

## 5\_MINIMALISMUS A POSTMINIMALISMUS. KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ V JEHO HISTORICKÉ FÁZI (1965 – 1975 A KONCEPTUALISMUS V RŮZNÝCH PODOBÁCH (INSTITUCIONÁLNÍ KRITIKA, SOCIÁLNĚ ANGAŽOVANÉ POLOHY KONCEPTUALISMU)).

Během 60. let v americkém umění dochází k útoku na klíčové aspekty vrcholně modernistického umění, především abstraktního expresionismu. V popartu je jako předmět uměleckého zájmu brána každodenní realita konzumní společnosti; happeningy, fluxové akce a performance ruší předpoklad, že předmětem výtvarného umění je tvorba jedinečných artefaktů nadaných trvalou, někde „uvnitř“ ukrytou hodnotou. Minimalismus pak útočí na důraz na specifickou média, který Clement Greenberg jasně formuloval ve své esejí *Modernistická malba*.

### MINIMALISMUS

V minulých přednáškách jsme si uváděli **Jaspera Johnse** a **Franka Stelly** jako malíře, kteří ve své tvorbě de facto otevřeli některá z témat minimalismu. Podle všeho mělo ovšem na rozvoj minimalismu v první polovině 60. let zásadní vliv nové zhodnocení avantgardního odkazu ruského konstruktivismu, který byl západnímu uměleckému světu přiblížen knihou britské historičky umění Camily Grayové *Velký experiment: Ruské umění 1863–1922* (1962). Spektakulárnější formy konstruktivistického sochařství, založené na efektní práci s netradičními materiály byly americkému prostředí známy v souvislosti s prací Nauma Gabo nebo Antoina Pevsnera. Po druhé světové válce se konstruktivní tendence v sochařství objevovaly např. v tvorbě **Davidy Smitha** (1906–1965) nebo **Anthony Cara** (1924–2013). Z pohledu minimalismu byla ovšem práce jednoho i druhého stále příliš ukotvena v řemesle, stále směřovala k jedinečnému psychologickému čtení asambláži nebo pečlivému komponování objemů a tvarů. Další příklady sochařského materialismu, který navíc zahrnoval aktuální reflexi konzumní společnosti, může představovat práce **Johna Chamberlaina** nebo v předchozích přednáškách zmiňovaná práce nových realistů, jako byl **Arman**, **César** nebo **Christo** a Jeanne Claude.

Průkopníci minimalismu využili znovuobjevení experimentální konstruktivistické práce autorů, jako byli **Alexander Rodčenko** nebo **Vladimir Tatlin** k tomu, aby se mohli vyhnout symbolickému čtení, jaké si vyžadovaly postsurrealistické podoby konstruované sochy. Dalším významným zdrojem minimalismu bylo pak nové zhodnocení Duchampova principu ready-made. Pro **Carla Andreho** (1935) bylo toto spojení konstrukce a ready made zprostředkováno tvorbou Constantina Brancusiho. Když v rozhovoru s Hollisem Framptonem v r. 1962 charakterizoval Andre své pojetí konstruktivismu, odvolával se k práci Franka Stelly:

*„Frank Stella je konstruktivista. Dělá malby tak, že kombinuje identické, jednotlivé jednotky. Tyto jednotky nejsou pruhy, ale tahy štětce. Oba jsme byli svědky toho, jak Stella maluje obraz. Zaplňuje vzorec uniformními prvky. Jeho pruhový design je výsledkem tvarů a limitů jeho primární jednotky... Můj konstruktivismus spočívá ve výrobě celkových designů násobením kvalit individuálních konstitučních prvků.“*

Toto své pojetí konstruktivismu Andre rozvíjel pod vlivem Brancusiho již na konci 50. let. Nejprve pracoval s vyřezáváním, pak s řezáním. Sestavoval své objekty aditivním řazením jednotlivých prvků

tak, aby byla patrná jejich „konstrukce“. Od prací, v nichž bylo ještě důležité budování určitého objemu (prostoru), se rychle dostává k pojetí, v němž jde především o akcentování určitého místa – jeho práce se posouvají na hranici místně specifických instalací. Mezi nejznámější Andreho práce patří „kompozice“ vznikající jen volným přiřazováním identických prvků – cihel, nebo ocelových plátů, které v mezních případech téměř splývají se svým „pozadím“, tj. s prostorem galerie. Andreho práce sice v průběhu 60. let prodělala vývoj směrem od sochařské polohy minimalismu k místně specifické instalaci a postminimalistickému důrazu na procesualnost, ale její celkový úhrn je velmi konzistentní, viz např. <http://www.contemporaryartdaily.com/2009/09/carl-andre-at-konrad-fischer/>

