

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

MINIMALISTICKÉ TENDENCE V ČESKÉM UMĚNÍ

Magisterská diplomová práce

Bc. Anežka Chalupová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou prací na téma: „Minimalistické tendence v českém umění“, v celkovém počtu 135 325 znaků včetně mezer, vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne: 28. 6. 2018

Podpis:

Poděkování

Srdečně děkuji vedoucímu mé magisterské diplomové práce prof. PhDr. Ladislavu Danielovi, Ph.D. za jeho odborné vedení, vstřícnost, cenné rady a připomínky. Rovněž děkuji své rodině, blízkým a přátelům za jejich trpělivost a pomoc.

Obsah

1. ÚVOD	5
2. STAV BĀDÁNĪ.....	6
3. MINIMALISMUS: ČISTÉ VNĪMÁNĪ.....	11
4. HISTORICKÉ PŘEDPOKLADY MINIMALISMU	12
5. INSPIRAČNĪ ZDROJE MINIMALISMU	14
6. POČĀTKY MINIMALISMU	16
7. MINIMALISMUS A FILOZOFIE.....	20
8. KRITIKY MINIMALISMU	21
9. PŘEKROČENĪ HRANIC MINIMALISMU, POSTMINIMALISMUS.....	24
10. HLAVNĪ PŘEDSTAVITELÉ MINIMALISMU V AMERICE	27
10. 1 Carl Andre (1935)	27
10. 2 Donald Judd (1928–1994)	28
10. 3 Dan Flavin (1933–1996)	29
10. 4 Sol LeWitt (1928–2007)	30
10. 5 Robert Morris (1931)	31
11. ČESKÉ PROSTŘEDĪ V ŠEDESĀTÝCH A SEDMDESĀTÝCH LETECH DVACĀTĚHO STOLETĪ.....	32
12. TEORETICKÉ UCHOPENĪ AMERICKĚHO MINIMALISMU V ČESKĚM PROSTŘEDĪ.....	37
13. MINIMALISTICKÉ TENDENCE V ČESKĚM UMĚNĪ	40
13.1 Hugo Demartini (1931–2010)	40
13. 1. 1 VÝBĚR Z DĪLA HUGA DEMARTINIHO.....	43
13. 2 Václav Cigler (1929)	45
13. 2. 1 VÝBĚR Z DĪLA VÁCLAVA CIGLERA.....	49
13. 3 Marian Karel (1944)	51
13. 3. 1 VÝBĚR Z DĪLA MARIANA KARLA.....	53
14. ZĀVĚR	55
15. SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK	57
16. SEZNAM VYOBRAZENĪ	58
17. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	66
17. 1 Literatura	66
17. 2 Internetové zdroje	68
17. 3 Katalogy výstav	69
17. 4 Vysokoškolské práce	69
18. OBRAZOVĀ PŘĪLOHA	70

1. ÚVOD

Téma diplomové práce jsem si vybrala z čistě osobních důvodů. K americkému minimalismu mám již dlouho nevysvětlitelně blízko. Vždy, když jsem přišla do jakékoli evropské galerie a vešla do místnosti s objekty Donalda Judda nebo Carla Andreho či zahlédla svítící objekty Dana Flavina, se něco ve mně pohnulo. Naplňující a neuchopitelný pocit, který způsobil, že jsem se nechala „pohltnout“ všemi těmi objekty jednoduchých forem. I když je ale prostota děl na první pohled osvobozující, minimalisté na diváka i na umělce kladou vysoké nároky a objekty pozorovatele samy vybízejí k podrobnému zkoumání materiálu, tvaru, působení světla a umístění v prostoru. Američtí minimalisté zjednodušení na základní geometrické formy použili zcela záměrně, aby tak rozehráli jakousi hru s divákem. Ten už k jejich objektům nemůže přistupovat lhostejně, ale je to právě on, kdo mu díky vzájemné interakci dodává význam. Postupným prozkoumáváním by si navíc měl uvědomit dějovost celého procesu vnímání. Do dějin sochařství tedy američtí minimalisté přinesli nový specifický pohled, ze kterého poté čerpali další směry jako postminimalismus či konceptuálního umění.

V českém prostředí minimalismus v jeho čisté podobě, tak jak ji udávali američtí minimalisté, samozřejmě hledat nemůžeme. A to nejen z důvodu rozdílného kontextu, ať už toho místního nebo historického. Ovšem jeho poupravenou podobu u některých českých umělců najít lze. A právě na tuto reflexi bych se chtěla v předkládané práci zaměřit. Nejprve se v ní pokouším vystihnout hlavní principy amerického minimalismu, jeho předchůdce, vznik, vývoj i jeho pomyslný zánik či spíše volné pokračování. V druhé části se věnuji dění ve stejné době, tj. šedesátá a sedmdesátá léta, v našem prostředí a reflexi minimalismu v tehdejší české kritice. Dále jsem do své práce vybrala tři české sochaře, Huga Demartiniho, Václava Ciglera a Mariana Karla, jejichž díla srovnávám s díly amerických minimalistů. Využívám tedy převážně srovnávací metodu, ale mým záměrem rozhodně není násilně tyto české umělce k danému uměleckému směru přiřadit, na to jsou jejich práce příliš osobité, ale spíše jsem se chtěla na jejich na první pohled minimalistická díla podívat podrobněji z pohledu estetiky minimal artu.

2. STAV BĀDÁNĪ

O americkém směru minimal art toho v českém prostředí mnoho napsáno nebylo. Zmínky typu hesla samozřejmě nalezneme ve slovnících výtvarného umění a podrobnější a ucelenější uchopení pak v překladových publikacích, ale texty českých historiků umění či kritiků bychom hledali jen stěží. To do jisté míry souvisí s nevelkým uplatněním minimalismu v našem prostředí v šedesátých, sedmdesátých či osmdesátých letech, totiž v době, kdy právě minimal art ve Spojených státech vznikal a dále se vyvíjel.

V zahraničí se minimalismu dostával větší prostor. Důležitou knihou je rozsáhlá antologie textů Gregoryho Battcocka vydaná roku 1968, tudíž v samém závěsu teoretického uchopení tohoto nového směru.¹ Mimo mnoha dalších kritických textů o minimalismu zde najdeme i tři stěžejní pojednání, která stála na počátku nového směru. Mám na mysli stat' Barbary Rose, *A B C Art*,² z roku 1965, text Roberta Morrise, *Notes on Sculpture*,³ z roku 1966 a esej Michaela Frieda s názvem *Art and Objecthood* z roku 1967.⁴

Americký minimalismus se do značné míry propojoval i s filozofií. Samotní američtí minimalisté se o ni zajímali. V jejich novém pohledu na sochu nesmíme opomenout filozofii Ludwiga Wittgensteina, konkrétně spis *Filozofická zkoumání*, který u nás v překladu Jiřího Pechara vyšel roku 1993.⁵ A druhým filozofem, jehož myšlenky bychom v rámci minimalismu měli brát v potaz, je Francouz Maurice Merleau-Ponty. Důležitým je poté převážně jeho spis *Fenomenologie vnímání*, který v překladu Jakuba Čapka vyšel v Praze roku 2013.⁶

K rozšíření informací o minimalismu nám poslouží kniha *Minimalism. Art and polemics in the sixties* od Jamese Meyera z roku 2001.⁷ Ten uvádí jednotlivé diskuze

¹ Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York 1968.

² Barbara Rose, ABC Art, in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York 1968, s. 274–297.

³ Robert Morris, Notes on Sculpture, in: Battcock (pozn. 2), s. 222–235.

⁴ Michael Fried, Art and Objecthood, in: Battcock (pozn. 2), s. 116–147.

⁵ Ludwig Wittgenstein, *Filozofická zkoumání*, přel. Jiří Pechar, Praha 1993.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*, přel. Jakub Čapek, Praha 2013.

⁷ James Meyer, *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, Yale 2001.

I když obecně minimalismus v českém uměleckém prostředí v druhé polovině dvacátého století nenašel velké zastoupení a promítl se do prací pouze několika umělců, nalezneme o něm zmínky v textech tehdejších historiků umění. Velká zásluha pak patří převážně Karlu Srpovi mladšímu, který vydal překlad několika původních textů amerických minimalistů, land-artistů či konceptualistů. Dvoudílná publikace vyšla v rámci *Jazzové sekce* roku 1982 pod názvem *Minimal and Earth and Concept Art*.¹³ Druhým významným historikem umění a kritikem, kterého bychom neměli opomenout, je pak bezesporu Jindřich Chaloupecký. I když jeho texty musíme kolikrát číst kriticky, patřil k těm osobám, který se ve svých esejích opakovaně vyjadřoval nejen k umění v Čechách, ale také v zahraničí. V knize *Nové umění v Čechách* z roku 1994 se zaměřuje na tendence v českém umění a politickou situaci od šedesátých let.¹⁴ V publikaci *Cestou necestou* poté najdeme výběr jeho esejů, které sepsal mezi lety 1934–1989.¹⁵ V několika z nich se zmiňuje také o americkém minimalismu. Třetí pro nás neopomenutelnou osobou je filozof Petr Rezek. Ten v textu *Proměna plastičnosti* z roku 1981, který je součástí knihy *Tělo, věc a skutečnost*, rozvíjí myšlenky minimalistického sochaře Roberta Morrisa z pohledu historika umění Kurta Bardta.¹⁶

Minimalismus v českém prostředí tedy není nijak přehledně zpracován a neprojevoval se u velkého množství umělců. V publikacích zabývajících se celkovou situací v českém umění od šedesátých let dál najdeme u některých umělců zmínky, že se minimalismem nechali inspirovat, u většiny z nich bychom ovšem mohli polemizovat. Z těchto publikací je důležitý katalog výstavy *Umění zastaveného času. Česká výtvarná scéna 1969-1985*, který vznikl díky Aleně Potůčkové k výstavě proběhlé roku 1996 v Praze.¹⁷ Nosnou dávkou informací o tehdejší době nám zajisté podají dva díly rozsáhlého projektu o českém umění *Dějiny českého výtvarného umění 1958–2000 VI*.¹⁸ Zde nalezneme nejen politický přehled o tehdejší době, ale především texty historiků

¹³ Karel Srp ml., *Minimal and Earth and Concept Art I/II*, Praha 1982.

¹⁴ Jindřich Chaloupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha 1994.

¹⁵ Jindřich Chaloupecký, *Cestou, necestou*, Praha 1999.

¹⁶ Petr Rezek, *Proměna plastičnosti*, in: idem, *Tělo, věc a skutečnost*, Praha 2010, s. 187–210.

¹⁷ Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel et al., *Umění zastaveného času. Česká výtvarná scéna 1969–1985* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění v Praze 1996.

¹⁸ Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958–2000 VI*, 1, 2, Praha 2007.

umění, které jsou roztříděné tematicky. Mezi těmi je nutné vyzdvihnout příspěvek Mahuleny Nešlehové s názvem *Mezi meditací a expresí. Podněty arte povera, redukce výtvarných prostředků a dynamika výrazu*.¹⁹ Tomáš Pospiszyl ve své knize *Před obrazem*²⁰ z roku 1998 poté přináší překlad několika původních textů významných amerických kritiků a teoretiků umění, mimo jiné překlad eseje *Umění a objektovost*²¹ od Michaela Frieda z roku 1967. V roce 2005 vyšla další pro nás důležitá kniha stejného autora pod názvem *Srovnávací studie*.²² Součástí je text *Východní a západní krychle*, kde se u vybraných uměleckých děl Pospiszyl snaží o srovnání západního minimalismu s jeho podobou na východě. Podnětný je také jeho příspěvek ohledně kvality české umělecké kritiky v šedesátých letech ve sborníku *(A)symetrická historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy. Sborník k sympoziu o antologiích českého a slovenského umění 2. poloviny 20. století* z roku 2008.²³ Záslužnou práci poté učinili roku 2011 pracovníci Vědecko-výzkumného pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze. Tehdy díky Pavlíně Morganové, Terezie Nekvindové, Dagmary Svatošové a Jiřího Ševčíka vyšla rozsáhlá antologie textů českých i slovenských historiků umění, umělců a kritiků. V této publikaci *České umění 1980–2010* můžeme nalézt například text Jany Ševčíkové a Jiřího Ševčíka o umění osmdesátých let nebo mnoho pojednání o postmoderním umění.²⁴

Do práce jsem dále zahrнула díla třech českých umělců – Huga Demartiniho, Václava Ciglera a Mariana Karla. Život Huga Demartiniho je podrobně rozebrán v publikaci *Hugo Demartini* z roku 1991 od Josefa Hlaváčka.²⁵ Ten ostatně přispěl také do další knihy věnující se životu a práci tohoto českého sochaře *Demartini* z roku 2010.²⁶ Zde najdeme příspěvky i od dalších historiků umění, Víta Havránka, Jiřího Padrty nebo Josefa Kroutvora, ale také podnětný rozbor Demartiniho díla od Petra Wittliche.

¹⁹ Mahulena Nešlehová, *Mezi meditací a expresí. Podněty arte povera, redukce výtvarných prostředků a dynamika výrazu*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958–2000* VI/2, Praha 2007.

²⁰ Tomáš Pospiszyl, *Před obrazem*, Praha 1998.

²¹ Michael Fried, *Umění a objektovost*, in: Pospiszyl (pozn. 20), s. 43–71.

²² Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Praha 2005.

²³ Tomáš Pospiszyl, *Zlatá šedesátá*, in: *(A)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy. Sborník k sympoziu o antologiích českého a slovenského umění 2. poloviny 20. století*, Praha 2008, s. 134–145.

²⁴ Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová et al., *České umění 1980–2010*, Praha 2011.

²⁵ Josef Hlaváček, *Hugo Demartini*, Praha 1991.

²⁶ Vít Havránek – Josef Hlaváček – Josef Kroutvor et al., *Demartini*, Praha 2010.

V souboru textů Petra Wittliche vydaném pod názvem *Horizonty umění* se vyskytují jeho rozbory Demartiniho prací, převážně pak v článku *Z druhé strany sochařství*, který sepsal roku 1980 a doplnil o sedm let později.²⁷ Informace si poté můžeme rozšířit v publikaci *Hugo Demartini 1931–2010* editorky Lenky Pastýřikové.²⁸ Zde se mimo jiné objevují zachycené vzpomínky a úvahy nad samotným sochařem a jeho díly od Mahuleny Nešlehové, Dalibora Veselého, Petra Wittliche, Theodora Pištěka či Bedřicha Dlouhého.

K životu a dílu Václava Ciglera nám poslouží nejprve drobná kniha *Současné sklo*²⁹ od Aleny Adlerové z roku 1979 a poté především knihy *Krajina/ světlo/ prostor. Václav Cigler/ Silvia Billeter/ Eva Brodská*³⁰ z roku 1994 od Jaromíra Zeminy a katalog výstavy *Sklo a prostor. Jaroslava Brychtová, Stanislav Libenský, Václav Cigler, Marian Karel, Vladimír Kopecký, Dana Zámečnicková*³¹ vydaný o čtyři roky později od autorů Jana Sekery a Jiřího Šetlíka. Také další katalogy výstav jsou pro nás přínosem, jeden z roku 2004 k výstavě v Galerii Benedikta Rejta v Lounech³² a druhý k výstavě v roce 2007 v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem, kde je autorkou textu Miroslava Hlaváčková.³³ Podrobnější informace ohledně díla Václava Ciglera a jeho postojích nalezneme v knize *Václav Cigler. Prostory projekty*, na které se sám sochař podílel.³⁴ Sochařově osobě se věnuje také Jaromír Zemina v souborů esejů *Via artis, via vitae* z roku 2010. O pět let později se v publikaci *Václav Cigler* autory Lada Hubatová-Vacková a Iva Knobloch zabývají Ciglerovým designem užitkového skla, světelných systémů, šperku a nafukovacích struktur.³⁵ A v neposlední řadě je důležitá disertační práce Jany Šindelové z roku 2015.³⁶

²⁷ Petr Wittlich, *Horizonty umění*, Praha 2010.

²⁸ Lenka Pastýřiková (ed.), *Hugo Demartini 1931–2010... a měl rád ženy*, Praha 2013.

²⁹ Alena Adlerová, *Současné sklo*, Praha 1979.

³⁰ Jaromír Zemina, *Krajina/ světlo/ prostor. Václav Cigler/ Silvia Billeter/ Eva Brodská*, Praha 1994.

³¹ Jan Sekera – Jiří Šetlík, *Sklo a prostor. Jaroslava Brychtová, Stanislav Libenský, Václav Cigler, Marian Karel, Vladimír Kopecký, Dana Zámečnicková* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění v Praze 1998.

³² *Václav Cigler* (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta v Lounech 2004.

³³ Miroslava Hlaváčková, *Václav Cigler* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 2007.

³⁴ Václav Cigler – Michal Motyčka – Jana Šindelová, *Václav Cigler, Prostory Projekty*, Praha 2009.

³⁵ Lada Hubatová-Vacková – Iva Knobloch, *Václav Cigler*, Praha 2015.

³⁶ Jana Šindelová, *Václav Cigler a jeho škola* (disertační práce), Katedra výtvarné výchovy PedF UK, Praha 2015.

K Marianu Karlovi poté můžeme základní informace nalézt v katalogu výstavy Jana Sekery a Jiřího Šetlíka, *Sklo a prostor. Jaroslava Brychtová, Stanislav Libenský, Václav Cigler, Marian Karel, Vladimír Kopecký, Dana Zámečnicková* z roku 1998.³⁷ Podnětný je poté text o díle Mariana Karla od Jiřího Šetlíka, Jana Sekery nebo Jiřího Machalického v katalogu výstavy *Marian Karel. Průniky*, která proběhla v Museu Kampa roku 2010.³⁸

3. MINIMALISMUS: ČISTÉ VNÍMÁNÍ

„Na malbě je hlavně špatné, že je to pravoúhlá plocha umístěná naplocho na zdi.“

DONALD JUDD, 1965³⁹

Pod termínem minimal art, který je do češtiny překládán jako minimalismus, si spíše představíme myšlenkový směr než umělecký. Tento závěr je dosti odvážný, ale vyplývá z osobností hlavních představitelů minimalismu. Donald Judd kromě umění vystudoval také filozofii. Robert Morris měl velmi blízko k umělecké kritice. Sami minimalisté nejen, že vytvářeli objekty, ale často o nich psali odborná pojednání. A tím se utvářely základy minimalismu na poli teorie.

Ještě než se zaměřím na okolnosti vzniku tohoto směru, je nutné zmínit, že se v poslední době termín minimalismus či minimalistický používá u různých odvětví. Od módy, přes nábytek až k životnímu stylu. Pro všechno je společná jednoduchost, čisté linie, často monochromaticnost, a hlavně nepřítomnost jakýchkoli nadbytečných věcí či částí. V dnešním světě plném mnoha podnětů se tento termín používá čím dál častěji. V českém jazyce bohužel existuje pouze jedno slovo, minimalismus, jak pro překlad uměleckého směru minimal art, tak také pro přenesený význam užívaný v dalších oblastech. V tomto shledávám nedostatek českého překladu, jelikož se v českém prostředí ze slova minimalismus vytrácí prvotní význam spojený se směrem vzniklým v druhé polovině dvacátého století. I přesto v této práci budu užívat oba výrazy, jak minimalismus, tak minimal art.

³⁷ Sekera (pozn. 31), nestránkováno.

³⁸ *Marian Karel. Průniky* (kat. výst.), Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových v Praze 2011.

³⁹ „The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall.“ – Viz Judd (pozn. 10), cit. s. 181.

Minimalismus se jako internacionální směr utvořil v šedesátých letech dvacátého století v Americe a převážně s ní je spojován. Už od počátku se neprojevoval jako výraz určitého hnutí, ale umělecká kritika touto nálepkou označovala umělce, kteří využívali značně jednoduchých geometrických struktur. Pokud bychom měli být striktní, tak se k minimalismu řadí objekty, sochy nebo instalace pouze pěti umělců, Donalda Judda (1928–1994), Roberta Morrise (1931), Dana Flavina (1933–1996), Sol LeWitta (1928–2007) a Carla Andreho (1935). Tito umělci společně nikdy nevystavovali, ale jejich výrazové prostředky je jednoznačně spojovaly. Také svými teoretickými texty se podobně vyhranili vůči ostatním uměleckým projevům dané doby. Z počátku se směru dostávalo různého označení, než se vykrystalizoval termín minimalismus. Objevovaly se přívlastky jako elementarismus, sériové objekty, umění ABC⁴⁰ nebo až negativně laděné pojmenování chladné umění. Netrvalo ale dlouho a roku 1965 se prosadil termín filozofa Richarda Wollheima (1923–2003): *minimal art* (minimalismus).⁴¹ Nejednoduchost uchopení minimalismu svým ironickým vyjádřením doplňuje také Sol LeWitt: „*V poslední době toho bylo o minimalismu napsáno hodně, ale ještě jsem nenašel nikoho, kdo by řekl, že se něčím takovým zabývá. Z toho vyvozují, že se tedy jedná o tajnou řeč, kterou užívají kritici, když si mezi sebou vyměňují názory v uměleckých časopisech.*“⁴²

4. HISTORICKÉ PŘEDPOKLADY MINIMALISMU

„*Jednoduchost tvaru se nemusí nutně rovnat jednoduchosti zážitku. Jednoduché tvary vztahy neredukují. Dávají jim řád.*“ ROBERT MORRIS⁴³

Po dlouhou dobu si Evropa egoisticky myslela, že se neobjeví jiné centrum, které by dalo za vznik modernímu umění a stalo se pomyslnou kolébkou dalšího vývoje. Novým plnohodnotným epicentrem umění se stala až ve dvacátém století Amerika, kdy se po druhé světové válce díky ekonomickému, ale rovněž kulturnímu rozmachu začal

⁴⁰ Pojmenování umění ABC použila americká historička a kritička umění Barbara Rose (1938) ve své eseji *A B C Art* z roku 1965 otištěné v časopise *Art in America*. – Viz Rose (pozn. 2).

⁴¹ Richard Wollheim (1923–2003) byl britský filosof zabývající se emocionální stránkou v umění, hlavně na malbách. Roku 1965 napsal esej *Minimal Art*, ve které poprvé použil pojmenování *minimal art* (minimalismus). V této eseji se Wollheim vyjadřuje k destrukci umění a kritizuje mizející uměleckou obsažnost uměleckých děl. Jeho pojem *minimal art* se tak sice ujal, ale v opačném významu, než původně zamýšlel. – Viz Schneckenburger (pozn. 9), s. 524.

⁴² Marzona (pozn. 8), cit. s. 20.

⁴³ *Ibidem*, s. 78.

svět obracet na západ. Tamější úspěchy v různých kulturních odvětvích se často staly příkladem pro ostatní země. Celý vývoj se děl také díky širokému diváckému zázemí vzdělaných, zvědavých a tradicemi nezátížených zájemců o umění. Na kvalitní podhoubí mělo vliv mnoho evropských umělců, kteří na západ emigrovali, ale i samotní američtí umělci, kteří odjížděli studovat do Evropy. Tento vzestup americké kultury má své kořeny už v devatenáctém století, kdy se díky progresu v průmyslu začalo hospodařit s velkým množstvím kapitálu. Stavěly se nové vládní, ale i státní budovy a řada muzeí či soukromých podnikatelských rezidencí. Tyto budovy odborníci nebo milovníci umění naplnili importovanými evropskými díly, která byla do Ameriky nepřetržitě dovážena. Speciální živnou půdou se poté ukázal být samotný New York, který s kulturním a národnostním kaleidoskopem vytvořil jedinečnou atmosféru pro nově se utvářející kulturní komunitu. Za přípravu k nové cestě v umění můžeme považovat také výstavu *Armory Show*, která se v roce 1913 uskutečnila v New Yorku, Chicagu a Bostonu. Americkému publiku představila slavné evropské umělce jako Augusta Rodina (1840–1917), Paula Cézanna (1839–1906), Henriho Matisse (1869–1954), Pabla Picassa (1881–1973) nebo Francise Picabiu (1879–1953). Součástí výstavy byly i práce fauvistů, sochy Constantina Brancusiho (1876–1957) nebo abstrakce Vasilije Kandinského (1866–1944).⁴⁴ Američtí umělci se tak dostávali do přímého styku s vrcholným evropským uměním a mohli se jim bezprostředně inspirovat.

V roce 1929 bylo v New Yorku založeno Muzeum moderního umění. Alfred Barr jr. (1902–1981) byl nejen schopným ředitelem a kurátorem, ale proslavil se také svým schématem moderního umění, kdy na konci třicátých let považoval za hlavní linie v umění abstrakci a surrealismus.⁴⁵ Ale nevystavoval pouze je, představil publiku i avantgardní umělce, a to v době, kdy v Německu putovala výstava *Zvrhlého umění*. Proto řada evropských umělců hledala azyl právě na západě. Avantgardní umění se blíže k americkému publiku dostávalo i díky druhé významné instituci, galerii Peggy

⁴⁴ Nejvíce ovšem zapůsobil *Akt sestupující po schodech* Marcela Duchampa z roku 1912. Značný dopad měly také výstavy konající se v galerii fotografa Alfreda Stieglize (1864–1946) *Galerie 291* na newyorské Páté Avenue. – Viz Pospiszyl (pozn. 20), s. 7–30.

⁴⁵ Alfred Barr jr. do složitěho systému roztřídil umění od roku 1860 do třicátých let dvacátého století do jednotlivých definovatelných směrů a ukázal tak jejich vzájemné vlivy a návaznost.

Guggenheim, která byla otevřená roku 1942 v New Yorku.⁴⁶ A tak se utvářely základy pro další svěbytný vývoj.

5. INSPIRAČNÍ ZDROJE MINIMALISMU

Minimalismus, podobně jako další směry v druhé polovině dvacátého století, nevznikl vydáním manifestu, ale byl konstituován kritikou. Ti pod tento termín sdružovali umělce, jejichž tvorba vykazovala podobné rysy, i když sami umělci s tímto jednotným pojmenováním nesouhlasili a různě se vůči němu vyhraňovali. Tudíž nemůžeme být překvapeni, že zatím neexistuje pevná definice toho, co minimalismus z teoretického nebo estetického hlediska znamená. Ale jen zřídka bylo v průběhu dvacátého století samotnými umělci napsáno tolik o sochařství a objektech jako v šedesátých letech.⁴⁷

Existují tři hlavní inspirační zdroje minimalismu, které můžeme hledat v dějinách sochařství. Ruský konstruktivismus, ready-mades Marcela Duchampa (1887–1968) a sochy Constantina Brancusiho.⁴⁸ To, co podle Carla Andreho on a jeho kolegové v té době hledali, bylo: „*velkou alternativu k polosurrealistické tvorbě padesátých let, jako byla tvorba Giacomettiho nebo pozdní kubismus Davida Smithe*“.⁴⁹ A to našli právě v ruském konstruktivismu a dílech Nauma Gaba (1890–1977) a Antoina Pevsnera (1884–1962). Je ovšem poněkud paradoxní, že minimalisté své principy vyvodili z malířství. A nutno podotknout, že po ruském konstruktivismu a Bauhausu minimalismus důrazně popřel vedoucí pozici malby v moderním umění a do značné míry otrásl s tradičním chápáním malířství a sochařství.⁵⁰

⁴⁶ V této galerii se konaly také první výstavy později slavných amerických umělců, a to Marka Rothka (1903–1970), Clyfforda Stilla (1904–1980) nebo Jacksona Polocka (1912–1956).

⁴⁷ Marzona (pozn. 8), s. 7.

⁴⁸ Bois (pozn. 12), s. 508–509.

⁴⁹ V padesátých letech byly v sochařství výrazné projevy Davida Smithe (1906–1965), Anthonyho Cara (1924–2013) a Marka di Suvera (1933). Ale k těmto výrazům v sochařství, které znovu kladly důraz na materialistický princip, byli Donald Judd, Dan Flavin a Carl Andre kritičtí. Vadila jim stále přílišná figurativnost a kompozičnost těchto děl. K obrácení se ke konstruktivismu také pomohlo vydání publikace *Velký experiment: Ruské umění 1863–1922* od Camilly Greyové v roce 1962, ve které byla samozřejmě zobrazena díla Vladimíra Tatlina (1885–1953) nebo Alexandra Rodčenka (1891–1956). – Viz Bois (pozn. 12), s. 508.

⁵⁰ Marzona (pozn. 8), s. 7.

Krátkým pohledem zpět do minulosti amerického malířství po druhé světové válce se pokusím nastínit umělecké klima, ale minimalismus z něj zcela odvodit nemůžeme, to by bylo zjednodušující. Ve čtyřicátých a padesátých letech dvacátého století malířství v Americe směřovalo k velkoplošným abstrakcím. Jackson Pollock (1912–1956) kolem roku 1947 přišel se svou technikou malby drippingem a vytvářel velká plátna plná překrývajícími se barevnými liniemi. Záhy poté svůj osobitý pohled ukázal Barnett Newman (1905–1970) se zip paintingem. A do třetice abstrakci značně ovlivnily vznášející se mlhavé a oduševnělé barevné plochy Marka Rothka (1893–1970). Těmito projevy se americká malba odpoutala od těch evropských a stála na počátku nové linie moderního umění tím, že popírala tradiční kompoziční postupy. Začal se rozvíjet abstraktní expresionismus, což byl první krok k úplnému osvobození se od tradice. Podnětem byla také díla Jaspara Johnse (1930) a Roberta Rauschenberga (1925–2008). Oba přišli s novým pojetím malby a spíše než o dílech se hovořilo o objektech, kdy pozorovatel necítil při pohledu na dílo pohlcující pocit, ale díval se jen na plochu obrazu–předmětu.⁵¹

Poté byly jakýmsi předstupněm minimalismu projevy Franka Stelly (1936). Ten v padesátých letech sdílel svůj ateliér s Carlem Andrem. Mezi lety 1958 a 1959 pracoval na tzv. černých obrazech (black paintings), které svou jednoduchostí a monochromaticností nabourávaly otázky malířské kompozice [1]. Jednobarevné plochy jsou rozděleny několika tenkými liniemi poskládanými do geometrického obrazce vytvářejícího až grafický vzor. Stella se u svých děl vzdal rámu a později začal také experimentovat se samotným tvarem plátna (mezi lety 1960–1962), čímž se odkláněl od evropské tradice a otevřel novou cestu překračující zdánlivě pevná pravidla. Stellovy rané práce předjímají charakteristiky, které se později vrátí v rámci minimalistických trojrozměrných objektů. Těmito znaky jsou například *„užití materiálů a výrobních postupů v oblasti umění doposud neznámých či stanovení na vlas přesné koncepce před samotnou realizací díla, jež ponechává jen málo prostoru nahodilostem.“*⁵² Nejvíce ovšem byl Stella pro minimalisty inspirací antiiluzionistickou podobou pláten. Úplným

⁵¹ Ibidem, s. 7–12.

