

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická Fakulta

Ústav dějin umění

Dějiny výtvarného umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Claudia Rajlich

Fundamentální malba:

Vznik, charakteristika, kořeny a význam

Fundamental Painting:

Birth, Characteristics, Formal Roots & Significance

Disertační práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

2013



Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 26. března 2013

---

Claudia Rajlich



Title: Fundamental Painting

Author: Claudia Rajlich

Department: Institute of Art History

Supervisor: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Abstract:

This dissertation wishes to define fundamental painting – a term which was coined and a current which was defined by the Stedelijk Museum in Amsterdam in the form of a show of 18 artists of different nationalities in 1975. Like the show, it wishes to give a clear view of a specific new kind of painting of the 1970s, which is “a reflection on the foundations of painting.”<sup>1</sup> The core of Fundamental Painting is formed by the four painters of American Minimal Art and the show based on a text concerning their work (upon which innumerable texts have been written since). This dissertation focuses on the European part of this “common mentality” as the curators call it, which remains unresearched until today. Its scope is to define: What was it, where did it come from and was it at all?

The research is limited to artists in the show (although we conclude that a few should be replaced by others), historical evidence concerning new painting in the 1970s, the critical analysis of texts, artists statements and, above all, the undeniable documentation in the form of the body of works themselves. The existence of Fundamental Painting is proven, its characteristics determined in detail, and its formalist roots in 20<sup>th</sup> century painting verified, while its specific nature is explained. It leads to the conclusion that Fundamental Painting is significant due to its position in the evolution of 20<sup>th</sup> c. painting, but also as part of art throughout time based on the philosophy of aesthetics.

Keywords:

- Non-Objective Painting
- Monochromatic Painting
- Minimal Painting
- Painting in the 70s

---

<sup>1</sup> Edy de Wilde. Introduction. In: Rini Dippel. *Fundamental Painting*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1975, p. 1.



Název práce: Fundamentální malba

Autor: Claudia Rajlich

Katedra / Ústav: Ústav dějin umění

Vedoucí disertační práce: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Abstrakt:

Tato disertační práce se pokouší vymezit fundamentální malbu – termín vytvořený pro směr, který byl definován kurátory amsterdamského Stedelijk Musea formou výstavy vybraných 18 umělců různých národností v roce 1975. Stejně jako výstava *Fundamental Painting* chce tato stejnojmenná práce objasnit specifický nový druh malby sedmdesátých let, který je „reflexí na základy malby.“<sup>2</sup> Výstava byla postavena na dílech čtyř amerických minimalistických malířů, kteří tvoří jádro fundamentální malby. O práci těchto malířů bylo až dosud napsáno bezpočet studií a textů. Tato disertace se zaměřuje na evropskou část této – jak to kurátoři nazvali – „společné mentality“, která zůstává dodnes neprozkoumaná. Naším cílem je formulovat, co fundamentální malba je, jak vznikla a jestli opravdu existuje.

Výzkum je omezen jen na umělce, kteří byli na výstavě zastoupeni, i když podle našich závěrů by někteří měli být nahrazeni jinými. Důkaz o nové malbě sedmdesátých let je podán na základě historických faktů, kritických analýz textů a prohlášení umělců, ale především na nepopíratelné dokumentaci formou děl samotných. Existence fundamentální malby je prokázána, podrobně stanoveny její charakteristiky, ověřeny formalistické kořeny v malbě 20. století a je také vysvětlena její specifická povaha. To nás vede ke konkluzi, že fundamentální malba je vzhledem k její pozici ve vývoji malby 20. století důležitá a je součástí historického celku umění na základě filozofie estetiky.

Klíčová slova:

- Nepředmětná malba
- Monochromní malba
- Minimalistická malba
- Malba 70. let

---

<sup>2</sup> Edy de Wilde. Úvod. In: Rini Dippel. *Fundamental Painting*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1975, s. 1.





# OBSAH

<b>ÚVOD</b>	13
<b>1 ZROD FUNDAMENTÁLNÍ MALBY</b>	17
1.1 <i>Fundamental Painting</i> ve Stedelijk Museu v Amsterdamu	18
1.1.1 „Nové malířství“ v Evropě	25
1.1.2 Akceptování fundamentální malby veřejností	31
1.1.3 Evidence fundamentálního malířství	37
1.2 Vznik termínu „fundamentální malba“	39
1.2.1 Definice fundamentální malby	42
1.2.2 Prvky fundamentální malby	44
1.2.3 Fundamentální malba ≠ Analytická abstrakce	47
<b>2 IDENTITA FUNDAMENTÁLNÍ MALBY</b>	53
2.1 Elementy a prvky fundamentální malby	55
2.1.1 Formát	57
2.1.2 Velikost a poměr	63
2.1.3 Barva	67
2.1.4 Linie	76
2.1.5 Textura a provedení	82
2.1.6 Nástroje a materiály	86
2.1.7 Proces	89
2.1.8 Kompozice	94
2.1.9 Divák	99
2.2 Fundamentální mentalita	103
2.2.1 Rozpětí fundamentální mentality	112
2.2.2 Fundamentální mentalita všeobecně	116



<b>3</b>	<b>PŮVOD FUNDAMENTÁLNÍ MALBY</b>	121
3.1	Rané začátky	123
3.1.1	Nepředmětnost a konec malby	131
3.1.2	Konkrétní umění	136
3.2	Malba pro malbu	141
3.2.1	„Objecthood“ (Předmětnost)	147
3.2.2	Poválečné umění v Evropě	153
3.2.3	Minimal Art	160
3.3	Fundamentální období	168
3.3.1	Fundamentální orientace	172
3.3.2	Fundamentální povaha	173
3.3.2	Vliv 2. světové války	176
3.3.4	Poválečná Evropa vzhledem k fundamentální malbě	179
3.3.5	Faktory důležité pro fundamentální malbu	186
	Exkurze: Fundamentální malba a Československo	189
	Exkurze: Budoucnost fundamentální malby	193
<b>4</b>	<b>VÝZNAM FUNDAMENTÁLNÍ MALBY</b>	196
4.1	Smysl fundamentální malby	198
4.1.1	Fundamentální malba a divák	199
4.1.2	Malba o malbě	200
4.2	Metafyzika ve fundamentální malbě	203
4.2.1	Tradiční role fundamentální malby	204
4.2.2	Fundamentální malba jako revelace	208
	<b>ZÁVĚR</b>	213
	Dodatek	227
	<b>Literatura</b>	271
	<b>Seznam vystavených děl</b>	287
	<b>Přílohy</b>	
	– Vizuální dokumentace	291
	– Umělecká prohlášení a texty	318



## ÚVOD

„Fundamentální malba ... úvahy o základech malířství“<sup>1</sup>

Edy de Wilde, 1975

V roce 1975 Stedelijk Museum v Amsterdamu organizuje výstavu nazvanou *Fundamental Painting* (Fundamentální malba), která si klade za úkol podat jasný, ne-li úplný pohled na tento „nový život malířství“<sup>2</sup>, které bylo již tolikrát předtím prohlášeno za mrtvé. Je postavena okolo čtyř amerických minimalistických malířů a poprvé představuje společně 18 umělců různých národností, kteří pracují ve stejném směru již od doby před rokem 1972. Cílem této disertační práce je prozkoumat tuto „novou formu malířství“, která se rozvinula na samém počátku sedmdesátých let 20. století: Jaká byla, z čeho vznikla a kam směřovala? A existovala vůbec?

Shodně se zaměřením a cílem této výstavy bude naše pole bádání omezeno na umělce, kteří jako první začali pracovat v tomto směru. Náš zájem obrátíme především k Evropanům (v porovnání s americkými malíři Minimal Artu, o jejichž práci bylo napsáno již nespočetné množství textů). Dnes máme také možnost soustředit se na ty umělce, kteří nebyli jen mezi prvními, kteří se pro tento směr rozhodli, ale také mu důsledně zůstali věrni, což jak se domníváme, je nezbytné kritérium toho, aby byli zařazeni mezi představitele tohoto směru. Zároveň bude tato práce z velké části zaměřena na dobu poloviny sedmdesátých let 20. století v souvislosti s výstavou *Fundamental Painting*. Bude založena na historických důkazech, kritické analýze teoretických textů, písemných záznamech umělců a jejich výrociích, ale především na nepopíratelném faktu samotných děl, jejichž vývoj bude brán v úvahu vzhledem k určení rozsahu a dosahu fundamentální malby. Na závěr je třeba poznamenat, že se hodláme držet ve stopách kurátorů výstavy, proto tato disertační práce nemá aspiraci být komplexní, pouze se snaží vytvořit rámec pro až dosud nejednoznačný proud v současném malířství, který je stále ještě v procesu vývoje a změn.

Umění ve 20. století bylo poznamenáno revolučním vývojem k abstrakci, jehož výsledkem se stala nefigurativní, tzv. „nepředmětná“ malba. Po období hledání absolutna, které se zrodilo nezávisle jak ve východní tak v západní Evropě, přemístění

uměleckého a intelektuálního centra ve čtyřicátých letech do New Yorku vedlo ke konci, ale i k novému začátku evropského malířství. Emigrovaní evropští umělci několika generací, ovlivněných absencí umělecké tradice ve Spojených státech amerických, objevili novou citlivost pro vlastní médium, což vyústilo v padesátých letech v dosud nevídaný reduktivismus a spiritualismus v abstraktní malbě nového kontinentu.

Umělci se nyní především soustředili na přímý účinek uměleckého díla na diváka, což je donutilo stále více se zajímat o základy malby, její elementy a vliv tvůrčího procesu na ně. Evropské malířství, které prožívalo kreativní krizi, brzy přijalo tento amerikanizovaný způsob malování. To vedlo v sedmdesátých letech ke vzkříšení malby v Evropě. Nový analytický směr se rychle přizpůsobil a zakotvil ve specifické evropské tradici. Cílem této disertační práce je analyzovat tento evropský směr malířství, pro který se také užívá názvu „Fundamental Painting“ (fundamentální malba), definovat jej, vysvětlit jeho začátky, evoluci a vliv na další vývoj, identifikovat jeho zástupce, přirovnat jejich díla k americkým protějškům a stanovit také jeho hodnotu a celkový význam pro umění obecně.

Vedle zmapování důležitých bodů a poznání, týkajících se malby 20. století, které vedly ke vzniku fundamentální malby – která je v dnešní době velmi rozšířeným pojmem – popíšeme její první kroky na umělecké scéně včetně vytvoření jejího názvu a prozkoumáme rozpětí jejích charakteristik. Poučíme se, že prezence obrazu a poměr jeho velikosti k okolí závisí na jeho tvaru a dimenzích, zatímco barva a struktura mu dávají specifický „osobní“ charakter a určují měřítko. Linie a materiál zase určují, zda divák vnímá obraz jako „okno do jiného světa“ nebo nezávislou entitu. Tento průzkum výrazně objasní kořeny této malby a vliv některých klíčových děl a umělců.

Také se ukáže pro fundamentální malbu značně důležité působení obrazu na diváka a také to, jak je jeho reakce ovlivněna dědictvím západní kultury. Protože naše denní realita je dominována vědomím renesanční perspektivy, má soudobý divák tendenci hledat v obraze vizuální logiku, přítomnost prostoru a námětu. Na druhé straně rané ideologie abstrakcionismu nás naučily hodnotit umělecké dílo podle jeho metafyzického obsahu. Uvidíme, že vzhledem k prvkům v pohledu na fundamentální

obraz, dostává dnešní západní divák příležitost přehodnotit si svoji vlastní historii umění, která jej simultánně spojuje s vědomím tvůrce.

Budou diskutovány rozdíly a podobnosti mezi fundamentální malbou evropskou a jejím americkým protějškem. V sedmdesátých letech malířství zažilo pozitivní šok tím, že se umělci vědomě vrátili k základům malby a odlišili se tím od nových přístupů. Pod vlivem společenských a sociálních událostí zesílil názor hlásající konec umění (přežívá dodnes), což jenom posílilo víru fundamentálních malířů v jejich přístupu k malbě a donutilo je prokázat existenciální nezbytnost tohoto média. Uvidíme, že koncept fundamentální malby zůstává aktuální, zvláště díky svým kořenům v tradici malby a kontinuitě estetiky.

Velká část této disertační práce bude zaměřena na pochopení různorodosti elementů a efektů děl fundamentálních malířů a ukázání rozdílné interpretace jejich kreativního záměru, zvláště co se týče evropských fundamentálních malířů, kteří se dodnes věnují tomuto médiu a patrného vlivu národního kulturního zázemí. Zabývají se rozdílem mezi uměleckým dílem a objektem, způsobem použití materiálu určujícího zařazení díla do umění nebo výběrem umělcových možností během tvůrčího procesu. Také pracují na průzkumu inherentních elementů malby, které se vztahují ke kompozici: forma, barva, linka a struktura. Zajímá je spíše působení díla na diváka a proto tvoří obrazy s přihlédnutím k lidské vizi nebo vnímání prostoru a pohybu. Několik jich redefinovalo význam umělcova rukopisu, nebo dokonce i fakt vznikání obrazu jako takového. Ukáže se, jak osobní preference, také kvůli lokálnímu zázemí, někdy nebo vždycky hraje roli ve volbě osobních přístupů. Bude nás zajímat problematika zemí, které byly původně klíčovými centry ve vývoji nefigurativní malby a jejich vliv na vývoj fundamentální malby.

Konečně budeme identifikovat základní faktory fundamentální malby na bázi cílů formulovaných samotnými umělci a jejich díly. Znovu zdůrazněním hlavních faktů budeme moci podat konečnou filozofickou domněnku důvodů existence fundamentální malby a osvětlení důležitosti tohoto uměleckého snažení ve své době a v dějinách umění vůbec. Na závěr se pokusíme přiblížit objektivnímu zhodnocení míry oprávněnosti a důležitosti existence fundamentální malby.

Důvod návrhu tohoto tématu jako disertační práce je fakt, že fundamentální malba je dlouho trvající fenomén v tradici evropsko-americké malby, který nebyl nikdy osvětlen. Zatímco dokumentace americké fundamentální neboli minimalistické malby je již od šedesátých let značně zpracována, žádný přehled tohoto daleko rozsáhlejšího žánru v Evropě dosud neexistuje. Jedinými pokusy dokumentovat její existenci bylo několik sporadických prezentací a textů zahájených výstavou *Fundamental Painting* v amsterdamském Stedelijk Museu v roce 1975. Většina ukazuje náhodný výběr umělců, jako například putovní výstava *Concerning Painting...* v roce 1975<sup>3</sup> nebo *Von der Ungleichheit des Ähnlichen in der Kunst* z roku 1983<sup>4</sup> a ještě častěji je fundamentální malba zahrnována do přesně neidentifikovatelných subkategorií výstav, které se zabývají všeobecnými tématy malířství, například *I colori della pittura: Una situazione europea* (Řím, 1976)<sup>5</sup> a *Abstrakt* (Drážďany, 1993)<sup>6</sup>. Poslední neúspěšný a v podstatě amatérský pokus v podobě malé skupinové výstavy *Pittura 70* v severní Itálii byl jen dalším nedorozuměním pronásledujícím evropskou fundamentální malbu.