Také **Dan Flavin** (1933–1996), další z průkopníků minimalismu, svou ranou prací vzdával hold jak ruskému konstruktivismu, tak principu ready made. V rané sérii „lkon“ (1961–1962) kombinoval monochromní deskové malby s průmyslově vyráběnými žárovkami a zářivkami. V roce 1963 pak zářivku poprvé použil jako čisté readymade (bez malby), prostě umístěnou na zeď. *Diagonála 25. května 1963* byla průmyslově vyráběná žlutě svítící zářivka, umístěná na stěně pod úhlem 45 stupňů. V letech 1964 až 1966 vznikla série „věží“, kompozic věnovaných Vladimíru Tatlinovi. Během 60. let a pak dál v letech sedmdesátých a osmdesátých se Flavinova tvorba posunovala často směrem k místně specifické instalaci.

**Sol LeWitt** (1928–2007) v první polovině 60. let také navazoval na konstruktivistické experimenty, ovšem při bližším pohledu se vzpírá konstruktivistické zásadě transparentního používání materiálů, jejichž formální zpracování co nejlépe vyhovuje jejich materiálním kvalitám. Sol LeWittovy modulární struktury, jejichž základem je v převážné většině případů krychle, vznikaly prakticky libovolným kumulováním „jednotlivých jednotek“ (podobně jako jsme to viděli u Stelly nebo Andreho) do výsledných „kompozic“. LeWittovy modulární struktury byly většinou dřevěné, polychromované (malované) konstrukce. V druhé polovině 60. let se pak LeWitt stal jedním z hlavních představitelů konceptuálního umění (v roce 1967 publikoval v časopise *Artforum* text „Paragraphs on Conceptual Art“ [http://www.marimateroneill.com/pub/sol\\_lewitt\\_paragraphs\\_1967.pdf](http://www.marimateroneill.com/pub/sol_lewitt_paragraphs_1967.pdf), v roce 1969 pak vyšly slavnější *Sentences on Conceptual Art*). Charakteristickým projevem LeWittova konceptuálního přístupu jsou nástěnné kresby, které vznikají na základě předem daného přesného návodu. I když mohou na první pohled evokovat díla abstraktního malířství (kreslířství), jsou to pouze systematická převedení jazykových definic do vizuální podoby a v tomto smyslu nejsou jako obrazy zcela autonomní.

Jestliže naznačené počátky minimalismu byly spojeny s rozvíjením konstruktivistického odkazu, další fázi dominovalo – přinejmenším v rovině textové (sebe)reflexe – stírání rozdílů mezi malířstvím a sochařstvím. To bylo hlavním poselstvím článku **Donald Judda** „Specifické objekty“, který vyšel roku 1966 v *Arts Yearbook*. Ve stejném roce byla uspořádána v Židovském muzeu v New Yorku (na konci 60. a na začátku 70. let to bylo místo, kde se konaly jedny z nejprogresivnějších výstav v kontextu muzejních institucí) výstava *Primární struktury* (kurátor Kaynston McShine) která představila okolo 40 umělců, jejichž práce se blížila svou povahou minimalismu. Vedle „specifických objektů“, primárních struktur“ se ještě v roce 1966 objevilo spojení „A.B.C. Art“, nakonec se ale prosadil právě pojem minimalismus.

**Donald Judd** (1928–1994) byl jedním z umělců, kteří svou tvorbu po celá šedesátá léta doprovázeli intenzivní kritickou činností (především autor recenzí v časopise *Artforum*, ale také autor programových statí, jako je např. výše zmíněný text „Specifické objekty“), další byli např. Robert