⁵² Ibidem, s. 9–10.

zploštěním malby, což tak apriori zabraňuje odkazování ke skutečnosti.⁵³ Podobně na minimalisty zapůsobila také plátna Ada Reinhardta (1913–1967) [2].⁵⁴

6. POČÁTKY MINIMALISMU

Kolem roku 1963 umělcům Danu Flavinovi, Donaldu Juddovi a Sol LeWittovi již obraz jako předmět nestačil a přešli do trojrozměrnosti. Začali tak pracovat na reálných objektech v prostoru. Významně také pozměnili roli pozorovatele, který je vybízen, aby dílo aktivně vnímal jeho obcházením a sám mu dodával význam. Odvrátili se od duchovnosti v umění. Odmítali velké množství jakýchkoli metafor, odkazů nebo významů. Striktně řečeno odosobnili daný objekt tak, aby se divák soustředil pouze na tvar, umístění v prostoru, jak objekt prostor pozměňuje, jak hra stínů na objektech nebo kolem nich vnímání objektů změní. Tím se jasně odlišili od evropského umění a minimalismus se stal výlučně uměním americkým. Vše bylo dáno vztahem objekt–prostor–aktér. Vzájemná interakce těchto tří složek eliminovala význam díla pouze na vnímání. V podstatě si stanovili jeden z nejtěžších úkolů nejen v dějinách umění, ale také v rámci vnímání člověka. Jak uvádí Robert Morris v roce 1989: „*Když jsem se svou pilou zařezával do překližky, slyšel jsem pod tím sluchničicím vřeštěním silné a osvěžující „ne“, které se odráželo od všech čtyř stěn: ne transcendenci a duchovním hodnotám, heroickým měřítkům, mučivým rozhodnutím, historizujícím příběhům, hodnotným artefaktům, inteligentním strukturám, zajímavým vizuálním prožitkům.*“⁵⁵ Snažili se odstranit jakékoli rozpomínání se na konkrétní předobrazy, aby člověk k objektu přistupoval jako tabula rasa. Což je nesmírně těžké. Přeci jenom je paměť člověka až příliš zatížená různými obrazovými zkušenostmi. Více než jasná je poté propojenost jejich myšlenkových pochodů s filozofií, respektive jejím směrem, fenomenologií. Ten vznikl na začátku dvacátého století díky Edmundu Husserlovi (1859–1938) a byl značně

⁵³ V podobné době jako minimal art se výrazně prosazuje i další směr – pop-art, který měl první veřejnou výstavu roku 1962 v New Yorku. Kritika i veřejnost o novém stylu mluvily pozitivně a následovaly četné výstavy. To minimal art se prosazuje v institucionální rovině zdlouhavěji, i když se oba tyto směry vyvíjí současně.

⁵⁴ Ad Reinhardt iluzivnost plochy obrazu popřel již v roce 1953. U obraz čtvercového formátu, složeného ze dvou křížujících různě odstínované černé barvy na černém podkladě, chtěl minimalizovat odkazy na vnější svět a na dění uvnitř obrazové plochy. Svým přístupem ukázal další generaci nové pojetí. Vymezoval se vůči symbolům, představám, vizím či ready-mades. – Viz Karel Srp ml., *Minimal and Earth and Concept Art I*, Praha 1982, s. 7–8.

⁵⁵ Bois (pozn. 12), s. 536.

rozvinut Martinem Heideggerem (1889–1976) či dalšími filozofy, například Francouzem Mauricem Merleau-Pontym (1908–1961).⁵⁶

Podstatným mezníkem v dějinách minimalismu byl rok 1966, kdy se v Židovském muzeu v New Yorku konala výstava *Primary Structures* (Primární struktury) [3]. Tehdy kurátor Kynaston McShine kromě děl Donalda Judda a Roberta Morrise vystavil díla dalších umělců, kteří tvořili na podobných principech, jako Carla Andreho, Anthonyho Cara (1924–2013), Waltra de Maria (1935–2013), Dana Flavina (1933–1996), Sol LeWitta (1928–2008), Tima Scotta (1937), Ellswortha Kellyho (1923–2015), Roberta Grosvenora (1937), Tonyho de Lapa (1927), Tonyho Smithe (1912–1980), Roberta Smithsona (1938–1973), Anne Truitt (1921–2004) a Williama Tuckera (1935).⁵⁷ Výstava vzbouřila řadu diskuzí. Kurátor, jehož konceptem výstavy byl důraz na novou definici sochy jako samostatného objektu, nezapomněl poznamenat, že vystavení umělci mají vysokoškolské vzdělání a zajímají se značně o filozofii.⁵⁸ A za krátko se minimalismus představil i na jiném kontinentě, v západní Evropě. Například výstavou *Minimalní umění* v Gemeentemuseu v Haagu v roce 1968, nebo ve stejném roce v Berlíně v Galerii René Block a rok později v düsseldorfské Kunsthalle.

Ke konstituování nového směru přispěly teoretické texty hlavních představitelů Donalda Judda a Roberta Morrise. Jejich postřehy a poznámky k soše zde uvést musím, jelikož svými antagonistickými postoji k minimalismu vytvořili nejlepší interpretace trojrozměrných děl. Poselství Juddova článku *Specific objects* (Specifické objekty) z roku 1965, otištěném v *Arts Yearbook*, se nese v duchu smazání hranice mezi sochou a malbou

⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty odmítal model prožitku, který je založený na harmonickém spojení vědoucí mysli se světem. Ve svých závěrech vycházel z Gestalt psychologie Wilhelma Köhlera (1887–1967). Na základě podrobné analýzy vnímání napsal svůj nejznámější spis *Fenomenologie vnímání* (1945). Merleau-Ponty chápe lidský subjekt jako vtělený, a tak se odklání od fenomenologie Edmunda Husserla.

⁵⁷ Ráda bych z řad vystavujících vyzdvihla osobu Tonyho Smithe. Jeho tvorba se stala pomyslným mostem mezi abstraktním expresionismem a minimalismem. Tony Smith byl původně architektem. Ovlivnily jej modulární systémy Franka Lloyda Wrighta (1867–1959), strukturální jednoduchost tatami podložek z japonských domů a symetrie funkcionalismu. A tak u svých soch začal využívat modulových struktur. A i když již mnoho let vytvářel objekty, poprvé byla jeho díla ukázána veřejnosti na výstavě v Židovském muzeu v New Yorku roku 1966, společně s díly minimalistů, kteří jej dobře znali i jako učitele (jeho žákem byl například Robert Morris). – Viz Lisa Phillips, *Minimalism: A Quest for Order*, in: idem, *The American Century: Art & Culture 1950–2000*, New York 1999, s. 159–160.

⁵⁸ Do výstavy zařadil kromě sochařů také malíře, jako Ellswortha Kellyho nebo Tonyho de Lapa, s čímž nemůžeme nesouhlasit. – Viz Jeanne Willette, *Minimalism and the Object*, *Art History Unstuffed*, <http://arthistoryunstuffed.com/minimalism-and-the-object/>, vyhledáno 5. 4. 2018.

díky minimalistickému umění, které tak vytváří jakýsi most mezi sochařstvím a malířstvím.⁵⁹

Ve své eseji se Donald Judd věnuje především trojrozměrnosti nových soch, které nazývá objekty. Trojrozměrnost se podle něj využívá k očištění formy. U maleb kritizuje jejich plošnost, i když u nich připouští v dané míře i prostorovost. Podle něj vše, co v poslední době vzniklo, není ani sochařství, ani malířství. Přičemž nová tvorba nespadá pod jednotný směr, protože sice vykazuje určité podobné prvky, ale ne v takovém množství. Směry podle Judda už stejně nemá smysl v lineární historii třídít. Malířství ani sochařství nebude jednoduše vystřídáno trojrozměrnými pracemi, i přesto, že obojí jako forma už ustrnulo. Trojrozměrné práce jsou skutečným prostorem a převyšují je. Nová díla se snaží oprostít od iluzionismu, doslovného prostoru, textury a barvy, jako od přežitků evropského umění. Důležitá je svoboda ve výběru materiálu, barvy a umístění objektu v prostoru. Díla mohou vykazovat podobnosti s jinými viditelnými objekty nebo obsahovat nepřímé odkazy, ale vždy ve snesitelné míře. A navíc tyto práce musí být hlavně zajímavé. Není nutné, aby na nich bylo hodně věcí k pozorování, přemýšlení či analyzování, důležité je dílo vnímat jako celek, jeho kvalitu. Ty věci, které stojí samy o sobě, jsou totiž intenzivnější a čistější. A části jsou tak podřízené celku.

Druhým podstatným textem v pochopení minimalismu byla esej Roberta Morrise *Notes on Sculpture* (Poznámky ke skulptuře), vytištěná roku 1966 v časopise *Artforum*.⁶⁰ Morris si je vědom toho, že zájmy sochařství a malířství jsou již nějakou dobu rozdílné a zaměřením se na podstaty sochařských hodnot se tato propast zvětšuje. Malířství podle něj dospělo do bodu vývoje, kdy popírá vlastní iluzionismus, sochařství ovšem nikdy iluzionismu nepodlehlo, tudíž se s ním nemusí vyrovnávat. Malba se tímto krokem snaží přiblížit objektu, je však nutné rozlišit taktilní povahu skulptury a optické kvality malířství. Jako prvního, kdo osvobodil plastiku, Morris jmenuje Vladimíra Tatlina (1885–1953). Vyzdvihuje jeho neobrazotvornost a důraz na materiál. K němu přidává jako příklady Alexandra Rodčenko (1891–1956) a konstruktivisty. Také Naum Gabo (1890–1977), Antoine Pevsner (1884–1962) či Georges Vantongerloo (1886–1965) pokračovali v neobrazotvornosti a nezávislosti na architektuře. Morris zaujímá negativní postoje k reliéfu, vytýká mu omezenost prostoru, pohledů a jeho nemožností vypořádat

⁵⁹ Viz Judd (pozn. 10). Česky: Donald Judd, *Specifické objekty*, in: Srp (pozn. 54), s. 226–252.

⁶⁰ Robert Morris, *Notes on Sculpture*, in: Battcock (pozn. 1), s. 222–235. Česky: Robert Morris, *Poznámky o sochařství*, in: Karel Srp ml., *Minimal and Earth and Concept Art II*, Praha 1982, s. 334–395.

se s gravitací, kterou považuje za důležitou podmínku pro poznání objektu. Jasně postoje zaujímá k barvě. Ta nemá zdůrazňovat optickou stránku a potlačovat tu materiální. A pokud chceme objasnit podstatu povrchu, musíme brát zřetel hlavně na světlo. Díky světlu dokonce tvar, jako zřejmě nezměnitelná vlastnost, nezůstává konstantní a mění se podle divákova pohybu.

Upozorňuje na to, že objekty mají jasně oddělitelné části, a věnuje se gestaltu. Stejně jako Judd se zamýšlí nad podstatou trojrozměrných těles, které jsou pro něj nejdokonalejší. Dává přednost hlavně jednoduchým a pravidelným mnohostěnům, jako krychli nebo jehlanu. Ty totiž nemusíme složitě obcházet, abychom si vytvořili dojem celku gestaltu a věříme naší představě. Když se uskuteční gestalt, jsou všechny informace o něm vyčerpány. Jsme od tvaru osvobozeni, ale zároveň jsme k němu i připoutáni, protože tvar zůstává nedělitelný. Jednoduchost formy pro něj ovšem nepředstavuje jednoduchostí zážitku.

Ve svém textu se věnuje i vizuální složce děl. Neopomíná zmínit důležitost rozměrů prací. Při zmenšování objektu vyvstávají detaily, mezi které patří vlastnosti povrchu, barva a vlastnosti materiálů. Přičemž na detaily je pohlíženo negativně. Když totiž všechny faktory směřují k intimitě, připustí se tak oddělení některých prvků od celku a vznikají vnitřní vztahy. Ovšem u nových děl jsou do jisté míry tyto vnitřní vztahy redukovány, aby vyvstal celek. Více než dříve si divák u nových děl uvědomí, že vztahy vytváří on sám tím, že se objekt snaží chápat z různých pozic a při měnícím se světle a prostorových souvislostech. Mnoho děl proto využívá rozměrných velikostí, aby eliminovali pocit intimity, tudíž vnitřních vztahů. Stejně jako Judd klade Morris velký důraz na prostor, ve kterém se objekt nachází. Ideální by byl podle něj zcela volný prostor bez okolní architektury, která by dodala další vztahy.

Morris jasně definuje, jaký rozdíl je mezi skulpturou a strukturou. Struktury jsou menší práce, často strnulé, strohé, racionalistické, nejisté. Skulptury nemají zřejmý informační obsah, neurčují je velké rozměry, bohatá materialita, intimní velikosti. Také neovládají, nesvádějí, ani nedojímají a neignorují kontext. Nová díla se od starších neliší použitím nových materiálů, jako spíše ve způsobu uspořádání.

7. MINIMALISMUS A FILOZOFIE

Principy minimalismu jsou svázány s filozofií. A i když návaznost minimalistické estetiky na filozofii je zřejmá, nesmíme zapomínat, že umění není nikdy výkladem filozofie a filozofie není výkladem umění.⁶¹ To by bylo dosti zjednodušující a nešťastné. V šedesátých letech do uměleckého světa značně zasáhly teorie dvou filozofů, Ludwiga Wittgensteina (1889–1951) a Maurice Merleau-Pontyho (1908–1961). Jejich úvahy změnily estetické zkušenosti a prožitky. Ludwig Wittgenstein se zabýval analytickou filozofií a filozofií jazyka.⁶² Jeho pozdní úvahy se v umění promítly již na konci padesátých let, například u Jaspera Johna (1930), který poukázal na to, že významy slov nejsou absolutními definicemi, ale pozměňují se na základě kontextu užití. A že tyto významy nejsou jasně dány v naší mysli, ale nabývají na významu až v interakci s ostatními.⁶³ Inspiraci touto teorií můžeme spatřit převážně v dílech Roberta Morrisa, například u přemísťování skupin prvků v rámci celé instalace, aby žádné dílo nemělo jasně daný tvar. U *L-beams* (1965–1966) jednotlivá L-ka vždy položil v instalaci jinak. Tak byl divák konfrontován jednou se sedícím L, jindy s ležícím. Nemohl proto stejné tvary vnímat stejně, jelikož do vnímání značně zasáhl kontext a vnímání prostoru. Každé L na sebe vzalo jiný význam podle toho, jak zemská přitažlivost nebo světelná hra ovlivňovala divákovu zkušenost.⁶⁴

Maurice Merleau-Ponty s *Fenomenologií vnímání* (1945)⁶⁵ vnesl do umění další důležitý model, tedy vnímání významu coby funkce tělesného spojení, vnoření se do jeho světa. Obě tato pojetí, význam jako užití nebo význam jako funkce tělesného spojení, mají dopad na vymizení myšlenky z nitra díla a způsobily změnu vnímání pojetí autora.

⁶¹ Viz Jindřich Chaloupecký, Přítomnost člověka, in: Chaloupecký, *Cestou, necestou* (pozn. 15), s. 81–92, zvl. s. 89.

⁶² Ludwig Wittgenstein ve svém textu *Filozofie zkoumání* (1953) představil kritiku samotného výrazu. „Výraz závisí na myšlence záměru vyjádřit význam; záměr je tedy chápán jako vůle k významu, která předchází jeho verbálnímu nebo vizuálnímu vyjádření.“ Také se zabýval tzv. jazykovými hrami. Srov. Ludwig Wittgenstein, *Filozofická zkoumání*, přel. Jiří Pechar, Praha 1993. – Viz Bois (pozn. 12), s. 445.

⁶³ Barbara Rose (1938) ve své stati „A.B.C. Art“ (1965) zdůrazňuje důležitost Wittgensteinova pojetí jazyka v souvislosti s minimalismem. Kdy minimalistická tvorba spoléhá na kontext, který v diváčích vyvolává zkušenosti. – Viz Rose (pozn. 2), s. 290–292.

⁶⁴ Bois (pozn. 12), s. 538.

⁶⁵ Merleau-Ponty (pozn. 6).

Minimalismus tak postupně autora z díla vystrnadil.⁶⁶ Pomohla k tomu například depersonalizace výroby. Průmyslová výroba jednotlivých předmětů z kovu nebo plexiskla z děl odstranila poslední zbytky autorovy aury a zajistila, že se u multiplikovaných objektů nerozpoznal originál. Použitím standardizovaných materiálů se minimalisté přiblížili k ready-mades a začali vyrábět objekty z volně dostupných jednotek. Dan Flavin využíval fluorescenční zářivky, které skládal za sebou a Carl Andre zase používal pálené cihly nebo kovové desky, které téměř nekonečným řazením za sebou v podstatě nahradily kompozici, a tak vypovídaly pouze o situování jedné věci vedle druhé.⁶⁷

8. KRITIKY MINIMALISMU

Narůstající pozornost minimalismu ovlivnila také známé časopisy, jako *Arts*, *Art International* nebo *Artforum*, kde se čím dál častěji objevovaly kritiky nového směru důležité pro posuny a vymezení se vůči předchozím projevům. Váženou osobou v americkém prostředí byl Clement Greenberg (1909–1994). Levicově orientovaný kritik umění, jehož počátky kariéry ne zcela směřovaly k výtvarnému umění, ale spíše k literatuře, začal přispívat do nezávislých periodik. V roce 1939 napsal svou první esej, která mu zajistila slávu. Nesla název *Avantgarda a kýč* a byla otištěna v *Partisan Review*. Poukázal na dvě odlišné kultury, které se objevily ve dvacátém století, kultura lidová, nízká, a kultura elitářská, avantgardní. Sám se obával, že kýč svou expanzí brzy avantgardu pohltní. Svůj život nakonec zasvětil propagaci amerických umělců. „Základním bodem Greenbergova formalistického modelu je to, že se malířství vyvíjí v lineární posloupnosti od malířského iluzionismu k přiznané plošnosti a ke stále větší závislosti vnitřní kompozice na tvaru podložky.“⁶⁸ Zajímal ho způsob vyjádření umělci, ne obsah. Minimalismus přirovnával k „dobrému designu“ a kritizoval u něj záměnu inovace za novotu. Podle Greenberga je stejně nevýznamný jako pop-art nebo op-art.⁶⁹

⁶⁶ V roce 1968 kritik Brian O'Doherty (1934) zdůraznil esej Rolanda Barthesa „*Smrt autora*“ z roku 1967. Roland Barthes se zaměřil na osobu čtenáře a jeho roli v textu, čímž odmítl interpretaci obsahu jako díla jedinečného autora. Podle něj je dále důležitější než autor samotný čtenář.

⁶⁷ Bois (pozn. 12), s. 538.

⁶⁸ Pospiszyl (pozn. 23), s. 19-20.

⁶⁹ Podle Greenberga byl v padesátých letech abstraktní expresionismus vyčerpán a odhalil tak další linii směřující k čistému malířství. Byl jím *color field painting* a umělci jako Kenneth Noland (1924–2010),

Pokračovatelem Greenberga se stal Michael Fried (1939). Byl to on, který začal psát o umění v době rozvíjejícího se minimalismu, proto kritizoval Greenbergovo lpění na plošnosti obrazu. Podle Frieda se malířství může v různých časových intervalech měnit. Stejně jako minimalisty ho velmi zajímal vztah diváka a uměleckého díla. Ve svém nejznámějším textu z roku 1967 *Umění a objektivnost*, ovšem minimalismus značně zkritizoval a chápal jej jako hrozbu pro modernismus.⁷⁰ V eseji vychází ze samotných slavných pojednáních Donalda Judda a Roberta Morrisa.⁷¹ Sám pro minimalismus používá název literalistické umění, které podle něj aspiruje na nahrazení modernistického malířství a sochařství, aby fungovalo jako nezávislé umění. Tento rozkol literalistického umění a malířství je dán dvěma důvody. Nesoběstačností malířství a všudypřítomností obrazové iluze. Poukazuje na důraz Donalda Judda na celistvost malby bez částí, kdy právě tato jednotná malba vítězí nad dřívějším malířstvím. Samozřejmě se obrací hlavně k sochařství, které je pro minimalismus zásadní. Podle Frieda Juddův a Morrisův důraz na tvar vytváří dojem, že jejich díla jsou dutá.

Problematika tvaru se týkala také malby. Na povrch vyplul konflikt mezi tvarem jako „základní vlastnosti objektů“ a tvarem jako „médiem malby“. *„Úspěch nebo neúspěch dané malby začal být závislý na její schopnosti osvědčit se právě jako tvar, nebo na schopnosti nějakým způsobem tuto otázku odmítnout nebo se jí vyhnout.“*⁷² Je pak důležité striktně rozlišit, co je vnímáno jako malba, nebo jako objekt. Pokud se díla osvědčí jako tvary, můžeme hovořit o jejich identitě jako o malbě, pokud ne, pak je vnímáme jako objekty. Modernistická malba buď chrání, nebo rezignuje na vlastní objektovost. Literalistické umění považuje tvar jako vlastnost objektu, ale nechce popřít vlastní objektovost, spíše ji objevit jako takovou.

Fried přichází s otázkou *„co způsobuje, že objektovost, tak jak ji projevují a zhmotňují příznivci literalistického umění, je v rozporu s uměním?“*⁷³ Odpověď je podle něj v boji za objektovost, který vede k vytvoření nového žánru divadla a divadlo je

Morris Louise (1912–1962) a Jules Olitski (1922–2007). Jejich umělecké vyjádření ovlivnilo estetiku minimalismu, kterou ale Greenberg již nepřijal.

⁷⁰ Dalším kritikem, který značně zasáhl do dění umělecké komunity v šedesátých a sedmdesátých letech byl Leo Steinberg (1920–2011). Ten si uvědomoval hranice formalistického přístupu Clementa Greenberga a Michaela Frieda a zabýval se také finanční investicí v rámci umění, zaměřil se na pocity diváka, hledal spojnice

mezi původem umělce a jeho dílem.

⁷¹ Fried (pozn. 4), s. 116–147. Česky: Fried (pozn. 21), s. 43–71.

⁷² Ibidem, s. 50.

⁷³ Ibidem, s. 52.

negací umění. Vyčítá tak literalistickému umění (minimalismu) jeho až jakousi teatrálnost a řeší vztah objektu a pozorovatele. Podle něj centrem celé vzniklé situace musí být pořád objekt, i když situace patří pozorovateli.

Svůj závěr Fried obhajoval argumentem, že tato teatrálnost maže rozdíly mezi specifickými uměleckými médii, mezi uměním a doslovným, uměním a každodenním. Proti přítomnosti doslovného objektu použil slovo zpřítomnění. Takto popsal efekt, kdy umění znamená estetický prožitek, který se vyskytuje mimo reálný čas a prostor a je vlastně takovým osvícením zaplavujícím dílo významem. A esej zakončil slovy, že „*zpřítomnění je milost*“, čímž naznačil transcendenci, proti které se minimalisté vyhranili.⁷⁴

V *Artforu* roku 1967 vyšlo zvláštní číslo, kam svou eseje napsal Robert Smithson (1938–1973). I když je jeho tvorba k minimalismu řazena jen vzdáleně, sám se ve svých teoretických spisech minimalismu věnoval. Analyzuje tzv. hyperprozaičnost v dílech Donalda Judda, Dana Flavina a Roberta Morrise. Také jako jeden z mála v té době pochopil spojitost mezi op-artem a minimalismem, a to díky znalostem ze strukturalistické antropologie a literární kritiky. Roku 1966 napsal text s názvem *Entropy and the New Monument* (Entropie a nové památky), ve které skrze koncept entropie hodnotí minimalismus. Zákon entropie, který prostupuje celou Smithsonovu tvorbu, byl zformulován v oblasti termodynamiky v devatenáctém století. Tento zákon „*předpokládá nezbytné vyhasnutí energie v daném systému, rozpuštění jakékoli organizace do stavu neuspořádanosti a indiferenciace.*“⁷⁵

U minimalismu Robert Smithson kritizoval eliminaci času, času jako rozpadu. „*Místo toho, aby nás nechaly pamatovat si minulost jako staré památky, tyto nové památky způsobují, že zapomínáme na budoucnost.*“⁷⁶ Těmito svými postoji ohlásil pád

⁷⁴ Michael Fried minimalismu vyčítal, že přivedl médium sochy ke konci. Ve své eseji velmi akcentuje sochy Anthonyho Cara (1924–2013), které kladl do opozice k sochám Donalda Judda nebo Roberta Morrise. – Viz Bois (pozn. 12), s. 539.

⁷⁵ Zákon trvá na neúprosné a nezvratné implozi jakéhokoli hierarchického pořádku do smrtelné stejnosti. Tímto konceptem se nechala inspirovat řada lidí. Jeden z tvůrců, francouzský fyzik Sadi Carnot (1796–1832) jako příklad entropie uváděl, že sluneční soustava jednou nezbytně vyhasne. Velmi brzy byl zákon aplikován také na jazyk – způsoby jakým se slova vyprazdňují a stávají se z nich klišé. A dostal se také do oblasti ekonomie a trhu, tedy kapitalistického myšlení. Na základě entropie se bezvýznamným stala eliminace nahodilosti z umění z pohledu modernismu. – Ibidem, s. 549.

⁷⁶ Viz Bois (pozn. 12), s. 550.

minimalismu. Sám svou tvorbou předznamenal postmodernismus v umění, kombinoval různá média a způsoby ztvárnění.

9. PŘEKROČENÍ HRANIC MINIMALISMU, POSTMINIMALISMUS

Jak už to v dějinách umění bývá, i minimalismus přispěl k utváření dalších nových směrů. Znamenal jakýsi most mezi předválečnou abstrakcí a konceptuálním přemýšlením na konci šedesátých let. Novou estetiku ovlivnily hlavně minimalistické abstrakce Donalda Judda a díla Franka Stelly a Ada Reinhardta.⁷⁷ Konceptuální umění kritizovalo modernistické aspekty jako vizualitu, fyzickou konkrétnost a estetickou autonomii. Tyto postoje zaujímali poté i někteří minimalisté, jak Sol LeWitt, který napsal v roce 1967 první manifest konceptuálního umění (*Paragraphs on Conceptual Art*), tak také Robert Morris.⁷⁸

Atmosféra na konci šedesátých let a v raných sedmdesátých letech byla v uměleckých kruzích dosti napnutá. U příležitosti *Sixth Guggenheim International Exhibition* v roce 1971 došlo ke konfliktu nejen skupiny umělců, ale především dvou uměleckých postojů. Toho minimalistického a konceptuálního. Na výstavě v Guggenheimově muzeu chtěl Daniel Buren (1938) vystavit rozměrné dílo podobné transparentu [4]. Tento velký kus látky měl být zavěšený ze stropu v centrálním válcovitém prostoru atria budovy. Proti instalaci se ale ozvala skupina umělců – minimalistů – Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth (1945) a Richard Long (1945). Byli názoru, že tento kus látky znemožňoval pohled diváka na jejich vlastní instalace. Ovšem Burenova látka se postupně z výšky rozšiřovala a zase smršťovala, takže divákovi nebránila v pohledu i na jiná díla. Absurdita argumentu proti Burenovi pouze

⁷⁷ Ad Reinhardt je považován za inspiraci minimalistů. Iluzivnost plochy obrazu popřel již v roce 1953. U obraz čtvercového formátu, složeného ze dvou křížujících různě odstínované černé barvy na černém podkladě, chtěl minimalizovat odkazy na vnější svět a na dění uvnitř obrazové plochy. Svým přístupem ukázal další generaci nové pojetí. Vymezoval se vůči symbolům, představám, vizím či ready-mades. Všechny inspirativní zdroje konceptuálního umění popsal ve své eseji *Umění následuje filozofii I–III* Joseph Kosuth (1945). – Viz Joseph Kosuth, *Umění následuje filozofii I–III*, in: *Srp* (pozn. 54), s. 270–302.

⁷⁸ Estetiku suplementu, se kterou operuje konceptuální umění, můžeme spatřit v dílech Roberta Morrisa, u *Box with the Sound of Its Own Making* (Krabice se zvukem její vlastní tvorby) z roku 1961 a v *Kartotéce* z roku 1962. *Krabice se zvukem její vlastní tvorby* v sobě ukrývá směsicí suplementů historie, paměti, textury, zvuku a technologie výroby. Podobně je to u *Kartotéky*, kterou utváří psané záznamy všech náhodných setkání v době tvorby. Výsledné dílo je tak nedůležité ve srovnání s komplexitou struktur důležitých v procesu tvorby. – Viz Bois (pozn. 12), s. 573.

poukazovala na hranice minimalismu. Za prvé minimalisté předpokládali neutralitu fenomenologického prostoru, ve kterém si divák dílo prohlíží. Burenova teorie institucionálního prostoru ale odmítá čistou fenomenologickou zkušenost, jelikož sama instituce zatěžkána ideologií a ekonomickými aspekty posouvá definici tvorby, interpretace a prožitku. A poté ostatní umělci přistupovali k výstavnímu prostoru jako k neutrálnímu architektonickému prostoru, ale Buren kusem látky naboural tento prostor s manifestačním podtextem namířeným proti přístupům instituce. Nakonec tedy Buren musel své dílo stáhnout. Na protest proti odstranění jeho instalace někteří další umělci z výstavy také svá díla stáhli. A byli mezi nimi i minimalisté, jako Carl Andre nebo Sol LeWitt. Tento zdánlivý konflikt a nejednoznačné postoje minimalistů tak jen potvrdily konec minimalismu.⁷⁹

Ještě jiné události v roce 1970 rozvíjely principy minimalismu a využívaly ho k vytvoření něčeho dalšího. Umělci začali vytvářet intervence do samotného prostoru, které dostaly přívlastek site-specifické. U minimalismu kritizovali závislost na uměleckém díle, ale zároveň rozšiřovali jeho atmosféru. I když využívali průmyslové materiály, zbavili se povrchové nahodilosti, a tím posouvali minimalistické principy. Zde bychom mohli zařadit dílo Michaela Ashera (1943–2012), který v Pomona College Gallery v Claremontu v Kalifornii v roce 1970 pozměnil celý výstavní prostor, když dovnitř vložil sérii nových stěn a změnil tvar prostor v protilehlé rovnoramenné trojúhelníky, které na sebe ve vrcholech navazovaly a tento spoj vytvářel úzký průchod z jednoho trojúhelníku do druhého [5]. Celé dílo se pohybuje na rozhraní více smyslů – ať už sociopolitického, minimalistického, konceptuálního, institucionální kritiky nebo fenomenologického.⁸⁰

Fenomenologie, minimalismus a dematerializace se objevuje také v díle Richarda Serry (1939).⁸¹ Příkladem může být *Strike: To Robert and Rudy* (Řez: Robertě a Rudymu)

⁷⁹ Ibidem, s. 590–591.

⁸⁰ Ashrova kritika v *Pomona Project* byla namířena proti konzumaci na pozadí institucionálního aparátu muzea, který je jako prostor konstituován tak, aby tuto aktivitu naplnil kulturní legitimostí. Jeho dílo je site-specifické a zároveň odkrývá sociokulturní obal, takže jej můžeme identifikovat jako institucionální kritiku. Ke konceptuální estetice se přibližuje dematerializací uměleckého díla, zaměřením na konvence. A v neposlední řadě se objevuje fenomenologický smysl, kdy dílo vybízí diváka, aby se v něm sám pohyboval, tedy se podílel na konstituování jeho významu. – Viz Ibidem, s. 585.