S přihlédnutím k tomu, že znalosti fundamentální malby jsou mizivé a že žádná specializovaná literatura neexistuje, přestože jde o směr a velice důležité období v dějinách evropské malby pozdního 20. století i všeobecné historie umění, klade si tato disertační práce za cíl vytvořit možnost poznání fundamentální malby a zařadit ji na její oprávněné místo zajištěním prvního odborného přehledu. Bude založena na zmapování historických faktů, kritické analýze textů, zpracování rozhovorů s umělci a jejich písemných poznámek, ale hlavně na nezvratné síle dokumentů, kterými jsou sama umělecká díla.



## 1 ZROD FUNDAMENTÁLNÍ MALBY

V roce 1975 Rini Dippelová mluví o „současné situaci“, týkající se několika „alternativních umělců“<sup>7</sup>, které si ona přeje, stejně jako ostatní organizátoři zapojení do vytvoření výstavy *Fundamental Painting* ve Stedelijk Museu v Amsterdamu (od 25. dubna do 22. června 1975) Geert van Beijeren, Piet van der Have, Dorine Mignotová a ředitel muzea Edy de Wilde, na výstavě prezentovat. Výsledkem je skupina zahrnující 18 malířů, mezi kterými hrají ústřední roli 4 američtí malíři minimalistického ražení Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martinová a Robert Ryman. Rini Dippelová píše ve svém dopisu Naomi Spectorové: „Tuto výstavu je možno vidět jako pokračování výstavy Boba [Roberta Rymana]. Idea je ukázat důležité umělce vytyčující nový trend, tj. Rymana, Mardena, Mangolda a Agnes Martinovou.“<sup>8</sup> Vystavená díla byla vytvořena během posledních pěti až osmi let. Dippelová ovšem tvrdí, že tato tendence sahá dokonce až o deset až patnáct let zpět. Výběr nebyl zamýšlen být vyčerpávající, jak vysvětluje; vystavení umělci neformují v žádném případě vymezenou skupinu, ale jsou k sobě vázáni svým společným uměleckým hledáním.

Ředitel Edy de Wilde píše o účelu této výstavy: „Zdá se, že mladí umělci vdechli nový život malířství, které bylo tolikrát v tomto století prohlášeno za mrtvé. Tito malíři se neopírají o malířské tradice, ale hledají nový základ, na kterém založí nové malířství.“<sup>9</sup> Proto také pokládá výstavu za vymezení nové samostatné tendence, která – jak poznamenává – existuje už několik let. Rychle ale dodává, že by v žádném případě neměla být považována za uvedení nového hnutí. Fundamentální malba je více mentalita<sup>10</sup>, obecné malířské soustředění se na malířský proces a výtvarné prvky. (Tím se ale budeme zabývat později.)

Je to ale hlavně poprvé, co je fundamentální malba ohraničená. V následujících kapitolách si probereme jak a podle kterých kritérií proběhla selekce tohoto uměleckého proudu a jeho názvu. Doložením existence fundamentální malby podle kurátorů, publika, tisku a následného používání termínu (hlavně v Nizozemí) pochopíme, že to byla doopravdy významná akce. Též si krátce ujasníme, co pod fundamentální malbou chápeme, její charakteristiky i to, čím není.

## 1.1 *Fundamental Painting* ve Stedelijk Museu v Amsterdamu

Výstava *Fundamental Painting / Fundamentele Schilderkunst* ve Stedelijk Museu v Amsterdamu, trvající od 25. dubna do 22. června 1975, se pokouší o vymezení jednoho druhu nového malířství sedmdesátých let, který je sebereflektivní a též internacionální. Jeden z prvních zápisů ze schůze kurátorů, který je nadepsán „O konceptu výstavy *Grenzen van der Schilderkunst*“ – což se později změnilo ve *Fundamental Painting* – se týká diskuse mezi „frits/geert“ a později „rini/piet/geert“ (Frits Keers, Geert van Beijeren, Rini Dippelová a Piet van der Have), ze které vyplývá, že základní myšlenka byla vyzvat 10 až 12 umělců k účasti na výstavě. Kritérium pro výběr je, že „barva (její použití, zpracování a podklad) musí hrát centrální roli“.

Souhrnný záměr je vyjádřen v dopise ředitele muzea Edy de Wildeho italskému sběrateli hraběti Panzovi di Biuno datovaném 3. prosince 1974, ve kterém ho žádá o zapůjčení obrazů.<sup>11</sup> De Wilde píše k námětu výstavy: „Je to výstava věnovaná tématu malířství, jeho podstatě, základům a limitům. V první řadě přemýšlíme o důležitých umělcích 'určujících směr' jako Robert Ryman, Brice Marden, Agnes Martinová a Robert Mangold. To znamená, že se pokusíme ukázat dva různé póly nových forem malířství: na jedné straně malíře, kteří experimentují s materiálem, barvou a způsobem jejího použití (z nichž Ryman je nejzajímavějším představitelem) a na druhé straně malíře, kteří silně zdůrazňují tvar (zejména Mangold)“.

Ještě konkrétněji ve výše uvedeném zápisu ze schůze organizátorů výstavy vypadá předběžný seznam vystavujících následovně: Robert Ryman, Brice Marden, Richard Jackson, Jake Berthot, Rainer [sic] Girke, Rob van Koningsbruggen, Jaap Berghuis, John Walker, Carmengloria Morales, Icke Winzer, Kees Smits a Jerry Zeniuk. Z poznámek kurátorů se dovídáme, že umělce chtějí řadit do kategorií „forma/znak“ (Agnes Martinová, Edda Renoufová, Stephen Rosenthal, Tomas Rajlich, Bob [sic] Mangold, Alan Charleton atd.), „o malbě“ (Daniel Buren, Niele Toroni, Olivier Mosset, umělci pozdní skupiny Support/Surface a jim podobní). Uvažuje se také o kategorii „barva jako materiál/světlo/barva“ (Antonio Calderara, Claudio Olivieri, Gotthard Graubner, Piet Teraa, Jeff Verheyen a další). Rovněž by měl být zdůrazněn historický kontext, například „několika pracemi Gerharda Richtera...“.

Zpráva Pieta Van der Havea z návštěvy New Yorku (10. až 19. prosince 1974) v dokumentaci o výstavě, uložené v archívu amsterdamského Stedelijk Musea, obsahuje více detailních informací o tom, co kurátoři v tomto stadiu zamýšlejí, stejně jako o tom, která díla jim vlastníci amerických galerií navrhuji k zařazení do výstavy. Van der Have navštěvuje obchodníka s uměním Roberta Elkona, aby od něj získal adresy sběratelů v Evropě, kteří mohou zapůjčit díla Agnes Martinové. Rovněž pozval k účasti Brice Mardena, Roberta Mangolda, Stephena Rosenthala a prostřednictvím Naomi Spectorové (tehdy ředitelky John Weber Gallery) v té době nemocného Roberta Rymana. Také navštěvuje ateliéry umělců Jerryho Zeniuka, Jakeho Berthota, Ralpha Humphreyho, Joe Baerové a Andyho Gerndta a několik galerií, aby mohl posoudit jimi navrhované umělce. John Weber by rád vystavil práce Lucia Pozziho. Klaus Kertess (Bykert Gallery) mu předvádí práce Garryho Stephena, Gordona Harta, Paula Morgensena, Kenta Floetera a Davida Navrose. Xavier Fourcade mu ukazuje ze svého deponitáře několik děl od Jamese Bishopa. Michael Sonnabend oproti tomu navrhuje Marciu Hafifovou, Bruce Boiceho a Roberta Petersena, zatímco Cunningham Gallery by na této výstavě ráda prezentovala Johna Walkera, Alana Coteho, Davida Diaoa a Harveye Quaytmana.

Jak zaznamenal Van der Have, diskutuje svá zjištění s Kynaston McShinem a Jenny Lichtovou z newyorského Musea of Modern Art a také s Lindou Shearerovou a Lindou Konheimovou ze Solomon R. Guggenheim Musea. Další dokumentace výstavy ukazuje, že nakonec se zase znovu objeví skupina předem vybraných umělců, z nichž některé Van der Have v New Yorku kontaktoval. Přesto, že vše bylo prodiskutováno s kurátory jiných muzeí a byly zváženy i ideje pocházející z galerijních zdrojů, nedal se tým Stedelijk Musea příliš ovlivnit, především ne komerčními galeriemi.

Další nedatovaná poznámka o přípravě výstavy „*Grenzen van der Schilderkunst*“ informuje:

„Vzhledem k tomu, že původní návrh nebyl dostatečně jasný, byl předmět znovu krátce prohořen, přičemž padla (přibližně) stejná jména. Přesto je několik rozdílů v konceptu:

1. Převládá tendence změnit dřívější koncepci (málo umělců s relativně hodně věcmi) na 'trochu více lidí' (aniž by to mělo podstatný vliv na počet věcí) a ty eventuálně rozdělit do základní skupiny (Marden, Ryman, Van Koningsbruggen, Berghuis, Girke, Berthot) a několik okrajových figur (Twombly, Hofschien, Jackson, Richter, Walker).

2. Popsat tuto skupinu v relaci k výtvarným kategoriím, eventuálně dokumentovat ve fotografiích, diaprogramu na výstavě a / nebo v katalogu:
  - a. Martinová, Renoufová, Rosenthal, Rajlich
  - b. Mangold, Charlton
  - c. Buren, Toroni, Mosset (atd.)
3. Jasně vymezit historický kontext? V nedávné minulosti Rauschenberg, Johns – ve vzdálenější minulosti Malevič. Kees Smits<sup>12</sup>

Zde se objeví myšlenka o ústřední „fundamentální“ skupině obklopené několika příbuznými umělci a doplněné několika výtvarnými skupinami. (Všimněme si, že tento plán výstavy téměř budí zdání, jako by zde v podstatě šlo o jeden základní fundamentální druh malby, tj. jeden čistě se zaměřující na limity malířského média a vedle toho o několik přílehlých kategorií, které problém zkoumají jako více výtvarný způsob, a tudíž kurátoři výstavy definují tento směr jako něco zásadního, ale také flexibilního. Připomeňme si zmínku ředitele De Wildeho o mentalitě v malířství.)

Pokud můžeme usuzovat z ručně psané tabulky ve výstavních archívech amsterdamského Stedelijk Musea, je postupně rozdělení výstavy vyřešeno následovně:

- „+/- Monochrom“: Berghuis, Girke, Smits a Richter s Rymanem
- „Plocha“: Zeniuk s Mardenem
- „Forma“: Charleton s Mangoldem
- „Rastr“: Rajlich, Renoufová a Rosenthal s Martinovou

Zatímco Louis Cane je uveden v seznamu samostatné kategorie nazvané „plátno“ a Jackson s Van Koningsbruggenem nadepsané „barva“, Wéryová a Berthot nejsou zatím v rozdělení zahrnutí, zatímco umělci jako Erben (monochrom), Alan Green, Walker, M. Lancaster, Bioulès (barva), Blinky Palermo (forma), Giorgio Griffa (rastr), Noël Dolla a Diego a Gaetano Esposito (plátno) jsou v tabulce zahrnutí stále jako nedořešení.

Z toho můžeme usoudit, že vznikly dva hlavní póly: fundamentální neboli „materiál/barva“ proti výtvarnému s názvem „tvar“. To koresponduje s původní základní skupinou a skupinou „forma/znak“, které se dále dělí na podskupiny „monochrom“, „plocha“ a „barva“, stejně jako na „forma“ a „rastr“. Skupina „barva jako materiál/světlo/barva“ zcela zmizela, zatímco skupina „o malbě“ je zredukována na

jediného umělce ze skupiny Support/Surface a nově označená jako „plátno“. Zůstává tu také „nedefinovaná“ kategorie, která bere v úvahu historický kontext, tj. začátky 20. století a dílo Gerharda Richtera (který je nově zařazen do fundamentální skupiny).

Z nedatovaného záznamu organizace výstavy, pocházejícího ze stejného zdroje jako ostatní zmíněná dokumentace, vyplývá, že kurátoři plánovali prohlédnout si a posoudit díla z výstavy *Nouvelle peinture en France* a „všeobecně francouzské malíře“, stejně tak britské malíře Petera Josepha a Boba Lawa. Zároveň chtějí taktně informovat příslušné galerie, že Ulrich Erben a Winzer nebudou vzati do výběru, Berthot je také nejistý, zatímco Girke byl definitivně do selekce zařazen. Dopis od Dippelové adresovaný De Wildemu s datem 10. ledna 1975, obsahuje téměř konečné rozdělení výstavy založené na výše uvedeném konceptu, přestože zůstává několik nedořešených otázek.

Dopis znovu zmiňuje, že kurátoři výstavy *Fundamental Painting* plánují zhlédnout díla zahrnutá do výstavy *Nouvelle peinture en France*, která je toho času uložena na celním úřadu v Cáchách. (Z dnešního pohledu víme, že žádná díla umělců z této výstavy, která byla postavena okolo skupiny Support/Surfaces, nebyla do konečného výběru zahrnuta, kromě bývalého člena skupiny Louise Canea, jehož práce ale nefigurovaly v *Nouvelle peinture en France*.) Současně se dozvídáme, že se vede diskuse, zda ano nebo ne do výstavy zařadit Gerharda Richtera. (Düsseldorfský galerista Konrad Fischer je přesvědčen, že ano; mezi kurátory ale všeobecně vládne silný odpor ke komerčním vlivům, přesto nakonec Fischerův návrh přijmou.) Dippelová pokračuje prohlášením: „Po návštěvě amsterdamské galerie Art & Project jsem přesvědčena o Rajlichovi...shledávám..., že pracuje již velmi dlouho. A vidím ho především jako někoho mezi Martinovou a pravými 'malíři'“<sup>13</sup>; věta, ze které prosvítá pro kurátory výstavy *Fundamental Painting* důležitost vědomé společné mentality a její kontinuity.

V tuto chvíli je výstava naplánovaná se zřetelem na specifické prostory muzea a zahrnuje následující umělce: Ryman, Girke a Zeniuk, Marden, Rajlich, Smits, Berghuis a Vincent Bioulés, Richter, Jackson a Van Koningsbruggen, Baerová a Charlton, Mangold, Rosenthal, Marthe Wéryová, Renoufová, Martinová; osmnáct umělců, z nichž ale ne všichni se dostanou do konečné sestavy, jmenovitě Berthot a Cane potom nahrazují Bioulèse a Baerovou. Závěrečné řešení zahrnuje pouze 17 z výše uvedených umělců plus jeden<sup>14</sup> (minus Walker, Morales, Winzer, Buren, Toroni, Mosset,

Calderara, Olivieri, Graubner, Teraa, Verheyen), a to volně uskupených kolem čtyř kategorií, tvořených americkými minimalisty Robertem Mangoldem, Brice Mardenem, Agnes Martinovou a Robertem Rymanem.