Smithson nebo Sol LeWitt. Judd ve zmíněném článku vytýká většině dosavadního malířství a sochařství, že je založeno na „apriorních systémech“. Jejich podstatou je to, že význam, myšlenka nebo úmysl zde existují již před vznikem obrazu nebo objektu – vynucují si využívání iluzionismu, kompozičních systémů. Judd volá po tom, aby byly významy vyjmuty „zevnitř“ díla, aby se dostaly na jeho povrch a pak ven, do okolního prostoru. Vedle využívání modulárních struktur tady nacházíme další charakteristický prvek minimalismu – důraz na pohyb diváka v prostoru, v němž se nachází společně se „specifickými objekty“. V tomto pohybu je jednak nucen se konfrontovat s přítomností objektů a vnímat jejich povrch, neustále se proměňující v důsledku pohybu, proměnlivé hry světla a stínu atp. Samotná práce Donalda Judda je charakteristická především důrazem na materiální kvalitu – využíval průmyslové (byť zakázkové) metody výroby svých objektů, jejichž celkové „kompozice“ vznikaly pouze přiřazováním dalších a dalších identických prvků metodou „jedna věc po druhé“.

**Robert Morris** (1931) ve své práci intenzivně rozvíjel strategii posunu významu směrem od spojnice autor-dílo ke spojnici dílo-divák, jinak řečeno s přesouváním významu do oblasti kontextu – a specificky pak kontextu fyzické recepcce díla v galerijním prostoru. Jedním z řešení bylo využití identických tvarů, které se v galerijním prostoru zopakovaly v jiných pozicích, takže je divák jako identické nemohl „přečíst“ jednoduchým pohledem, ale až díky pohybu mezi nimi a syntetizováním v čase získané zkušenosti. Tímto způsobem Morris postupoval při instalaci v Leo Castelli Gallery v roce 1965, kde instaloval v různých polohách tři identické „trámy“ ve tvaru L. Důraz na performativní akci diváka jako cestu k dobrání se významu Morris uplatnil i v sérii prací z počátku 70. let, které přímo vyzývaly k divácké interakci.

#### **Na závěr alepoň několik základních znaků („sochařského“) minimalismu:**

- využívání modulárních / opakujících se struktur
- průmyslová výroba (jak prefabrikáty, tak speciální zakázková výroba)
- „teatralita“, jak ji popisoval Michael Fried v textu „Umění a objektovost“ (1967)<sup>1</sup>– divák se před díly minimalismu ocitá jako divák na scéně, kde je neustále konfrontován s přítomností „herce“
- posun významu zevnitř směrem ven (ke kontextu)

#### **POSTMINIMALISMUS**

Termín postminimalismus neoznačuje zdaleka tak soudržnou (po formální stránce) kategorii jako „minimalismus“. Jeho první projevy můžeme hledat lehce za polovinou 60. let. V roce 1966 se uskutečnila výše zmíněná výstava *Primární struktury*, která představovala první výrazné institucionální potvrzení minimalismu. V tomtéž roce kurátorka Lucy Lippard připravila výstavu *Excentrická abstrakce*, která představovala formální i „psychologické“ alternativy vůči minimalismu. Z hlediska zařazení pod hlavičku postminimalismu je z kontextu této výstavy důležité připomenout především **Evu Hesse** (1936–1970) <http://www.hauserwirth.com/artists/34/the-estate-of-eva->

<sup>1</sup> česky Michael FRIED, „Umění a objektovost“, in: Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha: OSVU, 1998, s. 47–71.

[hesse/biography/](#). Hesse byla dcerou židovských emigrantů, kteří uprchli do USA těsně před vypuknutím druhé světové války. Na konci 50. let studovala mj. pod Josephem Albersem v New Yorku, na začátku 60. se podílela na některých Kaprowových happeninzích. Roky 1964 a 1965 strávila v Německu, kde začala pracovat s materiály, které měly být charakteristické pro závěrečnou vrcholnou fázi její krátké kariéry, kterou předčasně ukončil mozkový nádor – latex, plasty, provazy, laminát. V těchto materiálech se často objevují charakteristické prvky minimalismu – opakování identických tvarů, motiv krychle – použitý materiál ale otevírá zcela jiný okruh konotací souvisejících s tělesností, emocionalitou, sexualitou.