⁸¹ Richard Serra (1939) původně studoval anglickou literaturu na University of California v Berkeley a v Santa Barbaře. V roce 1964 pak graduoval na Yale a díky podpoře z Fullbrightova stipendia poté strávil určitý čas v Evropě. Ve své tvorbě se zpočátku zaměřoval především na různé industriální materiály, především pak na ocel a olovo. Tyto materiály zpracovával podle myšlenek minimalismu, který nejlépe

z roku 1969–1971 [6]. Velký ocelový plát, který je vertikálně zapřen do rohu výstavního prostoru. Serra si pohrává s divákovým pocitem dematerializace do pouhého řezu. Pohybem kolem ocelového plátu se divákově vnímání mění, z plochy přechází do hrany a poté opět přichází k ploše. Zároveň vzbuzuje hrozbu spadnutí. Hra je rozehrána nejen s divákem, ale také s prostorem, který podle úhlu pohledu plát uzavírá, odblokuje a opět uzavírá. Strike spojuje zkušenosti a prožitky. Ale vše záleží na divákovi. Posouváním se v prostoru a vnímáním střídání roviny s linií, otevíráním a uzavíráním, divák nachází plynulost prožívaného světa.⁸² A se změnou vnímání prostoru si pohrává i Dan Flavin ve své instalaci barevných neonových trubek osvětlující interiér milánského kostela Santa Maria Annunciata v Chiesa Rossa, které tam vložil roku 1996 [7]. Divák díky jiným barvám vnímá jednotlivosti architektonického prostoru, které se poté spojují v celek.

Od těchto zásahů do architektonického prostoru pak byl jen krůček k posunutí se k intervencím do otevřené krajiny. Svými zásahy do krajiny se stal slavným hlavně Robert Smithson. Započal tak další směr v umění dvacátého století – Environmental Art. Například jeho *Spirální molo* (1970) zasahovalo tři sta metrů do Solného jezera v Rozel Point v Utahu [8].⁸³ Začaly se používat všechny druhy materiálů a provádět všechny možné úkony. A tak tato díla byla jak kritikou, tak pokračováním minimalismu. Je tudíž obtížné nalézt logiku v různosti vývoje z minimalismu, jelikož tito umělci skrz díla minimalismus rozvíjeli, očistili, ale také ukončili.

Kritika rigidnosti minimalismu vyústila v návratu sebereflexe autora, znovu zapojení do díla podvědomí, pocity a například i erotiku. Díla některých umělců se začínají označovat jako postminimalistická. Tento termín není zdaleka tak soudržným označením jako minimalismus. Poprvé jej použil v roce 1971 Robert Pincus-Witten

odpovídal jeho osobnímu uměleckému zaměření a přesvědčení. Probádal možnosti působení u různých materiálů: zkoumal přeměnu, deformaci, poškození nebo ztrátu integrity či rovnováhy. Ke konci šedesátých let pracoval na plastikách, u kterých sroloval olověné nebo ocelové desky do nepravidelných trubkovitých tvarů. Někdy desky nechával ploché a skládal je do vratkých kompozic, aby tak vzbudil pocit nejistoty, například u díla *One Ton Prop (House of Cards)* z roku 1969. V sedmdesátých letech poté spolupracoval s představitelem land artu Robertem Smithsonem, který ho v mnohém inspiroval k vytváření umělecký děl v městské krajině. – Viz Marzona (pozn. 8), s. 86–88. – Martina Glenn, *Richard Serra*, Artmuseum, http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1396, vyhledáno 9. 4. 2018.

⁸²Bois (pozn. 12), s. 586.

⁸³ Podobně tvořili Richard Long (1945), Hamish Fulton (1946), Denis Oppenheim (1938–2011), Walter De Maria (1935–2013) či Christo (1935). Nejen tyto umělce to na konci šedesátých let táhlo do volného prostoru. Začali tvořit umění s krajinou, pracovali s horizontem, zemními formacemi a s počasím jako s reálným materiálem. Není to pouhé přenesení estetiky minimal artu do krajiny, ale svými zásahy v krajině hranice minima artu překračují. – Ibidem, s. 584–588.

(1935–2018), americký umělecký kritik, který tak chtěl spojit umělce vycházející sice z minimalismu, ale popírající jeho principy. Už roku 1966, kdy se konala významná výstava pro širší uchopení minimalismu *Primární struktury*, vytváří kurátorka Lucy Lippard (1937) ve Fischbach Gallery v New Yorku výstavu *Eccentric abstraction* (Excentrická abstrakce).⁸⁴ Na ní představila umělce, jejichž díla jsou po formální i psychologické stránce opakem minimalismu. Je nutné vyzdvihnout díla Evy Hesse (1936–1970)⁸⁵ nebo Louise Bourgeois (1911–2010).⁸⁶

10. HLAVNÍ PŘEDSTAVITELÉ MINIMALISMU V AMERICE

10. 1 Carl Andre (1935)

Carl Andre se narodil 16. září 1935 v Quincy v Massachusetts. Mezi lety 1951–1953 studoval Phillips Academy v Andoveru. Poté krátce sloužil v armádě a od roku 1957 se usadil v New Yorku.⁸⁷ Ještě, než se začal věnovat umění, tak mezi lety 1960 až 1964 pracoval jako průvodčí nákladní železniční dopravy.

Jeho inspiračními zdroji byli ruští konstruktivisté a především sochy rumunského sochaře Constantina Brancusiho (1876–1957).⁸⁸ Jako jeden z mála minimalistů pro svá díla používal označení socha. Po přesídlení do New Yorku se věnoval mnoha uměleckým odvětvím. Naplno se začal zabírat plastikou, až když se seznámil s Frankem Stellou a

⁸⁴ Viz Ibidem, s. 548.

⁸⁵ Eva Hesse často pracovala s materiály jako laminát, provaz, latex nebo plast. Využívala minimalistických prvků, jako opakování stejných prvků nebo použití geometrických tvarů. Avšak materiál, se kterým pracovala, evokuje tělesnost či sexualitu. Bohužel kvůli nádorovému onemocnění zemřela v brzkých letech. –

Viz Martina Glenn, Eva Hesse, *Artmuseum*, http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=897, vyhledáno 9. 4. 2018.

⁸⁶ Louise Bourgeois byla nejprve ve svých kresbách inspirována surrealismem. Poté přešla k soše a začala užívat materiály jako latex, textilie nebo sádra. Vytvářela objekty připomínající části těl, které jsou ovšem nějakým způsobem zdeformovány. Ve svých dílech reflektovala svůj feministický postoj. Stala se tak jednou z prvních a nejvýznamnějších feministických umělkyní. – Viz Louise Bourgeois, *Tate*, <http://www.tate.org.uk/art/artists/louise-bourgeois-2351>, vyhledáno 22. 3. 2018.

⁸⁷ Carl Andre byl ženatý s umělkyní Anou Mendieta (1948–1985). Její smrt v roce 1985, kdy Ana Mendieta vypadla z okna, nebyla objasněna. Sám Carl Andre byl obviněn, že svou ženu z okna strčil, poté bylo ovšem obvinění stáhnuto.

⁸⁸ Constantin Brancusi (1876–1957) se narodil v Rumunsku, ale roku 1904 pobýval v Paříži. Svými postoji k médiu sochy se stal významným pro celé dvacáté století nejen v sochařství, ale také v malířství. Socha podle něj musí respektovat povahu materiálu. Většinou si témata přebíral z přírody, a ta abstrahoval do čistých esenciálních forem. – Viz Martina Glenn, *Constantin Brancusi*, *Artmuseum*, http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=179, vyhledáno 9. 4. 2018.

sdílel s ním jeho ateliér. Nejprve mezi lety 1958 a 1966 tvořil dřevěné sochy, a poté pokračoval v dílech instalovaných na podlahu.

Na dílo Constantina Brancusiho odkazuje Andreho první větší socha *Last Ladder* (Poslední žebřík) z roku 1959 [9]. Subtilní opracovaná dřevěná kláda byla instalována do rohu místnosti. Další díla už pak spolupracovala s rovinnou plochou podlah. Jako například jeho instalace z roku 1966 pro Tibor de Nagy Gallery v New Yorku *Equivalent Series* (Rovnocenná série) [10].⁸⁹ Tam Andre podlahu pokryl 120 stejnými cihlami položenými přes sebe ve dvou vrstvách. Mezi osmi takovými seskupeními se objevovala podlaha galerie, která se tak stala nedělitelnou součástí celé instalace.

Nejznámější díla se skládají z kovových čtverců položených na podlahu, série *Plains* [11]. Čímž se Andremu povedlo ze sochy vytěsnit objem. Práce z této série se skládají ze 36 dílů/čtverců z různých kovů (ocel, zinek, hořčík atd.). V každé plastice se střídají díly ze dvou kovů. Na podlaze jsou díly střídavě sestaveny tak, aby tvořily čtverec. Divák nejenom, že vnímá rozdílné materiály, jejich povrch, ale také do studia objektu zapojuje okolí a navíc je sám vybízen k tomu, aby po vystavených pracích chodil, čímž vyniká další rozměr díla.⁹⁰

10. 2 Donald Judd (1928–1994)

Donald Judd se narodil v roce 1928 v Excelsior Springs v Missouri. Po vojenské službě v Koreji odešel roku 1948 do New Yorku. Začal studovat dějiny umění na Arts Students League a o rok později se přesunul za studiem nejen dějiny umění, ale také filozofii na Columbia University. Mezi lety 1959 až 1965 se věnoval umělecké kritice a přispíval do časopisů *Art News*, *Arts Magazine* a *Art International*.

Nejprve se věnoval malbě, která se přikláněla k abstraktnímu expresionismu. Svou první výstavu měl roku 1957 v Panoramas Gallery. Malbou se zabýval ještě na začátku šedesátých let. Používal olejové barvy, do kterých někdy přimíchal písek nebo na povrch plátna umísťoval předměty, aby zdůraznil jejich objektovost. Roku 1962 vytváří první nástěnné reliéfy. O rok později se již malířství vzdal a začal se věnovat

⁸⁹ Carl Andre, Tate, <http://www.tate.org.uk/art/artists/carl-andre-648>, vyhledáno 13. 4. 2018.

⁹⁰ Martina Glenn, Carl Andre, Artmuseum, http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1393, vyhledáno 13. 4. 2018. – Marzona (pozn. 8), s. 12–14.

pouze sochařství. V Green Gallery v roce 1963 poprvé vystavil své prostorové objekty, které mají zřetelný původ v malířství. Do výstavního prostoru umístil pět objektů tvaru krabice, která se později opakovaně v jeho díle objevovala. Krabice vyrobil buď z kovu, nebo z překližky a přetřel červenou barvou [12]. Využíval projevy abstraktního umění, díky kterému chtěl definovat skutečný prostor. Kritika k němu sice moc vstřícná nebyla, Judd ovšem dále pokračoval ve svých trojrozměrných objektech a počítal také s prostorem.⁹¹

Od roku 1964 užíval produkty průmyslové výroby, čímž odstranil z děl svůj rukopis a auru. Používá různé materiály, jako plexisklo nebo kovy. A díky novým technologiím nemusel svá díla natírat barvou.⁹²

Roku 1965 vytvářel své první objekty, které nazýval *Stacks* (Hromady; Navršení), skládající se ze stejných kovových krabic umístěných ve stejných odstupech vertikálně na stěně [13]. Později do nich začal vkládat barevné transparentní plexisklo, takže se jejich vnímání opět posunulo a meziprostory mezi jednotlivými elementy se zvětšovaly nebo zmenšovaly podle matematického principu [14].⁹³

10. 3 Dan Flavin (1933–1996)

Dan Flavin se narodil 1. dubna 1933 v New Yorku. Po návratu z vojenské služby v Koreji roku 1956 se zapsal na studium dějin umění na New York School for Social Research a později absolvoval kurzy kreslení a dějin umění na Columbia University v New Yorku. Ještě, než se rozhodl naplno věnovat umění, pracoval v poštovním oddělení v Guggenheimově muzeu a jako ostraha v Muzeu moderního umění. Mezi lety 1958 a 1961 vytvořil řadu akvarelů, kreseb tuší, kaligrafických básní a maleb, které našly inspiraci v abstraktním expresionismu. Převážně v dílech Franze Klineho (1910–1962) a Roberta Motherwella (1915–1991).

⁹¹ Brian O'Doherty (1928) v *New York Times* popisuje výstavu takto: „...vzorový příklad avantgardního ne-umění, které se pokouší vytěžit význam z okázalého nedostatku významů.“ – Viz Marzona (pozn. 8), s. 18.

⁹² Sochař Mark DiSuvero (1933) se k Juddovým objektům vyjádřil roku 1966 takto: „Myslím si, že můj přítel Judd nemůže být považován za umělce, protože svá díla sám nezhotovuje. To se neslučuje se základním faktem, že člověk musí věci také vytvářet, aby byl umělcem.“ – Ibidem, cit. s. 18.

⁹³ Martina Glenn, *Donald Judd*, Artmuseum, http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1434, vyhledáno 13. 4. 2018. – Marzona (pozn. 8), s. 16–19.

Od roku 1961 začal tvořit nástěnné objekty skládající se z jednobarevných boxů připevněných na stěnu a svítidel na jejich povrchu, tato díla nazývá *Icons* (Ikony). A tak se z obrazu stává objekt. Průlomový pro Flavina byl rok 1963, kdy se na stěnu rozhodl připevnit běžnou neonovou zářivku a tuto instalaci pojmenoval *Diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum)* (Diagonála 25. května, 1963 (Robertu Rosenblumovi) [15].⁹⁴ Za jeho nejznámější dílo z neonů pak můžeme považovat „*Monument*“ *for V. Tatlin* („Památník“ pro V. Tatlina), který v různých variacích, lišících se uspořádáním neonů, tvořil od roku 1964 [16].

Od roku 1966 měly Flavinovy práce čím dál více charakter instalací vytvořených pro speciální místo. Začínal více pracovat se samotnou architekturou výstavních prostor, jeho zářivky tak rozehrávaly hru, ve které mizí jasné kontury a hranice, barvy se nenásilně mezi sebou prolévají a celý prostor je naplněn tajemnou atmosférou.⁹⁵

10. 4 Sol LeWitt (1928–2007)

So LeWitt se narodil v roce 1928 v Hartfordu v Connecticutu. Studium umění na Syracuse University ukončil roku 1949 a po vojenské službě v Koreji se roku 1953 usadil v New Yorku. Pracoval jako grafik a kreslíř v architektonické kanceláři. Roku 1960 začal pracovat v Museum of Modern Art v knihovně a jako noční recepční. Tam se seznámil s Danem Flavinem, Robertem Mangoldem (1937), Robertem Rymanem (1930) a kritičkou Lucy Lippard. Dostal se tak do okruhu dalších umělců, kteří hledali odklon od abstraktního expresionismu.

Mezi lety 1961 a 1962 začal tvořit přísně geometrické, monochromní *Wall Structures* (Nástěnné struktury), nástěnné objekty sestavené ze dřeva a natřené barvou. O rok později přešel k trojrozměrným objektům v prostoru [17]. Často pracoval s dutými krychlemi, které někdy postrádaly hrany. Pohrával si s myšlenkou skryté přítomnosti prvků, kterou díky systematické divák vylouští. Jeho díla jsou zároveň často jakýmsi úkryty skrývající tajemství a odráží se v nich jejich jen zdánlivá srozumitelnost.

⁹⁴ V té době se do souvislosti s Flavinovými zářivkami dávaly ready made Marcela Duchampa. Převážně ale proto, že právě roku 1963 byla v Pasadena Art Museum velká retrospektiva Marcela Duchampa, jinak je totiž toto spojení spíše povrchní. Marcel Duchamp chtěl svými ready made poukázat na problematičnost normativní definice umění, na tenkou hranici mezi uměním a ne-uměním. Dan Flavin ale prefabrikované světelné prvky používal jako výchozí bod pro svůj tvůrčí proces. – Viz Marzona (pozn. 8), s. 14–15.

⁹⁵ Ibidem

Mezi lety 1964 a 1965 Sol LeWitt pracoval na jednobarevných dílech skládajících se ze dřeva, ty jsou buď připevněny na stěnu, nebo rozmístěny v prostoru. Kolem roku 1965 se v dílech snažil oprostít co nejvíce od hmoty, tudíž se objevily objekty jako otevřené formy skládající se pouze z konstrukce beze stěn. Roku 1965 tak vzniká *Cube-cube* (krychle-krychle), první jeho modulové dílo, navíc vyrobené průmyslově [18]. Jeho objekty tak uzavírají prostor a samy jsou přitom prostorem uzavírány. Díla jsou přímá a trojrozměrná, plochá a hluboká, bez objemu a zároveň objemem charakterizována. Respektují vzácnost prostoru, ale s určitým sebevědomím [19].

Dílem *Seriál Project No. 1 (ABCD)* (Sériový projekt č.1) z roku 1966 se jeho práce posunuly opět o něco dále [20]. Objevil se u něj příklon ke konceptualismu, který pro něj bude charakteristický. Tvar krychle chápal jako základní modul, který proměňoval v různých uskupení a používal průmyslové materiály jako ocel nebo hliník. Přičemž myšlenka zaujímá prvořadý význam. Tímto a dalšími projevy se odpoutal od minimalismu. Sám roku 1967 sepsal první manifest konceptuálního umění *Paragraphs on Conceptual Art*. Zdůraznil, že koncept díla je nadřazený jeho realizaci, a kladl důraz na rovnocennost mezi myšlenkou díla, jeho náčrtem, modelem, diskuzemi o něm a samotnou realizací. Sám prohlásil: „*To, jak dílo vypadá, není příliš důležité.*“⁹⁶

10. 5 Robert Morris (1931)

Robert Morris se narodil 9. února roku 1931 v Kansas City v Missouri. Nejprve studoval inženýrská studia a umění na University of Kansas City a na Kansas City Art Institute. V roce 1950 poté odchází do San Francisca, kde se zapsal na California School of Fine Arts. V San Franciscu, kde také vykonává vojenskou službu, pobýval do roku 1960, kdy se přestěhoval do New Yorku. V druhé polovině padesátých let se věnoval malířství a byl členem avantgardního tanečního souboru Anny Halprin. Tam se seznámil se Simoe Forti a Yvonne Rainer, se kterými odešel do New Yorku, aby se přidal k Judson Dance Theater. Roku 1961 začal studovat dějiny umění na Hunters College a studium ukončil magisterskou prací o Constantinu Brancusim. Počátek jeho sochařské kariéry můžeme hledat v New Yorku.

⁹⁶ Martina Glenn, *Sol LeWitt*, Artmuseum, http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1442, vyhledáno 13. 4. 2018. – Marzona (pozn. 8), s. 19–21.

Mezi jeho první minimalistické sochy patří *Column* (Sloup) z roku 1961 [21]. V šedesátých letech pracoval na objektech vykazující značnou jednoduchost a pátrajících po tradičních představách o znázorňování. Zde Morris propojil jazyk nebo obraz a předmět. Jako například v díle *I-Box* (I-Krabice) z roku 1962 [22]. Odkazující tak na písmeno „I“, což v angličtině znamená „já“. Po otevření krabice se objevila fotografie ve tvaru písmene I, na které byl zobrazen šklebící se umělec. Morris tak poukázal na nesoulad mezi abstraktně-jazykovou koncepcí „já“ a jeho konkrétním vyobrazením.

Často pracoval s dutými krychlemi. Zajímal jej také fenomén procesu v umění, což dokazuje na díle *Box with the Sound of Its Own Making* (Krabice se zvuky svého zhotovení) z roku 1961, které se skládalo z dřevěné krychle, do níž byla vložena nahrávka zvuků zaznamenaných během vytváření díla. Zvuky odkazovaly na minulost a samotná krychle představovala přítomnost. Tudiž zde splývaly proces tvorby a objekt. Dále vyráběl z překližek různě velké geometrické tvary natřené šedou barvou, které kolikrát zavěsil na lanech ze stropu [23]. Rozmístěním děl a jejich nezajímavostí vyzdvihoval vztah pozorovatele a prostoru. Mezi lety 1965 a 1967 poté vznikaly různé variace tzv. *L-Beams* [24]. Instalace se skládaly ze dvou nebo tří identických objektů ve tvaru písmene L. Ty byly do výstavního prostoru vloženy vždy v jiných polohách. Při prohlížení si divák uvědomil důležitost kontextu celé situace. I když objekty jsou stejné, jiným umístěním a natočením se stejně být nezdají. Ovlivňovala jej Gestalttheorie (tvarová teorie) a fenomenologie Maurice Merleau-Pontyho.⁹⁷

11. ČESKÉ PROSTŘEDÍ V ŠEDESÁTÝCH A SEDMDESÁTÝCH LETECH DVACÁTÉHO STOLETÍ

V další části celé práce se zaměřím na situaci v českém prostředí v době, kdy se se Spojených státech objevují první projevy umělců, které následně kritici nazvou minimalistickými. Chtěla bych tak poukázat na rozdílnou atmosféru a podmínky v obou místech v dané době a nemožnost brzké reflexe amerického minimalismu v našem prostředí. V následujících řádcích se snažím nastínit politicko-kulturní dění v Československu v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století s přesahem

⁹⁷ Viz Marzona (pozn. 8), s. 21–24. – Martina Glenn, *Robert Morris*, Artmuseum, http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1401, vyhledáno 13. 4. 2018.

do výtvarného umění. Je to ovšem pouze jakási sonda, jelikož by podrobné uchopení situace v dané době stačilo na jednu celou práci.

Umělecké dění v šedesátých letech bylo do značné míry zatíženo politickou situací. V roce 1956 se konal dvacátý sjezd sovětské komunistické strany, na které poprvé politici uznali krizi projektu budování socialistické společnosti, a tím se důvěra příznivců nalomila. Komunistická strana sice vládla i nadále, ale již oslabovala, a to mělo za následek zakládání osobitých duchovních společenství, která chtěla ukázat deziluzi ze stavu společnosti a bojovala za její probuzení z apatie. Vzniká tak atmosféra, kdy společnost stále naplňovala marnost a smutek, ale objevuje se také touha po zlepšení, zdravém a smysluplném životě a po uvolnění pomyslných pout.⁹⁸

Také umělecká společnost byla značně roztržštěná, a to už od dění po únorovém puči roku 1948. Mnozí se socialismem přesvědčivě souhlasili a zdaleka ne všichni bojovali proti němu. Mezi umělci bychom našli zastánce konzervativních přístupů, ale i řadu nadšenců připravených odpovídat svým jedinečným způsobem na okolní umělecký svět.⁹⁹ Politikové komunistické strany se zpočátku k umění stavěli jednoznačně. To mělo hlavně sloužit lidu, takže byla přijatelná především narativní realistická forma. V nedávné historii se tak hledali umělci, kteří by svým projevem do těchto představ zapadali, a z těch se stávaly „schválené“ příklady pro ostatní.¹⁰⁰ Pro starší malíře, jež se inspirovali modernou, to bylo obtížnější. Těm, kteří tvořili v intencích postimpresionismu nebo fauvismu, se příklon k realistickému zobrazení zpočátku zdál nemožný, později se ale atmosféra uvolnila a byly rehabilitovány malby i těchto uměleckých rázů. V sochařství se sice mohlo objevovat plastické zjednodušení, nikoli však plastická deformace, můžeme tudíž hovořit o většinovém znovunastolení akademismu.¹⁰¹

Na scesti se ovšem dostala nová nastupující generace. Ve škole je vyučovali realistickému zobrazování a v podstatě nebyli ve styku se západním světem. Neměli přístup

⁹⁸ Kvůli vzniklé situaci bylo nutné obnovit režimem utlačené elementární duchovní funkce, ať už překonat izolaci a znovu se orientovat v základních světových souvislostech duchovního pohybu, nebo obnovit živou paměť společenství. – Viz Antonín Mokrejš – Josef Hlaváček, *Osobnosti českého duchovního života šedesátých let*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958–2000* VI/1, Praha 2007, s. 22–24.

⁹⁹ Viz Chalupický, *Nové umění* (pozn. 14), s. 23.

¹⁰⁰ Za klasika českého umění se tehdy považoval Václav Brožík (1851–1901). Ten byl v devatenáctém století reprezentantem akademické malby a proslavil se díky rozměrným historickým kompozicím. – Viz *Ibidem*, s. 24.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 25.

k publikacím či periodikům, která by reflektovala současné světové umělecké dění. Ani kontinuita mezi novou generací a jejich předchůdci téměř neexistovala, jelikož mnozí z avantgardních umělců již zemřeli nebo emigrovali. K připomnění umělců meziválečného umění tak pomohla výstava *Zakladatelé moderního českého umění*, kterou v roce 1957 v Jízdárně Pražského hradu připravili mladí kritici Miroslav Lamač (1928–1992) a Jiří Padrta (1929–1978). V ní se zaměřili na expresionistické a kubistické tendence v českém umění. Výstava ukázala, jak tehdejší umělci reagovali na světový vývoj, a tak povzbudila mladší generaci v jejich vlastní tvorbě a v touze po vědění o uměleckém světě za hranicemi. Umělci tak najednou měli na vybranou mezi konvencemi, nebo vlastní inovativní, i když neschválenou tvorbou.

Na konci padesátých let a začátku šedesátých let, kdy mnoho umělců muselo takto ověřovat a prosazovat svůj odlišný pohled, vznikala řada uměleckých skupin. Do nich se umělci sdružovali z různých důvodů. Na rozdíl od předchozí doby, kdy byla hlavním motivem snaha vytvořit silný výtvarný projev založený na stylové podobě, je nyní spojovalo přátelství a podobné vnitřní pocity. Proto skupiny často vznikaly skromně, se snahou navázat na prvorepublikovou modernistickou tradici.¹⁰² A zároveň se chtěly vyhranit vůči oficiálnímu Svazu československých výtvarných umělců.¹⁰³

V rámci vznikajících skupin se umělci přikláněli k různým uměleckým směrům, a to je jako určitou komunitu spojovalo. Můžeme spatřit abstraktní projevy v rámci skupiny Máj 57 nebo UB 12. Expresionismus se mísil s konstruktivismem u umělců ve skupině Trasa 54 a informální charakter s důrazem na ztěžklé, monochromní hmoty lze vidět v dílech členů skupiny Konfrontace. Se svými dadaistickými postupy se pak

¹⁰² Obecně u mladé generace hrála v tvůrčím vyjádření velkou úlohu abstrakce. Ta pro ně paradoxně znamenala projev, díky kterému se mohou realitě nejlépe přiblížit a poukázat tak na vnitřní pocity. Svě předchůdce si museli znovuobjevit sami, jelikož po roce 1948 byly abstraktní projevy prohlášeny za nepřijatelné, značně se odklánějící od reality. – Viz *Ibidem*

¹⁰³ Pozvolna uvolňující se situace po roce 1956 přiměla také k rekonstrukci Ústředního svazu československých výtvarných umělců (ustaveného v roce 1949). Nyní vznikly dvě nové výběrové (tedy už nikoli všeobecné) organizace: Svaz československých architektů a Svaz československých výtvarných umělců. Tehdy se také formovala myšlenka sdružování nových ideových skupin, které by se měly diskutovat o nalezení nejlepší podoby socialistického realismu. – Viz *Ibidem*, s. 28–29.

o slovo hlásili Šmidrové a výraznou skupinou inspirovanou konstruktivismem bylo uskupení Křižovatka.¹⁰⁴

Rok 1968 pak přinesl politické, a hlavně společenské změny, které se promítly také do kulturního světa. Pokud v šedesátých letech byla atmosféra v rámci možností uvolněnější, v letech sedmdesátých nastal opak. Objevila se snaha o návrat ke starým pořádkům, a tak se přistoupilo k zákazům veřejné i odborné činnosti. Pozornost vládnoucí strany se upírala ke vzdorujícím intelektuálům, kteří se odmítali vzdát probíjované svobody. Většina společnosti ovšem rezignovala a nechtěla pokračovat v odporu disidentskou činností a přiklonila se k pragmatismu. V roce 1969 se opět přistoupilo k hlídání kultury vládnoucí stranou. Aby mohli komunisté docílit normalizace poměrů ve společnosti, museli omezit svobodu projevu. Ti umělci, kteří v posledních letech neuspěli, byli nyní odměňováni a ti, kteří otevřeně nesouhlasili s politickým děním, byli trestáni. Tresty se projevovaly například vyřazením z veřejných zakázek, rušením pracovních smluv, ale také zákazem činnosti tvůrčích skupin. Národní svazy výtvarných umělců byly rozpuštěny pod záminkou, že mezi lety 1965–1969 zaujímaly kontrarevoluční postoje. Další ekonomické tlaky se týkaly povinné registrace u nově zřízeného fondu, pokud se umělci chtěli živit prodejem svých děl a nebýt tak nařknuti z příživnictví. Což opět vedlo u umělců ke schizofrenním pocitům. Oficiálně se tvořily tematické výstavy, které doprovázely ideologické názory. U uměleckých projevů se ovšem nevyklučovaly tendence modernismu a ani nebyla zakázána nefigurativnost. Odvrátila se pozornost od jejich tvůrčích postojů a obrátila se na poslušnost ke komunistické straně a Sovětskému svazu.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Skupin vznikalo opravdu mnoho, v Praze například M 57, MS 61, Experiment, Etapa, Blok, Radar, Horizont, Profil, Proměna, Index, Grafis, 8 výtvarníků, Náhledy, Skupina 58, Skupina 66, MG; v Brně Brno 57, Profil 58, M Brno, K Brno a další například Kontrast, Setkání, 5+2, Krok 57, Skupina 7, Objekt.

¹⁰⁴ Tyto skupiny poté vytvořily volné uskupení Blok výtvarných skupin a roku 1962 uspořádaly velkou výstavu *Jaro 62* a zanedlouho svrhly poněkud konzervativní vedení Svazu československých výtvarných umělců. – Viz Vojtěch Lahoda, Rozvoj tvůrčích skupin 1958–1970: každodenní modernismus, in: Švácha–Platovská (pozn. 98), s. 99–121.

¹⁰⁵ Ze strany politické moci byla snaha vytvořit, co největší možnou propast mezi novou generací umělců a jejími předchůdci. To se ovšem nepodařilo a celá situace spíše prospěla projevům náklonnosti. – Viz Jiří Šetlík, Léta sedmdesátá a osmdesátá, in: Švácha–Platovská (pozn. 98), s. 369–385.