Ostatní jsou převážně Evropané – Němci Raimund Girke, Gerhard Richter a Jerry Zeniuk (žijící v New Yorku), Louis Cane z Francie, Marthe Wéryová z Belgie a Alan Charleton z Velké Británie, k tomu další Američané Edda Renoufová (žijící ve Francii), Jake Berthot, Richard Jackson a Stephen Rosenthal. Nizozemsko jako pořádající země je reprezentováno Jaapem Berghuisem, Keesem Smitsem a Tomasem Rajlichem (českého původu). Také Holanďan Rob van Koningsbruggen bude do výstavy zařazen, ale z jiných důvodů než je příslušnost k fundamentální mentalitě. Správnost této konečné selekce vůbec si ověříme později.

V době již zmíněného dopisu od Dippelové De Wildemu datovaného 10. ledna 1975 je sled výstavy rozdělen takto: začátek výstavy je edukativní prostor následovaný sálem s díly Rymana, pak přijde sál s díly Girkeho a Zeniuka, který je propojen se sálem s díly Mardena. V následujících sálech výstava pokračuje díly Rajlicheho a Smitse, Richtera a Berghuise (plus Bioulése). (Podle tohoto dopisu umělci seskupení okolo Rymana a Mardena jsou k nim volně řazeni, tzn., že skupiny, týkající se monochromu a plochy, byly sloučeny; povšimněme si v tomto návrhu prezentace a hlavně posunu Rajlichových děl k těmto skupinám.) Plán zamýšlí pokračovat díly Jacksona a Van Koningsbruggena, Charltona (a Baerové) k Mangoldovi a končí díly Rosenthala, Wéryové, Renoufové a Martinové.

Argumentace výběru a procesu zařazení je následovně detailně vysvětlena ve stejném dopise:

„1) Agnes Martinová je nejstarší účastník výstavy. V jejích obrazech převažují horizontální a vertikální linie.

Nikoliv s rastroem, ale jen se subtilními horizontálními – a v poslední době také diagonálními liniemi – pracuje Stephan [sic] Rosenthal.

Thomas [sic] Rajlich maluje přes víceméně pravidelný rastr a patří tedy mezi Rymana a Martinovou.

Francouzsko-americká Edda Renoufová pracuje s technickým rastroem tkaniny. Struktura a textura vznikají vytažením několika nití z plátna.

2) Robert Ryman ze všech účastníků nejdůsledněji vyzkoušel možnosti barvy, plochy a podkladu, techniky a prostředků, přitom se omezil jedině na bílou barvu.

Méně strukturálně a především opticky pracuje Raymund [sic] Girke, často porovnáván s Rymanem, i když neprávem.

Něco příbuznosti vykazují práce od Jaapa Berghuise, ve kterých barva – i když velmi skromně – hraje roli.

Brice Mardenova zdánlivě chladná redukce je složena z barevných panelů, které mají téměř dokonale hladký povrch (zpracovaný špachtlí), sestavených do diptychů a triptychů.

Stejně tak s 'enkaustikou' (směs vosku a pigmentu) pracuje Jerry Zeniuk: šedé a tmavě hnědé až téměř černé monochromy mají matně lesklý povrch (po 25 vrstvách vosku zůstává struktura plátna ještě viditelná).

Vzdáleně příbuzné jsou i nazelenalé monochromy od Jacka Berthota, pro kterého je především okraj obrazu – zakončení – výzvou.

3) Robert Mangold: žádné odstíny, žádné zkoumání podkladu, ale jen čistá koncentrace na tvar obrazu a formu na obraze; základní geometrické tvary – čtverec, kruh a jejich části – a jejich možnosti v omezení daném tvarem plátna často v obrazových řadách, stejně jako u Rymana.

Obrazy Alana Charltona se jeví jako reliéfy, kde stanovení formátů a jejich poměry jsou esenciální. Zcela hladké šedé monochromy. [...]

Všichni jmenovaní umělci pracují s barvou, často ale 'skrytým' způsobem. (Brice Marden plánuje pracovat s jasně červenou a žlutou, Zeniuk používá červenou a modrou, ale zpracovává je do šedých tónů, Ryman zase podmalovává barevně své bílé obrazy, barvy Mangolda jsou velice zvláštní, ale také velmi působivé.)

5) Nikdo z nich ale nepoužívá barvu tak razantně jako Richard Jackson. [...] Čerstvě namalovaným obrazem – pečlivě naplánovaným – se znovu maluje obraz: z umění se rodí umění. Je to jediný umělec na výstavě, který realizuje jakési environment.

Nikoliv barevně, ale pouze v černé a bílé pracuje Rob van Koningsbruggen. Také u něj je vědomé soustředění se na esenci malby, základní formu, texturu, ale také hledání pozitivního a negativního tvaru posuny plátna. Obraz se sám otiskuje a vytváří tak svůj protějšek.<sup>15</sup>

Základní plan (Obr. 1, 2), distribuovaný u vstupu na výstavu v době jejího trvání, ukazuje, že konečná dispozice výstavy *Fundamental Painting* začíná edukativním prostorem. Výstavu pak zahajuje Ryman (Obr. 3, 4), po něm přichází Richter a Van Koningsbruggen (Obr. 5, 6), Marden následovaný Girkem (Obr. 7, 8, 9) a Zeniukem (Obr. 10), Berthotem (Obr. 11), Berghuisem a Smitssem (Obr. 12) vystavenými společně v jedné místnosti a v následující místnosti Rajlich (Obr. 13) s Jacksonem (Obr. 14). Cane je umístěn spolu s Charletonem (Obr. 15, 16, 17) v místnosti, která pokračuje do sálu s díly Mangolda (Obr. 18). Následuje příležitost zhlédnout dia-projekci zabývající se spřízněným uměním a výstava končí Rosenthalem (Obr. 19), Wéryovou (Obr. 20, 21), Renoufovou (Obr. 22, 23) a Martinovou (Obr. 24, 25). Ačkoliv toto rozdělení je také částečně dáno prostorovým omezením, je možno si povšimnout změny v uskupení Marden/Ryman a v neposlední řadě situování Rajlicha mezi tyto dva. (V pozdějších letech svědčí Rajlichova tvorba skutečně o posunu více

směrem k monochromu a použití barvy než ke grafické struktuře, což jej řadí do Rymanovy linie víc než cokoliv jiného.)

Téma historické skupiny, ke které se fundamentální malba vztahuje, je vyřešeno tím, že v době výstavy *Fundamental Painting* převažují ve vystavené stálé kolekci Stedelijk Musea obrazy, které jsou také zahrnuty v již zmíněné edukativní části a diaprojekci na výstavě; jmenovitě: Jasper Johns, Piero Manzoni, Yves Klein, Kasimir Malevič, Theo van Doesburg, Barnett Newman, Ellsworth Kelly a Frank Stella, na stejném poschodí na druhé straně hlavního schodiště; na odpočívadle díla Ad Reinhardta a Carla Andrého. Vysvětlující text, distribuovaný návštěvníkům během výstavy *Fundamental Painting*, dává jasněji nahlédnout do tématu výstavy a jeho souvislostí s díly ze stálé kolekce. Čteme:

„V tomto století bylo malířství již mnohokrát prohlášeno za mrtvé. Znovu a znovu se dostávalo k 'hranicím', které byly ale později překročeny. V šedesátých letech byla malba zastíněna mnoha novými směry, jako například Minimal Art a Concept Art [sic]. Přesto v nich malba našla novou inspiraci.

V posledních letech se mnoho malířů zabývalo novými formami abstrakce. Vedle fundamentálního malířství se také hovoří o tiché, nové, esenciální, plánované nebo analytické malbě.

Osmnáct malířů této tematické výstavy spolu neformují žádnou skupinu. Jsou vybráni na základě stejného zájmu o formální a fundamentální východiska abstraktní malby. Jde jim o malbu jako malbu, o obraz jako plochu a nikoliv jako 'díru do zdi'. Obraz není prostředkem, ale námětem.

Výtvarné prostředky jsou nově zkoumány: formát – velikost – barva – tvar – linie – textura – materiály (různé druhy barev, podkladů pro barvy a různé nářadí na jejich nanášení). Tyto prostředky jsou používány 'ekonomicky', ukazuje se, že je dávana přednost nevýrazným barvám, jako je bílá, a šedá a neutrálnímu čtvercovému formátu. Kompoziční prvky jsou často zcela vynechány. Linie stejně jako doteky barvy jsou na ploše rovnoměrně rozděleny.

Pracovní proces na obraze je často dlouhý, je při něm často nanášeno velké množství barevných vrstev. U některých malířů silně převažuje promyšlený program předcházející samostatnou práci, který ale nevyklučuje zásahy intuice.

Mezi abstraktními malíři minulosti a dneška zůstává mnoho rozdílného, ale i společného.“<sup>16</sup>

Osmnáct umělců, kteří svoji práci limitují pouze na nezbytné elementy malby – její esenci – ve které materiály a technika jsou stěžejní. Zájem některých se více přibližuje k jednomu nebo druhému prvku, jednomu nebo druhému tématu. Tedy jeden fundamentální a jeden výtvarný pól. To je po rozsáhlém hledání a vyloučení komerčních vlivů konkluze kurátorů s cílem kunsthistoricky vytýčit tuto jednu



specifickou novou mentalitu v malbě sedmdesátých let. Jak již bylo řečeno, v průběhu této práce si ověříme správnost jejich konečného rozhodnutí podle dobových děl a výroků umělců s výhodou retrospektivního pohledu. A především to, co spojuje (a rozlišuje) tento druh „nového“ malířství sedmdesátých let – jehož zájem se obrací k sobě samému ( a přesto je internacionální) a ve kterém hraje centrální roli barva jako materiál – reprezentovaný malíři na výstavě *Fundamental Painting* a jejich předchůdci, vyjasníme v dalším průběhu tohoto textu.

### 1.1.1 „Nové malířství“ v Evropě

Podle textu Dippelové se De Wilde zmínil o nutnosti organizovat tematickou výstavu typu *Fundamental Painting* již v roce 1973, „nezávisle na tom se mezi konzervátory oddělení malířství a sochařství objevují stejné ideje“. Všimněme si klíčového slova „nezávisle“, které znamená, že počet osob pracujících v oblasti historie umění nebo kurátorství cítí stejnou vlnu nového směru – a Stedelijk Museum není jediné. V několika evropských zemích obecná potřeba identifikace a kategorizace nového druhu malířství v základním „fundamentálním“ smyslu se objevuje toho roku na umělecké scéně – jak uvádí i katalog výstavy *Fundamental Painting* 1975.

Zpravodaj „Confidential information about the international Art Scene“, publikovaný Dr. W. Bongardem z *Art Aktuel* v lednu 1975 potvrzuje tuto potřebu definice a tím důležitost iniciativy k výstavě *Fundamental Painting*. Čteme:

„Upozornuji vás dnes důrazně na vývoj v oblasti nového malířství. Dělán to hlavně proto, že jsou zde všechny znaky toho, že se něco děje. Měl jsem samozřejmě za to, že důležité – velké – umění je to, které za takové považují příslušné instance a instituce, a proto mám důvodné podezření, že tento velmi specifický druh 'nového malířství' důrazně prorazí – bude vystavován, budou se o něj zajímat sdělovací prostředky, bude nakupován do muzeí a (možná) i prodáván na trhu samém. [...] Novější díla těchto umělců ... byla pokřtěna jako 'analytické malířství', což znamená malířství zabývající se svými vlastními hypotézami, podmínkami a způsoby akce. [...] ...v blízké budoucnosti výstavy, které se chystají v Nizozemsku a Belgii, ještě zdůrazní důležitost tohoto typu malířství. Chystá se také italská publikace (publikováno: Daniela Pallazoli), obecně se zabývající 'novým malířstvím' ve spolupráci s [Klausem] Honnefem. Jinými slovy něco se chystá.“<sup>17</sup>

Zároveň upozorňuje na klíčovou důležitost výstavy *Fundamental Painting* v tomto vývoji, když píše: „V souvislosti s 'novým malířstvím' musím zmínit určující trend nadcházející výstavy v amsterdamském Stedelijk Museu, které ji plánuje na duben/červen.“ Jak důležitá je výstava *Fundamental Painting* na mezinárodní úrovni, ukazuje také dopis od Kunsthalle v Bernu amsterdamskému Stedelijk Museu, datovaný 6. února 1975, ve kterém ředitel Kunsthalle Johannes Gachnang žádá o odložení zahájení, které připadá na stejný den jako zahájení retrospektivy Carla Andrého v Bernu, protože „takové překrytí dvou důležitých výstav“ není dobrý nápad.

To znamená, že pro evropskou kurátorskou historii poloviny sedmdesátých let je výstava *Fundamental Painting* v amsterdamském Stedelijk Museu událost zcela zásadní, která upozorňuje na obnovení všeobecného zájmu o malířství obecně a nefigurativního (abstraktního) zvláště. První výstava tohoto zaměření je zorganizována na jaře roku 1973 v Paříži Michele Claurou a René Denizotem s názvem *Une Exposition de peinture réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question*, která pokračuje do ICC v Antverpách a Abteiberg Musea v Mönchengladbachu a zahrnuje čtyři americké minimalistické malíře Roberta Mangolda, Brice Mardena, Agnes Martinovou a Roberta Rymana, rovněž tak evropské umělce francouzské skupiny BMPT Daniela Burena a Niele Toroniho, Itala Giorgia Griffu, Němce Blinkyho Palerma, britského malíře Alana Charletona a Belgičana Bernda Lohause. Je to první výstava spojující nový druh evropské „malby o malbě“ s americkou minimalistickou malbou, z toho první čtyři Američané budou tvořit základ amsterdamské výstavy *Fundamental Painting*. (Jen Alan Charleton se znovu objeví na této výstavě, přestože zařazení několika z ostatních účastníků bylo detailně zvažováno, jak potvrzují poznámky kurátorů o výstavě v archívu amsterdamského Stedelijk Musea.)

Následuje několik výstav italské současné abstrakce: *Glossario – Qui Arte Contemporanea* v římské Galleria Editalia (od 20. června do 10. července) pořádaná Marisou Volpi Orlandiniovou<sup>18</sup>, putovní výstava *Un Futuro Possibile – Nuova Pittura* otevřená v Palazzo dei Diamanti ve Ferrare v září 1973 a pokračující v Rocca Sforzesca, Imola (BO) a v galerii La Piramide ve Florencii, kterou kurátoroval Giorgio Cortenova<sup>19</sup> a výstava *La riflessione sulla pittura* v Palazzo Comunale v Acireale (CT)

(od září do října 1973), kterou pořádají společně Filiberto Menna, Italo Mussa a Tommaso Trini.<sup>20</sup> Také sekce „Analitica“ výstavy *Contemporanea* v listopadu 1973 ve Villa Borghese v Římě<sup>21</sup> zahrnuje minimalistické malíře Mangolda, Mardena a Rymana. Pokud vynecháme účast minimalistických malířů (s výjimkou *Contemporanea*, ve které figuroval Louis Cane a *Nuova pittura* ve které figuroval Raimund Girke), nebyli v těchto výstavách zařazeni žádní evropští umělci, kteří o dva roky později byli prezentováni na výstavě *Fundamental Painting*.<sup>22</sup>

Současně na podzim 1973 je v Německu uvedena první výstava zaměřující se na téma malířství obsahující jak figurální, tak abstraktní díla, kde byl zastoupen velký počet jak evropských, tak amerických malířů, z nichž bude několik později známo jako fundamentální malíři. *Prospect 73 – Maler/Painters/Peintres*, výstava pořádaná kurátory Evelynou Weissovou, Konradem Fischerem, Jürgenem Hartenem a Hansem Strelowem (od 28. září do 7. října 1973) v Kunsthalle v Düsseldorfu, na které jsou mimo jiné zastoupeni i účastníci výstavy *Fundamental Painting* Jaap Berghuis, Louis Cane, Alan Charlton, Raimund Girke, Edda Renoufová, Gerhard Richter a Jerry Zeniuk, rovněž Robert Mangold, Brice Marden a Robert Ryman<sup>23</sup>.