Dalším důležitým představitelem postminimalistických tendencí je **Robert Morris**. V druhé polovině 60. let začal směřovat jednak k procesuálním formám tvorby a také se výrazně změnil okruh materiálů, které používal. Praktické proměny jeho tvorby šly ruku v ruce s textovými reflexemi (např. eseje „Antiforma“ (1968) nebo „Poznámky o sochařství, část IV: Za objekty“ (1969)). Co se týče materiálů, začal Morris na konci 60. let používat měkké, poddajné materiály, které samy o sobě jen těžko drží nějakou „čistou“ formu. Nejznámější jsou jeho objekty z plsti a pryže, v komplexních, procesuálních instalacích, které vznikaly v průběhu několika týdnů přímo v průběhu výstavy, pak pracoval s kombinacemi materiálů, včetně hlíny a různé „špíny“, které se skládaly do neuzavřené „kompozice“. Důležitým faktorem jeho práce se v těchto objektech a instalacích stala gravitace a můžeme tak uvažovat o dalším specifickém navázání na pollockovský odkaz.

Také práce **Richarda Serry** (1939) představovala důrazem na procesuálnost zřetelný odklon od minimalismu. V letech 1967 a 1968 pracoval s jednoduchým seznamem sloves (rolovat, zmuchlat, složit, lít...), která sloužila jako východiska sochařských realizací. Typickým výsledkem jsou např. odlitky, které vznikly jako pozůstatek akce ve skladu Galerie Leo Castelli v roce 1969. Tato práce je zajímavá tím, že se nachází na pomezí (post)minimalistického sochařství, performance a místně specifického umění. Na konci 60. letech začal Serra vytvářet také masivní objekty z kovových plátů. Na rozdíl od minimalistických objektů, s nimiž se divák sice v prostoru musel konfrontovat, zároveň si od nich přece jen mohl udržovat určitý odstup, atakují Serrovy práce velmi intenzivně psychiku a emocionalitu diváka. Svou labilitou, hrozbou, že se mohou zřítit, a svou nepřehlédnutelnou vahou působí spíše jako hrozba, které je potřeba se vyhnout.

Raná institucionální zhodnocení postminimalismu představovaly výstavy z roku 1969: *Antiilluze: procesy/materiály* (*Anti-Illusion: Procedures/Materials*) ve Whitney Museum, v Evropě pak slavná výstava *Když se postoje stanou formami* (*When Attitudes Become Form*), kterou připravil kurátor **Harald Szeeman** pro Kunsthalle v Bernu. Na této výstavě se objektově založené práce postminimalismu organicky propojily s „dematerializovaným“ konceptuálním uměním, akčními, procesuálními a performativními formami umění.

## KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ

Konceptuální umění se v polovině 60. let objevilo jako vyústění neoavantgardních tendencí konce 50. a počátku 60. let. Spojuje se v něm především odkaz Marcela Duchampa a jeho readymades a geometrické abstrakce reinterpretované minimalismem. Co se ready made týče – pro konceptuální umění nebyla ani tak důležitá jeho vazba k oblasti prefabrikovaných materiálů nebo zboží (ta inspirovala minimalismus a pop art), jako spíš hlubší princip, jímž umělec vytváří umělecké dílo

prostřednictvím určitého performativu (určitého výroku, autorského gesta, specifického postupu, vyjádřeného např. uzavřením kontraktu, přihlášením se na výstavu atp.). Minimalistická abstrakce, jakou nacházíme v práci Franka Stelly, Ada Reinhardta nebo Donalda Judda pak formovala specifickou estetiku konceptuálního umění.

Dva konkrétní projevy „protokonceptuální“ tvorby představují práce *Kartotéka* (1962) **Roberta Morrise** a *Dvacet šest benzínových pump* (1962) **Eda Ruschy**. V prvním případě předznamenává konceptuální umění autoreferenčnost (až tautologičnost) *Kartotéky*, která obsahuje kartičky s textovými záznamy referujícími o výrobě samotného objektu. Byrokratická forma kartotéky je využita k zaznamenání sledu nahodilých situací a činností, které mezi sebou spojuje jen to, že jsou vázány k procesu vzniku daného díla. Ruschova práce je zase významná důrazem na formu distribuce – nejedná se o fotografie, které by byly samostatně rámovány, ale o formu fotoknihy, která by mohla být teoreticky masově distribuována.

Také v další Morrisově rané práci nazvané *Statement of Aesthetic Withdrawal* (1963) nacházíme odkaz na Duchampa a na práci s performativní výpovědí. Jestliže může být umělecké dílo vytvořeno pouhým pojmenováním (pronesením určité výpovědi), pak už je jen krůček k „estetice administrace“, k byrokratickému, **legalistickému pojetí**, které je soustředěno kolem definice díla. Od šedesátých let můžeme v umění sledovat specifickou historii smluv a certifikátů, které něco dokládají, že něco je, případně může být uměleckým dílem. Jazyková výpověď je povýšena na úroveň umělecké tvorby. Vrátime-li se k *Statement of Aesthetic Withdrawal*, jeho jádrem je notářsky potvrzené prohlášení umělce, jímž ruší estetickou (uměleckou) hodnotu své starší práce (*Litanie*, 1963), za kterou nedostal zapláceno.