K výměně názorů mezi umělci v té době docházelo ve vzájemných schůzkách konajících se v některém z uměleckých ateliérů.¹⁰⁶ Snad všichni umělci četli statě předního uměleckého teoretika druhé poloviny dvacátého století v českém prostředí Jindřicha Chalupického (1910–1990).¹⁰⁷ V sedmdesátých a v průběhu osmdesátých let nepravidelně vycházela samizdatová periodika jako například *Někdo Něco, Obsah, Vokno* nebo *Revolver Revue*, kde se objevovaly články o výtvarném umění.¹⁰⁸ Autoři článků se tehdy věnovali především happeningům a hnutí Fluxus.¹⁰⁹ Další texty byly součástí časopisů *Jazzové sekce*,¹¹⁰ kde se v redakci o výtvarné umění staral Joska Skalník (1949) a Karel Srp ml. (1958).¹¹¹ Mladší generaci byly zakládány nové skupiny a prosazovalo se zejména akční umění a konceptuální přístup.¹¹²

Reflexe svobodně založeného amerického minimalismu byla v českém prostředí ve větší míře prakticky možná až od osmdesátých let. Pro umělce v našem prostředí nebylo kvůli izolaci vůbec lehké dostat se do galerií za hranicemi, kde byl minimalismus představován už od konce šedesátých let. Nic nenahrávalo tomu, aby v Čechách

¹⁰⁶ Ty organizoval teoretik Jindřich Chalupický (1910–1990) a konaly se nejen v pražských hospodách a kavárnách, ale především v ateliérech Vladimíra (1922–1986) a Věry Janouškových (1922–2010), Huga Demartiniho, Theodora Pištěka (1932) nebo Čestmíra Kafky (1922–1988). – Ibidem, s. 374.

¹⁰⁷ U osoby významného literárního a výtvarného kritika Jindřicha Chalupického bych ráda odkázala hlavně

na soubor jeho textů v knize *Cestou, necestou* a jeho pojednání o českém umění mezi lety 1948–1989 v knize *Nové umění v Čechách*. Srov. Chalupický, *Cestou, necestou* (pozn. 20). – Chalupický, *Nové umění* (pozn. 14).

¹⁰⁸ Viz Šetlík (pozn. 105), s. 376.

¹⁰⁹ Nejznámějším českým členem hnutí Fluxus je Milan Knížák (1940). Toto mezinárodní hnutí vzniklo roku 1960 v Americe a založil jej George Maciunas (1931–1978). Svými principy se snažili popřít tzv. oficiální galerijní umění, ve východní Evropě pak chtěli popřít oficiální socialistické umění a být součástí undergroundu. Oblíbenými prostředky se staly: akce-happening, instalace, prostředí-environment, performance, objekt, hudba, zvuk. Jejich objekty vykazují znaky minimalismu ovlivněné jazykem a filosofií. – Viz Amy Dempsey, Minimalismus, in: idem, *Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním*, přel. Miroslav Koláč, Praha 2002, s. 228–229.

¹¹⁰ *Jazzová sekce* měla amatérský charakter. Režim činnost *Jazzové sekce* dlouho nezakazoval, jelikož byl tehdy značný zájem o jazzovou a rockovou hudbu, a tento svaz hudebníků byl brán za stěžejní organizaci v nezávislé kultuře. Věnovali se mimo hudby také literatuře, divadlu, filmu, filosofii a výtvarnému umění. V redakci *Jazzové sekce* v Praze na Kačerově byly k dispozici k nahlédnutí zahraniční periodika jako *Flash Art*, *Art Forum*, *Art News* nebo *Art in Amerika*. – Viz Šetlík (pozn. 105), s. 376–377.

¹¹¹ Na články reflektující zahraniční dění dané doby bylo a stále i dnes je potřeba nazírat opatrně. Často se užívaly pojmy, které v kontextu ztrácely význam nebo se zaměňovaly jednotlivé styly. Čtenář k nim musel přistupovat velmi kriticky. Ovšem, aby tak mohl činit, chyběla mu jedna důležitá skutečnost, a to potřebné debaty nebo alespoň možnost daná díla spatřit v galeriích, jak toho mohli využívat v západní Evropě. V Čechách byla informovanost tedy spíše povrchná. – Viz Pospiszyl (pozn. 23).

¹¹² Srov. Jiří Valoch, Umění akce, hnutí Aktual, happening, in: Švácha–Platovská (pozn. 98), s. 241–253. – Karel Srp, Akční umění sedmdesátých let, in: Švácha–Platovská (pozn. 98), s. 483–499.

minimalismus u umělců dosáhl svého uplatnění, a to hlavně z důvodu rozdílné atmosféry a jiných podmínek. Američtí umělci se v polovině dvacátého století chtěli čím dál více odpoutat od evropských tradic zobrazování a prosazovali abstrakci a redukci výrazových schémat. Navíc na Západě panovala potřebná svoboda a umělci se obraceli na diváka, oslovovali ho, konfrontovali a vedli s ním dialog mnohem dříve, než tomu tak bylo u nás. Tento přístup se v našem prostředí prosadil až od sedmdesátých let. A tak charakter českého umění v šedesátých letech, kdy se v Americe utvářel minimalismus, byl spíše introvertní a obohacen individuálními přístupy. V té době v českém umění nemůžeme ani přesněji definovat směry, spíše se dá hovořit o různých tendencích.¹¹³ Podrobným zkoumáním by se snad dalo vypožorovat, kdy se jaký umělec přiklonil k jakému směru a díky čemu se tak stalo, ale atmosféra v českém prostředí byla natolik specifická, že se často po krátké době do děl umělců promítaly silné pocity ze stavu společnosti. V té době tak nemohlo dojít k úplnému oproštění od vnějších vztahů, jak toho chtěl docílit ve své estetice minimalismus.¹¹⁴ Čeští umělci v šedesátých letech a později často tíhli k transcendenci, symbolismu a v dílech byl zachycen smutek, naděje nebo víra. Nikdy se nedokázali zcela zbavit těchto projevů a soustředit se pouze na formu, prostor a pokusit se zaměřit na čisté prožívání.

12. TEORETICKÉ UCHOPENÍ AMERICKÉHO MINIMALISMU V ČESKÉM PROSTŘEDÍ

Síla amerického minimalismu tkvěla nejen v jeho časné reflexi u dalších umělců, ale především v odpovědích soudobé umělecké kritiky. Ta mnohdy začala popírat to, co sami minimalisté popírali. Ostatně takový skepticismus se objevil i u samotných umělců, například Roberta Morrise.¹¹⁵ Nový umělecký směr může dosáhnout uplatnění v jiném prostředí, než kde vznikl, mnohdy díky umělecké kritice. Recepce minimalistických principů a jejich nového nazírání na sochy nebyla v českém prostředí dostatečně brzká.

¹¹³ Viz Chalupický, *Nové umění* (pozn. 14), s. 30.

¹¹⁴ *Ibidem*

¹¹⁵ K postavení Roberta Morrise v tehdejší kritice bych ráda odkázala na text Williama Johna Thomase Mitchella. V něm se Mitchell věnuje nejen Morrisovým pracím, ale především problematice spojení jazyka a objektů. Dále rozebírá, do jaké míry minimalisté, potažmo Robert Morris, ovlivnili svými názvy děl nazírání na jednoduchá tělesa. –Viz William John Thomas Mitchell, *Slovo, obraz a objekt: nápisy na zdi pro Roberta Morrise*, in: *idem, Teorie obrazu. Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*, Praha 2016, s. 253–290.

V tomto si určitý nedostatek tehdy uvědomoval i Jindřich Chalupecký.¹¹⁶ Ten je ostatně jeden z mála, který se ve svých esejistických textech miniml artu dotýkal. Mezi další odborníky zabývajících se minimalismem bychom pak mohli zařadit Karla Srpa ml. a Petra Rezka. Každý z nich k pojednání o tomto směru přistupoval odlišně, ať už úvahově, čistě fakticky nebo filozoficky.

Jindřich Chalupecký minimal art ve svých esejích zmiňoval několikrát. Jsou to ovšem jen malé, téměř nepatrné zmínky, spíše v souvislosti změny estetiky redukcí prostředků.¹¹⁷ Podle Chalupeckého vývoj moderního umění k minimalismu a konceptualismus nevzešel z hledání nových forem, ale vyvolala jej potřeba umělců vytvořit dílo radikálně odlišné od předchozích děl z minulosti.¹¹⁸ V textu z roku 1970 s názvem *Tragické umění* s ohledem na výstavu *Když se postoje stanou tvarem* (*When Attitudes Become Form*), která proběhla roku 1969 v bernské Kunsthalle a později se přesunula do londýnského Institute of Contemporary Arts, podotýká, že působivost na výtvarně nezajímavých, jednoduchých objektech spočívá v tom, že se divák musí vypořádat s jejich prázdnotou.¹¹⁹ V eseji *Smysl moderního umění* z roku 1971 zase zmiňuje postoje Roberta Pincus-Wittena, který roku 1971 vydal knihu *Post-Minimalism*. Pincus-Witten byl názoru, že se postminimalisté v čele s Evou Hesse chtěli expresivitou vymanit vůči formalismu minimalistů.¹²⁰ Chalupecký se kolikrát zmiňuje o Robertu Morrisovi, ale nijak jeho práci nerozebírá, pouze je názoru, že Morrisovy plastiky nejsou předměty, které by mohl člověk pozorovat, ale jsou spíše tělesnou přítomností, kdy si člověk při pohledu na ně silně uvědomuje sebe sama jako existujícího ve stejném prostoru.¹²¹

¹¹⁶ Viz Chalupecký, *Nové umění* (pozn. 14), s. 30.

¹¹⁷ Vedle sebe staví celou řadu nových směrů jako enviromentální umění, happening, pop art, kinetismus, luminismus, minimal art, arte povera a další. Tyto nové projevy se vyskytují mimo navyklé estetické kategorie a nedají se postihnout žádným formálním rozbohem. Umělci se mohou vyjádřit jakkoli od pohybujících se světél přes geometrická tělesa až k pouhému gestu. Podle Chalupeckého toto nové umění nemá především obsah, ale kdo se zde stává nadměru důležitým, je právě samotný divák. – Jindřich Chalupecký, *Umění v našem věku*, in: Chalupecký, *Cestou, necestou* (pozn. 15), s. 123–133, zvl. s. 131–132.

¹¹⁸ Viz Jindřich Chalupecký, *Smysl moderního umění*, in: Chalupecký, *Cestou, necestou* (pozn. 15), s. 134–152, zvl. s. 139.

¹¹⁹ Viz Jindřich Chalupecký, *Tragické umění*, in: Chalupecký, *Cestou, necestou* (pozn. 15), s. 117–122, zvl. s. 117.

¹²⁰ Viz Chalupecký (pozn. 118), s. 149–150.

¹²¹ Srov. *Ibidem*, s. 118

Významné publikace a články nejen o soudobých českých umělcích, ale také o těch zahraničních, vycházely v rámci nezávislé vydavatelské instituce *Jazzová sekce*. Ta se zasadila mimo jiné také o vydání překladů řady původních textů či zahraniční literatury. Z okruhu autorů *Jazzové sekce* nesmíme opomenout osobu Karla Srpa ml., díky kterému, mimo edici textů o českých autorech, vyšla v roce 1982 dvoudílná publikace *Minimal and Earth and Concept Art* představující stěžejní texty a umělce těchto nových směrů.¹²² Srp do této antologie vybral osmnáct autorů, které představil jako individuality. Nesnažil se je hodnotit, spíše díky nim podal přehled nových směrů. Snažil se postihnout předchůdce minimalistů, jejich základní principy a vývoj, ostatně ten je naznačen již samotným názvem. Informuje o období mezi lety 1967–1970, kdy jednotlivé směry dosáhly svého vrcholu či teprve vznikaly.

Dalším významným přispěvovatelem do *Jazzové sekce* byl filozof Petr Rezek (1948), žák Jana Patočky (1907–1977). Jeho fenomenologické interpretace umění silně zapůsobily na tehdejší uměleckou obec.¹²³ V textu s názvem *Proměna plastičnosti* rozvíjí myšlenky Roberta Morrise. Rezek se snažil o výklad působivosti minimalistických soch, které jsou podle Morrise charakteristické neiluzívností a doslovností své struktury, na základě vymezení pojmů plastičnosti a patičnosti. Morris se vyhraňuje vůči nitru sochy, které soše nepřipouští definitivní uchopení. Podle Rezka pohyb z nitra charakterizuje plastičnost, která je založena na vystupňování plnosti patičnosti na samou mez. Přičemž patičnost pojímá na základě výkladu německého historika umění Kurta Badta (1890–1973). Ten patičnost chápe jako součást lidského života. Stav a odezvu člověka na to, co na něj působí zvnějšku. Patičnost se stupňuje, a tím přichází naplnění. Podle Rezka je tedy pokus minimalistů osvobodit se od tvaru je známkou patičnosti stupňované v rámci plastičnosti a je to snaha osvobodit se od určitého pojetí zkušenosti. Minimalisté se hlásí k povrchu a určující je kontext. Jejich díla jsou tedy spíše založena na vnějších vztazích než vnitřních souvislostech. Teprve oproštění se od tvaru, něčeho neuchopitelného, vede k pochopení připoutanosti překračující teorii vnímání. Ovšem osvobození od tvaru Rezek rozhodně nechápe jako vyprázdňování, ale je spíše toho názoru, že minimalisté se plastičnosti nevzdávají, jen k ní jinak přistupují. Plastičnost převrací, ne že by tedy stupňovali patičnost, ale snaží se o intenzivně vystupňovanou prázdnotu.¹²⁴

¹²² Viz Alena Potůčková, *Literatura*, in: Potůčková–Neumann–Hanel (pozn. 17), s. 10–11, zvl. s. 10.

¹²³ Viz *Ibidem*

¹²⁴ Viz Rezek (pozn. 16), s. 187–210.

13. MINIMALISTICKÉ TENDENCE V ČESKÉM UMĚNÍ

Ráda bych představila práci českých umělců, u kterých v určité míře můžeme spatřit minimalistickou estetiku. Vždy ale pouze částečně. Samozřejmě nenajdeme mnoho děl, u kterých bychom rozpoznali přímou inspiraci v čisté formě u některého z amerických minimalistů. Můžeme se ovšem zaměřit na české umělce, kteří své sochy ozvláštnili použitím různých materiálů nebo specificky přistupují k prostoru či se pokouší o askezi myšlenky. Často se v odborných textech zabývajících se uměním šedesátých či sedmdesátých let v českém prostředí mluví o vlivu minimalismu a konceptuálního umění (zvláště či souběžně) u umělců jako Stanislav Kolíbal (1925), Karel Malich (1924), Adriena Šimotová (1926–2014), Václav Boštík (1913–2015) či Hugo Demartini.¹²⁵ Všichni snad používali redukcující čistou formu, alespoň v části své kariéry, ale jejich díla jsou vesměs duchovního rázu s náznakem transcendence nebo u nich dominuje geometrický řád. Tyto umělce jsem tedy do práce nezahrnula, kromě Huga Demartiniho. Ten se totiž kolikrát askezí vnitřní myšlenky, soustředěním se na materiál a prostor, minimal artu přiblížil. Poté jsem vybrala dva umělce, Václava Ciglera a Mariana Karla, kteří pracují se sklem. Nejen materiál, ale také jejich prostorové cítění s využitím jednoduchých forem a působením světla odkazuje na estetiku minimalismu. Nadcházející text tak bude pouze pokusem o určité uchopení reflexe minimal artu v českém prostředí. Mým záměrem není zpětně a násilně u stručně představených umělců vyhledávat minimalistické principy, či je zařazovat pod daný směr, na to jsou všichni až moc velkými solitéry, spíše bych se chtěla na jejich na první pohled minimalistická díla podívat právě z pohledu minimal artu.

13.1 Hugo Demartini (1931–2010)

Hugo Demartini se narodil v Praze 11.června roku 1931. S otcem chodíval malovat do Divoké Šárky, a proto si přál stát se malířem už od mládí. V dětství ovšem onemocněl záškrtem a poté dětskou obrnou, a to jej na určitou dobu paralyzovalo. Lékaři

¹²⁵ Viz Alena Potůčková, Ticho a prázdno, in: Potůčková–Neumann–Hanel (pozn. 17), s. 43. – LHI [Ludvík Hlaváček], heslo Minimalismus – minimal art, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995, s. 512. – Nešlehová (pozn. 19), s. 627–647. – Viz Pospiszyl (pozn. 22), s. 137–144.

si mysleli, že už nikdy nebude chodit, ale šokem z dění okolo otce, který trpěl psychickými problémy, se začal Hugo Demartini opět pohybovat.

Zanedlouho se na doporučení strýce Demartini přiklonil k sochařství a roku 1945 nastoupil do klasické kamenosochařské školy v Holešovicích, kde se čtyři roky učil u Otakara Velinského (1879–1959). V dílně si jej všiml profesor Jan Lauda (1898–1959) a na jeho popud se přihlásil na pražskou Akademii výtvarných umění, kde studoval do roku 1954. Tehdy pro něj prostředí Akademie přinášelo poklid, jakousi izolaci od děsivého dění v české společnosti plné strachu z politických poprav. Bohužel na Akademii nebylo možné, aby se studenti přikláněli k modernímu umění, což pro Demartiniho znamenalo velké zklamání. Chtěl ve studii navázat na své dřívější znalosti impresionistů či kubistů, ale oficiálně se propagoval pouze socialistický realismus. Vše se směřovalo k jasnému figurativnímu zobrazení, což v Demartinim vzbuzovalo odpor. Začal ve své tvorbě přecházet k abstrakci a k informelu. Tehdy informel znamenal určité opoziční gesto proti figurativnímu zobrazení. Při opuštění tradičního objemového sochařství začal zpracovávat plochu v nízkém reliéfu. Nejprve si vybíral reálné scény z biblických příběhů, které vyrýval do sádrové matrice, později kolem roku 1958 figury z jeho tvorby vymizely. V době uvolňování atmosféry se mladí umělci snažili navázat nejen na klasické české moderní umění, ale také na aktuální evropské projevy existenciální abstrakce. Na přelomu padesátých a šedesátých let se Demartini věnoval hlavně abstraktně strukturovaným reliéfům, které natíral červenou barvou. Pracoval také s plechovými reliéfy, kdy daný povrch energicky upravoval manuálními zásahy.¹²⁶

Kolem roku 1964 se v českém umění prosazovaly konstruktivistické tendence, které byly neseny vlnou obdivu k vědeckému a technickému pokroku. Zdůrazňovaly racionalitu, geometrické tvarosloví, experiment a využití nových technologií. Hugo Demartini se v té době dostal do okruhu umělců kolem Jiřího Koláře (1914–2002) a seznámil se se členy skupiny Křižovatka, Zdeňkem Sýkorou (1920–2011), Karlem Malichem (1924), Milanem Grygarem (1926), Janem Kubičkem (1927–2013) a Vladislavem Mirvaldem (1921–2003). Nikdy se nestal jejím členem, ale v roce 1968 byl součástí výstavy *Nová citlivost. Křižovatka a hosté*.¹²⁷ V tomto období se pro Demartiniho staly charakteristické reliéfy s polokoulemi a jejími segmenty

¹²⁶ Viz Hlaváček (pozn. 25), s. 5–34. – Pastýřiková (pozn. 30), s. 25.

¹²⁷ Ibidem, s. 47.

na povrchu. Pravidelnost narušoval seřezáním kulových vrchlíků a natáčením polokoulí. Používal barevné kombinace černé, bílé, šedé a červené. Později přistoupil k průmyslovým materiálům a používal leštěný kov. Chromové koule uzavíral do plexiskla nebo je kombinoval s kovovými hranoly. Díky strojené výrobě prefabrikovaných částí z jeho děl zcela vymizel rukopis a Demartini se oprostil od tradiční představy sochařské tvorby, a navíc vlastnostmi nových materiálů začínal do díla vtahovat diváka.¹²⁸

Kolem roku 1968 nejen američtí, ale také evropští umělci vycházeli se svou tvorbou ven z ateliérů a začali vést dialog s přírodními silami. Také Hugo Demartini pokládal své chromové geometrické objekty do krajiny a nechával na ně působit přírodní podmínky. Postupně hledal inspiraci v samotné přírodě, a tak jeho obdiv k industriální civilizaci začal oslabovat. Stal se znám hlavně pro své *Akce v přírodě* a *Demonstrace v prostoru*, kde pracoval s nahodilostí a silou okamžiku. I nadále se nevzdal působení gravitace, ale opět se se svou tvorbou vrátil do ateliéru. Mezi lety 1973–1976 pracoval na reliéfech z dřívěk, kartonu a odřezků z různých materiálů. Tyto prvky nechával dopadnout na rovinnou plochu a místo jejich dopadu zafixoval. Respektoval nahodilost procesu a nechtěl ji nabourávat svým následným zásahem.¹²⁹

Na konci sedmdesátých a začátku osmdesátých let vznikala soubor bílých nefigurativních sádrových modelů připomínajících odosobněná, ztichlá a smutná místa. V osmdesátých letech Demartini na rovnou sádrovou plochu umísťoval rozpadající se kruhové nebo čtvercové základy. Díla nezatěžoval barvou a ponechal je v sádrové monochromatickosti a zároveň zdůrazňoval destrukci tvarů a materiálu.¹³⁰

¹²⁸ Ibidem

¹²⁹ Zastoupení ve sbírkách: Alšova Jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou; Galerie Benedikta Rejta v Lounech; Galerie hlavního města Prahy; Galerie moderního umění v Hradci Králové; Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora; Galerie umění Karlovy Vary; Galerie výtvarného umění v Chebu; Galerie Zdeněk Sklenář, Praha; Louisiana Museum of Modern Art, Humleboek; Moravská galerie v Brně; Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paříž; Museo de Arte Moderno de Jesús Soto, Ciudad Bolívar; Museum Bochum, Bochum; Museum Folkwang, Essen; Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, Praha; Múzeum Milana Dobeše, Bratislava; Muzeum umění Olomouc; Národní galerie v Praze; Oblastní galerie v Liberci; Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích; The Menil Collection, Houston. – Viz Ibidem, s. 109.

¹³⁰ Ibidem, s. 93.

13. 1. 1 VÝBĚR Z DÍLA HUGA DEMARTINIHO

Z bohaté a různorodé sochařské tvorby Huga Demartiniho se zaměřím na díla, u kterých se objevují v určité míře minimalistické principy, tedy převážně na práce z konce sedmdesátých let a začátku let osmdesátých. Ostatně ty jsou často předkládány jako díla inspirující se minimalismem.¹³¹

Pro Demartiniho práce je typické využití průmyslových materiálů, ty začal používat už kolem poloviny šedesátých let, v době, kdy obliba nových technologií byla široce rozšířená také u dalších umělců.¹³² Roku 1973 vytvářel Hugo Demartini *Reliéfy* z plechu a chromované oceli mající obdélníkovou formu. Na povrch v rozdílné kompozici umístil polokoule nebo čtvrtkoule různé velikosti [25]. Redukoval nejen výtvarné prostředky, ale také vnitřní myšlenku. Způsob, jakým daná díla působí, je do jisté míry závislý na použitém materiálu a jeho vlastnosti, totiž lesku.¹³³ Ocel odráží nejen okolní prostředí, ale také diváka samotného, tudíž se propojenost mezi subjektem a objektem dovršuje, což by minimalisté uvítali. Objevuje se zde ale jedna skutečnost pro americký minimalismus neakceptovatelná. Tato díla jsou reliéfy, které minimalisté zavrhovali (převážně pak Robert Morris), jelikož podle nich nedokáží zcela vyjádřit objektovost. Takže i když se divák díky materiálu oprostí od tíživých myšlenek, nevnímá objekt jako celek, ale zaměřuje se na jeho dílčí části. Ty se navíc na podložce vymezují vůči sobě, nikoli však v divákově prostoru, jak by to bylo přijatelné u minimalistů [26].¹³⁴

Použitím prefabrikátů Demartini z děl odstranil stopu umělce, viditelný rukopis, který minimalisté zavrhovali. Na druhou stranu se u svých pozdějších děl z poloviny osmdesátých let přiklonil k viditelné destrukci, to můžeme pozorovat u sérii sádrových objektů z let 1984–1988 nazvané *Cyklus Místo* [27]. Objekty uvedl do horizontální

¹³¹ Huga Demartiniho jsem do této práce zařadila proto, že právě jeho díla na první pohled vykazují spojitost s projevy minimal artu. A jeho práce jsou pokládány za ty, které reflektovaly umění minimal artu, i přesto, že s estetikou amerického minimalismu zcela nesouzní. Srov. JHI [Josef Hlaváček], heslo Hugo Demartini, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995, s. 132–133.

¹³² Využití nových technologií souviselo v českém prostředí s prosazováním konstruktivistických tendencí, a tedy je spojováno se členy skupiny Křižovatka. – Viz Pastýřiková (pozn.28), s. 47.

¹³³ Důvodem, proč začal Demartini pracovat s chromovými povrchy, bylo úsilí překonat oddělenost dvou prostorů – umění a prostoru, v němž se realizuje divákova existence. – Viz Jiří Padrta, Hugo Demartini, in: Havránek–Hlaváček–Krouťvor (pozn. 26), s. 149. – Srov. Hlaváček (pozn. 25), s. 38–42.

¹³⁴ Srov. Vít Havránek, Léta šedesátá. Mnohostranná modulární metoda Huga Demartiniho, in: Havránek–Hlaváček–Krouťvor (pozn. 26), s. 83.

dimenze. Horizontalita jako nová podstata výtvarného pojetí se výrazněji prosadila po druhé světové válce. Nejen Jackson Pollock ji zdůraznil u svých výtvarných postupů, ale z minimalistů to byl například Carl Andre, který kladl za sebou do dlouhé řady stejně vypadající cihly nebo tvořil jakési dlouhé chodníky z kovových desek. Tato horizontalita upozorňuje na to, že nová umělecká aktivita do svého okruhu zájmů chce přivést i ty oblasti, které byly považovány za „nízké“ vzhledem k tradici.¹³⁵ Anonymitou bílého materiálu sice Demartini stupňoval abstraktnost celého výjevu, ale udáním názvu dílo specifikoval a v divácích úmyslně navodil vlnu asociací. Základní tvary na desce tak začínají připomínat archeologická místa dávných staveb [28].¹³⁶ Svou formou by tedy tyto objekty mohly spadat do intencí minimal artu, jen destrukce materiálu je až příliš dominantní, lehce tíživá, a tak se nemůžeme zcela uvolnit v myšlenkovém pochodu a soustředit se pouze na formu geometrického tělesa [29].

Také Demartiniho duté krychle z roku 1985 vytvořené ze dřeva a sádry působí minimalisticky díky jednoduché formě a monochromatickosti [30]. Prostotou se zbavil vnitřních vztahů, ale povrch vždy narušil nepravidelným rozbitím. Tyto práce se k minimalismu přibližují nejvíce už jen tím, že využil formu krychle. Ta je spojena právě s nástupem minimalismu. Sami minimalisté s krychlovým tvarem pracovali z fenomenologického hlediska, jako s tělesem, které vzhledem ke svému materiálu má už konkrétní význam pro diváka. Zároveň plocha a hrany krychle, setkávající se v rozích, propůjčují tělesu expresivitu a sami si vynucují reakci pozorovatele.¹³⁷ Demartini přirozenou expresivitu geometrického tělesa ještě zvýšil, když místo spojování ploch narušil. Ideální uzavřené těleso tak náhle podhalil a ukázal jeho vnitřní temnotu [31]. Oproti dílům z *Cyklu Místa* tyto objekty nepojmenoval, i přesto jim dodal vnitřní myšlenku, totiž odhalení něčeho tajemného.¹³⁸ I když rozbité hrany krychle snad ještě více divákovo oko směřují k vidění a následnému vnímání materiálu, podřívají objektivitu a přesnost čisté formy, a můžeme v nich tak spíše spatřit postminimalistické tendence [32].

¹³⁵ Viz Petr Wittlich, *Objekty a sochy*, in: Havránek–Hlaváček–Krouťvor (pozn. 26), s. 107–110.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 122.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 123.

¹³⁸ Demartiniho vzrušovala prázdnota skrytá uvnitř pevného objemu. Svě zásahy spojil s výrokiem italského básníka Ungarettiho. Podle něj je v nitru každé člověkem vytvořené formy jakási propast, která kopíruje závrať nepřítomnosti bytí, jež je přítomná už v samotném tvůrčím člověku, reagujícím na tento děs svou aktivitou. – Viz *Ibidem*.

V pozdějších letech se Demartini zaměřil na celkové působení prostoru, který je ve své podstatě podmínkou trojrozměrnosti soch. Mnohočetnost vzájemných prostorových vztahů sestav krychlí, hranolů či desek s citlivou destrukcí prokázal na výstavě v Galerii Benedikta Rejta v Lounech roku 2005 nebo u své instalace na výstavě *Zaostali – forever* v Městské knihovně v Galerii hlavního města Prahy roku 2007.¹³⁹

Mohli bychom tak s nadsázkou tvrdit, že po celou svou kariéru se Hugo Demartini ve svých dílech dotýkal minimalismu. Alespoň formálně, nikdy jej obsahové věci moc nezajímaly, ovšem vždy se u něj prosadily spíše tendence konstruktivní, které měly v rozmezí šedesátých a sedmdesátých let v českém prostředí silný vliv. Pokud se tedy zaměříme na umělecké projevy Huga Demartiniho, spatříme redukci výrazových prostředků, použití průmyslového materiálu nebo částečně odstranění viditelného rukopisu, což by vše odpovídalo estetice minimal artu. V pozdějších letech se poté navíc soustředil na vzájemné vztahy těles v prostoru. Souzněl tedy s novými tendencemi v umění tehdejší doby, totiž, že umění už nebylo dále závislé na vciťování diváka, ale bylo reálnou prezentací výtvarných struktur, které měly být ukázány v jejich „čisté“ podobě.¹⁴⁰ U Huga Demartiniho ovšem přímou inspiraci v americkém minimalismu hledat nemůžeme. Minimalistické projevy u něj většinou převyšují konstruktivní tendence, transcendence a emoce.

13. 2 Václav Cigler (1929)

Václav Cigler se narodil 21. dubna roku 1929 ve Vsetíně. Po absolutoriu střední školy v Novém Boru studoval mezi lety 1951–1957 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru Josefa Kaplického. V roce 1965 založil ateliér Sklo v architektuře na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě, který vedl do roku 1979.

Již od dob svého studia u Josefa Kaplického se soustředí na nároky prostoru. Prostor jej vybízí a stává se tak součástí jakéhosi dialogu, jehož výsledkem jsou dané objekty. Svá díla příliš konkrétně nepojmenovává, aby tak poskytl divákovi volnost

¹³⁹ Ibidem, s. 129.

¹⁴⁰ Petr Wittlich, Z druhé strany sochařství, in: Wittlich (pozn. 27), s. 560–568, zvl. s. 561.

k vlastní interpretaci. Od šedesátých let se specializuje na vztah mezi člověkem a krajinou a svými díly pozorovatele dostává do specifických situací, kdy sleduje bezprostředně vyvolané pocity. Prostor se stal jedním z jeho principů tvorby hned vedle vody, světla, člověka a skla.¹⁴¹ Svými zásahy upravuje místa tak, aby vytvořil intimní prostředí ke ztišení se a meditaci.