Mezitím se také z Francie ozývá závan nového větru výstavou nazvanou *Nouvelle peinture en France*, která je zahájena v Musée d'Art et d'Industrie v Saint-Étienne v létě 1974 a putuje dál do Neue Galerie v Cáchách. Je však zaměřena z větší části na francouzskou skupinu Support/Surfaces (s vyloučením Marka Devadeho, stejně tak jako Louise Canea, který byl ale později do amsterdamské výstavy vybrán), která byla v době výstavy *Fundamental Painting*, již rozpuštěna. Z dřívějších poznámek kurátorů víme, že o účastnících výstavy *Nouvelle Peinture en France* bylo vážně uvažováno, žádný z nich ale do výstavy *Fundamental Painting* zařazen nebyl. Můžeme tedy říci, že okolo poloviny sedmdesátých let kurátoři ve většině evropských zemí obrátili svůj zájem k malbě a pokoušeli se shrnout a definovat její novosti, i když sporadicky a nesystematicky, přesto ale důsledně zahrnující i fundamentální styl.

Nejrozsáhlejší přehled o současných malířských tendencích té doby – jak v Evropě, tak v Americe – je až do přelomové amsterdamské výstavy v roce 1975 výstava *Geplante Malerei*, pořádaná Klausem Honnefem ve Westfälische Kunstverein in Münsteru na jaře 1974 (od 30. března do 28. dubna). O rok později budou někteří ze zúčastněných umělců zastoupeni také na výstavě *Fundamental Painting*. Opět jsou

vystaveni američtí minimalisté Brice Marden a Robert Ryman stejně jako početná skupina malířů evropských, např. Jake Berthot, Raimund Girke, Edda Renoufová a Jerry Zeniuk.<sup>24</sup> Modifikovaná verze této výstavy pojmenovaná *Analytische Malerei* prezentovaná od 19. listopadu 1974 do 8. ledna 1975 v komerční milánské Galleria del Milione, která zahrnovala díla Brice Mardena a Roberta Rymana stejně jako Roberta Mangolda a Agnes Martinové, předznamenává jako ještě žádná předtím výstavu *Fundamental Painting*.<sup>25</sup> Tak mnoho výstav v době mezi 1973 až 1975 předvídá příchod fundamentální malby na evropskou uměleckou scénu a zdá se, že všechny hledají ve směru malby řazené k minimalismu.

Konečně v roce 1975 otevírá amsterdamské Stedelijk Museum výstavu *Fundamental Painting*, která je na internacionální úrovni podporována výstavou nazvanou *Elementary Forms of Contemporary Painting and Drawing in the Netherland*, která probíhá od května 1975 ve Visual Arts Office for Abroad v holandském hlavním městě a kterou sestavili kurátoři Gijs van Tuyl, Hans Sizoo a Klaus Honnef. (Výstava procestovala 11 muzeí v různých zemích Evropy.) Účastníci jsou: Ben Akkerman, Jaap Berghuis, Kees Buurman, Edgar Fernhout, J. C. J. van der Heyden, Jan Hoving, Rob van Koningsbruggen, Tomas Rajlich, Martin Rous, Jan Schoonhoven, Toon Verhoef, Carel Visser a Rudi van de Wint. Je to akumulace všech druhů „minimalistických“ projevů včetně nového fundamentálního.

Také v následujících letech zájem o nové proudy – nebo jmenovitě o tento nový proud – neustává. Museum Van Bommel-Van Dam v nizozemském Venlo zahajuje 29. listopadu 1975 výstavu *Concerning Painting...*, která putuje do Stedelijk Musea ve Schiedamu a Hedendaagse Kunst Musea v Utrechtu<sup>26</sup>. Zajímavostí této výstavy je fakt, že je rozdělena do pěti kategorií indikujících elementární zájmy malířů: obsah, materiál, předmětnost, subjekt a substance, které se zdají být odkazem na fundamentální mentalitu nebo také na výstavní kategorie, jak byly rozvrženy na výstavě *Fundamental Painting* několik měsíců předtím. (Ohlašuje období, ve kterém výstavy budou rozdělovány do stejných více méně náhodných a chtěných skupin, jako například *Progressiva – La gestione del colore* pořádané na jaře v Galleria Arco d'Alberti v Římě, která představuje kategorie „Il bianco e il nero“, „Il grigio“ a „La grammatica del colore“.)

V Itálii pak stále pokračuje shodný trend výstav zaměřených na malířství, charakterizovaný stále větší účastí italských umělců. Můžeme se přitom o to, zda tento fakt ukazuje na nacionalistické tendence kurátorů nebo na výjimečně velký zájem ze strany umělců o nepředmětný – nebo také „nový“ druh – malby. Můžeme například vzpomenout *Empirica* – putovní výstavu – v Galleria Civica Rimini a Museo Castelvecchio ve Veroně, kterou pořádá Giorgio Cortenova, nebo výstavu *Cronaca: Percorso didattico attraverso la pittura Americana degli anni 60 e la pittura Europea degli anni 70* v Galleria Civica v Modeně (18. března až 2. května 1976), která se pokouší objasnit souvislosti mezi americkými předchůdci a evropskými současnými abstraktními malíři. Zahrnuje Josefa Albersa příslušného z Bauhausu. Vyučoval umění na Bears Mountain College a později na Yale University a měl hlavní vliv na poválečnou generaci amerických malířů stejně jako na abstraktní expresionisty Marka Rothka, Ad Reinhardta a Franka Stella a malíře Color Field Painting Ala Helda, Ellswortha Kellyho, Morrisa Louise, Kennetha Nolandu, Julese Olitského a Larryho Poonse. (Všimněme si, že to jsou povětšinou stejní umělci, kteří byli prezentováni ve stálé sbírce amsterdamského Stedelijk Musea během výstavy *Fundamental Painting* a byli i součástí jejího edukativního programu.) Zastoupeni jsou také minimalisté Larry Bell, Robert Mangold a Robert Ryman, z nichž poslední dva jsou američtí fundamentální malíři. Jejich díla jsou dávana do souvislosti především s velkým množstvím Italů, ale také současných západoevropských malířů jako Jaap Berghuis, Louis Cane, Alan Charlton, Raimund Girke a Gerhard Richter.<sup>27</sup> V létě 1976 výstava *I colori della pittura: Una situazione Europea*, kterou jako kurátor pořádá Italo Mussa v Istituto Latino-Americano v Římě (8. července až 10. září 1976), také zahrnuje několik fundamentálních malířů (Jaap Berghuis, Louis Cane, Raimund Girke, Tomas Rajlich a Jerry Zeniuk)<sup>28</sup>. Je také pozoruhodná pro svůj název (vzpomeňme užití slova „situace“ Rini Dippelovou).

Následující rok na výstavě *Dokumenta 6* v německém Kasselu malířská sekce představuje jenom několik malířů z výstavy *Fundamental Painting*. Jsou to Raimund Girke, Jerry Zeniuk a Louis Cane, přestože celá tato sekce patří abstraktní nepředmětné malbě.<sup>29</sup> Další výstava *Bilder ohne Bilder* v Rheinisches Landesmuseum v Bonnu je jasným signálem mimořádného zájmu o nepředmětnou malbu. Je zahájena 8. prosince 1977 a trvá až do 8. ledna 1978. Pořádá ji Klaus Honnef. Mezi vystavujícími jsou

Evropané i Američané, z velké většiny fundamentální malíři, například Jaap Berghuis, Louise Cane, Raimund Girke, Tomas Rajlich, Stephen Rosenthal a Jerry Zeniuk stejně jako američtí „zakladatelé“ minimalistů Robert Mangold, Brice Marden a Robert Ryman.<sup>30</sup>

Následující léto (19. června až 18. září 1978) ARC – Musée d' Art Contemporain de la Ville de Paris představuje výstavu *Abstraction Analytique: Fractures du monochrome aujourd'hui*, pořádanou kurátory Bernardem Lamarche-Vadelem a Susannou Pagéovou. To je ještě důležitější krok ve znovunastolení nepředmětného malířství na mezinárodní, zvláště evropské umělecké scéně a zahrnuje i několik malířů fundamentálního ražení – Alana Charltona, Tomase Rajlicha a Jerryho Zeniuka. (Rozdíly mezi monochromem ve fundamentální malbě a ostatní monochromní malbou probereme později.)

Na prestižním *Biennale di Venezia* 1978, jehož kurátory byli toho roku Jean-Christophe Amman, Achille Bonito Oliva, Antonio del Guercio a Filiberto Mena, nese jedna sekce honosný název „Grande astrazione, Grande realismo“. Naneštěstí výběr je příliš omezen – především na Středozeří<sup>31</sup> – a tak jenom Louis Cane je připomínkou fundamentální malby. Nicméně je to signál světu, že nepředmětné malířství je důležitý fenomén na umělecké scéně této doby. (Fakt, že mnoho komerčních galerií se „rychle přizpůsobilo“, potvrzuje tuto domněnku.)<sup>32</sup> Atmosféra poloviny sedmdesátých let v západní Evropě nesporně ukazuje, že fundamentální malba je hlavním předmětem zájmu na umělecké scéně jak mezi malíři, tak kurátory. Výstava *Fundamental Painting* je ve své době pouze vykrystalizováním všeobecného názoru, že je něco „ve vzduchu“. Oproti jiným pokusům je restriktivní. Až po ní se ostatní kurátoři pokusí stejně rozlišovat tento i jiné proudy v nové malbě sedmdesátých let. Tato indikace něčeho nového, této kategorie, která se musí kunsthistoricky ukázat a převzít, ale i všechno ostatní s touto výstavou spojené naznačuje, že fundamentální malba je něco vlastního, něco existujícího, spojujícího specificky jen jeden druh umělců. Potvrzuje, že fundamentální malba nejen existuje, ale je také důležitá.

### 1.1.2 Akceptování fundamentální malby veřejností

Další důkaz toho, že v době pořádání výstavy *Fundamental Painting* je fundamentální malba „ve vzduchu“, byla pozitivní reakce veřejnosti oproti očekávání kurátorů, kteří se báli, že je pro publikum příliš „nová“. I když ředitel muzea Edy de Wilde píše ve svém úvodu, že jde o zrevidovanou malbu a ne o radikálně nový proud, očekávají kurátoři výstavy, že pro veřejnost bude obtížné ji chápat. Úvodní odstavec zprávy o anketě provedené mezi návštěvníky během výstavy zní: „Během procesu přípravy výstavy *Fundamental Painting* se v podstatě všichni shodli, že to bude pro široké publikum obtížná výstava. Byla proto žádoucí jistá podpora. Po dlouhé diskusi byly zvoleny dvě formy: prezentace, která měla být zaměřena hlavně na výstavu samotnou a informační místnost s textovými tabulemi, které objasní styčné body a rozdíl s abstraktními malíři minulosti i současnosti.“<sup>33</sup>

Soudě z informačního dopisu kurátorů personálu a bezpečnostní službě se dokonce zdá, že se připravují na nejhorší:

„Možná hodně návštěvníků bude reagovat negativně, protože tato výstava nebude srozumitelná pro každého. Obvyklé poznámky: 'Co to má být?' nebo 'Musí tohle viset v muzeu?' se dají očekávat. To je v pořádku. Každý může mít svůj vlastní názor, ale náš vědecký tým chce, abyste věděli, že podle jejich názoru vystavení umělci dělají skutečně závažnou práci.

Vystavená díla jsou obzvláště citlivá, většina z nich nemá ochranný rám, použítá barva je často míchána s voskem, takže po mírném doteku zůstane jemný viditelný otisk, který už nejde odstranit.

U některých diváků mohou velké plochy stejně jako rastrové struktury mnoha obrazů vyvolávat potřebu je poškrabat nebo na ně kreslit.“<sup>34</sup>

Anketa mezi návštěvníky výstavy *Fundamental Painting* prostřednictvím podrobného dotazníku, kde bylo možno vybrat odpovědi z více možností (vypracoval drs. Steen, vědecký pracovník Pedagogicko-didaktického institutu university v Amsterdamu) však ukazuje, že názor návštěvníků na výstavu byl pozitivní.<sup>35</sup> Bylo vyplněno 1495 formulářů, z toho 722 v holandštině a 773 v angličtině, což představuje odhadem 90 % návštěvníků *Fundamental Painting* (tzn. asi 1650 osob vidělo výstavu), 28 % z celkového počtu návštěvníků a 38 % z holandských návštěvníků dokonce do muzea přišlo speciálně na tuto výstavu, 42,4 % z nich považuje výstavu za „pochopitelnou“, 18,8 % „obtížně pochopitelnou“ a 18,3 % dokonce za

„nepochopitelnou“. Nizozemské publikum s ní mělo méně problémů než publikum odpovídající v angličtině. Nicméně 66,9 % všech návštěvníků zhledalo výstavu zajímavou, z toho více cizinců než Holanďanů.

Asi třetina všech návštěvníků označila svého favorizovaného umělce. Je zajímavé, že vedení se ujali Louis Cane, Richard Jackson a Rob van Koningsbruggen, teprve pak následují minimalisté: první Robert Ryman, pak Robert Mangold, Agnes Martinová a po Tomasi Rajlichovi Brice Marden. Pokud odečteme negativní feedback od pozitivního, Cane a Van Koningsbruggen stále vedou těsně následování Robertem Mangoldem a Tomasem Rajlichem, pak Ryman, Martinová a Marden. Všichni ostatní mají výrazně méně hlasů. Jak zjistíme později, tito tři preferovaní malíři nejsou malíři fundamentální, zatímco čtyři Američané a Rajlich naopak jsou fundamentální malíři *par excellence*. Snad by se dalo říci, že tento výsledek ankety není náhodný. Pravděpodobně to bylo tím, že fundamentální malba byla „ve vzduchu“, a proto ji velká část publika akceptovala, zatímco současně další část návštěvníků dává stále přednost více „komplikovaným“ malířským přístupům a k problémům tohoto nového druhu malby se ještě nedostala. Celkem ale můžeme říci, že výstava *Fundamental Painting* byla úspěšná.

Ředitel muzea Edy de Wilde píše v dopise jednomu ze zapůjčovatelů: „Výstava ... přilákala mnoho návštěvníků a těšila se velké pozornosti tisku.“<sup>36</sup> Odezva výstavy *Fundamental Painting* v tisku byla velká v Nizozemsku i mezinárodně, což potvrzuje, že v roce 1975 byla správná doba k jejímu uvedení. Článek kurátorky Rini Dippelové, podobný jejímu úvodnímu textu pro katalog výstavy, byl uveřejněn v holandském časopise *Museumjournaal* a ve francouzské publikaci *Peinture, cahier théoretiques*. Účastník výstavy Louis Cane píše teoretické pojednání v podobě volného sledu myšlenek pro *Art Press*. Zprávy o výstavě podávají ale i nezávislí umělečtí kritici a časopisy.