Co se týče formy „výstavy konceptuálního umění“, průkopnická byla v roce 1966 výstava *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed As Art* připravená **Melem Bochnerem** <http://www.melbochner.net/>. Zahrnovala čtyři šanonys s xeroxy kreseb, poznámek, náčrtů a schémat – vše od umělců z okruhu minimalismu, postminimalismu a konceptuálního umění.

První „oficiální“ generaci konceptuálních umělců tvořil okruh kolem kritika a uměleckého dealera **Setha Sieglauba** (1941–2013). Tvořili jej **Robert Barry** (1936), **Douglas Huebler** (1924–1997), **Joseph Kosuth** (1945) nebo **Lawrence Weiner** (1940).

V této skupině nacházíme umělce přistupující z formálního hlediska ke konceptuální tvorbě různým způsobem. Huebler byl představitel konceptuálního užití fotografie (fotokonceptualismu), podobně jako třeba Dan Graham nebo **John Baldessari**. Detailněji se na vztah konceptuálního umění a fotografie zaměříme v jedné z příštích přednášek, zde alespoň jeden příklad:

**Dan Graham** (1942) publikoval v roce 1966 v *Arts Magazine* článek s názvem *Homes for America*. Tato intervence byla dlouho nepovšimnuta a nereflekтовána jako umělecké dílo. Graham v článku, který se na první pohled tvářil jako nesmírně seriózní analýza stereotypní suburbánní zástavby, pracoval se sérií fotografií fasád amerických domů, na kterých identifikoval podobné tvarosloví, jako v té době rozvíjelo minimalistické sochařství. Z hlediska konceptuální fotografie je důležité, že nebyla sledována její kvalita v technickém slova smyslu, ale především její schopnost dokumentovat/ilustrovat určité myšlenkové schéma. [Rozhovor s Grahamem](#)

Významný posun oproti hravému hledání vazeb mezi předměstskou architekturou a sofistikovanou estetikou minimalismu představuje jiná série fotografií domů, kterou zamýšlel v roce 1971 prezentovat v Guggenheimově muzeu **Hans Haacke**. Jeho projekt *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* byl ředitelem galerie zakázán s tím, že se jedná o „žurnalismus“, kterému nebude galerie poskytovat oporu jako esteticky autonomnímu dílu výtvarného umění.

**Joseph Kosuth** je známý především svými lingvistickými definicemi a vytvářením tautologických vazeb mezi různými znakovými systémy. V 70. letech se stal jedním z výrazných členů širokého mezinárodního hnutí konceptuálních umělců sdružených pod hlavičkou Art & Language (původně umělecká skupina založená v roce 1967 britskými umělci Terry Atkinsonem (1939), Davidem Bainbridgem (1941), Michaellem Baldwinem (1945) a Harold Hurrell (1940)). Kosuth byl mj. americkým editorem časopisu *Art-Language*, který vycházel od r. 1969.

Konceptuální umění jako „směr“ nebo jako nějaká programová škola měl jen krátké trvání, navíc se ze zpětného pohledu jeví myšlenkově i formálně daleko heterogennější hnutí, než by se mohlo z prvních projevů především amerického konceptuálního umění zdát. Významné regionální mutace představovaly např. politicky angažované projevy latinoamerického konceptuálního umění (Cildo Meireles, Lygia Pape a další) nebo Moskevský (romantický) konceptualismus (Andrej Monastyrskij, Ilja Kabakov a další).

I přes tuto různorodost lze definovat některé **charakteristické znaky konceptualismu**, které od konce 60. let ovlivňují vývoj umění permanentně:

- důraz na rovnost mezi různými znakovými systémy v kontextu výtvarného umění,
- dematerializace umění, respektive setřetí rozdílů mezi myšlenkou a její hmotnou realizací,
- hledání nových výstavních forem a hlavně forem distribuce mimo standardní instituce provozu umění,
- ztráta významu nějaké specifické řemeslné dovednosti umělce (*de-skilling*).