Velmi důležitým elementem v Ciglerově díle je poté světlo. Díky optickému sklu využívá specifický element světla jako vnitřní zkušenosti. Toto světlo dodává vidění řád, a jednota objektu je tedy v aktu vnímání. Václav Cigler pracuje s optickým sklem, které bylo navrženo pro vědecké a technické účely, už od padesátých let.¹⁴² První jeho objekty z tohoto materiálu byly vytvořeny konvexními nebo konkávními čočkami nebo z něj vytvořil hranoly, aby využil co největší účinek rozkládání světla do barevného spektra. Jejich povrch Cigler někdy potahuje vrstvou kovu, čímž znásobuje reflexní schopnosti skla, ale nesnižuje jeho průhlednost.¹⁴³ Tyto objekty přiznávají celou svou hmotu a stávají se plnohodnotnou součástí prostoru tím, že jej pohlcují, odrážejí, deformují či rozkládají. Předobraz ke svým skleněným objektům si bral také z organické přírody. Významnými se pak staly práce architektonické povahy, kterým se věnuje zhruba od poloviny sedmdesátých let, jako například velké skleněné tabule tvořící stěny, které prostor pozměňují a vymezují.¹⁴⁴

Ve své tvorbě předjímal koncepty rodícího se soudobého výtvarného vyjadřování, objevují se u něj konstruktivní i minimalistické tendence, land art, světelné a kinetické plastiky. Zaměřuje se na plastické objekty z broušeného optického skla, návrhy a realizace osvětlovadel a šperků, kresby, prostorové, světelné a kinetické projekty.¹⁴⁵

¹⁴¹ Sám Václav Cigler uvádí: „Organizuju prostor, vymezuju jej a otvírám, člověk je ve mně formou i obsahem, všechno je mně člověkem.“ – Viz Cigler–Motyčka–Šindelová (pozn. 34), cit. s. 15.

¹⁴² „Dělám sklo, které nechce být uměním, ale prostředkem dívání a pozorování. Dělám netechnické přístroje, které vnější prostředí zvětšují, zmenšují, zrcadlí, světelně a barevně rozkládají.

*Dělám clony, které okolní svět přefiltrovávají do nové barevnosti a tvarů. Nabízím konfrontaci skutečnosti transformované se skutečností původní, nezakreslenou. Sklo je vzrušující materiál. Je právě tak hmotou jako nehmotou. Právě tak skutečné jako neskutečné. Právě tak svébytné jako sebe přesahující, a tak v jistém smyslu zpochybňující naši smyslovou zkušenost. Sklo je snad jediným materiálem, který je možné neustále technologicky rozvíjet a uzpůsobovat k realizování i těch nejjantastičtějších představ a záměrů. Sklo má povahu a osud člověka.“ – Viz Václav Cigler, *Central European Art Database*,*

http://cead.space/index.php/Detail/people/id:14/lang/cs_CZ/view/biography, vyhledáno 17. 6. 2018.

¹⁴³ Viz Adlerová (pozn. 29), s. 56.

¹⁴⁴ Viz Šindelová (pozn. 36), s. 18.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 11.

U projektů a realizací ve veřejném prostoru často spolupracuje s architektem a umělcem Michalem Motyčkou (1974).¹⁴⁶

Podstatou Ciglerova vyjádření se staly estetické a filozofické otázky. Jak uvádí Steven Hanry Madoff v katalogu výstavy Václava Ciglera, kterou kurátoroval v roce 2010 v Litvak Gallery v izraelském Tel Avivu: „*Pochopit Ciglerovu tvorbu znamená uvědomit si, že se za prvé dotýká čistého prožitku (jenž je primárně vizuální) objektu tak, jak se s ním setkáváme ve světle. Za druhé představuje kognitivní proces, v němž jsou vjemy zpracovávány racionálně a významu nabývají z našich vzpomínek, jež napomáhají našemu porozumění objektu. Za třetí toto pochopení je součástí sítě významů, kontextuální struktury, jejímž prostřednictvím vstupuje prožitek do našeho individuálního (subjektivního) a obecného (konsenzuálního, a tedy patrně objektivního) vědomí. A nakonec za čtvrté, neboť ve skutečnosti je zde přítomen ještě čtvrtý moment soukromého a kolektivního vědomí, jež aktivuje odlišný typ prožitku, než je ten fenomenologický, a tím je společenský prožitek díla. Cigler však neupřednostňuje jeden typ prožitku před druhým. Požaduje, aby se všechny fenomenologické schopnosti divákova těla pohybujícího se kolem jeho objektů zapojily tak, aby byly s to působení světla a skla zakoušet a interpretovat. A dále po divákovi žádá, aby prostřednictvím tohoto poznání byl schopen dospět k dalšímu. Říká: Objekt je objektem pouze ve smyslu symbolu a kódu.*“¹⁴⁷

U Ciglerových prací lze pocítit podobnou citlivost k soše a prostředí jako měli minimalisté. Svými díly se spíše blíží pozdějším projevům například Richarda Serry, Roberta Smithsona nebo Dana Grahama co do vnímání krajiny a díla, a pak také Danu Flavinovi a jeho důrazu na změnu prostředí světlem.¹⁴⁸ V dílech těchto umělců je

¹⁴⁶ Michal Motyčka absolvoval fakultu architektury ČVUT v Praze a také ateliér Sklo v architektuře u Mariana Karla na VŠUP v Praze. Mezi jejich významné projekty patří například: *Václav Cigler a absolventi Oddelenia Sklo v architektúre na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislavě v letech 1965–1979*, Galerie Mánes v Praze 2003; *Václav Cigler*, Galerie Caesar v Olomouci 2004; *Václav Cigler*, Galerie Benedikta Rejta v Lounech 2004; *Vodní hladiny, zrcadlení, čeření*, Galerie Kai de kai v Praze 2008; *Místa setkávání*, Museum Kampa v Praze 2009; *Václav Cigler, Michal Motyčka: Projekty 2003–2015*, Regionální muzeum v Litomyšli 2015; a mnoho dalších. Společně také vytvořili řadu realizací ve veřejném prostoru, například terasu a skleněnou lávku v Museum Kampa v Praze mezi lety 2000–2009; *Zrcadlicí křídla na vodní hladině* v roce 2009 v areálu vodního zámku Fraeylemaborg v Nizozemsku; *Menza a Světelný kříž*, dokončení světelné sakrální instalace v piaristickém chrámu Nalezení sv. Kříže v Litomyšli v roce 2015. – Viz *Ibidem*, s. 12.

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. 38. – Srov. Jindřich Chalupecký, *Osud jedné generace*, in: Chalupecký, *Cestou, necestou* (pozn. 15), s. 153–161, zvl. s. 155–156.

¹⁴⁸ Dan Graham (1942) je americký umělec, který roku 1964 v New Yorku založil Galeriei Johna Danielse. Tam vystavoval díla Donalda Judda, Sol LeWitta, Dana Flavina nebo Roberta Smithsona. O rok později začal vytvářet vlastní konceptuální díla. Kromě fotografie, videa a filmu se jeho prostorová díla pohybují

v sedmdesátých letech sice viditelný základ v minimal artu, ale sami jej překročili a posunuli dále, čímž pouze poukázali na jeho limity a tenkou hranici pojmenovávání nových stylů.

Ostatně i když Cigler využívá redukci formy, dává důraz na prostor a samotné vnímání objektů, přímou inspiraci v estetice minimal artu odmítá: „*V mé práci a potřebě se vyjadřovat nevyplývaly minimalistické prostředky z estetické nebo výtvarné snahy zařadit se k těm, kteří se minimalisticky vyjadřovali. Navíc jsem tyto autory v minulosti ani neznal, protože náš politický prostor mi to v 50. a 60. letech ani neumožňoval. Ale i kdybych tuto možnost informace měl, vyjadřoval bych se takto z vnitřního přesvědčení, že výsledný účín nemá být mnohomluvný, ale naopak lapidární po formální i obsahové stránce. Jednoduše řečeno: z deseti možností vybrat pět, z pěti jednu, pokud je toto „minimální“ schopno říct to podstatné přesvědčivým způsobem. K tomu není potřeba nápovědy ani poučení u jiných. Podobně odpovídám i na dotazy, jestli jsem znal landartové americké umělce. Říkám, že neznal. Když jsem ukázal své krajinné návrhy z 50. let Jindřichu Chalupeckému, našemu přednímu teoretikovi umění (který například s paní Duchampovou po smrti Marcela Duchampa připravil jeho monografii), řekl, že jsem se touto tematikou zabýval dřív, než pojem landartu vznikl. Nebo když se dával v naší televizi někdy ke konci 70. let pořad o jednom z autorů tohoto umění, zavolala mě má žena, abych se na ten pořad podíval. Potěšilo mě, že někdo přemýšlí podobně jako já, i když jsme neznali práce jeden druhého. Navíc já jsem své krajinné projekty dělal z vnitřní potřeby a značně jinak. Dodnes se krajinou zabývám, i když nemám možnost cokoli realizovat. Ani z podnětu někoho, ani z prostředků vlastních. Poprvé jsem své kresebné návrhy zamýšlené pro krajinu vystavil až v roce 1970 na své první samostatné výstavě v pražské Špálově galerii.*“¹⁴⁹

na pomezí skulptura a architektury. Vytváří průchozí pavilony umístěné ve veřejném prostoru, jejichž formu tvoří různě zprohýbané skleněné tabule. Pracuje s jednoduchými geometrickými tvary a využívá zrcadlení skel k pohlcení a odražení samotného prostoru. – Viz Cigler–Motyčka–Šindelová (pozn. 34), s. 20.

¹⁴⁹ Text jsem převzala z disertační práce Jany Šindelové. Rozhovor s Václavem Ciglerem uskutečnila sama Jana Šindelová. – Viz Šindelová (pozn. 36), s. 26–27.

13. 2. 1 VÝBĚR Z DÍLA VÁCLAVA CIGLERA

Dílo Václava Ciglera je vskutku rozsáhlé, vycházející z mnoha uměleckých projevů. Jeho práce můžeme rozdělit do několika kategorií – na světelné objekty, na instalace měnící celkový prostor, land art, skleněné objekty využívající rozklad barevného spektra, objekty pracující s vodou. Každé jeho dílo bychom mohli dopodrobna zkoumat, přiřadit k jednotlivé kategorii a poté se zaměřit na jeho filozofické a estetické účinky, popřípadě komparovat s jinými díly dané doby. To by ovšem stálo za jednu plnohodnotnou práci, proto jsem vybrala pouze pár děl jako zástupce těch prací, u kterých Cigler klade důraz na změny ve vnímání a vidění sochy. Opomenou pak díla, která zasahovala do krajiny, vodních ploch, hrází či lesních porostů, se kterými se přiblížil k land artu.

Václav Cigler klade důraz na skutečnou tělesnou přítomnost člověka, jeho pohyb, prožitek prostoru a sebe sama, oscilaci tvarů a prázdna, přijmutí a odcházení.¹⁵⁰ V realizaci z roku 1983–1985 ve vstupním prostoru stanice metra Náměstí Republiky v Praze využívá jednoduchých obdélníkových forem [33].¹⁵¹ Jsou to jakési vertikální stěly z vrstevnatého tabulového skla, které jsou k podlaze a ke stropu ukotveny pevnějším materiálem. Díky sklu lámajícímu světlo vzniká nový hravý charakter. Tyto objekty můžeme konfrontovat s efektem posloupnosti a pravidelnosti, který dosáhl Donald Judda u svých objektů s názvem *Stacks*, kdy stejné kvádrové díly z oceli, nereze či hliníku připevňoval vertikálně nad sebe na stěnu [34].

Minimalistickou formu pak využil i při instalaci objektu *Dvojice světelných linií* v pražské Galerii Mánes roku 1990 [35]. Jednoduché tenké kovové desky položené na zemi podsvítily neonovými svítidly. Světelný zdroj jako kdyby odhmotnil dané pláty a ty se i přes svou těžkost stávaly součástí atmosféry a pomyslně se vznášely nad podlahou [36]. Z díla odebral myšlenku v duchu minimal artu, a tak na diváka nedýchne přítomnost umělcova vnitřního světa, ale pouze se soustředí na vnímání dané skutečnosti. Podlouhlá forma objektu umístěného na podlaze nám může připomínat realizaci Carla Andreho *Equivalents I–VIII* či *Lever* z roku 1966, kdy za sebe nebo vedle sebe kladl stejně velké cihly [37] [38]. Ztvárnění těchto objektů je tak jednoduché, jak jen to bylo možné, přesto

¹⁵⁰ Jana Šindelová, Cigler Motyčka – Akčytem Relgic, *Dům umění České Budějovice*, <https://dumumenicb.cz/vystava/vaclav-cigler/>, vyhledáno 17. 6. 2018.

¹⁵¹ Dnes se na původním místě nenacházejí. Objekty byly přemístěné z důvodu úpravy průchodu stanice metra.

se jejich vnímání mění podle toho, jak se pozorovatel pohybuje. Ciglerovo podsvícení částí pak samozřejmě můžeme konfrontovat s neony Dana Flavina. Podobné objekty Václav Cigler instaloval opakovaně, například v roce 2003 opět v Galerii Mánes v Praze nebo roku 2004 [39] v olomoucké Galerii Caesar [40].

Další Ciglerův objekt *Skleněný sloup* z roku 2004 byl ve výstavní místnosti představen jako soliterní prvek, který vykazuje čistotu, ale zároveň rozloženým barevným spektrem nabourává atmosféru prostoru [41]. Křehkost minimalistické formy je v protikladu s filtrem rozloženého barevného spektra, který se vytvořil na jeho povrchu. I zde si Cigler opět pohrává s procesem vnímání a vidění. Zkouší nejen divákovo oko při pohledu na objekt, ale nabourává také vnímání prostředí. Vznikají rozpory mezi na první pohled křehkým materiálem a násilně vloženým objektem do prostoru, což má za úkol diváka znejistit v jeho nazírání na okolí [42].

Ráda bych ještě poukázala na objekt vystavený roku 2015 na Zámku Troja v rámci výstavy *Václav Cigler: Tady a teď*, který nese název *Světelná krychle* (2012) [43].¹⁵² Ten v uměleckém přístupu můžeme konfrontovat s díly Larryho Bella [44], ale také Dana Flavina.¹⁵³ Václav Cigler využil prosté geometrické těleso, krychli, vyrobenou z tabulového skla, do které vložil silnou zářivku. Rozsvícené těleso působí tajemným klidem. Světlo může divák považovat za vyzářování fyzikální věci do duchovní oblasti, a nebo mu nepřikládat vůbec žádný význam a soustředit se pouze na proces vnímání. Zdroj světla uzavřený uvnitř totiž mění pohled člověka na zcela jednoduché a nikterak zajímavé těleso a zároveň přiměje divákovo oko znovu stimulovat pohled a dát vidění řád. Podobně v procesu vidění působí zářivky Dana Flavina rozmístěné v různých kompozicích ve výstavním prostoru. Světlem oba umělci zhmotňují prostor a vnášejí do něj jinou dimenzi, spojují něco docela umělého s přírodním. Formální strohost minimalistické sochy připomíná nejen tato *Světelná krychle*, ale také *Světelný bod – Matnice* z roku 2003, kde se díky zdroji světla a pohybu diváka kolem skleněné stěny mění nazírání na objekt [45].

¹⁵² Výstava probíhala od 6. 5. do 1. 11. 2015 na Zámku Troja. Kurátorkami byly Magdaléna Juříková a Jana Šindelová.

¹⁵³ S Lerrym Bellem jej spojuje využití formy krychle a skla jako materiálu se všemi jeho specifickými vlastnostmi, tj. lesk, transparentnost, křehkost. S Danem Flavinem poté využití umělého světelného zdroje v dílech, které tak dodávají pracím další rozměry.

13. 3 Marian Karel (1944)

Marian Karel se narodil 21. srpna roku 1944 v Pardubicích. Nejprve mezi lety 1959–1963 studoval obor kov na Střední uměleckoprůmyslové škole v Jablonci nad Nisou. Poté od roku 1965 do roku 1972 pokračoval ve studiu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, kde se vedle sochařství věnoval především sklářské tvorbě u profesora Stanislava Libenského (1921–2002). Drobné zkušenosti se sklem měl již dříve, ale začala jej fascinovat specifická vlastnost tohoto materiálu, a to transparentnost. V roce 1992 se stal vedoucím ateliéru Sklo v architektuře na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a v roce 1995 byl jmenován profesorem. Roku 1999 začíná vést Katedru volného umění na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Od roku 2009 pracuje v pozici vedoucího Ateliéru výtvarné tvorby profesora Mariana Karla na Fakultě architektury ČVUT v Praze.¹⁵⁴ Od roku 1986 opakovaně působí jako hostující profesor na mnoha zahraničních školách nejen v Evropě, ale také v Americe nebo Japonsku.¹⁵⁵ Svými díly je zastoupen ve sbírkách v Německu, Francii, Finsku, Maďarsku, Švýcarsku, Japonsku či USA.¹⁵⁶

Již v průběhu studia u Stanislava Libenského si Karel začal všímat vztahu geometricky přesného skleněného tvaru k prostoru a světlu, což definuje jeho celkovou

¹⁵⁴ Viz Jiří Šetlík, Tázání po povaze prostoru, in: *Marian Karel. Průniky* (kat. výst.), Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových v Praze 2011, s. 6–14.

¹⁵⁵ Pedagogické působení v zahraničí: 1983, 1989 Pilchuck Glass School, WA, USA; 1986 British Artists in Glass, Velká Británie; 1987 GAS, Philadelphia and Kent State University, OH, USA; 1988 Miasa Glass Workshop, Japonsko; 1992 Niijima Glass Centre, Japonsko; 1998 Auckland Faculty, Nový Zéland; 1999 Toyama City Institut of Glass, Japonsko; Jacksonville University, USA; 2000 Hameenlinna, Finsko; 2002 Strasbourg, Francie; 2003 Watrford, Irsko. – Viz Marian Karel, <http://www.mariankarel.cz/cv.html>, vyhledáno 15. 6. 2018.

¹⁵⁶ Zastoupení ve sbírkách: Moravská galerie v Brně; Severočeské muzeum Liberec; Východočeské muzeum v Pardubicích; Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze; Galerie Hlavního města Prahy; Národní galerie v Praze; Suomen Lasimuseo v Riihimäki; Musée des Arts Décoratifs v Palais de Louvre, Paříž; The Nation Museum of Modern Art, Kyoto; The Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo; Himeji Museum of Art, Tokyo; The National Museum of Modern Art, Tokyo; Toyama Institut of Glass Art, Toyama; Yokohama mUseum of Art, Yokohama; Iparművészeti museum, Budapešť; Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg; Glasmuseum Hentrich im Kunstmuseum Ehrendorf, Düsseldorf; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; Badisches Landesmuseum, Karlsruhe; Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart; Museum Jan van der Togt, Amstelveen; Auckland Museum, Auckland; Museum umění A. S. Puškina, Moskva; Museum Bellerive, Curych; Musée d'Art et d'Histoire, Fribourg; Musée des Arts Décoratifs de la Ville, Lausanne; Grand Crystal Museum, Tai Pei; The Corning Museum of Glass, Corning; The Lannan Museum, Palm Beach, Florida. – Viz Marian Karel, <http://www.mariankarel.cz/cv.html>, vyhledáno 15. 6. 2018.

tvorbu. Často v hranolových, válcových nebo kuželových objektech z vybroušeného skla zkoumá světelné a iluzivní prostorové proměny, které on sám mnohdy záměrně vyvolá různými zásahy do tvarů jako výsečemi, zaoblením, zalomením, přetáčením, dělením či sdružováním.¹⁵⁷ Dalším prostředkem je poté velká skleněná tabule, kterou situuje do volné krajiny a u které využívá zejména její vlastnosti odrážet, lámat, pohlcovat a zrcadlit světelný paprsek. Později skládá více tabulí za sebou, sestavuje je do větších útvarů, lomí a naklání vůči sobě a světelnému zdroji, přičemž neopouští minimalistické tvarosloví.¹⁵⁸ Do kontrastu pokládá transparentní sklo s konstrukčně funkčními materiály, jako je kámen nebo kov. Ve svých dílech tak mísí realitu a iluzi a klade důraz na diváka a jeho citlivost na vnímání okolí.¹⁵⁹ I když využívá jako materiál převážně sklo, opomíjí jeho dekorativní stránku a spíše se soustředí na řešení otázky poměru hmoty v prostoru. K tomu mu pomáhají velké skleněné tabule, které si s prostorem pohrávají samy díky zrcadlení. Jeho díla tak hlavně poukazují na proměnlivé prožívání prostoru. To svými slovy o Marianu Karlovi doplňuje i Václav Cigler: „*Nevytváří předmět v prostoru, ale prostorovou organizací skla manifestuje prostor. Vytváří novou přírodu v přírodě... Marian Karel je sochařem, architektem, tvůrcem a objevitelem světla v prostoru.*“¹⁶⁰

Sám se ke své tvorbě vyjadřuje takto: „*Nevnímám sklo jako materiál pro sochu, design nebo architekturu. Komponováním skleněných tabulí vytvářím iluzivní světelné proměny. Iluzivní zmocnění odrážející se reality. Magická záhadnost prostoru, proměnlivé zázraky, nový prostor v prostoru, nová příroda v přírodě jsou pro mne hádankou. Dialog mezi architekturou, přírodou a člověkem. Spojení vnitřního a vnějšího, skutečného a domnělého, reality a iluze. Využívám kontrastu hmot, tvarů, struktur, povrchů, světla a stínu. Využívám světla, které prostorem a dílem prostupuje, nebo se v něm zachycuje, odráží, zrcadlí, zmocňuje, soustřeďuje, láme, a tak vytváří pocit vratkosti, lability i pocit pohybu.*“¹⁶¹

¹⁵⁷ Viz Šetlík (pozn. 154), s. 9.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 12.

¹⁵⁹ Viz AA [Alena Adlerová], heslo Marian Karel, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995, s. 339–340.

¹⁶⁰ Viz Šetlík (pozn. 154), s. 11.

¹⁶¹ Ibidem, s. 12.

13. 3. 1 VÝBĚR Z DÍLA MARIANA KARLA

Mariana Karla můžeme řadit k malému počtu českých umělců, kteří se výrazně přiblížili k minimal artu. Ovšem neztotožnil se s ním zcela. Sám uvádí, že současný umělec by měl využívat nové technické vynálezy a materiály, a chce vyjádřit vztahy mezi jednoduchými geometrickými tělesy, což odpovídá myšlenkám minimal artu, rafinovaně je ovšem proplétá a prostupuje a zároveň díky transparentnosti skla propůjčuje objektům lehce jiný význam než jen ten, že se jedná o stereometrická tělesa.¹⁶² Divák se nesoustředí pouze na vnímání formy, ale také na těžko uchopitelný pocit několikanásobného zrcadlení prostoru, což objektu dodává mírně transcendentální rozměr, a kolikrát tak hranice minimal artu překračuje. Díky odrazu vznikají matoucí prostory, které samotný celek popírá, a těmito prostory je on sám popírán. Ostatně podobně pracoval Larry Bell (1939) nebo Richard Serra. K výběru z díla Mariana Karla jsem vycházela převážně z jeho výstavy *Marian Karel. Průniky* konající se v Museu Kampa v roce 2010. Na ní totiž Karel rozmístěním a podobami děl prokázal velký smysl pro vnímání prostorových vztahů [46].

Larry Bell v šedesátých letech začal pracovat na prostorových objektech a jako materiál využíval převážně sklo. V roce 1962 vyvinul ojedinělou metodu vakuové metalizace a díky ní mohl vyrábět barevné průsvitné vysoce lesklé plochy, které skládal do tvaru krychle. Často tyto krychle s hranami z pochromovaného kovu umísťoval na průhledné podstavce, tudíž v prostoru poté působily jako levitující [47]. Využíval kontrastu lesklé plochy skla a dojmu hloubky díky barevnosti stěn. Poté přešel i k větším realizacím, u kterých již odstranil pochromovaný kov a využíval pouze velké tabule skla, které kladl do prostorových vztahů [48].¹⁶³ Bell tak zkoumal vlastnosti skla tím, že nabídl jemné stupně průhlednosti, odrazivosti a barvy. Tyto slabé variace dodávají zdánlivě jednoduchým formám složité otázky týkající se povahy vnímání. A podobně pracuje Marian Karel. Oba tak diváka doslova vtahují do samotného objektu. Tyto vlastnosti skla i krychlovou formu Karel použil u svého objektu *Kaaba* z roku 2000 [49]. Krychli ale vtiskl nadpozemskost tím, že daný objekt nedosedá zcela na podlahu, a divák má dojem, že se krychle díky tajemné vnitřní síle vznáší. Oproti Bellovi šel Karel o něco dál a

¹⁶² Ibidem, s. 13.

¹⁶³ Barevné krychle Larryho Bella na průhledném podstavci byly vystavené v Židovském muzeu v New Yorku v roce 1966 na výstavě *Primární struktury*, na které byli představeni umělci souznící s estetikou minimal artu. – Viz Larry Bell, <https://larrybell.com/>, vyhledáno 17. 6. 2018. – Marzona (pozn. 8), s. 38.

u dalších prací konfrontoval křehkost skla s jiným těžkým materiálem, například kamenem nebo kovem [50].

Při pohledu na díla Mariana Karla se nám jistě vybaví také práce Richarda Serry.¹⁶⁴ Převážně to pocítíme u *Válce* z roku 2010 [51]. Zaoblené plochy skla připomínají Serrovy rozměrné zaoblené kovové pláty rozmístěné v prostoru, například v rámci výstavy roku 2007 v newyorském Museum of Modern Art [52]. Sám Serra teorii minimal artu překročil a diváka přiváděl k emocionálním zážitkům, kdy propojoval minimalismus a dematerializaci. Karel použitím skla zase dodává objektu romantický charakter, který odporuje minimalistickému krédu odstranění přílišných emocí. Dutý válec, do kterého divák může vstoupit, jej obklopí pocity intimity, ale také sevřenosti. Ostatně i samotné tabule skla nebo kovu jako například *Ocelová deska* (2010) [53] odkazují na jednoduché Serrovy formy, například na jeho objekt *Trip Hammer* z roku 1988 [54]. Oba tak spojuje zájem o práci s prostorem a hmotou.

U Karlovy ocelové *Zborcené krychli* instalované v rámci výstavy na střeše Musea Kampa není potřeba složitě odůvodňovat asociace s krychlemi Sol LeWitta [55] [56]. Oba umělci zdůraznili pouze hrany geometrického tělesa a plochy nechali prázdné. Marian Karel Sol LeWittovu formu překročil protichůdným nakloněním dvou hran naproti sobě, což zapříčinilo efekt borcení. Karel tak nevyužívá přesnosti, kterou by američtí minimalisté uvítali, ale normativní vnímání jednoduchého objektu popírá.

Ráda bych ještě vyzdvihla jednu realizaci v Museu Kampa. Marian Karel do výstavní síně umístil průzračný skleněný *Pootočený hranol* [57]. Hranolem, který se skládá ze tří částí, vždy lehce pootočených a nakloněných, obklopil pevně stojící sloup v místnosti. Tudíž nastává okamžik vnímání protichůdných aspektů – pevné jádro versus křehká okolní forma, vnitřní stabilita versus vnější vratkost. Tímto objektem Karel naboural nejen vnímání geometrického tělesa, ale rovněž vnímání celé dané situace, totiž, že vnitřní pevný bod obklopuje křehká, ale značně nebezpečně nakloněná forma. A tak divák v jeho pocitech zkouší, ten se pohybuje na hranici bezpečí a nebezpečí. Podobně chtěl s možností reálného pádu celé konstrukce diváka šokovat Richard Serra u *Tunové podpěry* (1969) [58]. Navíc Karel opět samotného pozorovatele vtahuje do dějovosti celého procesu díky zrcadlicímu efektu skla. Analogicky pak pracuje také v rámci *Zborceného sloupu* (2010) [59]. Zde ovšem u různě natočených skleněných ploch

¹⁶⁴ Viz Šetlík (pozn. 154), s. 13.

zdůraznil hrany ocelovými lištami, čímž podtrhl vnímání podoby a polohy tělesa, ale zmírnil poetický dojem z transparentních skleněných částí pomyslně se rozpouštějících v atmosféře.

14. ZÁVĚR

Minimalismus, umělecký směr, jehož podmínky v šedesátých letech jasně utvořili umělci, ale pojmenovala jej umělecká kritika, aby tak do jedné skupiny zahrnula podobné projevy amerických umělců, je sám o sobě v pochopení kolikrát dosti složitý. Na začátku práce bylo řečeno, že se jedná spíše o myšlenkový než umělecký směr. A v závěru se tomuto tvrzení musí dát za pravdu. Komplikovanost uchopení minimalismu nakonec vychází z komplikovanosti jednotlivých umělců jako silných jedinců. Svými teoretickými texty podávali jasný názor, jak by podle nich měla vypadat nová podoba sochy. Tyto názory byly do značné míry ovlivněné filozofií, ať už Ludwiga Wittgensteina nebo Maurice Merleau-Pontyho. K závěrům ohledně podoby nových trojrozměrných děl vycházeli paradoxně z projevů v tehdejší americké malbě, ať už to byly obrazy Ada Reinhardta nebo Franka Stelly, ale k inspiraci pro své objekty si poté pochopitelně zašli ještě hlouběji do dějin umění, a to k ready-mades Marcela Duchampa, ruským konstruktivistům či k sochám Constantina Brancusiho. A i když vycházeli z děl evropských umělců, chtěli se svými projevy vůči evropské tradici co nejvíce vymezit. Usilovali o osvobození se od všeho, co u sochy považovali za zbytečné, totiž hlavně od vnitřního obsahu a k tomu využívali jednoduché základní geometrické tvary. Diváci se najednou měli soustředit převážně na formu, materiál a stávali se nedílnou složkou díla. Minimalisté kladli důraz na uvědomění si celého procesu vnímání děl, a tak se ve výstavních sálech pokusili prostřednictvím objektů ukázat vzájemné prostorové vztahy. V prosazování nové estetiky soch jim pomáhala jejich písemná pojednání o vlastních dílech. Důležitá poté byla také tehdejší umělecká kritika, která se snažila rovnocenně na dané texty odpovídat. Neustálé přemýšlení nad novou podobou soch určenou minimalisty zapříčinilo brzké překročení tohoto směru. A tak zanedlouho na minimalismus volně navazovaly směry jako postminimalismus či konceptuální umění.