Pro nizozemský a německý tisk píše řadu obsažných článků Antje von Graevenitzová. Pro *Süddeutsche Zeitung* Neuer Trend im Kunstinteresse?, pro *Vrij Nederland* Verf is verf, článek, který je v německé verzi znovu otištěn pod názvem Malerei als Faktum oder Das Einfache ist kein Pappenstiel v jejím sloupku Brief aus Amsterdam v *Kunstforum International*, ve kterém se Von Graevenitzová snaží



přístupovat k výstavě objektivně, i když dává najevo svůj nesouhlas s jejím konceptem. Hájí evropské umělce, kteří byli seskupeni okolo čtyř Američanů. Na několika málo stránkách se detailně věnuje řadě umělců na výstavě i jejich předchůdcům. To ukazuje na její pochopení fundamentální malby jako malby *per definitionem*, zaměřující se na základní malířské prvky, a tedy příznivější postoj k fundamentální malbě jako takové. Pozoruhodný je také její postoj hájení evropské strany jako něčeho důležitého, ne-li důležitějšího než americké „modely“, něčeho vlastního. Tím odmítá, že je to pouhý otisk americké minimalistické malby. Svým názorem potvrzuje také výsledek veřejné ankety mezi návštěvníky, když píše: „...vystavená jednoduchost se nezdá těžko pochopitelná, protože malířské problémy jsou obvykle už dlouho známé“.

Stejně zaměřené noviny *De Groene Amsterdammer* zveřejňují Hoe fundamenteel is fundamentele schilderkunst? od Cora Bloka, který také dedikuje celý svůj dvoustránkový sloupek Holland v anglickém uměleckém magazínu *Studio International* přehledu výstavy. Stejně jako Von Graevenitzová stručně rozebírá výstavu a také se zabývá podrobným popisem některých umělců. Jeho slova „Celek obrazu vidíte na první pohled. Člověk se může dobře zahlubat do detailů“ potvrzují, že chápe, jak fundamentální malba funguje. Nicméně je přesvědčen, že tito umělci „... zůstali v Nizozemsku téměř neznámí mimo okruh odborníků“. (To naznačuje, že v jiných zemích a mezi určitou skupinou lidí v Nizozemsku známí již jsou.)

Blok kritizuje muzeum pro jeho nedostatečné předběžné poučení a vysvětlení výstavy. Táže se, jak dlouho může historie této malby pokračovat, jestli ji „obyčejný“ divák i nadále bude schopen sledovat nebo jestli se umění zcela vzdálí společnosti. Podobně J. C. van der Waals ve svém článku pro *Kunstkroniek* v nizozemských obchodních novinách *Het Financieel Dagblad* vřele doporučuje návštěvníkům, aby byli otevření ke zkušenosti a vzdělávali se před návštěvou výstavy, aby si byli jistí, že vidí estetickou kvalitu tohoto druhu zdánlivě „anti-estetické“ malby. Přesto ve svém úvodním odstavci uvádí, že pokud pro mnoho lidí předchodí dvě výstavy muzea měly „málo společného s uměním, které znají“, „tentokrát je to jinak“. Takže také Van der Waals uznává, že fundamentální malba není neznámá.

Tedy se zdá, že počáteční obavy kurátorů, že veřejnost výstavě nebude rozumět, sdílí i tisk, zatímco to vypadá, že oba souhlasí s tím, že fundamentální malba není jen něco, co „spadlo z nebe“. Günther Engelhart v *Deutsche Zeitung* hází ručník do ringu

článkem Calvinisten der Leinwand, ve kterém přímo vyjadřuje politování nad tím, že toto umění najde pochopení pouze v omezeném kroužku znalců. Proto se snaží pomoci propagaci výstavy poměrně rozsáhlou mezinárodní aktivitou. Vedle výše uvedeného článku v pravidelném sloupku Kultur píše do švýcarského týdeníku *Die Weltwoche* Malerei heute. Téma výstavy zařazuje také do svých rádiových pořadů pro Norddeutscher, Westdeutscher a Hessischer Rundfunk, které pokrývají svým vysíláním téměř celé území tehdejšího západního Německa.

Betty van Garrelová je zase přesvědčena, že za pomoci prostředků, jako jsou edukativní informace doprovázející výstavu *Fundamental Painting*, by mohlo publikum v tomto druhu malby najít zálibu – protože jak zmínila na začátku – „tato malba není pro publikum nic nového“. Svůj článek Nul Kunst in de nadagen pro *NRC Handelsblad* (nejdůležitější liberální noviny v Nizozemsku, známé pro svoji komplexní uměleckou rubriku) končí konstatováním, že „člověk musí být geniální, aby s tak málem mohl dělat umění“. Takže se dá říci, že kritici jako Blok, Van der Waals, Engelhart a Van Garrelová fundamentální malbu podporují; vidí ji jako něco, co publikum má znát, aby neztratilo kontinuitu v dějinách umění.

Potřebu pokárat kurátory ne pro jejich výběr, ale pro jejich vysvětlení výstavy cítí Ton Franken ve svém Grondlagen van het schilderij napsaném pro regionální noviny *Eindhoven's Dagblad*. Že se umělci střizlivě omezují na základy malby, „podle jeho mínění vyjadřuje až moc.“ Tvrdí, že „se omezují na základy obrazu jako materiální věci a nedostanou se dále k definování ostatních výtvarných prostředků“. Soudí, že to je redukce v kontrastu k mnohem bohatší propozici abstraktního expresionismu zejména Barnetta Newmana. Opět platí, že autor, zdá se, pochopil docela dobře podstatu fundamentální malby a ani nezpochybňuje tvrzení Dippelové, že tato malba existuje už více než deset let.

Jan Juffermans analyzuje a částečně odmítá výběr umělců v článku Schilderijen zonder poespas pro lokální noviny *De nieuwe linie*. V dalším článku pro *Algemeen Dagblad* (druhé největší nizozemské noviny, které se snaží zůstat neutrální), nazvaném Schilderen om het schilderen, Juffermans překvapivě soudí, že „většina umělců zastává tak rozdílná východiska a způsob práce, že je nebude nikdy možno považovat za jednu skupinu“ (což se při zpětném pohledu jeví jako pravdivé). Zároveň je ale pozitivní, že to ukazuje širokou škálu přístupů zaměřených na stejné téma. (Kritik

Jan de Carpenter, který dedikuje výstavě svůj sloupek *Kijk eens Kunst* v lokálních novinách *Dagblad voor de Zaanstreek*, je jediný, kdo dochází k nezvratnému závěru, že „jako zobrazení jednoho proudu se fundamentální malba stala vynikající dokumentací“. Nepřímo, jak se zdá, oba přijímají fakt, že je to přehled existujícího proudu.

Totéž platí i pro Georsege Roquea, který pro francouzský časopis *Clés* píše článek *Nihilisme et affirmation de la peinture*. Má podobnou předtuchu jako Juffermans, přemýšlí o fundamentální malbě, která podle něho má dvě podoby: jedna směřuje ke konci malby, zatímco druhá k jejímu vzkříšení. Podobně Frits Bless *Fundamentele schilderkunst – een nieuw begin? Terug naar de basis*, napsaném pro noviny *De Gelderlander*, si klade otázku, jestli by fundamentální malba mohla vézt k novému začátku v historii malby, jejíž konec byl již tolikrát předtím ohlašován. Navíc má výhrady k umělcům vybraným kurátory; je to podle něj výběr, který nevede k vyjasnění situace. Tato dualita mezi koncem a novým začátkem v nepředemětné malbě 20. století se objeví v naší diskusi o předchůdcích a vlivech na fundamentální malbu.

Přes všeobecné neshody ohledně výběru a prezentace výstavy jejími kurátory, se nezdá, že by pro veřejnost ani tisk proud fundamentální malby byl tak nový nebo nesrozumitelný. To říká výslovně i řada kritiků. Větší část tisku a veřejnosti je se zkušeností s fundamentální malbou spokojena. Jak anketa, tak články ukazují, jak se zdá, že existuje základní porozumění malby, které umožňuje pozitivní přijetí malby fundamentálního druhu. Anketa dokonce potvrzuje, že asi dvě třetiny návštěvníků jsou toho názoru, že odráží aktuální společenskou mentalitu. Zdá se tedy, že byla skutečně od poloviny sedmdesátých let „ve vzduchu“, jak tvrdí Dippelová.

Jen málo kritiků nepíše o výstavě *Fundamental Painting* pozitivně. Například Fanny Kelková v článku *Saaie tentoonstelling (Nudná výstava)* pro *Het Parool* noviny, které vzhledem ke svému původu (sociálně demokratické noviny založené během druhé světové války) jsou zjevně levicové. I když levice inklinuje k tomu, prezentovat se jako zastávce umění, název článku Kelkové dává pohrdavě a otevřeně najevo její negativní mínění. Mezi texty o výstavě je to ale výjimka. Je to pravděpodobně tím, že Kelková se zdá být přesvědčena o tom, že „Fundamentální malba je výzkum metod a technik malování, který byl v historii již nesčetněkrát prokázán“.

Podobně Lambert Tegenbosch v článku *Kunst als Ambacht* pro *Volkskrant* – noviny, které si již od šedesátých let dávají za úkol oslovovat především levicové a progresivní vzdělanější čtenáře – podává velmi negativní posudek. Považuje za neuvěřitelné, že tento druh malby by měl být novým začátkem poté, co malba před pouhými šesti lety byla jinou výstavou ve stejném muzeu prohlášena za mrtvou. Podle něj je výstava pouhým zobrazením procesů objevování „umění a řemesel“. Pozitivně se vyjádřil jen o malbě Tomase Rajlicha, která v jeho očích je „fascinující a nezapomenutelná“. Nicméně, pokud jde o fundamentální malbu, zůstává pozitivní, i když s velkými výhradami.

Kelkovou a Tegenbosche následuje Ron Kaal. V článku *Oude koek in een nieuw trommeltje* publikovaném v *Haagsche Courant* se dozvídáme, že prostě nerozumí takové vystavě a není jí ani ohromen. Zároveň jeho komentář znovu zdůrazňuje skutečnost, že tento druh malby je „oude koek“, tj. „nic nového“. Armine Haaseovou to také nezaujalo. Ve svém článku *Ein Kunsttrend aus der Retorte?* v *Rheinische Post* nazývá fundamentální malbu „uměle vypěstovaným trendem“, kde jedinou novinkou je seskupení této malby kurátory do jedné výstavy. Nakonec to může být dokonce považováno za pozitivní kritiku.

Jak z pozitivních, tak z negativních recenzí v tisku je bezesporu zřejmé, že fundamentální malba je v roce 1975 „ve vzduchu“ nejen v Nizozemí, ale také v Evropě. To vyplývá z předchozí kapitoly o výstavách a z toho, že vedle velkého počtu mimořádně rozsáhlých článků v mezinárodním tisku o výstavě velmi objektivně referují také nizozemské časopisy *Kunst Echo's*, *Avenue* a *Uitkrant*, belgický *Kunst & Cultuur* a severoitalský *Brescia Oggi* (sloupek Massimo Mininiho *Girando per l'Europa*). Tisk potvrzuje názor návštěvníků. Tedy nejenom kurátoři a profesionálové uměleckého světa, ale i divák všeobecně pozoroval něco nového v malbě sedmdesátých let. Odezvu výstavy lze považovat za významnou a většinou pozitivní, a to jak mezi tiskem, tak mezi návštěvníky; naznačuje logiku a akceptaci fundamentální malby z hlediska kontinuity historie malby.

I když se názory, co se týká reprezentantů této fundamentální malby, někdy neshodovali, zdá se, že odezva výstavy v tisku měla vliv z hlediska jejího příspěvku k novému zvážení média. V děkovném dopise zapůjčovatelům a umělcům ředitel muzea

Edy de Wilde píše: „Výstava přilákala mnoho návštěvníků a rozpoutala mnoho diskusí a polemik. To je něco, co se samozřejmě od tohoto druhu výstavy dalo očekávat“,<sup>37</sup> – a specifikuje: „Podle našeho názoru to opravdu přispělo k diskusi o tématu 'malby', a to zejména s ohledem na otázku, jak 'fundamentálně' si představujeme 'fundamentálnost'. To vede přirozeně k velmi rozmanitým názorům.“<sup>38</sup> Doufejme tedy, že může tento text vymezit fundamentální malbu tak přesně, jak je to možné, a jednou provždy.

### 1.1.3 Evidence fundamentálního malířství

Když se ohlédneme zpět, fundamentální malba dnes není ani zapomenuta, ani popřena i když se o ní tolik nemluví. Zvláště v Itálii od přelomu století mají kritici a kurátoři obnovený zájem o „novou“ mentalitu v malbě sedmdesátých let včetně fundamentálních umělců.<sup>39</sup> Kolují dokonce dohady, že známý italský kritik Marco Meneguzzo se pustil do psaní knihy na téma „analytická malba“. Například v roce 2000 Galleria Comunale d'Arte Contemporanea Ai Molini v Portogruaru ve spolupráci s Fondaco delle Biade ve Feltre přináší výstavu nazvanou *Suoni della superficie*.<sup>40</sup> V roce 2004 Fondazione Zappetini v Chiavari společně s Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate pořádají *Pittura 70: Pittura Pittura e Astrazione Analitica*, kterou kurátorsky připravil Giorgio Bonomi (od 27. března do 2. května a od 10. října do 7. listopadu). Jsou na ní také zastoupeni Alan Charlton, Raimund Girke, Tomas Rajlich a Jerry Zeniuk. Na této výstavě jsou obrazy z let sedmdesátých konfrontovány s obrazy stejných umělců z poslední doby. V roce 2009 Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce v Janově uvádí výstavu *Pensare Pittura: Una linea internazionale di ricerca negli anni settanta* (od 17. dubna do 11. října, kurátoři Franco Sborgi a Sandra Solimanová). Vystaveno je několik předchůdců všech druhů nepředmětné malby spolu se současnými umělci (znovu ale hlavně Italové) včetně děl asi poloviny umělců z výstavy *Fundamental Painting*: Jaap Berghuis, Louis Cane, Alan Charlton, Raimund Girke, Tomas Rajlich a Jerry Zeniuk, navíc Američané Robert Mangold a Robert Ryman.

Také v Německu a ve Francii zájem pokračuje, tak například v roce 1983 Städtisches Museum, Gelsenkirchen, Städtische Galerie, Lüdenscheid a Kunstverein

Unna organizují *Von der Ungleichheit des Ähnlichen in der Kunst*. Städtische Galerie Bocholt v roce 1987 vystavuje *Spiel der Überraschungen*, zatímco Kunstverein v Arnsbergu se dokonce v roce 1989 odvažuje připravit výstavu směle nazvanou *Fundamental Painting*. Hlavní mezinárodní přehled abstraktního umění 20. století organizuje Der Deutsche Künstlerbund v Drážďanech v roce 1993 jednoduše nazvaný *Abstrakt*, který zahrnuje i několik fundamentálních malířů.<sup>41</sup> Städtische Galerie v Lüdenscheidu neopomíjí fundamentální malbu ani na výstavě *Aspekte Niederländischer Kunst heute* v roce 1996, ačkoliv je geograficky omezená na Nizozemsko. Ještě nedávno v roce 2004 Kunstverein Schloss Plön představuje sérii výstav nazvaných *Wege zur Abstraktion* a Städtische Galerie in Buntentor v Brémách prezentuje výstavu *3 m unter Null* v roce 2006.

V Nizozemsku muzeum De Beyerd v Bredě uvádí v roce 1985 *Signalen van Buiten*. Culturele Raad ve Vlissingen vystavuje *Zesmaal Schilderen*, kde je Tomas Rajlich jako názorný příklad malby fundamentální. Noordbrabantse Museum 's-Hertogenbosch přináší *Op het eerste gezicht* v roce 1988, Stedelijk Museum Het Prinsenhof v Delftu organizuje *In gesprek met Vermeer*, Haags Gemeentemuseum v Haagu následuje s *Pleidooi voor Intuïtie* v roce 2000 a Stroom v Haagu o dva roky později výstavou nazvanou *Een anatomische droom*.

Na publicistické úrovni se nejen výstavní katalog Kunstvereinu v Arnsbergu z roku 1988 pyšní titulem *Fundamental Painting*<sup>42</sup>, ale obzvláště série nedávných italských výstav analytické malby uvádí opakovaně fundamentální malbu jako součást tohoto celku. Přesto fundamentální malba není uznávaná výhradně jen v textech týkajících se výše uvedených výstav. Na mezinárodní úrovni je fundamentální malba například zahrnuta ve výstavním katalogu *Arte come arte* Germana Celanta a Douglase Crimpa<sup>43</sup> (v Crimpově textu nazývaném „Opaque Painting“, který je základem vymezení a definice tohoto proudu Rini Dippelovou). V roce 1989 ji Marcia Hafifová zmiňuje v článku *True Colors* v *Art in America*<sup>44</sup>, zatímco o tři roky později Thomas McEvelley diskutuje malbu fundamentální stejně jako několik jiných názvů, které byly dávány podobným směrům v *Absence Made Visible* v *Artforum*<sup>45</sup>. Také Daniel Buren v *The Ineffable - About Ryman's Work*<sup>46</sup> z roku 1999 probírá „fundamentální“ umělce všeobecně a rovněž dospívá k popisu mentality podobné Rymanově. Jan Skřivánek

kvalifikuje Tomase Rajlichu ve svém článku o jeho retrospektivě v pražské Národní galerii (v roce 2008) jako fundamentálního malíře.<sup>47</sup>

V neposlední řadě v Nizozemsku široce používaná a stále nově vydávaná umělecká příručka *De Nederlandse Identiteit in de Kunst na 1945*, kterou redigoval Geurt Imanse, obsahuje kapitolu o fundamentální malbě nazvanou *Schilderen als schilderen. Naar aanleiding van de tentoonstelling Fundamentele schilderkunst 1975*. (Malba jako malba. Pod vlivem výstav *Fundamentální malba 1975*.) A stejně tak kniha *Nederlandse Schilderkunst: Tussen Detail and Grandeur*, napsaná Adem van der Blomem, Ernestem Kurperhoekem a Claudií Theunissenovou v roce 1997, obsahuje kapitolu *De terugkeer van het schilderen. Fundamentele kunst, nieuwe expressie, postmodernisme* (Návrat obrazu. Fundamentální umění, nový výraz, postmodernismus). Také série *Nederlandse schilderkunst* od TELEAC (národní vzdělávací televizní kanál) publikovaná rovněž jako kniha, věnuje jednu část tomuto fenoménu ve svazku o holandském malířství po roce 1900. Fakticky fundamentální malba je zde prezentována jako kapitola o veškeré malbě let 1969–1979. Takže když hodnotíme historie výstav a publikací od doby amsterdamské výstavy, zdá se, že fundamentální malba má svoje specifické místo v dějinách umění.

## 1.2 Vznik termínu „fundamentální malba“

Termín fundamentální malba je poprvé použit organizátory hononymní výstavy, která se rodí již od roku 1973 a je realizována od 25. dubna 1975 v amsterdamském Stedelijk Museu.<sup>48</sup> V pozdějším textu na toto téma Rini Dippelová uvádí, že název výstavy byl navržen ředitelem Edym de Wildem.<sup>49</sup> V našem rozhovoru z 25. srpna 2011 Dippelová vysvětluje, že jí se volba názvu nelíbila, protože vyvolává asociace fundamentálních protestantských komunit z holandské historie. Zdálo se jí, že název má náboženský obsah, který by veřejnost mohla vnímat negativně. Geert van Beijeren také oponoval, ale De Wilde na názvu trval. Jak nám přípravné poznámky, dopisy umělcům a poskytovatelům zápůjček i další materiály ukazují, je tento název dán výstavě teprve okolo poloviny března 1975, tedy jen několik týdnů před zahájením výstavy. Po celou dobu přípravy je pracovní název jednoduše *Painting*, později, asi od doby okolo

prosinec 1974, *Grenzen van de Schilderkunst*. Dnes z čistě lingvistického hlediska Dippelová s názvem souhlasí. Název týkající se základů malby nikoliv jejích limitů je správnější.

V archívech amsterdamského Stedelijk Musea také najdeme nedatovanou ručně psanou poznámku z roku 1975 od jednoho z organizátorů, týkající se výstavy *Painting* (která se později změnila ve *Fundamental Painting*), nadepsanou „termíny užívané až dosud“. Čteme v ní následující:<sup>50</sup>

- „nouvelle peinture (Millet, '74-'75)
- peinture-peinture
- réflexion sur la peinture (*La riflessione sulla pittura*, Menna, '73)
- essential painting (Spector, Mangold '74)
- Geplante Malerei (Honnef, Münster '74)
- Anatomie van de schilderkunst (R. v. Koningsbruggen)
- neue konkrete Kunst (v. Berswordt, Bochum)
- Peindre (*Rencontres*, Paris 1974)
- Arte come Arte (Milan, '73)
- Fare Pittura (Bassano, '73)
- Nuova Pittura (Ferrara, '73)
- Modus operandi (Gaul, '74)
- Lavoro + modi di produzione (T. Trini)
- Oppervlak – kleur – vorm”

V textu katalogu z roku 1975 hlavní kurátorka Dippelová vysvětluje, že až do té doby nebyl obecný název pro tento nový druh malby ještě definován, ačkoli několik názvů, vztahujících se k různým fundamentálním umělcům, bylo již navrženo. Zejména Lucy Lippardová v roce 1967 označuje práci některých malířů jako „silent art“<sup>51</sup>; sama zmiňuje minimalisty Roberta Mangolda, Brice Mardena a Roberta Rymana, abstraktní expresionisty Barnettu Newmana, Ad Reinhardta, Marka Rothka a rovněž Ralpha Humphreyho a Yvese Kleina. (Později vyhradí tento název pouze pro Roberta Mangolda.) Naomi Spectorová charakterizuje Mangoldovu práci jako „essential painting“<sup>52</sup>, zatímco Douglas Crimp navrhuje název „Opaque Painting“ (neprůhledná malba) a odvolává se hlavně na Brice Mardena a Roberta Rymana<sup>53</sup>. V katalogu italské verze *Geplante Malerei* v roce 1973 – pokračuje Dippelová – Klaus Honnef užívá termín *Analytische Malerei* v relaci k Winifredu Gaulovi a Gianfrancovi Zappettinimu, označujíc Rymana za jejího průkopníka.<sup>54</sup> (Oba první vědomě nezahrnuti do výstavy *Fundamental Painting*.)<sup>55</sup>



Dippelová sama rovněž označuje fundamentální malbu jako „Post-Conceptual“ a „Post-Minimal“, termín poprvé použitý Nicolasem Logsdaiem v kontextu výstavy *British Painting* v Edinburghu na podzim 1974.<sup>56</sup> (Také Piet van der Have užívá termín „Post-Minimal“ pro díla umělců, kteří jsou mu prezentováni různými galeriemi jako potenciální kandidáti na začlenění do výstavy *Fundamental Painting*.) Současně Dippelová dodává, že jakékoliv termíny vyjadřující „redukovanost“ tohoto druhu umění jsou špatné, protože tento druh malby neredukuje komplikovanou kompozici na limitovanou formální strukturu. Cokoliv ve směru k „elementárnímu“ by bylo akceptovatelné, ale to bezprostředně připomíná Van Doesburgův elementarismus, který byl adaptací Mondrianova neo-plasticismu. Možná termín „New Concret Art“ by nebyl až tak špatný (až na dva významné rozdíly): „ ’1. Umění je univerzální‘ a ’6. Hledání absolutní srozumitelnosti‘.“ V katalogu je diskuse hledání termínu nadepsaná „Fundamental-Elementary-Concrete”.

Všimněme si, že toto vysvětlení se vztahuje na mnoho názvů zahrnutých, ale také přidaných k původnímu seznamu. Co je však ještě důležitější, mnoho termínů z tohoto seznamu zmizelo a několik je jich nyní speciálně vyřazeno. Dippelová na toto téma píše, že „Stedelijk Museum ještě přidalo další název do tohoto poněkud zmateného seznamu: 'Fundamental Painting'. Není těžké navrhnout něco nápaditějšího jako např. 'Painting - a Closer Look' nebo 'The Limits of Painting'. Nicméně názvem 'Fundamental Painting' Stedelijk Museum míní označit ten typ umělců z hnutí 'nového malířství', kteří jsou primárně spojeni se základními principy malby. To jest ty, kteří sami sebe tím nejpřísnějším způsobem omezují na antiiluzivní malbu, ve které také ještě chybějí kompoziční prvky.“ Navíc Dippelová trvá na stanovisku, že fundamentální malba nesmí být zaměňovaná ani s „nuova pittura“ ani s „nouvelle peinture“, protože tyto názvy indikují „úplně odlišný“ směr malby.

Při vytváření názvu této nové kategorie si amsterdamské muzeum klade za cíl pojmenovat určitý druh nového přístupu k malířství té doby. V konceptu úvodního proslovu k výstavě, který je uložen v archívu amsterdamského Stedelijk Musea, ředitel Edy de Wilde píše:

„I když ne pravidelně, Stedelijk Museum Amsterdam často pořádá přehledné výstavy, ve kterých se věnuje novým tendencím. [...] 'Fundamentální malba', výstava, kterou nyní po šesti letech prezentujeme, vyvolává opačný dojem, totiž dává nový život zamyšlení nad východisky malby, která v tomto století byla

nejednou prohlášena za mrtvou. Tito malíři nestaví na výsledcích malířské tradice, ale pokoušejí se položit její nové základy. Tato výstava není prezentováním nového proudu. Některým postavám fundamentální malby jsme již věnovali pozornost nejen nákupem do kolekce, ale i ve výstavním programu. Chceme tudíž – nyní, kdy se začínají rýsovat kontrasty – vytvořit co možná jasný, i když ne úplný přehled.”<sup>57</sup>

Je proto potřeba vytřídit to základní ze všech předchozích výstav. Fundamentální malba je paralelní k americkému „Silent Art“, „Essential Painting“ a „Opaque painting“, jejíž reprezentativní zástupci jsou zařazeni do výstavy. Dippelová ji také nazývá „Post-Minimal“ nebo „Post-Conceptual“, oba tyto názvy vznikly v Americe.<sup>58</sup> Navíc přiděluje Fundamentální malbě typicky holandský nebo západoevropský přívlastek „konkrétní a elementární“. Pro organizátory nepřijatelné jako názvy pro odlišnost uměleckého základu a výsledků jsou francouzské a stejně tak italské termíny „nouvelle peinture“ a „nuova pittura“ pro tento fundamentální druh malby. Také Honnefova výstava *Geplante Malerei* (shodná s *Analytische Malerei*), která zahrnovala mnoho malířů ze středomořských zemí, nereprezentuje to, co rozumíme pod fundamentální malbou. Tedy fundamentální malba - jak je stanoveno ředitelem Stedelijk Musea Edym de Wildem – je specifický druh spíše severský nebo také anglosaský nového malířství sedmdesátých let 20. století. Její název byl pečlivě vybrán tak aby, jak bylo cílem výstavy, vymezil ten jeden specifický nový proud v malbě. Také z dobových úvah vyplývá touha ukázat, že je to poslední krok v kontinuitě umění, ale i stejná touha ukázat, že to není pohled zpět, ale do budoucnosti. Naznačuje blízkost k vývoji v Americe – která je teď uměleckým centrem – více než k evropské stagnaci – kde velká Paříž ztratila svoje privilegované postavení v revolučním vývoji umění. Jak dnes potvrzuje Dippelová termín „fundamentální“ byl dlouho promyšlen a dobře vybrán. Není reduktivní a vztahuje se k esenci, aby podtrhl specifičnost a rigorózní koncept těchto malířů.

### 1.2.1 Definice fundamentální malby

To nás přivádí k otázce, co fundamentální malba je a co není. Při čtení textů od italských autorů se brzy stane jasným, že rozdílnost mezi fundamentální malbou a italským „novým malířstvím“, jak na to Dippelová upozorňuje, je velmi aktuální.

V textu katalogu výstavy *Pittura 70: Pittura Pittura e Astrazione Analitica* Giorgio Bonomi zmiňuje, že druhu malby, který je prezentován na výstavě, byla po celá léta dávána různá jména. Tři nejčastěji používané termíny: „pittura pittura“, „nuova pittura“, „pittura analitica“. Se stejnou logikou pokračuje ve vyjmenovávání termínů jako „fare pittura“, „pittura progettata“, „astrazione analitica“, „pittura riflessiva“, „pittura pura“, „pittura radicale“, „pittura di superficie“ a v neposlední řadě „pittura fondamentale“. Zdá se, že pokládá všechny za jedno a totéž. Nicméně současně v názvu výstavy *Pittura 70: Pittura Pittura e Astrazione Analitica* dělá rozdíl přinejmenším mezi dvěma druhy malby sedmdesátých let.

Bonomi si jasně zvolil italskou interferenci vytváření názvů pro nový druh malby 70. let 20. století<sup>59</sup>, zatímco Dippelová v katalogu výstavy *Fundamental Painting* se zaměřuje na americké precedenty – což nepřekvapí –, protože výstava je postavena na dílech čtyř amerických minimalistických malířů. Dokonce zdůrazňuje, že italští umělci byli z výstavy vyloučeni, protože jejich druh „nové“ malby není stejný jako malba fundamentální. Podle organizátorů amsterdamské výstavy v roce 1975 se mnoho současných bezpředmětných malířů – především Italů – nekvalifikuje jako fundamentální, kromě jiného pro svoji poetickou povahu. V roce 2008 italský kritik Marco Meneguzzo, který se v posledních letech zabývá italskou „analytickou abstrakcí“, jejich tvrzení potvrzuje, když v katalogu výstavy *Analytica*, která obsahuje díla několika italských malířů stejně jako účastníků výstavy *Fundamental Painting* Raimunda Girkeho a Tomase Rajlicha, píše, že němečtí, holanďtí, a dokonce angličtí „analytičtí“ umělci zůstávají na opačném pólu od většiny svých italských a téměř všech francouzských kolegů.<sup>60</sup>

Tak pokud fundamentální malba je součástí malby analytické, je to specifická podkategorie vzniklá v severněji položených zemích západní Evropy, tj. Anglie, Belgie, Nizozemsko a Německo, které jsou pevně spojeny s newyorským minimalismem a jsou zřejmě protichůdným polem k „analytickým“ proudům malby jiných, zvláště jižních evropských zemí. (Tento zajímavý fakt se znovu a znovu objevuje.)