Oproti dění ve Spojených státech v šedesátých a sedmdesátých letech, kde vládl svobodnější duch, byla východní Evropa ovlivněna svazující atmosférou zapříčiněnou politickou situací. V českém prostředí kvůli izolaci nedošlo k brzkému představení

minimalismu nejen laické, ale ani odborné veřejnosti. Na Západě minimalismus a později i konceptuální umění vznikali na základě kritiky tradičního evropské umění, kdežto ve státech východní Evropy byly ve stejné době umělecké projevy kolikrát utvářené spíše jako opozice vůči diktátu oficiální moci, tedy příklonem k tradičnímu modernismu.¹⁶⁵ Čeští umělci tak svými projevy mnohdy navazovali na projevy předešlé generace, ať už rozvíjeli kubismus, expresionismus nebo abstrakci. Postupně však přicházeli v redukci výrazových prostředků, kterou ovšem často mísili s emocemi, což by ortodoxní minimalisté odmítali. V našem prostředí tak můžeme hovořit o jakémisi opožděném minimalismu, kdy umělci nechtěli rozvíjet podobu amerického minimalismu, ale spíše na něj chtěli kriticky navazovat nebo se vymezit jeho přísné formě. Tudíž zde převyšují spíše projevy postminimalistické, překračující hranice minimal artu.

Do práce jsem zahrnula díla tří českých sochařů, Huga Demartiniho, Václava Ciglera a Mariana Karla, jejichž práce vykazují právě prvky minimalismu. Hugo Demartini se z českých umělců tvořících ve stejné době jako američtí minimalisté podobami svých děl novému směru mnohdy nejvíce přiblížil. Ovšem většinově se u něj projevuje viditelná destrukce materiálu, příměs emocí nebo konstruktivní tendence.

To Václav Cigler a Marian Karel se svými díly přiblížili minimal artu ještě o něco více i když později. Příklon do značné míry souvisí s využitím specifického materiálu, totiž skla. Ten sám o sobě vybízí k práci s jeho transparentností, tudíž díla do svého nitra vtahují nejen okolní prostor, ale rovněž diváka. V jejich pracích je kolikrát zcela odstraněn obsah a vše je zaměřeno pouze na působivost v prostoru a následně na schopnost diváka vnímat jednotlivé nuance způsobené například změnou světla. Zajímá je tak vztah hmoty a prostoru. Každý z nich ovšem do děl přidává i svou osobitou stránku. Proto, i když jejich díla můžeme konfrontovat s díly amerických minimalistů, případně postminimalistů, nesmíme zapomínat na jejich jedinečný tvůrčí pohled.

Snad tato práce tedy poukázala nejen na specifičnost a komplikovanost amerického minimalismu, ale také na nemožnost přenesení v jeho přesné podobě, tak jak ji stanovili umělci ve Spojených státech, na jiný kontinent. I když prvky minimalismu v našem prostředí pozorovat můžeme, nesmíme opomíjet individuální přístup každého umělce.

¹⁶⁵ Viz Pospiszyl (pozn. 23), s. 142.

15. SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK

Cit.	Citace
ČVUT	České vysoké učení technické v Praze
Ed.	Editor
Edd.	Editoři
Et al.	A další
MoMA	Museum of Modern Art, New York
Pozn.	Poznámka
Srov.	Srovnej
Tj.	To je
Tzv.	Takzvaný
USA	Spojené státy Americké
Zvl.	Zvláště

16. SEZNAM VYOBRAZENÍ

Obr. 1. Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor*, II, 1959, smalt na plátně, 230,5 × 337,2 cm, MoMA, New York.

Zdroj: <https://www.moma.org/collection/works/80316>, vyhledáno: 25. 6. 2018.

Obr. 2. Ad Reinhardt, *Abstract Painting No. 5*, 1962, olej na plátně, 152,4 × 152,4 cm, Tate Gallery, Londýn.

Zdroj: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/reinhardt-abstract-painting-no-5-t01582>, vyhledáno 25. 6. 2018.

Obr. 3. *Primary Structures*, pohled do výstavy, 1966, Židovské muzeum, New York.

Zdroj: James Meyer, *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, Yale 2001, s. 18.

Obr. 4. Daniel Buren, *Peinture-Sculpture (Painting-Sculpture)*, 1971, plátno, 2012 × 975 cm, dílo in situ na Sixth Guggenheim International Exhibition, Guggenheim Museum, New York.

Zdroj: <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/in-situ>, vyhledáno 25. 6. 2018.

Obr. 5. Michael Asher, *Pomona College project*, 1970.

Zdroj: Yve-Alain Bois – Benjamin Buchloh – Hal Foster et al., *Umění po roce 1900*, přel. Josef Hrdlička – Irena Ellis – Jitka Sedláčková et al., Praha 2015, s. 585.

Obr. 6. Richard Serra, *Strike (To Roberta and Rudy)*, 1969–1971, za tepla válcovaná ocel, 246,4 × 731,5 × 3,8 cm, Guggenheim Museum, New York.

Zdroj: <https://www.guggenheim.org/artwork/3899>, vyhledáno 25. 6. 2018.

Obr. 7. Dan Flavin, *Untitled*, 1996, neonové trubice, Santa Maria Annunciata, Chiesa Rossa, Milan, Itálie.

Zdroj:

https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_Santa_Maria_Annunciata_in_Chiesa_Rossa#/media/File:SMACR.JPG, vyhledáno 25. 6. 2018.

Obr. 8. Robert Smithson, *Spirálové molo*, 1970, kamení, sůl, krystaly, zemina, voda, 45 720 × 460 cm, Velké solné jezero, Utah, USA.

Zdroj: Yve-Alain Bois – Benjamin Buchloh – Hal Foster et al., *Umění po roce 1900*, přel. Josef Hrdlička – Irena Ellis – Jitka Sedláčková et al., Praha 2015, s. 587.

Obr. 9. Carl Andre, *Last Ladder*, 1959, borovice, 214 x 15,6 x 15,6 cm, Tate Gallery, Londýn.

Zdroj: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-last-ladder-t01533>, vyhledáno: 25. 6. 2018.

Obr. 10. Carl Andre, *Equivalents I-VIII*, 1966, pískové vápenné cihly, dílo in situ na výstavě v Tibor de Nagy Gallery, New York.

Zdroj: James Meyer, *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, Yale 2001, s. 190.

Obr. 11. Carl Andre, *Steel-Magnesium Plain*, 1969, ocel a hořčík, 18 dílů, vždy 9,53 × 30,5 × 30,5 cm, celkové rozměry 9,53 × 182,88 × 182,88 cm, soukromý majetek.

Zdroj: Daniel Marzona, *Minimalismus*, přel. Marta Ševčíková, Praha 2005, s. 29.

Obr. 12. Donald Judd, *Untitled (Box with through)*, 1963, světlá kadmiová červeň na dřevě, 49,5 × 114,3 × 77,5 cm.

Zdroj: Yve-Alain Bois – Benjamin Buchloh – Hal Foster et al., *Umění po roce 1900*, přel. Josef Hrdlička – Irena Ellis – Jitka Sedláčková et al., Praha 2015, s. 536.

Obr. 13. Donald Judd, *Untitled*, 1989, ocel, 6 dílů, 300 × 50 × 25 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlín.

Zdroj: Daniel Marzona, *Minimalismus*, přel. Marta Ševčíková, Praha 2005, s. 61.

Obr.14. Donald Judd, *Untitled (Stack)*, 1970, galvanizované železo, plech, 22,9 × 101,6 × 78,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Zdroj: <https://metmuseum.org/art/collection/search/748308>, vyhledáno 25. 6. 2018.

Obr. 15. Dan Flavin, *Diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum)*, 1963, neonová trubice, 243,8 × 9,5 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

Zdroj: http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz5-5-08_detail.asp?picnum=2, vyhledáno 25. 6. 2018.

Obr.16. Dan Flavin, „*Monument*“ for V. Tatlin, 1966–1969, neonové trubice, kov, 305,4 × 58,4 × 8,9 cm. Tate Gallery, Londýn.

Zdroj: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/flavin-monument-for-v-tatlin-t01323>, vyhledáno 25. 6. 2018.

Obr. 17. Sol LeWitt, *Cubic-Modular Wall Structure*, Black, 1966, dřevo, 110,3 × 110,2 × 23,7 cm, MoMA, New York.

Zdroj: <https://www.moma.org/collection/works/81428>, vyhledáno 25. 6. 2018.

Obr.18. Sol LeWitt, *Two Open Modular Cubes (Half-Off)*, 1972, smalt, hliník, 160 × 305,4 × 233 cm, Tate Gallery, Londýn.

Zdroj: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lewitt-two-open-modular-cubes-half-off-t01865>, vyhledáno 25. 6. 2018.

Obr. 19. Sol LeWitt, *Incomplete Open Cube 9/2*, 1974, hliník, 105,4 × 105,4 × 105,4 cm.

Zdroj: <https://www.artsy.net/artwork/sol-lewitt-incomplete-open-cube-9-slash-2>, vyhledáno: 25. 6. 2018.

Obr. 20. Sol LeWitt, *Serial Project, 1 (ABCD)*, 1966, ocel, hliník, 50,8 × 398,9 × 398,9 cm, MoMA, New York.

Zdroj: <https://www.moma.org/collection/works/81533>, vyhledáno 25. 6. 2018.

Obr. 21. Robert Morris, *Two Columns*, 1961, překližka, 5,33 × 5,33 × 5,33 cm.

Zdroj: <https://theartstack.com/artworks/two-columns>, vyhledáno 25. 6. 2018.

Obr. 22. Robert Morris, *I-Box*, 1962, překližka, kov, stříbrný tisk, 48,3 × 33 × 3,8 cm.

Zdroj:

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/originalcopy/works10.html#3>, vyhledáno 26. 6. 2018.

Obr. 23. Robert Morris, pohled do výstavy, 1964, *Untitled (Stůl)*, *Untitled (Rohový trám)*, *Untitled (Podlahový trám)*, *Untitled (Rohový kus)*, *Untitled (Mrak)*, díla in situ v Green Gallery, New York.

Zdroj: James Meyer, *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, Yale 2001, s. 114.

Obr. 24. Robert Morris, *Untitled (L-Beams)*, 1965, překližka, díla in situ na výstavě v Green Gallery, New York.

Zdroj: Daniel Marzona, *Minimalismus*, přel. Marta Ševčíková, Praha 2005, s. 24.

Obr. 25. Hugo Demartini, *Reliéf*, 1973, chromovaná ocel, plech, 83 × 45 × 17,5 cm, soukromá sbírka.

Zdroj: Lenka Pastýřiková (ed.), *Hugo Demartini 1931–2010... a měl rád ženy*, Praha 2013, s. 71.

Obr. 26. Hugo Demartini, *Reliéf*, 1973, chromovaná ocel, plech, 63 × 45 × 18 cm, soukromá sbírka.

Zdroj: Lenka Pastýřiková (ed.), *Hugo Demartini 1931–2010... a měl rád ženy*, Praha 2013, s. 70.

Obr. 27. Hugo Demartini, *Cyklus Místo*, 1983, dřevo, sádra, 21 × 126 × 126 cm, soukromá sbírka.

Zdroj: Lenka Pastýřiková (ed.), *Hugo Demartini 1931–2010... a měl rád ženy*, Praha 2013, s. 29.

Obr. 28. Hugo Demartini, *Cyklus Místo*, 1984, dřevo, sádra, 24 × 129,5 × 164,5 cm, Národní galerie v Praze.

Zdroj: Vít Havránek –Josef Hlaváček – Josef Kroutvor (et.al.), *Demartini*, Praha 2010, s. 114.

Obr. 29. Hugo Demartini, *Cyklus Místo*, 1985, dřevo, sádra, 34 × 130,5 × 160,5 cm, soukromá sbírka.

Zdroj: Vít Havránek –Josef Hlaváček – Josef Kroutvor (et.al.), *Demartini*, Praha 2010, s. 111.

Obr. 30. Hugo Demartini, *Bez názvu*, 1985, dřevo, sádra, 85 × 85 × 85 cm, majetek autora.

Zdroj: Vít Havránek –Josef Hlaváček – Josef Kroutvor (et.al.), *Demartini*, Praha 2010, s. 107.

Obr. 31. Hugo Demartini, *Bez názvu*, 1985, dřevo, sádra, 86 × 86 × 180 cm, soukromá sbírka.

Zdroj: Lenka Pastýřiková (ed.), *Hugo Demartini 1931–2010... a měl rád ženy*, Praha 2013, s. 27.

Obr. 32. Hugo Demartini, *Bez názvu*, 1985, dřevo, sádra, 85 × 87 × 86 cm, soukromá sbírka.

Zdroj: Lenka Pastýřiková (ed.), *Hugo Demartini 1931–2010... a měl rád ženy*, Praha 2013, s. 25.

Obr. 33. Václav Cigler, *Stély–Vstupní prostor stanice metra Náměstí Republiky*, Praha, 1983–1985, vrstvené tabulové sklo, 320 × 60 × 15 cm.

Zdroj: Václav Cigler – Michal Motyčka – Jana Šindelová, *Václav Cigler, Prostory Projekty*, Praha 2009, s. 353.

Obr. 34. Donald Judd, *Untitled (Stack)*, 1967, lak na pozinkovaném železe, dvanáct částí – každá 22,8 × 101,6 × 78,7 cm, MoMA, New York.

Zdroj: <https://www.moma.org/collection/works/81324>, vyhledáno 25. 6. 2018.

Obr. 35. Václav Cigler, *Dvojice světelných linií*, 1990, kov, lineární zdroj světla, 1000 × 20 × 20 cm.

Foto: Galerie Mánes, Praha.

Zdroj: Václav Cigler – Michal Motyčka – Jana Šindelová, *Václav Cigler, Prostory Projekty*, Praha 2009, s. 329.

Obr. 36. Václav Cigler, *Dvojice světelných linií*, 1990, kov, lineární zdroj světla, 1000 × 20 × 20 cm.

Foto: Galerie Mánes, Praha.

Zdroj: Václav Cigler – Michal Motyčka – Jana Šindelová, *Václav Cigler, Prostory Projekty*, Praha 2009, s. 329.

Obr. 37. Carl Andre, *Equivalents I-VIII*, 1966, pískové vápenné cihly, dílo in situ na výstavě v Tibor de Nagy Gallery, New York.

Zdroj: James Meyer, *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, Yale 2001, s. 190.

Obr. 38. Carl Andre, *Lever*, 1966, pískové vápenné cihly, 11,4 × 22,5 × 883,9 cm, National Gallery of Canada, Toronto.

Zdroj: James Meyer, *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, Yale 2001, s. 83.

Obr. 39. Václav Cigler, *Prostorová kompozice kovových lineárních prvků v kombinaci světla a zvuku*, 2003, hliník, ocel, neonové trubice, 900 cm, 800 cm, 900 cm.

Foto: Galerie Mánes, Praha.

Zdroj: Václav Cigler – Michal Motyčka – Jana Šindelová, *Václav Cigler, Prostory Projekty*, Praha 2009, s. 337.

Obr. 40. Václav Cigler, *Lineární světelný prvek*, 2004, hliník, neonové trubice.

Foto: Galerie Caesar, Olomouc.

Zdroj: Václav Cigler – Michal Motyčka – Jana Šindelová, *Václav Cigler, Prostory Projekty*, Praha 2009, s. 340.

Obr. 41. Václav Cigler, *Skleněný sloup*, 2004, optické sklo, 240 × 10 × 10 cm.

Foto: Národní galerie v Praze.

Zdroj: Václav Cigler – Michal Motyčka – Jana Šindelová, *Václav Cigler, Prostory Projekty*, Praha 2009, s. 379.

Obr. 42. Václav Cigler, pohled do výstavy, 2004, dílo in situ na výstavě v Národní galerii, Veletržní palác, Praha.

Foto: Národní galerie v Praze.

Zdroj: Václav Cigler – Michal Motyčka – Jana Šindelová, *Václav Cigler, Prostory Projekty*, Praha 2009, s. 378.

Obr. 43. Václav Cigler, *Světelná krychle*, 2012, kombinovaná technika, sklo, 100 × 100 × 103 cm, Národní galerie v Praze.

Foto: Tomáš Rasil.

Zdroj: <http://ghmp.cz/vaclav-cigler-tady-a-ted/>, vyhledáno 23. 6. 2018.

Obr. 44. Larry Bell, *Untitled*, 1969, minerálně potažené sklo, 101,6 × 101,6 × 101,6 cm, Pace Gallery, Boston.

Zdroj:

https://www.google.cz/search?q=pace+gallery+larry+bell&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjUnpP3h_TbAhVGDiwKHdMOAdsQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgrc=8P4u6IgaLeV66M:, vyhledáno 21. 6. 2018.

Obr. 45. Václav Cigler, *Světelný bod – Matnice*, 2003, skleněná tabule, neonová trubice, 3,2 × 2,25 × 0,9 m.

Zdroj: Václav Cigler – Michal Motyčka – Jana Šindelová, *Václav Cigler, Prostory Projekty*, Praha 2009, s. 372.

Obr. 46. Marian Karel, pohled do výstavy, 2010, díla in situ na výstavě *Marian Karel. Průniky* v Museu Kampa, Praha.

Foto: Martin Polák.

Zdroj: *Marian Karel. Průniky* (kat. výst.), Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových v Praze 2011, s. 15.

Obr. 47. Larry Bell, *Cube*, 1992, sklo, 50,8 × 50,8 × 50,8 cm.

Zdroj: <https://www.artsy.net/artwork/larry-bell-cube-number-20-2-92>, vyhledáno 21. 6. 2018.

Obr. 48. Larry Bell, *6 x 8 An Improvisation*, 1994, sklo, dílo in situ na výstavě v Gropius Bau, Berlín.

Zdroj: <https://www.artsy.net/artwork/larry-bell-6-x-8-an-improvisation>, vyhledáno 21. 6. 2018.

Obr. 49. Marian Karel, *Kaaba*, 2000, sklo.

Foto: Martin Polák.

Zdroj: *Marian Karel. Průniky* (kat. výst.), Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových v Praze 2011, s. 21.

Obr. 50. Marian Karel, *Jehlan*, 2010, sklo, žula.

Foto: Martin Polák.

Zdroj: *Marian Karel. Průniky* (kat. výst.), Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových v Praze 2011, s. 25.

Obr. 51. Marian Karel, *Válec*, 2010, sklo.

Foto: Martin Polák.

Zdroj: *Marian Karel. Průniky* (kat. výst.), Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových v Praze 2011, s. 18.

Obr. 52. Richard Serra, pohled do výstavy, 2007, dílo in situ na výstavě Richard Serra Sculpture – Forty years, Museum of Modern Art, New York.

Zdroj: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/14>, vyhledáno 21. 6. 2018.

Obr. 53. Marian Karel, *Ocelová deska*, 2010, sklo, ocel.

Zdroj: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1237761-marian-karel-pruniky>, vyhledáno 26. 6. 2018.

Obr. 54. Richard Serra, *Trip Hammer*, 1988, ocel, 274,3 × 331,5 × 134,6 cm, Tate Gallery, Londýn.

Zdroj: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/serra-trip-hammer-t07350>, vyhledáno 25. 6. 2018.

Obr. 55. Marian Karel, *Zborcená krychle*, 2010, ocel.

Foto: Martin Polák.

Zdroj: *Marian Karel. Průniky* (kat. výst.), Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových v Praze 2011, s. 34.

Obr. 56. Sol LeWitt, *Incomplete Open Cube 10-4*, 1974, hliník, 105,41 × 105,41 × 105,41 cm.

Zdroj: <https://dailyartfair.com/artist/sol-lewitt>, vyhledáno 21. 6. 2018.

Obr. 57. Marian Karel, *Pootočený hranol*, 2010, sklo.

Foto: Martin Polák.

Zdroj: *Marian Karel. Průniky* (kat. výst.), Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových v Praze 2011, s. 17.

Obr. 58. Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969, olovo, antimon, 4 desky, vždy 122 × 122 × 2,5 cm, Museum of Modern Art, New York.

Zdroj: Daniel Marzona, *Minimalismus*, přel. Marta Ševčíková, Praha 2005, s. 89.

Obr. 59. Marian Karel, *Zborcený sloup*, 2010, ocel, sklo.

Foto: Martin Polák.

Zdroj: *Marian Karel. Průniky* (kat. výst.), Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových v Praze 2011, s. 30.

17. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

17. 1 Literatura

Alena Adlerová, *Současné sklo*, Praha 1979.

Jan Baleka, *Výtvarné umění – výkladový slovník*, Praha 2010.

Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York 1968.

Yve-Alain Bois – Benjamin Buchloh – Hal Foster et al., *Umění po roce 1900*, přel. Josef Hrdlička – Irena Ellis – Jitka Sedláčková et al., Praha 2015.

Václav Cigler – Michal Motyčka – Jana Šindelová, *Václav Cigler, Prostory Projekty*, Praha 2009.

Amy Dempsey, *Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním*, přel. Miroslav Koláč, Praha 2002.

Vít Havránek – Josef Hlaváček – Josef Kroutvor (et.al.), *Demartini*, Praha 2010.

Josef Hlaváček, *Hugo Demartini*, Praha 1991.

Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995.

Lada Hubatová-Vacková – Iva Knobloch, *Václav Cigler*, Praha 2015.

Jindřich Chalupecký, *Cestou, necestou*, Praha 1999.

Jindřich Chalupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha 1994.

Ian Chilvers – Harlod Osborne – Dennis Farr, *The Oxford Dictionary of Art*, New York 1994.

Donald Judd, *Complete Writings 1959–1975*, New York 2015.

Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–1998*, Ostrava 2000.

Daniel Marzona, *Minimalismus*, přel. Marta Ševčíková, Praha 2005.

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*, přel. Jakub Čapek, Praha 2013.

James Meyer, *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, Yale 2001.

William John Thomas Mitchell, *Teorie obrazu. Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*, Praha 2016.

Lenka Pastýříková (ed.), *Hugo Demartini 1931–2010 ... a měl rád ženy*, Praha 2013.

Lisa Phillips, *The American Century: Art & Culture 1950–2000*, New York 1999.

Tomáš Pospiszyl, *Před obrazem*, Praha 1998.

Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Praha 2005.

Tomáš Pospiszyl, Zlatá šedesátá, in: *(A)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy. Sborník k sympoziu o antologiích českého a slovenského umění 2. poloviny 20. století*, Praha 2008 s. 134–143.

Alex Potts, Sochařská představivost a vidění sochy, in: Ladislav Kesner, *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*, Jihočany 2005, s. 321–350.

Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost*, Praha 2010.

Manfred Schneckenburger – Christine Frickeová – Klaus Honnig, *Umění 20. století II*, přel. Blanka Pscheidtová – Jindřich Schwippel, Praha 2011.

Karel Srp ml., *Minimal and Earth and Concept Art I/II*, Praha 1982.

Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová et al., *České umění 1980–2010*, Praha 2011.

Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958–2000 VI/1, 2*, Praha 2007.

Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art 21*, London 1996.

Ludwig Wittgenstein, *Filozofická zkoumání*, přel. Jiří Pechar, Praha 1993.

Petr Wittlich, *Horizonty umění*, Praha 2010.

Jaromír Zemina, *Krajina/ světlo/ prostor. Václav Cigler/ Silvia Billeter/ Eva Brodská*, Praha 1994.

Jaromír Zemina, *Via artis, via vitae*, Praha 2010.

17. 2 Internetové zdroje

Carl Andre, *Tate*, <http://www.tate.org.uk/art/artists/carl-andre-648>,

vyhledáno 13. 4. 2018.

Martina Glenn, *Carl Andre*, Artmuseum,

http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1393, vyhledáno 13. 4. 2018.

Larry Bell, <https://larrybell.com/>, vyhledáno 17. 6. 2018.

Louise Bourgeois, *Tate*, <http://www.tate.org.uk/art/artists/louise-bourgeois-2351>,

vyhledáno 22. 3. 2018.

Václav Cigler, *Central European Art Database*,

http://cead.space/index.php/Detail/people/id:14/lang/cs_CZ/view/biography,

vyhledáno 17. 6. 2018.

Martina Glenn, *Constantin Brancusi*, Artmuseum,

http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=179, vyhledáno 9. 4. 2018.

Martina Glenn, *Eva Hesse*, Artmuseum, http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=897, vyhledáno 13. 4. 2018.

Martina Glenn, *Donald Judd*, Artmuseum,

http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1434, vyhledáno 13. 4. 2018.

Martina Glenn, *Robert Morris*, Artmuseum,

http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1401, vyhledáno 13. 4. 2018.

Martina Glenn, *Richard Serra*, Artmuseum,

http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1396, vyhledáno 9. 4. 2018.

Martina Glenn, *Sol LeWitt*, Artmuseum,

http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1442, vyhledáno 13. 4. 2018.

Marian Karel, <http://www.mariankarel.cz/cv.html>, vyhledáno 15. 6. 2018.

Jana Šindelová, Cigler Motyčka – Akčytom Relgic, *Dům umění České Budějovice*,

<https://dumumenicb.cz/vystava/vaclav-cigler/>, vyhledáno 17. 6. 2018.

Jeanne Willette, *Minimalism and the Object*, *Art History Unstuffed*,

<http://arthistoryunstuffed.com/minimalism-and-the-object/>, vyhledáno 5. 4. 2018.

17. 3 Katalogy výstav

Václav Cigler (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta v Lounech 2004.

Václav Cigler: skleněné objekty, kresby, projekty (kat. výst), Galerie Klatovy-Klenová 1997.

Marie Halířová, *Hugo Demartini 1964–1974* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1991.

Miroslava Hlaváčková, *Václav Cigler* (kat. výst), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 2007.

Marian Karel. Průniky (kat. výst.), Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových v Praze 2011.

Alena Potůčková – Ivan Neumann – Olaf Hanel et al., *Umění zastaveného času. Česká výtvarná scéna 1969-1985* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění v Praze 1996.

Jan Sekera – Jiří Šetlík, *Sklo a prostor. Jaroslava Brychtová, Stanislav Libenský, Václav Cigler, Marian Karel, Vladimír Kopecký, Dana Zámečnicková* (kat.výst.), České muzeum výtvarných umění v Praze 1998.

Jana Šindelová – Michal Motyčka, *Václav Cigler: kresby* (kat. výst), Galerie Caesar Olomouc 2006.

Jiří Zemánek, *Václav Cigler: Realizace – projekty– kresby* (kat. výst), Národní galerie v Praze 1993.

17. 4 Vysokoškolské práce

Jana Šindelová, *Václav Cigler a jeho škola* (disertační práce), Katedra výtvarné výchovy PedF UK, Praha 2015.

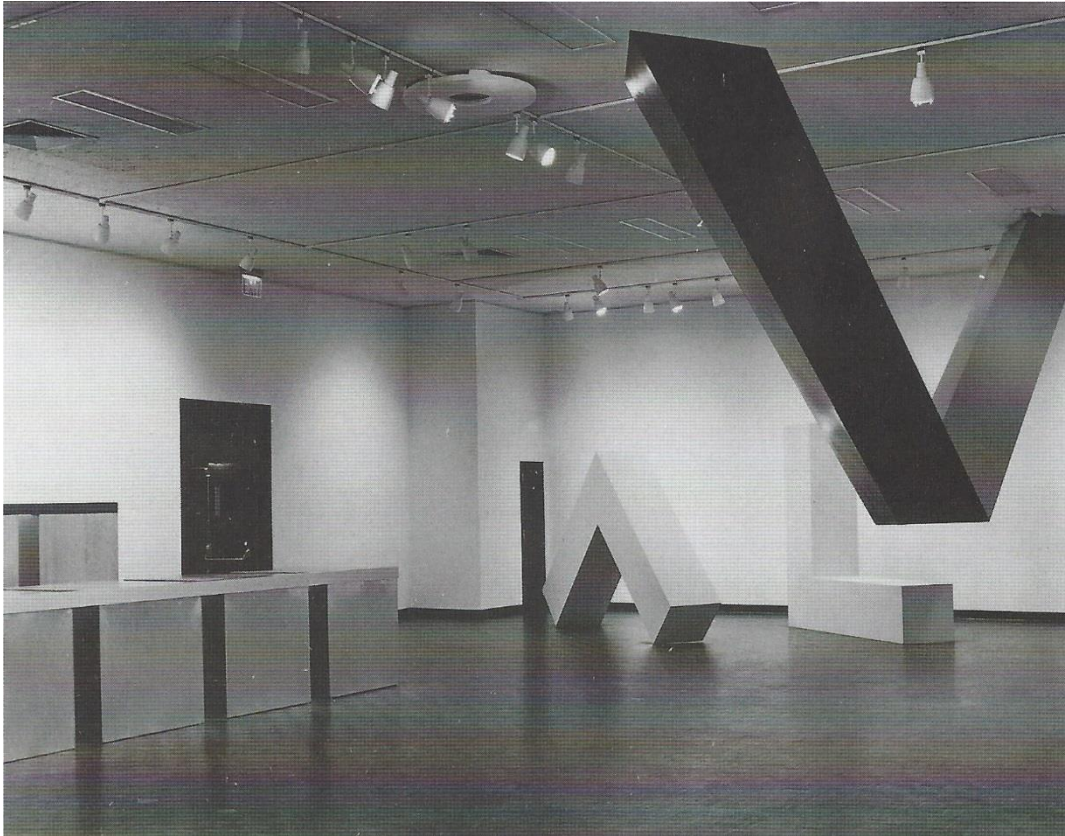
18. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



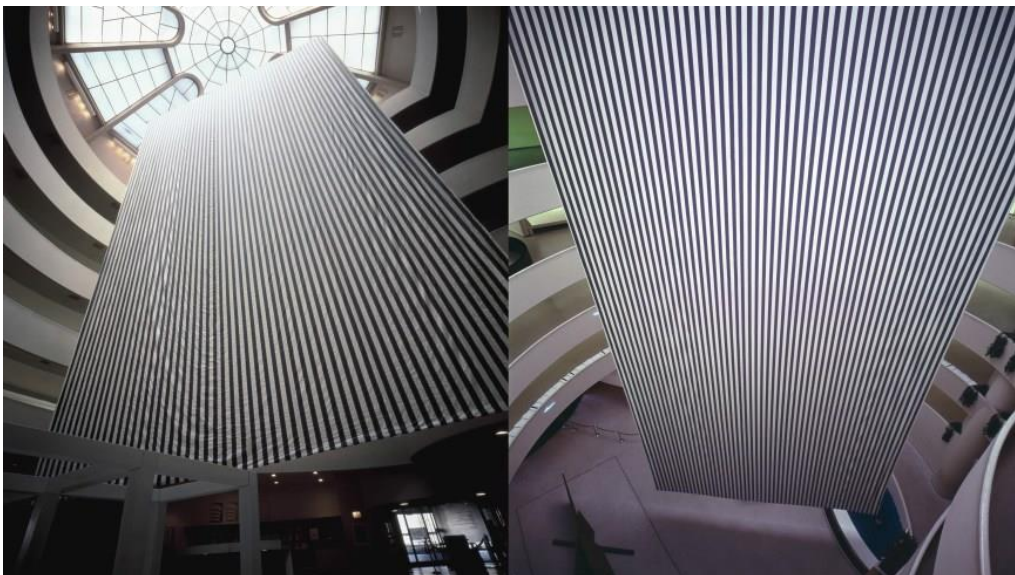
Obr. 1. Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor, II*, 1959, smalt na plátně, 230,5 × 337,2 cm, MoMA, New York.