## 1.2.2 Prvky fundamentální malby

Podívejme se nyní blíže na tuto „novou“ a „fundamentální“ malbu sedmdesátých let 20. století ve srovnání s jinými novými podobami malby. Výše uvedená historie výstav naznačuje širokou a rozmanitou škálu malířů a můžeme tedy říci, že to potvrzuje existenci hledání nového jádra malby v té době. Dippelová si v tomto kontextu všimá, že „malířů, kteří se více či méně zabývají aspekty abstraktní malby, v posledních letech výrazně přibývá. [...] Mezi mladými malíři na sebe upozorňuje skupina 'následovníků' Newmana. Vedle toho se mnozí inspirovali informelem z padesátých let, někdy dokonce neoabstraktními expresionistickými tendencemi. Maluje se stále víc, jak v chladném tak expresivním duchu.”<sup>61</sup> Nedatovaný text v archívu Stedelijk Musea nazvaný Grenzen van de Schilderkunst, parafovaný Rini Dippelovou, začíná slovy, která podtrhují specifickou povahu fundamentální malby:

„Mezi malíři, kteří se zúčastňují této výstavy, jsou ze společného hlediska značné rozdíly. To, že jsou přesto daní dohromady, má příčinu ve skutečnosti, že všichni berou malování doslova jako obor a jako umění a že se zamýšlejí nad základními fakty malby. To, co normálně platí jako východisko nebo jako prostředek, se u nich stává zároveň cílem. Z hlediska konvenčního myšlení paradoxní stav.

Tito umělci redukuje velmi uváženě, racionálně se omezují na několik esenciálních bodů malby. To ale neznamená, že by intuice byla zcela vyloučena nebo jako výsledek čistě materiálního přístupu neexistoval žádný 'obsah'. U některých umělců by se dalo mluvit o nové chladné romantice...”<sup>62</sup>

Jak Rini Dippelová v roce 1975, tak nedávno Giorgio Bonomi konstatuje, že malíři se zabývali „analytickou“ nepředmětnou malbou již před rokem 1972, snad již v šedesátých letech. Oba kurátoři se také shodují, že se nejedná o hnutí. Dippelová nazývá fundamentální malbu mentalitou, Bonomi zdánlivě souhlasí, když píše, že „analytická abstrakce není formálně definovaná skupina“.<sup>63</sup> Na tomto místě je třeba vzpomenout snahy italských kurátorů a kritiků upřednostňovat „analytickou malbu“, za jejíž část je fundamentální malba často považována; její vymezení z tohoto celku zůstalo až dodnes nejasné. Organizátoři výstavy *Fundamental Painting* vědomě a specificky vyloučili mnoho nepředmětných malířů – zvláště Italy a Francouze –, aby definovali a oddělili fundamentální malbu od ostatních nepředmětných proudů evropské malby sedmdesátých let 20. století.

V katalogu výstavy *Fundamental Painting* je tato idea detailně specifikována. Tím, že vysvětluje, co fundamentální malba není, nás informuje o tom, co fundamentální malba tedy je. Hlavně Italové a Francouzi, kteří mohli být zahrnuti do mnoha výstav nepředmětné malby sedmdesátých let, jsou z výstavy *Fundamental Painting* v roce 1975 vyloučeni a to z následujících důvodů: Itálie má specifické postavení, protože (kromě jiného) komerční galerie silně podporují svoje umělce a přiřazují je k jakémukoliv proudu, protože „dělají čistou malbu, kde dominuje bílá“ (viditelně zachycující světlo). Barva a světlo v dílech italských umělců v kombinaci s minimálními formami evokuje prostorovou iluzi a ta je často poetická. Francouzi na druhé straně vytvořili jedinou opravdovou skupinu mezi „novými“ malíři – Support/Surfaces –, která ale v době, kdy výstava v roce 1975 v Amsterdamu zahajuje, byla již rozpuštěna. Její členové byli Vincent Bioulès, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat a Marc Devade. Časopis *Peinture, Cahiers Théoriques* založený v roce 1971, který skupina vydávala, ověřuje malbu pod vedením Louise Canea a Marca Devadeho z ideologického, „nepolitického“ marxisticko-leninského hlediska. Fundamentální malba, jak ji vymezil tým kurátorů amsterdamského Stedelijk Museum, není ani prostorová, ani poetická, ani založená na ideologii, a jak se ukázalo již dříve, vyhýbá se vlivu komerčních galerií.

Nový druh malby, který se výstava nazvaná *Fundamental Painting* pokouší vymezit, se – podle ředitele muzea Edy de Wildeho – „zdá být opakem [mnoha zásadních průlomů a rozšíření horizontů umění během 60. let]: reflexe základů malby. [...] Tyto malíři nepokračují ve výsledcích malířské tradice, ale hledají nový základ, na kterém znovu postaví malbu. Využívají malířské prostředky s maximální střízlivostí a přičítají absolutní důležitost jejich východiskům. Relativita ani humor nejsou přítomny.“<sup>64</sup> Kurátorka Rini Dippelová upřesňuje, že nový druh malby nazvaný *Fundamental Painting* označuje umělce, kteří „se především zabývají základními východisky malby, to znamená ty, kteří se střízlivým způsobem omezují na anti-iluzivní obraz, který navíc neobsahuje žádné kompoziční prvky.“<sup>65</sup>

Tak, jak shrnuje Dippelová v úvodní větě katalogu výstavy *Fundamental Painting*, fundamentální malba je malba, která ukazuje „inherentní fixaci na formální základy malby“, vystavení umělci jsou zvoleni jako reprezentativní selekce současných

„alternativních“ malířů, kteří se zaměřují na vlastní prvky malby. Jak nás informuje její text v katalogu, výsledné obecné charakteristiky jsou následující:

- Umělcův výběr neutrálního formátu, t.j. čtverec nebo téměř čtverec
- Střední, jednoduše přehledná velikost
- „Lidské“ měřítko
- Výběr barvy, ačkoliv důležitý, ukazuje na jasnou preferenci neutrálních, střízlivých barev, často omezených na jeden odstín nebo vrstvených tak, aby se jevíly jako jeden odstín
- Neurčující užití linie, tj. vizuální linie tvořená reálným rýhováním, nakreslená linie sledující okraj obrazu nebo také lineární rastr
- Užití formy jako znaku
- Důležitost povrchové struktury, tj. zaměření se na charakteristiku malířských prvků / barvy jako materiálu
- Užití materiálů / malířské nářadí a jeho efekty
- Existence předem definovaného zásadního procesu tvorby, modifikovaného intuicí, která hraje stejně důležitou roli

Vizuální výsledek – jak píše – je „abstraktní, (často) téměř monochromní, pouze s málo výjimkami, decentní šedé barvy“. Totiž – pokračuje Dippelová – tito umělci se zajímají o malbu, která je:

- Malba v tom nejpřísnějším smyslu
- Plochá
- Nepředmětná nebo přesně jejími slovy: „bez námětu a zobrazení“, tj. nereprezentativní a nezobrazující

Znamená to maximální omezení na antiiluzivní malbu bez jakýchkoliv kompozičních prvků.

Tento druh malby ale není v žádném případě jednoduchý. (Vzpomeňme specifický výrok Dippelové o vyloučení termínů pro její pojmenování, které naznačují redukci.) Střed jejího zájmu je na tradičních malířských materiálech a vlastních prvcích malby, které jsou „znovu středem zájmu a detailního prošetření“; přesněji, konceptuální

část a proces malování získaly na důležitosti. (Povšiměme si, že fundamentální malba tímto následuje popis práce amerických minimalistických malířů od Douglase Crimpa, na kterých je amsterdamská výstava vybudována; k tomu detailně později.<sup>66</sup>) To má v neposlední řadě ten efekt, že víc než jakýkoliv realistický styl fundamentální malba vyžaduje pozornost diváka, dokonce po něm chce, aby se díval dobře“.

Stručně řečeno, fundamentální malíři nejsou skupina, která sdílí ideologii. Je to mentalita. Toto dělá z fundamentální malby velmi specifický a jasně definovaný směr v malbě generace sedmdesátých let. Díla fundamentálních malířů jsou často téměř monochromní, střízlivé barevnosti a vědomě antiiluzionistická. Nepřejí si být poetická, ale jsou nepředmětná a existují na dvojrozměrné ploše. Vyjadřují zájem o základy malby – formální aspekty –, zaměření na malířské prostředky a absolutno bez nejmenšího náznaku kompozičních prvků. Koncept a proces získávají na důležitosti. Jak uvidíme, fundamentální malba je rigorózní soustředění se na typicky malířské prvky a pouhou esenci obrazu. Elementy jako formát, tvar, struktura, barva, linka a jejich materiály, ale i při práci použité nářadí jsou podřízeny tomuto cíli. Je to průzkum inherentních skutečností obrazu bez kompozice, který je řízený intuicí, ale zůstává „neemociální“. Jeho postup je jeho obsahem i cílem. Fundamentální malba si vyžaduje pozornost diváka. Co to konkrétně znamená – pokud jde o malbu – ujasníme prostřednictvím vizuálních a rovněž sporadických verbálních prohlášení samotných umělců v následujících kapitolách.

### **1.2.3 Fundamentální malba ≠ Analytická abstrakce**

Zde je na místě kvůli přehlednosti – zvláště proto, že podle italských názorů fundamentální malba je součástí „pittura pittura“ a „astrazione analitica“ – krátké pojednání o tom, co fundamentální malba je a co není. Z rámcového popisu fundamentální malby Rini Dippelové vyplývá logický závěr, že podle definice fundamentální malby, jak je chápána jeho tvůrci, vylučuje jednak „vytvoření prostorových iluzí“, „poetiku“ a rovněž „jakákoliv ideologická hlediska“. A tudíž – jak bylo uvedeno v katalogu výstavy a potvrzeno texty na toto téma – vylučuje především francouzskou a italskou nepředmětnou malbu této generace.

Jak už bylo zmíněno v historii hledání názvu a rovněž v definici charakteristik, především italští kurátoři a spříznění kritici, kteří pozorují novou evropskou malbu sedmdesátých let, zřejmě dodnes pokládají fundamentální malbu za část většího celku. Je to definice velice expanzivní stejně jako její názvy, především „pittura pittura“ a „astrazione analitica“.<sup>67</sup> Následující řádky od Giorgia Bonomiho, kurátora výstavy *Pittura 70: Pittura Pittura e Astrazione Analitica* v Chiavari 2004, to definují takto: „'Znovu založit' nebo lépe 'znovu udělat' nebo ještě lépe jenom 'dělat malbu malbou': toto je společné přesvědčení všech umělců, které probíráme a kteří se pokoušejí ... znovu začít od nuly...“ A pokračuje: „Malba se identifikuje se svým vlastním malováním; analýza, na které všichni bazírují ..., začíná v tom momentě, ve kterém vzniká obraz.“ A končí slovy: „Stejně, shrnuto, všichni malíři sedmdesátých let pracují na struktuře, na základech a fundamentálních elementech malby: barva, světlo, plocha, znak, plátno, rám, hmota, gesto, rukopis, atd.“<sup>68</sup> Takže zde bychom mohli vycítit obecnou myšlenku fundamentální malby, ale – hlavně – pokračuje výpočtem skutečností, které jsou součástí tohoto druhu malby, jako je dávka romantismu, lyrismu, ale především „emocionální náboj“, což se shoduje s odlišnostmi, které uvádí Dippelová a které omezují tento druh malby na velmi specifickou kategorii v celku současného nepředmětného malířství.

Ještě konkrétněji v katalogu výstavy z roku 2004 historik umění Bruno Corà vypočítává následující všeobecné charakteristiky pro nepředmětnou malbu sedmdesátých let:

- 1) „Koncentrace na proces, aby se pevně uchopila podstata malby ve vzájemné interakci prvků
- 2) Aktivní inherentní antiteze obrazu, tvořící kontrastní fenomény, tj. nehmotnost a prostorovost, hra barev, omezující přesné pozorování umělcova doteku.“<sup>69</sup>

V tomto kontextu připomeňme hlavní body definice fundamentální malby, jak je Dippelová uvádí v textu katalogu k výstavě v roce 1975:

- Fundamentální obrazy jsou často téměř monochromní ve střízlivých barvách, vylučující možnost prostorových iluzí.
- Jsou nepředmětné a nepoetické, existují na rovné ploše.



- Jejich 'raison d'être' je analýza formálních základů malby malířskými prostředky.
- Jsou absolutní, vylučují jakékoliv kompoziční prvky.
- Tento druh malby přisuzuje relativně velkou důležitost konceptu a procesu, modifikovaným intuicí, která hraje stejně důležitou roli.

Těchto pět bodů vytýčených Dippelovou je skoro přesným opakem dvou bodů Coràho týkajících se stejných charakteristik – Dippelová to jasně vykládá. Tedy zatímco Dippelová definuje specifické nekompoziční užití každého prvku detailně jako charakteristiku, Corà konstatuje, že vzájemný vztah malířských prvků (což je konstatování spíše ve smyslu kompozice) je pro analytické malíře důležitý. Oba uvádějí značnou roli procesu, ale Dippelová zmiňuje důležitost intuice v něm. Tak v prvním bodě Corà připouští větší flexibilitu, zatímco Dippelová je flexibilnější v druhém bodě. Je to ale především to, co můžeme nazvat tvořením atmosféry, co fundamentální a analytickou malbu jasně v zásadě odlišuje: Coràovo tvrzení o nehmotnosti, prostorovosti a hře barev – stejně jako Bonomiho narážky na poetiku malby – jsou v zásadním rozporu s definicí fundamentální malby Dippelové s jejími střízlivými barvami a znovu potvrzují její pocit lyričnosti a prostorovosti v dílech italských umělců, které výstava *Fundamental Painting* výslovně vylučuje – dokonce v úvodu katalogu přímo zmiňuje jejich vyřazení – právě pro toto. (Dále také v jejím textu katalogu v relaci k fundamentální malbě Dippelová cituje Van Doesburga, který specifikuje, že malba musí být jasně vizuálně pochopitelná, což se liší o 180 stupňů od Coràova popisu analytické malby.)

Termín „analytická abstrakce“ se v Itálii stal pojmem po výstavě *Geplante Malerei*, kterou v roce 1974 organizoval Klaus Honnef. Mezi vystavujícími byli: Brice Marden, Robert Ryman, Raimund Girke, Edda Renoufová a též Jake Berthot a Jerry Zeniuk. Upravená verze této výstavy nazvaná *Pittura Analitica* – tentokrát včetně Roberta Mangolda a Agnes Martinové – byla uvedena koncem roku v Galleria del Milione v Miláně. Od té doby se tento termín stal součástí italského uměleckohistorického slovníku. Stejně jako Dippelová i Klaus Honnef, když píše text katalogu *Analytische Malerei* v roce 1974, poukazuje na rozdíly „analytického“ obrazu, jak jej praktikují umělci v Itálii, Francii, Německu, Nizozemsku a USA.