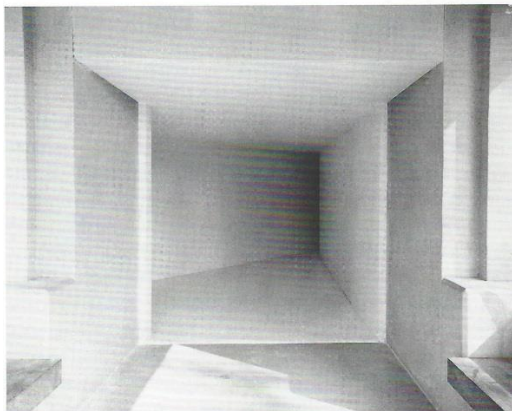
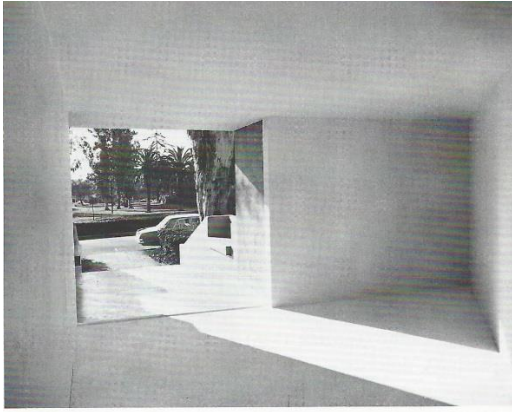
Obr. 2. Ad Reinhardt, *Abstract Painting No. 5*, 1962, olej na plátně, 152,4 × 152,4 cm, Tate Gallery, Londýn.



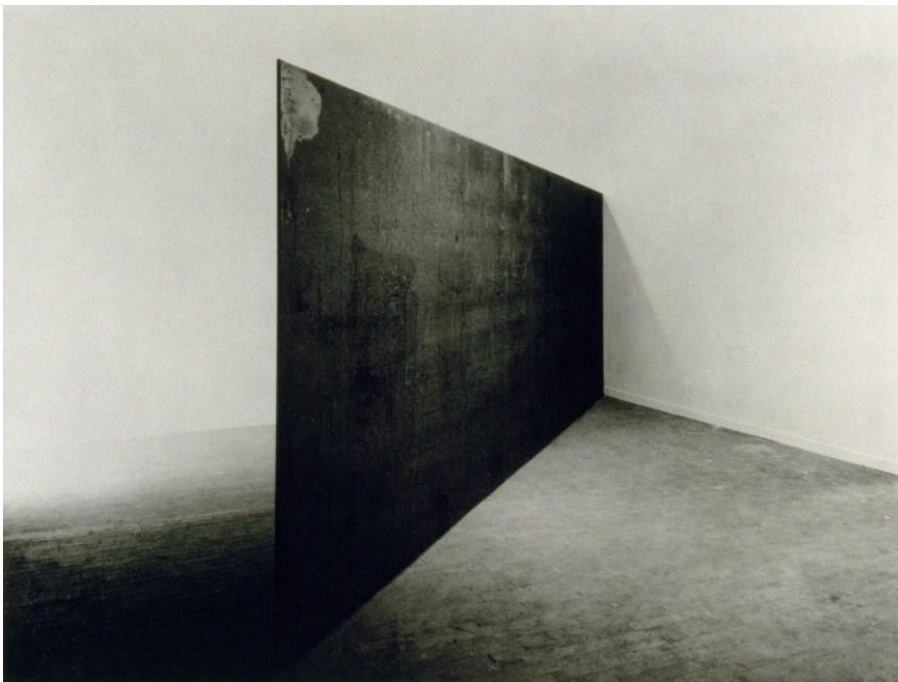
Obr. 3. *Primary Structures*, pohled do výstavy, 1966, díla in situ na výstavě v Židovském muzeu, New York.



Obr. 4. Daniel Buren, *Peinture-Sculpture (Painting-Sculpture)*, 1971, plátno, 2012 × 975 cm, dílo in situ na Sixth Guggenheim International Exhibition, Guggenheim Museum, New York.



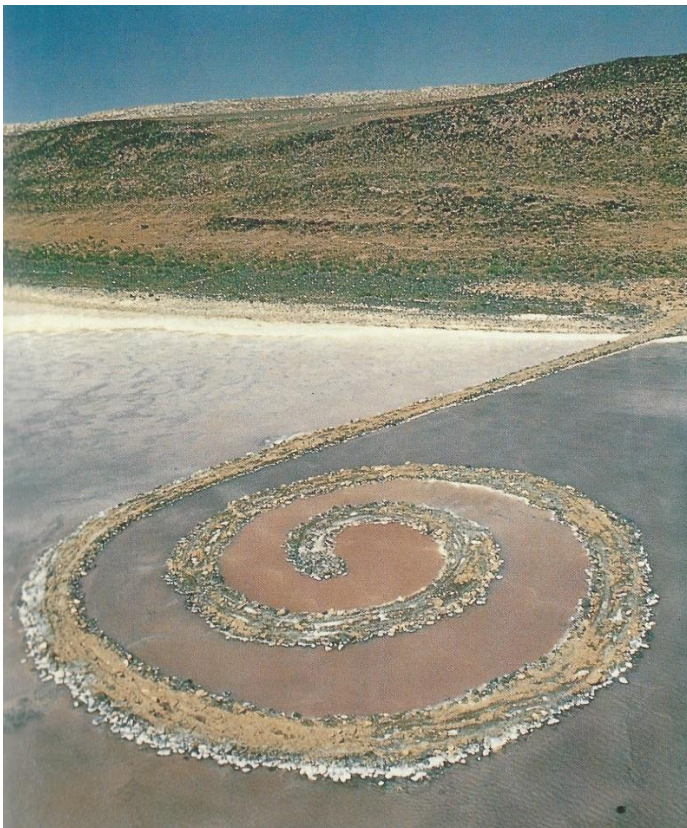
Obr. 5. Michael Asher, *Pomona College project*, 1970.



Obr. 6. Richard Serra, *Strike (To Roberta and Rudy)*, 1969–1971, za tepla válcovaná ocel, 6,4 × 731,5 × 3,8 cm, Guggenheim Museum, New York.



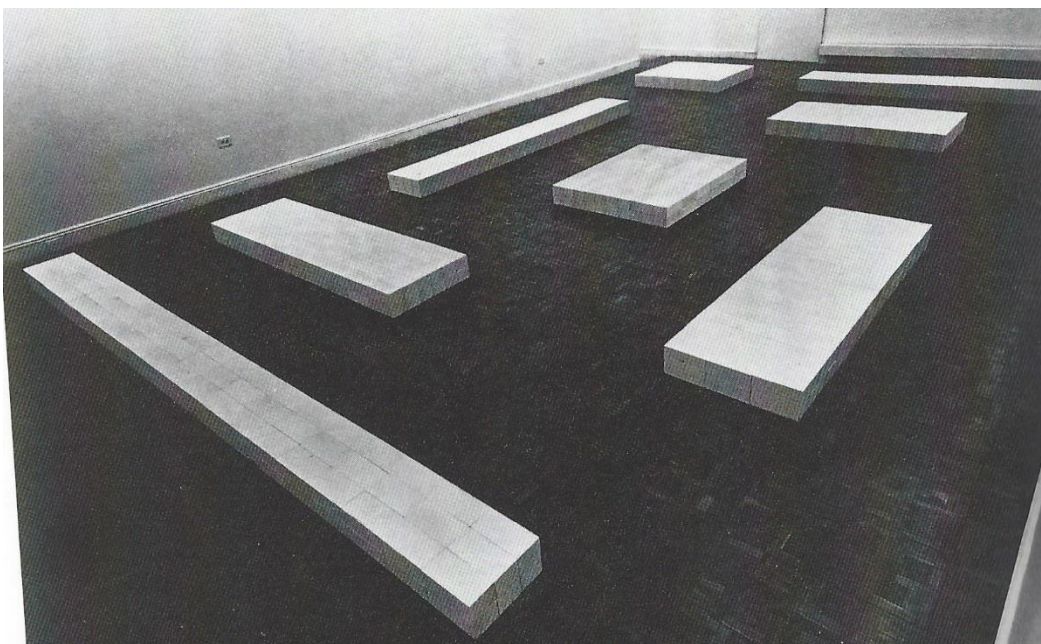
Obr. 7. Dan Flavin, *Untitled*, 1996, neonové trubice, Santa Maria Annunciata, Chiesa Rossa, Milan, Itálie.



Obr. 8. Robert Smithson, *Spirálové molo*, 1970, kamení, sůl, krystaly, zemina, voda, 45 720 × 460 cm, Velké solné jezero, Utah, USA.



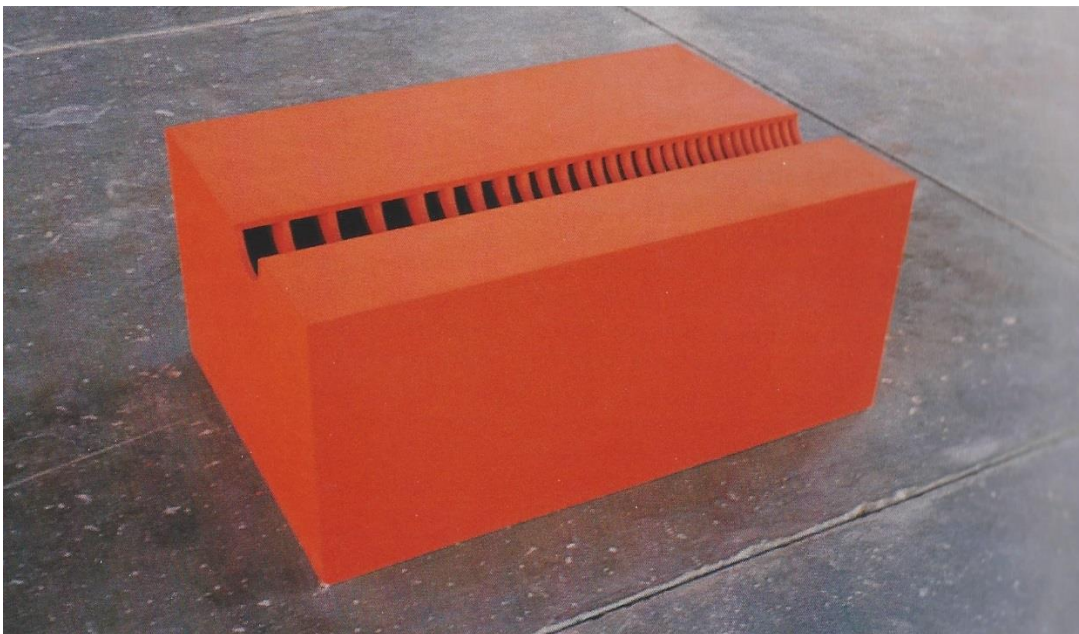
Obr. 9. Carl Andre, *Last Ladder*, 1959, borovice, 214 × 15,6 × 15,6 cm, Tate Gallery, Londýn.



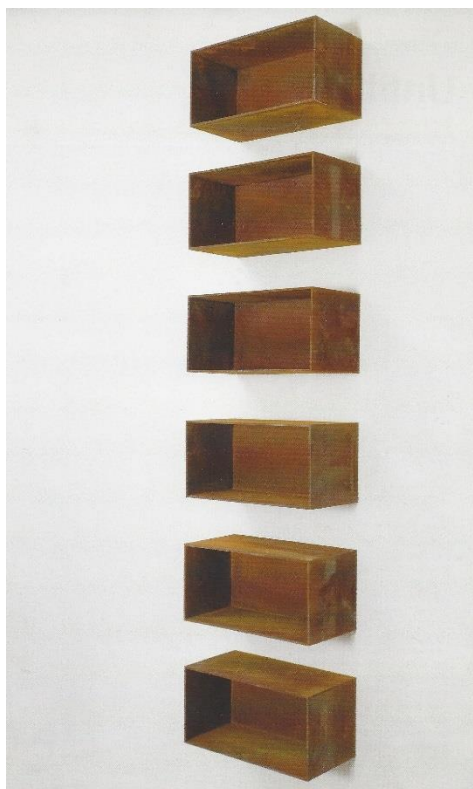
Obr. 10. Carl Andre, *Equivalent I-VIII*, 1966, pískové vápenné cihly, dílo in situ na výstavě v Tibor de Nagy Gallery, New York.



Obr. 11. Carl Andre, *Steel-Magnesium Plain*, 1969, ocel, hořčík, 18 dílů, vždy $9,53 \times 30,5 \times 30,5$ cm, celkové rozměry $9,53 \times 182,88 \times 182,88$ cm, soukromý majetek.



Obr. 12. Donald Judd, *Untitled (Box with through)*, 1963, světlá kadmiová červec na dřevě, $49,5 \times 114,3 \times 77,5$ cm.



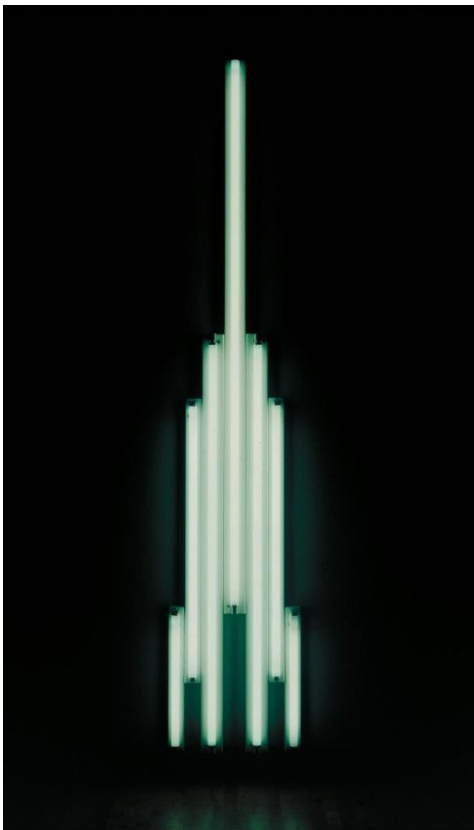
Obr. 13. Donald Judd, *Untitled*, 1989, ocel, 6 dílů, 300 × 50 × 25 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlín.



Obr.14. Donald Judd, *Untitled (Stack)*, 1970, galvanizované železo, plech, 22,9 × 101,6 × 78,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Obr. 15. Dan Flavin, *Diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum)*, 1963, neonová trubice, 243,8 × 9,5 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.



Obr.16. Dan Flavin, „*Monument*“ for V. Tatlin, 1966–1969, neonové trubice, kov, 305,4 × 58,4 × 8,9 cm. Tate Gallery, Londýn.



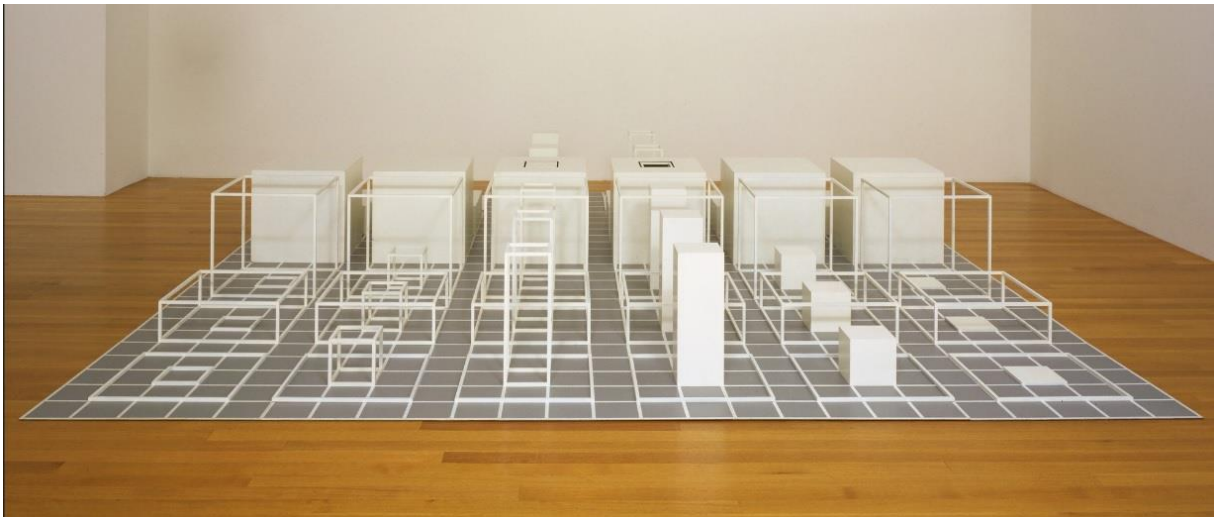
Obr. 17. Sol LeWitt, *Cubic-Modular Wall Structure*, Black, 1966, dřevo, 110,3 × 110,2 × 23,7 cm, MoMA, New York.



Obr.18. Sol LeWitt, *Two Open Modular Cubes (Half-Off)*, 1972, smalt, hliník, 160 × 305,4 × 233 cm, Tate Gallery, Londýn.



Obr. 19. Sol LeWitt, *Incomplete Open Cube 9/2*, 1974, hliník, 105,4 × 105,4 × 105,4 cm.



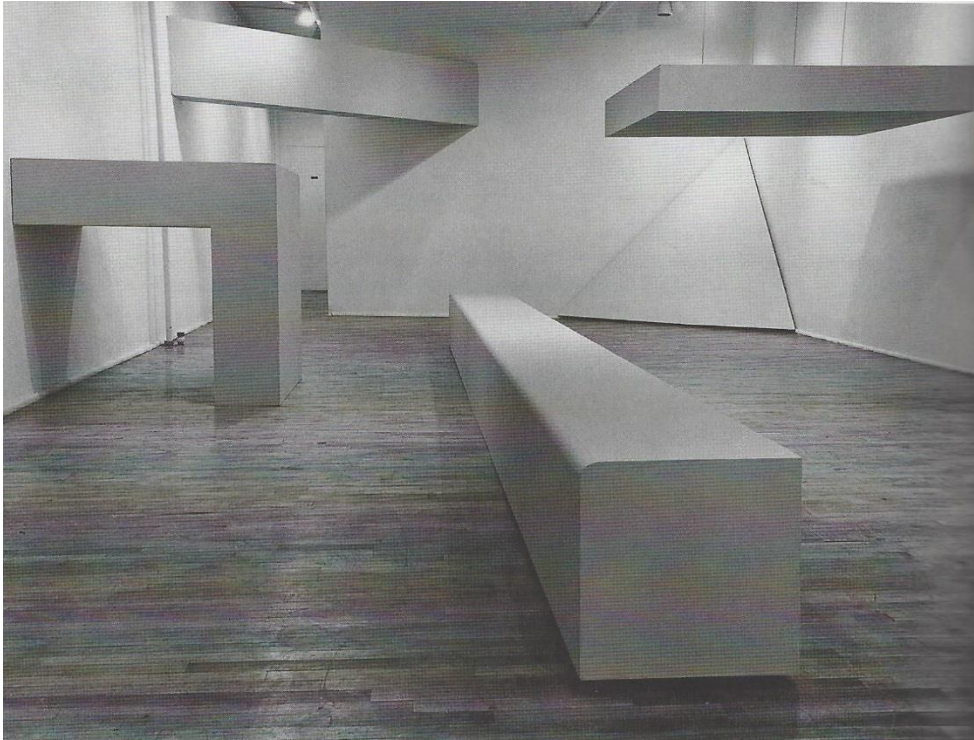
Obr. 20. Sol LeWitt, *Serial Project, 1 (ABCD)*, 1966, ocel, hliník, 50,8 × 398,9 × 398,9 cm, MoMA, New York.



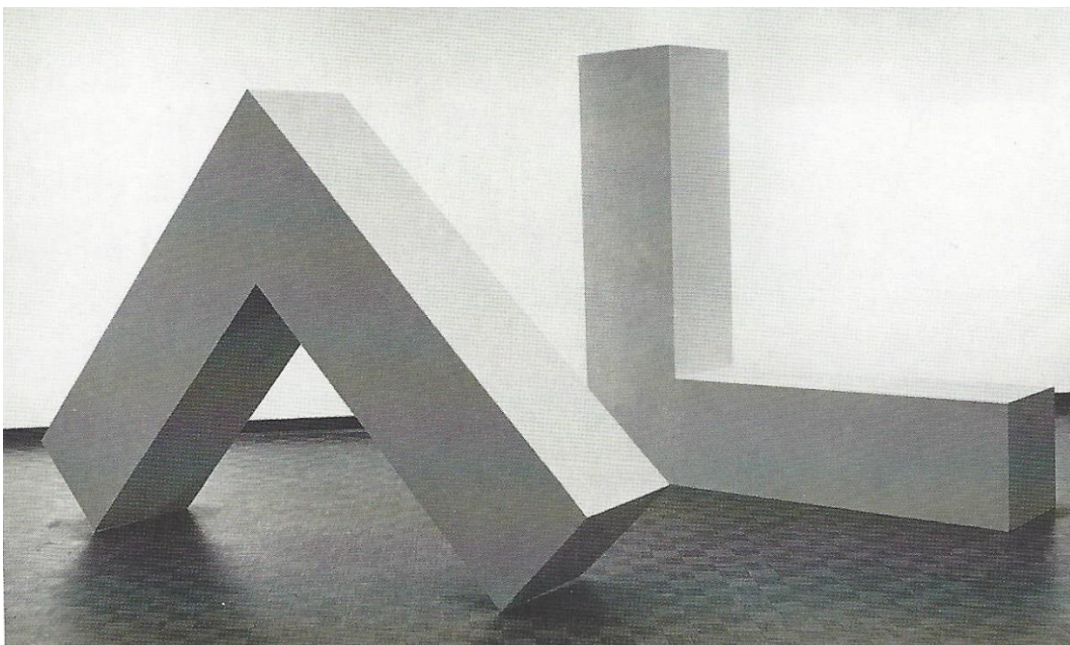
Obr. 21. Robert Morris, *Two Columns*, 1961, překližka, 5,33 × 5,33 × 5,33 cm.



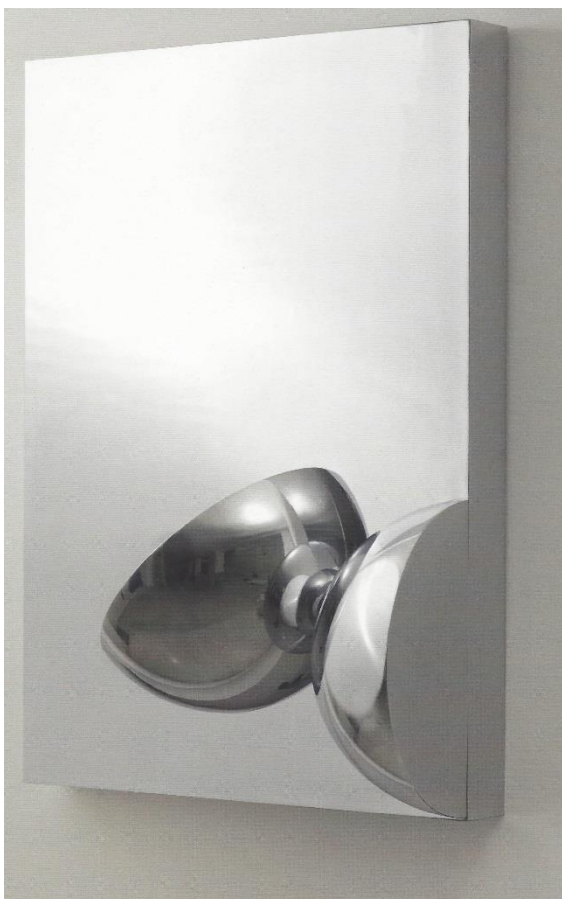
Obr. 22. Robert Morris, *I-Box*, 1962, překližka, kov, stříbrný tisk, 48,3 × 33 × 3,8 cm.



Obr. 23. Robert Morris, pohled do výstavy, 1964, *Untitled (Stůl)*, *Untitled (Rohový trám)*, *Untitled (Podlahový trám)*, *Untitled (Rohový kus)*, *Untitled (Mrak)*, díla in situ v Green Gallery, New York.



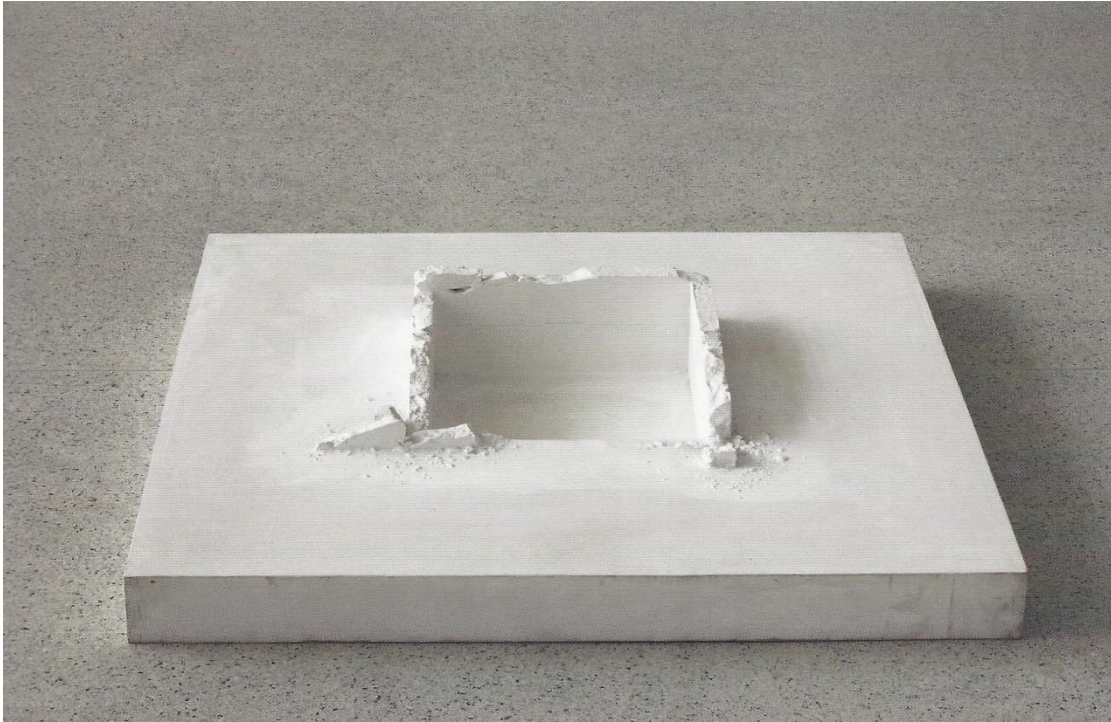
Obr. 24. Robert Morris, *Untitled (L-Beams)*, 1965, překližka, díla in situ na výstavě v Green Gallery, New York.



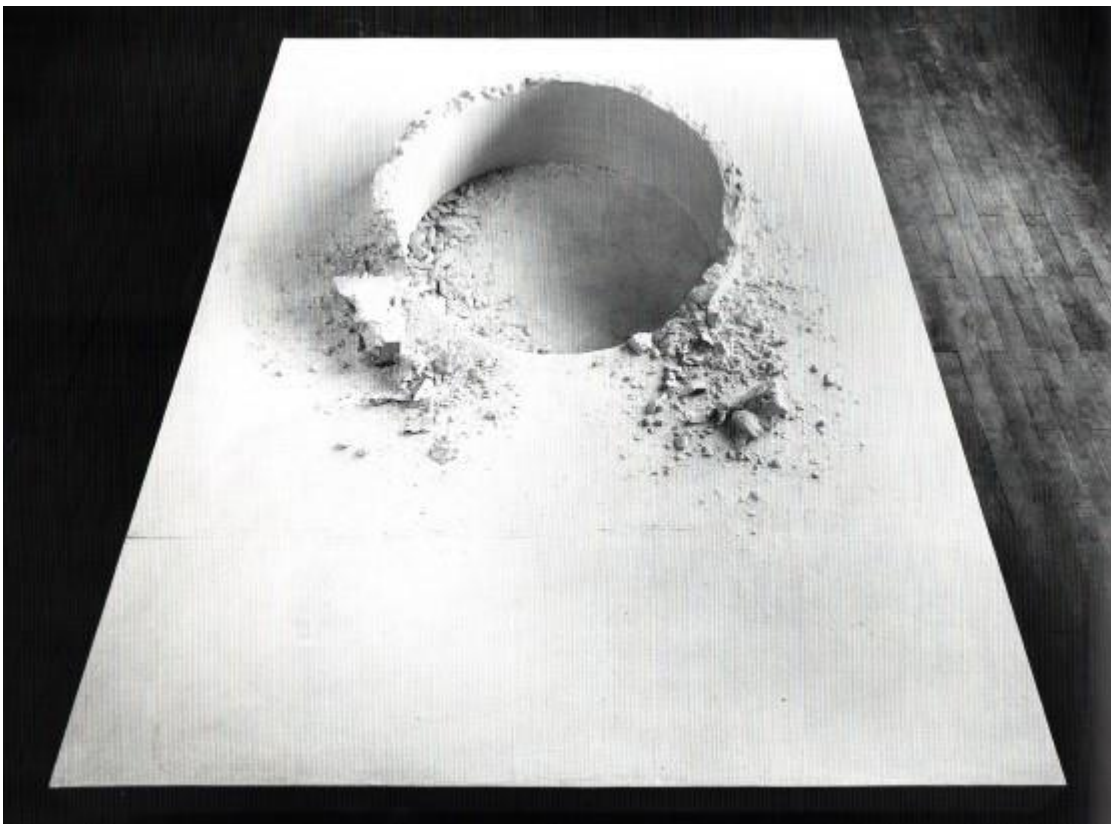
Obr. 25. Hugo Demartini, *Reliéf*, 1973, chromovaná ocel, plech, 83 × 45 × 17,5 cm, soukromá sbírka.



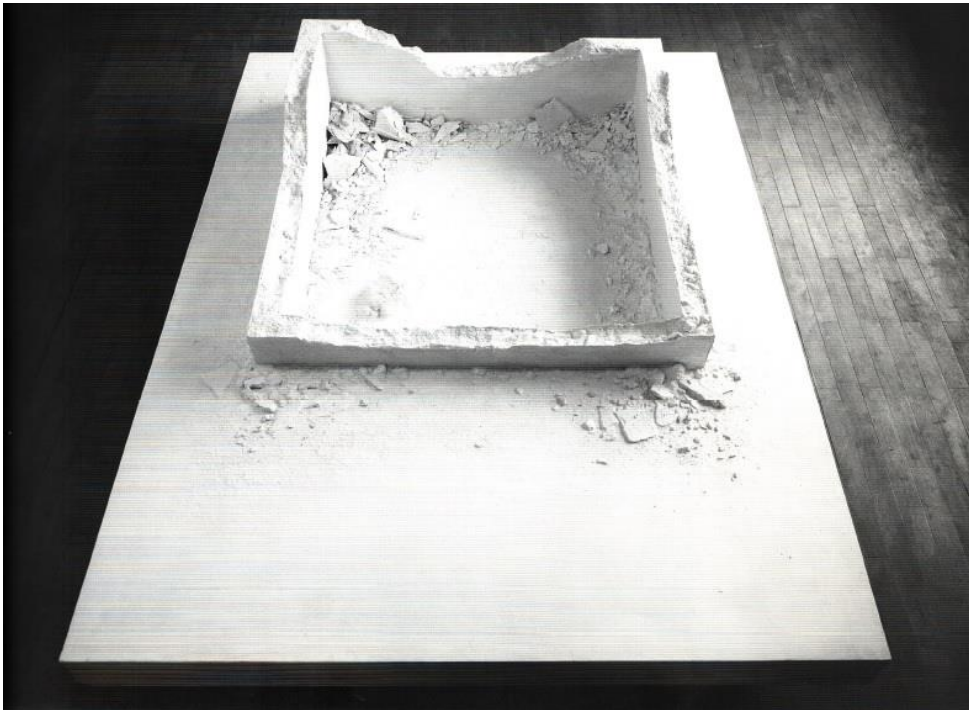
Obr. 26. Hugo Demartini, *Reliéf*, 1973, chromovaná ocel, plech, 63 × 45 × 18 cm, soukromá sbírka.



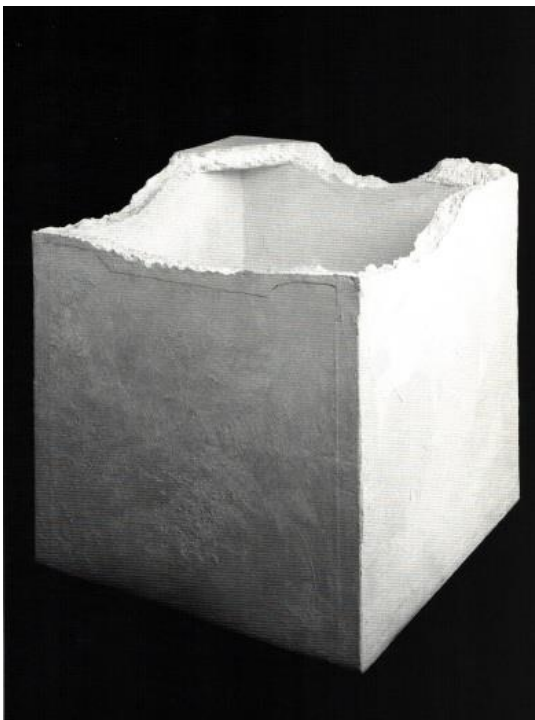
Obr. 27. Hugo Demartini, *Cyklus Misto*, 1983, dřevo, sádra, 21 × 126 × 126 cm, soukromá sbírka.



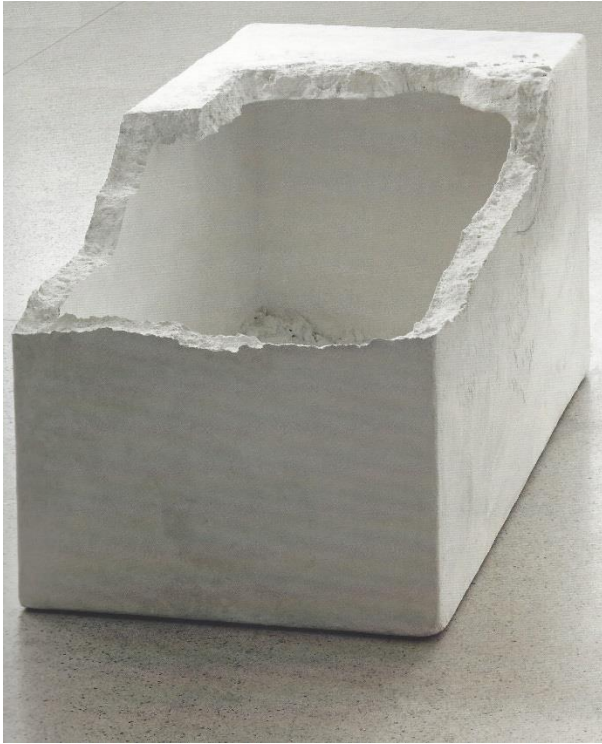
Obr. 28. Hugo Demartini, *Cyklus Misto*, 1984, dřevo, sádra, 24 × 129,5 × 164,5 cm, Národní galerie v Praze.



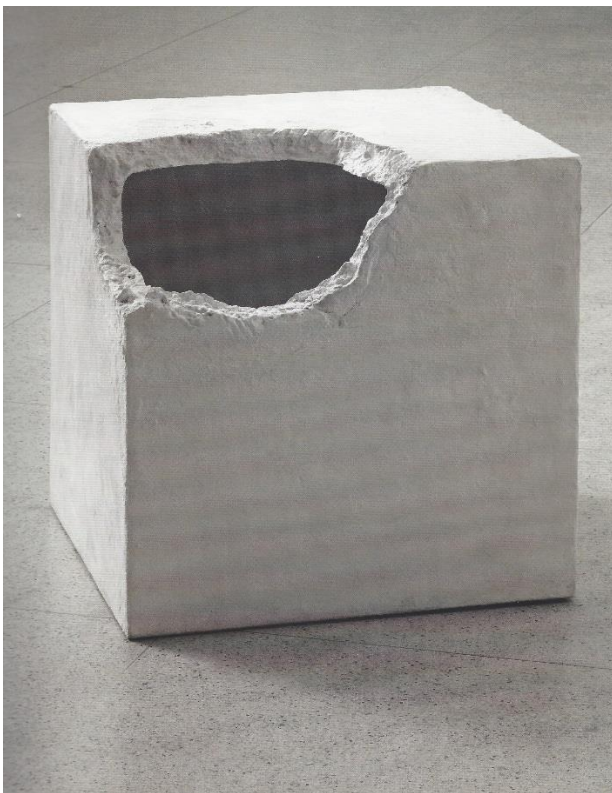
Obr. 29. Hugo Demartini, *Cyklus Místo*, 1985, dřevo, sádra, 34 × 130,5 × 160,5 cm, soukromá sbírka.



Obr. 30. Hugo Demartini, *Bez názvu*, 1985, dřevo, sádra, 85 × 85 × 85 cm, majetek autora.



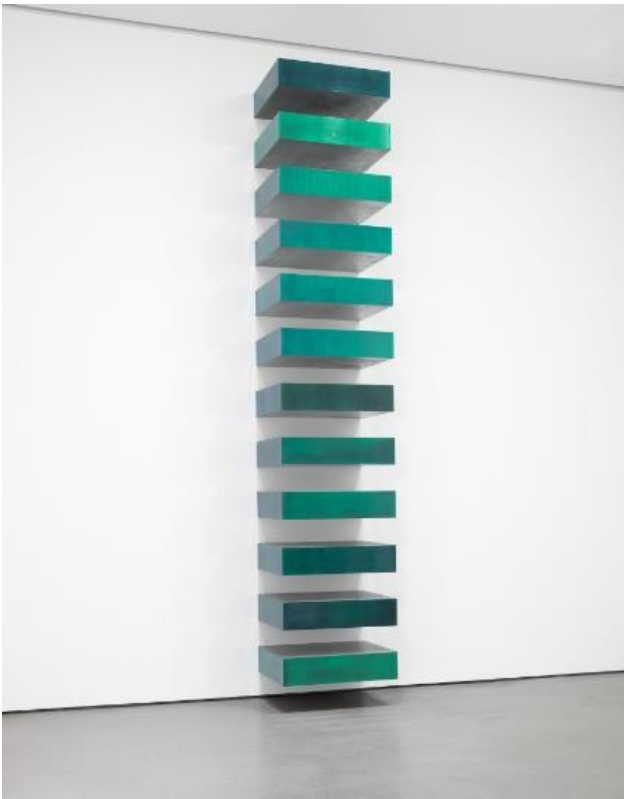
Obr. 31. Hugo Demartini, *Bez názvu*, 1985, dřevo, sádra, 86 × 86 × 180 cm, soukromá sbírka.



Obr. 32. Hugo Demartini, *Bez názvu*, 1985, dřevo, sádra, 85 × 87 × 86 cm, soukromá sbírka.



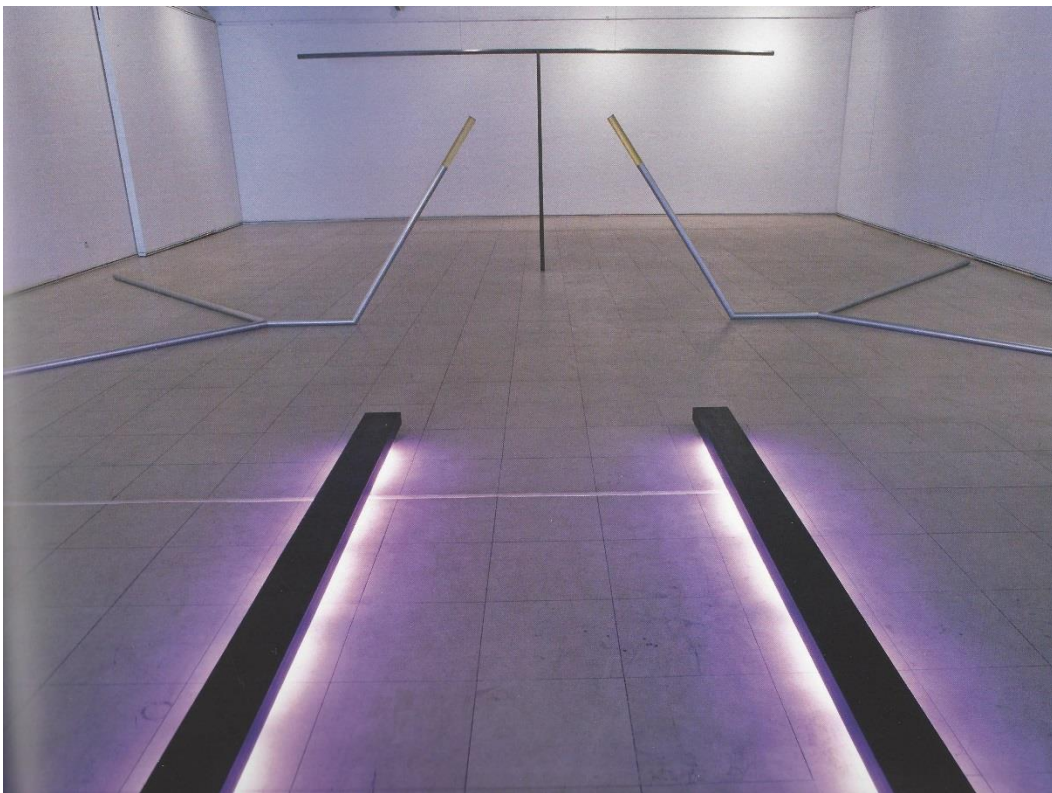
Obr. 33. Václav Cigler, *Stěly–Vstupní prostor stanice metra Náměstí Republiky*, Praha, 1983–1985, vrstvené tabulové sklo, 320 × 60 × 15 cm.



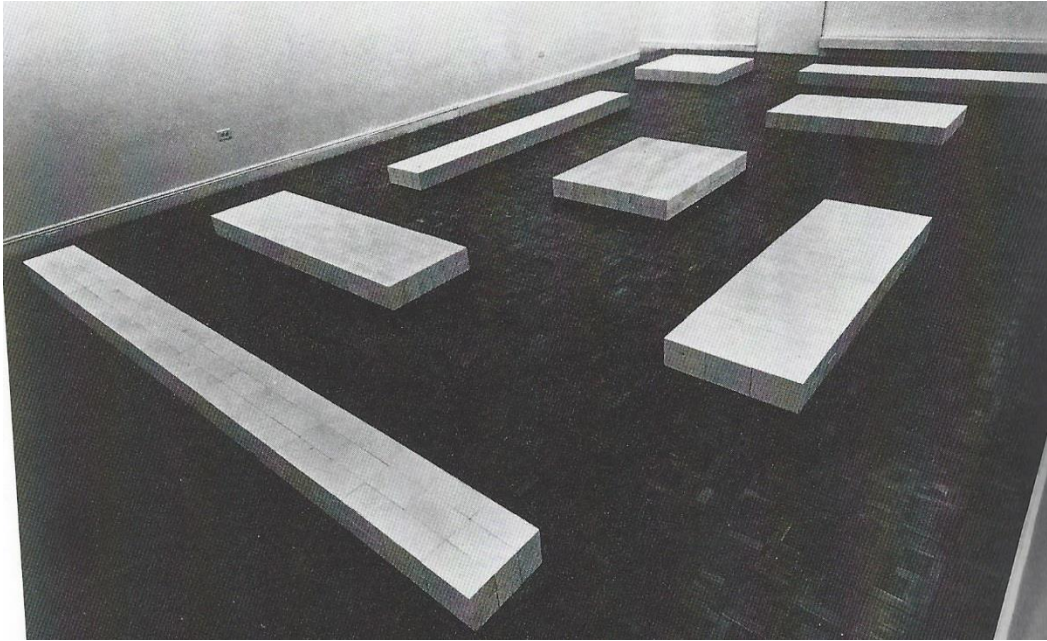
Obr. 34. Donald Judd, *Untitled (Stack)*, 1967, lak na pozinkovaném železe, dvanáct částí – každá 22,8 × 101,6 × 78,7 cm, MoMA, New York.



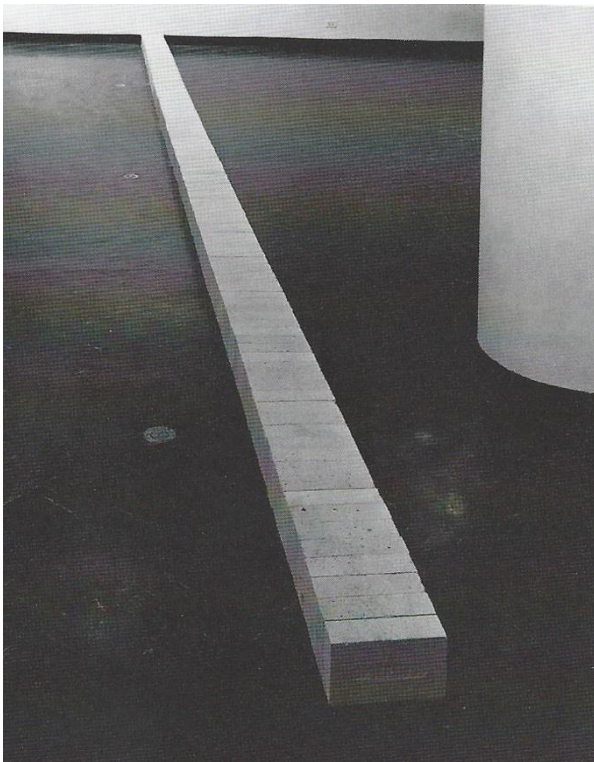
Obr. 35. Václav Cigler, *Dvojice světelných linií*, 1990, kov, lineární zdroj světla, 1000 × 20 × 20 cm.



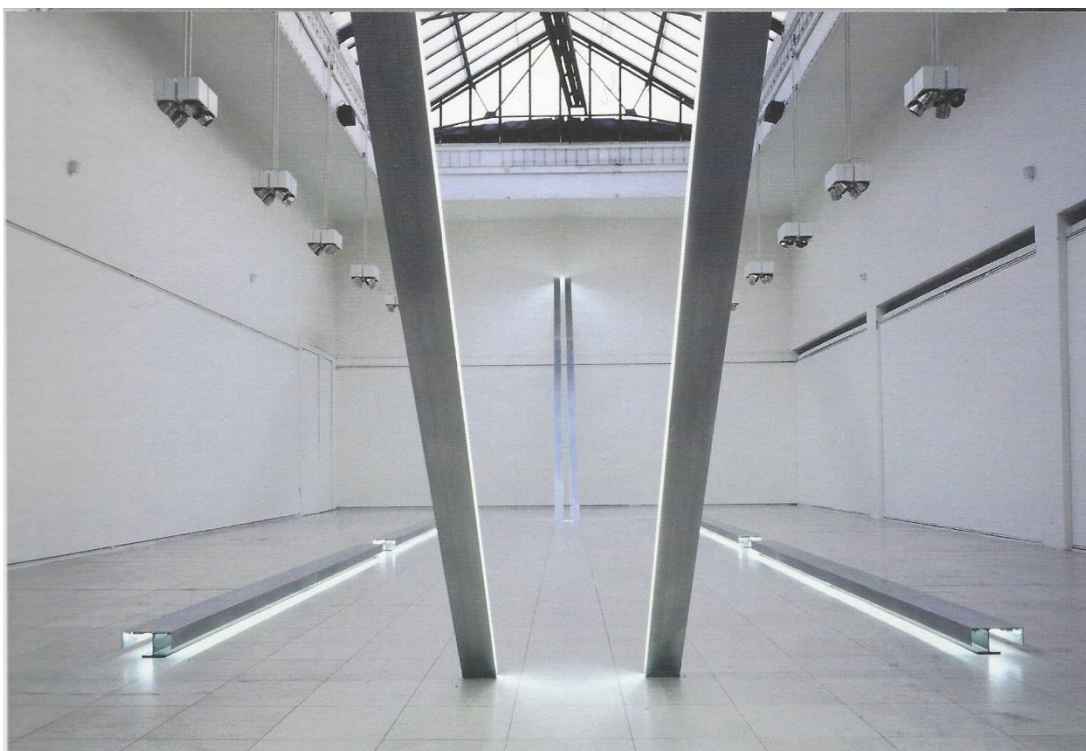
Obr. 36. Václav Cigler, *Dvojice světelných linií*, 1990, kov, lineární zdroj světla, 1000 × 20 × 20 cm.



Obr. 37. Carl Andre, *Equivalents I-VIII*, 1966, pískové vápenné cihly, dílo in situ na výstavě v Tibor de Nagy Gallery, New York.



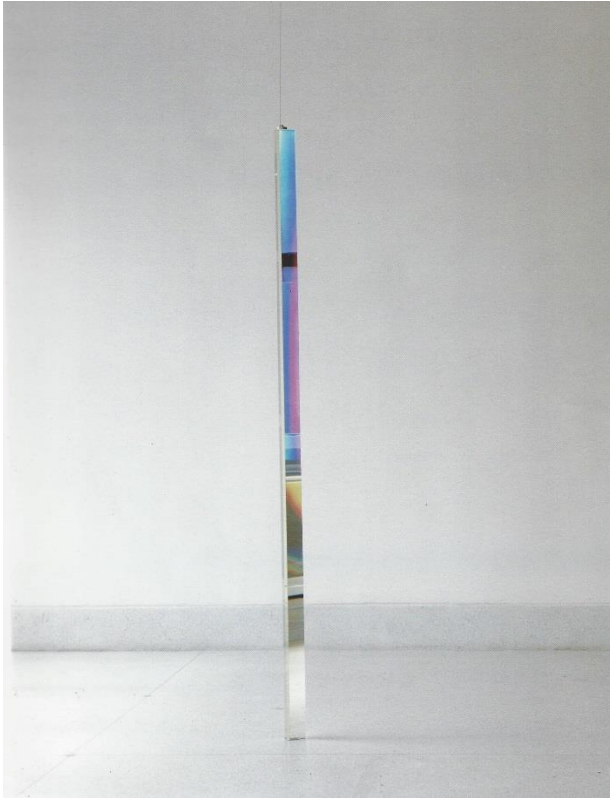
Obr. 38. Carl Andre, *Lever*, 1966, pískové vápenné cihly, 11,4 × 22,5 × 883,9 cm, National Gallery of Canada, Toronto.



Obr. 39. Václav Cigler, *Prostorová kompozice kovových lineárních prvků v kombinaci světla a zvuku*, 2003, hliník, ocel, neonové trubice, 900 cm, 800 cm, 900 cm.



Obr. 40. Václav Cigler, *Lineární světelný prvek*, 2004, hliník, neonové trubice.



Obr. 41. Václav Cigler, *Skleněný sloup*, 2004, optické sklo, 240 × 10 × 10 cm.



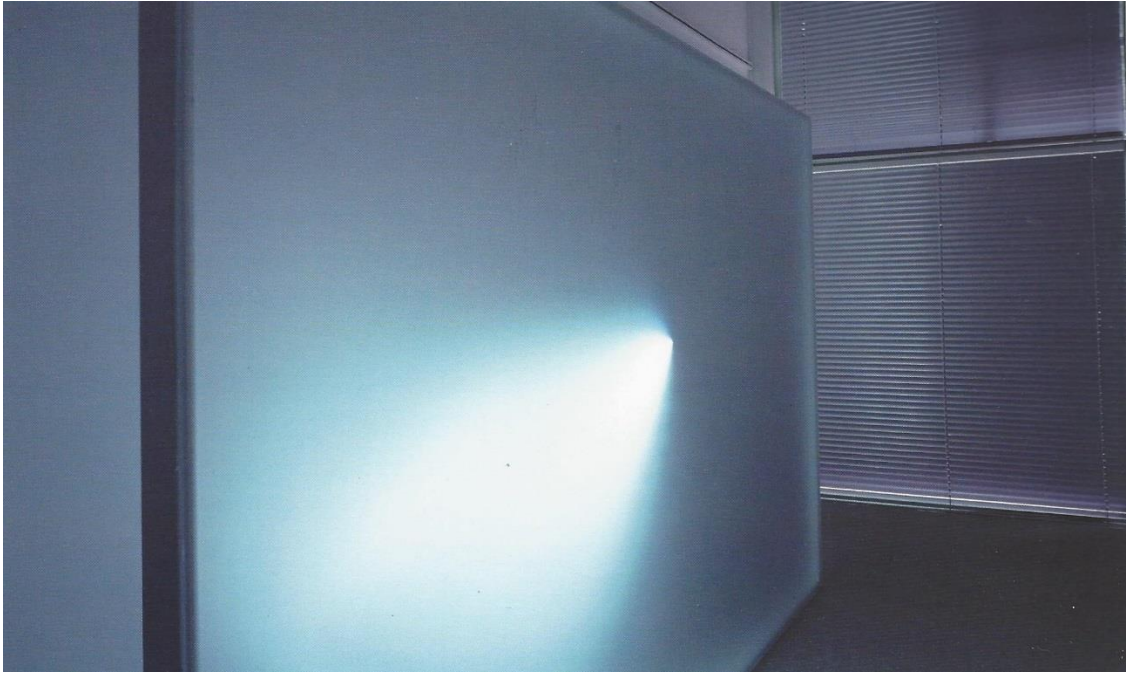
Obr. 42. Václav Cigler, pohled do výstavy, 2004, dílo in situ na výstavě v Národní galerii, Veletržní palác, Praha.



Obr. 43. Václav Cigler, *Světelná krychle*, 2012, kombinovaná technika, sklo, 100 × 100 × 103 cm, Národní galerie v Praze.



Obr. 44. Larry Bell, *Untitled*, 1969, minerálně potažené sklo, 101,6 × 101,6 × 101,6 cm, Pace Gallery, Boston.



Obr. 45. Václav Cigler, *Světelný bod – Matnice*, 2003, skleněná tabule, neonová trubice, 3,2 × 2,25 × 0,9 m.



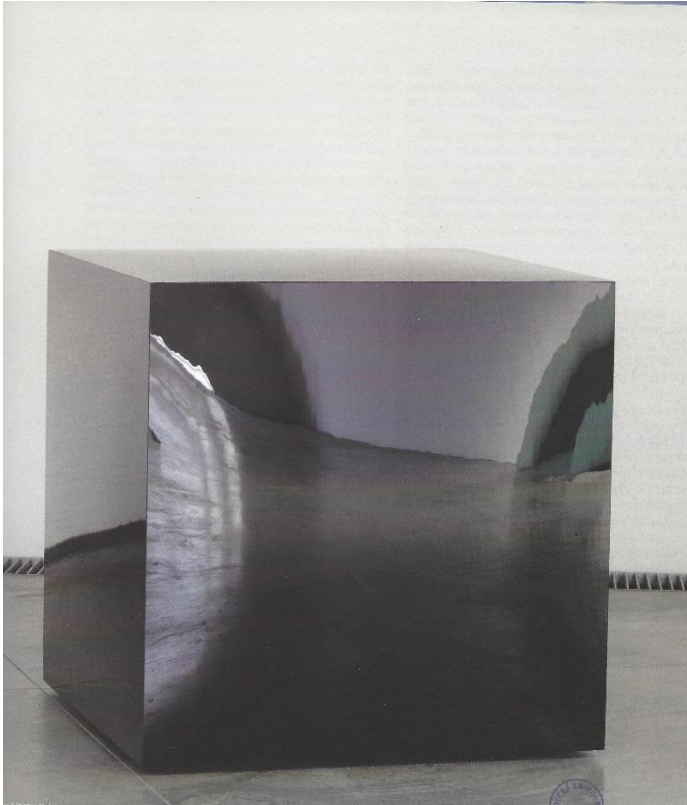
Obr. 46. Marian Karel, pohled do výstavy, 2010, díla in situ na výstavě *Marian Karel. Průniky* v Museu Kampa, Praha.



Obr. 47. Larry Bell, *Cube*, 1992, sklo, 50,8 × 50,8 × 50,8 cm.



Obr. 48. Larry Bell, *6 x 8 An Improvisation*, 1994, sklo, dílo in situ na výstavě v Gropius Bau, Berlín.



Obr. 49. Marian Karel, *Kaaba*, 2000, sklo.



Obr. 50. Marian Karel, *Jehlan*, 2010, sklo, žula.



Obr. 51. Marian Karel, *Válec*, 2010
sklo.



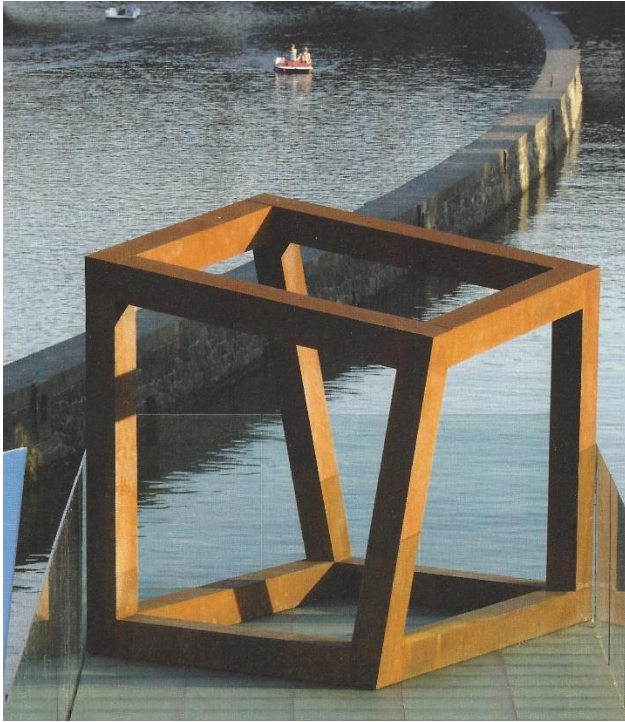
Obr. 52. Richard Serra, pohled do výstavy,
2007, dílo in situ na výstavě Richard Serra
Sculpture – Forty years, Museum of Modern
Art, New York.



Obr. 53. Marian Karel, *Ocelová deska*, 2010, sklo, ocel.



Obr. 54. Richard Serra, *Trip Hammer*, 1988, ocel, 274,3 × 331,5 × 134,6 cm, Tate Gallery, Londýn.



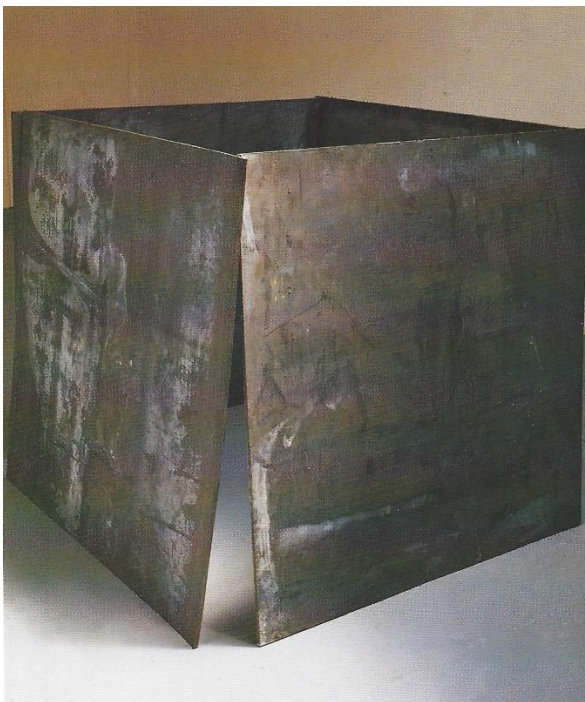
Obr. 55. Marian Karel, *Zborcená krychle*, 2010, ocel.



Obr. 56. Sol LeWitt, *Incomplete Open Cube 10-4*, 1974, hliník,
105,41 × 105,41 × 105,41 cm.



Obr. 57. Marian Karel, *Pootočený hranol*, 2010, sklo.



Obr. 58. Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969, olovo, antimon, 4 desky, vždy $122 \times 122 \times 2,5$ cm, Museum of Modern Art, New York.



Obr. 59. Marian Karel, *Zborcený sloup*, 2010, ocel.

Anotace

Jméno a příjmení:	Anežka Chalupová
Obor:	Dějiny výtvarných umění
Instituce:	Katedra dějin umění, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
Rok obhajoby:	2018

Název práce:	Minimalistické tendence v českém umění
Název práce v angličtině:	Minimalist tendencies in Czech art
Anotace práce:	Diplomová práce se zabývá minimalistickými tendencemi v českém umění. Nejprve sleduje vznik, vývoj a pomyslný zánik minimalismu ve Spojených státech. Poté se soustředí na dobu šedesátých a sedmdesátých let v Československu. Zabývá se nemožností brzkého uplatnění amerického minimalismu v českém prostředí v jeho ortodoxní podobě, ale u vybraných českých umělců poukazuje na projevy postminimalistické. U třech sochařů, Huga Demartiniho, Václava Ciglera a Mariana Karla, se soustředí na ta díla, která vykazují prvky minimalismu a ty srovnává s projevy amerických minimalistů.
Anotace práce v angličtině:	The thesis deals with minimalist tendencies in Czech art. First, it engages the origin, development, and the imaginary end of minimalism in the United States. Then it focuses on the period of the sixties and seventies in Czechoslovakia. It deals with the impossibility of rapid application of American minimalism in the Czech environment in its orthodox form, but with some Czech artists it refers to postminimalist expressions. At three sculptors, Hugo Demartini, Vaclav Cigler and Marian Karel, concentrates on those works that show elements of minimalism

	and compares with the displays of American minimalists.
Klíčová slova:	Minimalismus, postminimalismus, sochařství, 20. století, Hugo Demartini, Václav Cigler, Marian Karel
Klíčová slova v angličtině:	Minimalism, postminimalism, sculpture, 20 th century, Hugo Demartini, Václav Cigler, Marian Karel
Počet stran:	101
Počet znaků včetně mezer:	135 325
Přílohy vázané v práci:	Obrazová příloha, CD ROM s textem a obrazovou přílohou
Jazyk práce:	čeština