I když prohlašuje, že autonomní obraz je „teoretické i praktické zkoumání funkce charakteru umění“, což by se mohlo týkat obrazu jako obrazu, ale nemusí se týkat specificky dvoudimenzionálních forem, definuje jej také jako druh malby „směřující do hloubky“. (Možná tím chce říci, že je to malba o malbě a ničím vnějším se nezabývá.) Minimalistické malíře jako Rymana a Mardena považuje za zakladatele tohoto druhu malby, který je „elementární analýzou, tím, jak demonstrovuje malířské prostředky (jako samostatné nositele výrazu)“. Honnelf píše:

„Analytičtí malíři zkoumají verbální struktury obrazů v médiu malby a pronikání výrazových konstrukcí je a priori nutí omezit se na základní malířské prostředky. V důsledku toho je možné nevracet se v procesu vzniku díla k extramedialním kategoriím. V tomto pracovním procesu předmět a prostředky analýzy zůstávají stále stejné a to, co je analyzováno, je zároveň nástrojem analýzy. Analýza neprobíhá v teoretické superstruktuře, ale pouze ve výrobním procesu hledání, zatímco teoretická flexe je všeobjímající pokus o systematizaci, a to vykrytalizovanou výhradně uměleckou praxí. Analýza uznává závislost malířského výsledku, tedy obrazu, na specifickém druhu a složení prostředků, které byly potřebné pro jeho artikulaci. Umělecké dílo, tzn. 'analytický obraz', je realizováno jako otevřený děj, jeho jednotlivé složky se stávají viditelné na základě výrobního procesu ve výsledné malbě. V přísně analytické metodě je složitá podoba díla rozdělena do jednotlivých dějů, aby jejich kauzální reference byly zpodobněny v nejzákladnějších formálních vztazích.“<sup>70</sup>

Dosud se Honnelfův, i když nejednoznačný popis, zdá být totožný s definicí Dippelové. To umožnilo začlenění několika umělců z výstavy *Fundamental Painting* do jeho výstavy, stejně jako později do výstav italské malby. Nicméně, nepopisuje druh „fenoménu“, který by malba měla nebo neměla vytvářet. Bude to právě tento bod, kterým se liší některá díla od ostatních, jak Corà popisuje ve výše uvedeném textu.

Také Honnelf definuje osm kritérií pro „analytickou malbu“, termín, do kterého více či méně zahrnuje všechny nové druhy malby sedmdesátých let včetně malby fundamentální: Obraz se tvaruje během pracovního procesu (na rozdíl od konceptu, který je pouze provedený), ve kterém výhradně umělec určuje jeho ukončení. Obraz je „přemýšlení o malování obrazů“, na kterém je možné sledovat proces práce. Obraz ukazuje „dialektiku vztahů mezi výtvarnými prostředky“ a je „analytickým prohlášením umělce“.<sup>71</sup> Obraz zkoumá jazyk malby, jeho struktury a zákonitosti, mechanismy a spojení, současně není ovlivněn tradicí ani neupřednostňuje žádný druh malby. Konečně

obraz potřebuje „aktivního pozorovatele“, tedy diváka, který nejen vnímá, ale také uvažuje.

Honnef dochází k závěru, že „malířské výsledky 'analytické malby' jsou projevy vizuálního myšlení. Vedou k základnímu, tzn. neobvyklému způsobu vidění“.<sup>72</sup> V popisu není ani příliš detailní ani příliš konkrétní, hlavně vynechává jakékoli přesné údaje o jednotlivých výtvarných prvcích, materiálech a nástrojích. Jeho definice se přesto přibližuje k definici fundamentální malby Dippelové. Ale výstavy, které Honnef organizuje v polovině sedmdesátých let, i pozdější výstavy italské malby jsou různorodou snůškou nejrůznějších výtvarných stylů. Totéž při zkoumání definice „plánovaná“ nebo „analytická“ malba, jak ji nespécificky uvádí Honnef a konkrétně Bonomi a Corà, vidíme jasný rozdíl především od italského druhu malby období sedmdesátých let. Můžeme tedy právem říci, že mezi fundamentální malbou a početnou skupinou německo-italské malby existuje základní rozdíl.

Tak pokud fundamentální malba je součástí malby analytické, což je běžný italský názor, pak je to specifická subkategorie vzniklá v severozápadní Evropě, která je pevně spjata s newyorským minimalismem, a tedy protichůdný pól analytických proudů jiných, především latinských jihoevropských zemí. (Tato zajímavá skutečnost se bude objevovat stále znovu). Organizátoři výstavy *Fundamental Painting*, kteří si kladou za úkol vymezit druh nové malby sedmdesátých let – nebo alespoň jeden z druhů (nezapomeňme, že fundamentální malba není například „nouvelle peinture“) –, výslovně vyloučili většinu umělců, které navrhuje Honnef a italští kurátoři ze svojí definované menší skupiny nazvané *Fundamental Painting*, většinou severoevropského a anglosaského charakteru.

Podobně můžeme dojít k závěru, že fundamentální malba je závislá na mentalitě<sup>73</sup> spíše specifické pro severozápadní Evropu a anglosaskou duši, která vylučuje zcela bez sentimentality každou zmínku o problematice mimo malířské médium, tj. o iluzi, poetice a ideologii. Je to malířský proces striktně definovaný podle malířské esence obrazu – nepředmětného a dvoudimenzionálního – založený na malířově intuici bez jakýchkoli rušivých elementů. Fakt, že fundamentální malba je způsob myšlení, který s umělcem zůstává po celý život, a rovněž její komplikovanost za zdánlivou jednoduchostí, což vyžaduje dlouhodobý výzkum, dokládá skutečnost, že

většina fundamentálních malířů ze sedmdesátých let je dnes stále aktivní. Pracují stále ve stejném směru, ačkoliv jejich vizuální výsledky se během let značně uvolnily. V dalších kapitolách se blíže seznámíme s díly fundamentálních umělců, poznáme, jak funguje takové fundamentální dílo nebo jeho prvky, jak jsme je vyjmenovali v předchozí kapitole. Verifikujeme „fundamentálnost“ jejich procesu a výsledků (což opět nepřímo označuje rozdíl od analytické malby). Rovněž budeme krátce sledovat historii této mentality a také zdroje jejich původu.

## 2 IDENTITA FUNDAMENTÁLNÍ MALBY

Jak jsme popsali v první části, fundamentální malba je malbou založenou na definovaném souboru elementů a prvků, které jsou jak charakteristické, tak nutné v procesu malby. V úvodním textu katalogu výstavy *Fundamental Painting* nás Rini Dippelová informuje, že její definice fundamentální malby se shoduje s popisem práce zmíněných amerických malířů minimalistů v legendárním článku Douglase Crimpa *Opaque Surfaces* (Neprůhledné povrchy) z roku 1973: „Tato mlčenlivost nebo prázdnota dosažená v 'Opaque Painting' je výsledkem různých strategií. Zkusím je předběžně vyjmenovat pod termíny úzké definice malby, jako plochu znázorňující specifický formát, velikost, poměr, barvu, linii a povrchovou strukturu, všechny závislé na použitých materiálech a jejich zpracování. Ačkoli se zde zabýváme skupinou malířů zcela nesourodých tendencí, jsou spolu výlučně spojeni svojí věrností antiiluzionismu...”<sup>74</sup> Jasně poznáváme paralelu s úvodním textem v katalogu výstavy *Fundamental Painting* od Dippelové, že základní malířské prostředky jsou výhradním středem zájmu, kterým je tento specifický soubor prostředků a rovněž přesvědčení, že fundamentální malba je mentalita více než předem formovaná programová skupina. Navíc výstava *Fundamental Painting* ve Stedelijk Museu v roce 1975 neobsahuje jenom díla, ale je zcela postavena na dílech malířů Roberta Mangolda, Brice Mardena a Roberta Rymana, tvůrců Crimpovy „Opaque Painting“, a Agnes Martinové. Všichni budou později nazýváni malíři minimalismu.

Práce těchto čtyř umělců není jen součástí multimediálního fenoménu v USA nazvaného minimalismus, ale také čistá malba, a tedy součást mezinárodního fenoménu nazvaného fundamentální malba. Podpůrný důkaz společného charakteru minimalistické a fundamentální malby všeobecně vychází najevo přiřovnáním definice fundamentální malby Dippelové k náhodným definicím minimalistické malby autorit v této oblasti. Například Edward Strickland v *Minimalism: Origins* definuje minimalismus jako „styl, vyznačující se přísností prvků, čistotou tvaru a jednoduchostí struktury a textury“, zatímco Dippelová píše o fundamentální malbě, že je to „základní oddanost formálním principům malby“, kde „plátno musí být zpracováváno humánními prostředky, a proto bez komplikovaných umělých pomůcek“. Také uvádí častý „neutrální formát“, tj. obdélník nebo čtverec jako charakteristický pro tento druh malby.

Strickland krátce, ale přesto podrobně popisuje charakteristiku minimalistické malby takto: „Minimalismus... se vyjadřuje omezenými ne-li minimálními prostředky umění a vyhýbá se převaze kompozičního detailu, honosnosti textury a složitosti struktur; monochromní plátna... rastrovaná, nebo také diagramatická malba... Tíhne k nenáznakovosti a dekontextualizaci z tradice, k neosobnosti v tónu a zploštění perspektivy skrze důraz na povrchy (neutralizace náznaku hloubky v malbě nebo prostoru/substance...)“<sup>75</sup> To připomíná slova Dippelové, že těžiště zájmu fundamentální malby jsou tradiční malířské materiály a vlastní prvky malby, kde „textura materiálu použitého jako podklad je charakteristická pro vytvoření povrchu“<sup>76</sup> a „většina těchto umělců ... se omezuje na jednu barvu“, to je „antiiluzivní malba, navíc bez jakýchkoli kompozičních elementů“<sup>77</sup>. Ohledně linie upozorňuje na originalitu ve srovnání s tradičním užitím, když píše: „Linie je obvykle použita buď aby naznačila objekt v prostoru, nebo aby vymezila prostor samotný. [...] Nicméně pro tyto malíře linie představuje okraj plátina nebo je to odkaz k tomuto okraji...“<sup>78</sup> Jako jeden z příkladů uvádí rastry Martinové. Také v pokusech vysvětlit fundamentální malbu Dippelová cituje Doesburgův manifest, kde kromě jiného pod bodem 5. čteme: „Technika použitá musí být mechanická, tj. přesná, antiimpresionistická“<sup>79</sup>.

Tak fundamentální malba znamená maximální omezení na malbu antiiluzivní, tedy „malbu přísně definovanou: na ploše, bez zpodobnění a bez vyobrazení“, která by nicméně měla být chápána v souvislosti s citací textu Roberta Morrise, kterou Dippelová použila v předmluvě katalogu: „jednoduchost formy se nutně nerovná jednoduchosti zážitku“. Tuto malířskou zásadu fundamentální malby Dippelová znovu a znovu uvádí v jejích textech, není to vymezená skupina umělců, ale mentalita. Podobně Strickland poznamenává, že „Malíři (...) měli málo společného pokud jde o estetiku; co sdíleli, byl impuls... k formálnímu a stylistickému očištění prostředků, aby určili jak moc nebo málo jsou esenciální.“<sup>80</sup> Tak formální stejně jako psychologické prvky společně formují rámec fundamentální malby (tzn. včetně malby minimalistické) na obou stranách Atlantiku. Proto se v našem textu budeme odvolávat na Edwarda Stricklanda, specialistu na minimalistické umění, (stejně jako na Frances Colpittovou, autoritu na kritickou perspektivu minimalistického umění), vedle Rini Dippelové a jejího příkladu Douglase Crimpa.

V tomto kontextu se nám vybaví slova Roberta Pincus-Wittena z jeho článku *Ryman, Marden, Manzoni: Theory, Sensibility, Mediation* v *Artforum* z června 1972 – tři roky před výstavou *Fundamental Painting* a rok před Crimpovou publikací –, kde píše, že taková malba jako malba Rymana nebo Mardena může být pokládána za vycházející z malby Maleviče a Mondriana, ale také Agnes Martinové: „Ryman se zajímá o malbu jako teorii... Marden na druhé straně se zajímá o malbu jako výraz senzibility, a tím se vědomě přiklání k inherentní tradici. Nicméně problémy obou umělců spolu velmi blízce souvisí, takže mohou být viděny jako protichůdné strany projednávaného problému.”<sup>81</sup> To by znamenalo, že Martinová, která je ve skutečnosti o generaci starší než Mangold, Marden a Ryman, by signalizovala začátek fundamentální malby, zatímco mladší tři newyorkští minimalisté vymezují rozsah možností fundamentální malby. Tak „malby Rymana, Mardena, Mangolda a Martinové mohou být považovány za základ čtyř 'kapitol' výstavy *Fundamental Painting*“, jak Dippelová uvádí v předmluvě katalogu.

## 2.1 Elementy a prvky fundamentální malby

Výstava *Fundamental Painting* ukazuje členění na několik kategorií fundamentální malby – připomínající Crimpa a zejména Pincus-Wittena. Rozdělení do dvou skupin a pak do podskupin podle „hlavního zaměření“ vyplývá z kurátorských poznámek: na jedné straně jakoby „fundamentální skupina“, která zkoumá materiál a způsob použití barvy (kolem Rymana a Mardena), na druhé straně „výtvarná skupina“ s ní kontrastující (kolem Martinové a Mangolda), která silně zdůrazňuje tvar obrazu, („tvar/znak“). Prvně jmenovaná – fundamentální – se dělí na tři podskupiny. Jedna je nazvaná „více či méně monochromní“, zahrnuje Rymana („barva/technika a materiál/plátno“), Girkeho („více optický“), Berghuise a Smitse („barva“) stejně jako Richtera („historický kontext/tangentní skupina“). Druhá je nazvaná „o ploše“: Marden („povrch“), Zeniuk, Berthot („rám/okraj“) a třetí nazvaná „zaměření na barvu“ s Jacksonem („barva/prostředí“) a Van Koningsbruggenem („ne-barva/pozitivní-negativní forma“). Podobně se dělí i druhá skupina – výtvarná – na podskupiny nazvané „rastr“, zformované okolo Agnes Martinové a zahrnující Rosenthala („rastr/linka“),

Renoufovou („rastr/struktura“) a Rajlicha („mezi Martinovou a Rymanem“), další nazvanou „znak/tvar obrazu“, do které jsou zařazeni jen Mangold („tvar obrazu a forma na obraze“) a Charlton („poměry“). Cane je uveden v samostatné skupině nazvané „plátno/podklad“, přitom není jasné, ke které hlavní skupině patří – vzhledem ke konečnému uspořádání výstavy do druhé –, zatímco Wéryová není vůbec zahrnuta v předběžném dělení (ale podle konečného rozvržení spadá také do skupiny druhé). Tak několik dřívějších podskupin se přiřadilo do čtyř skupin okolo minimalistů: „monochrom“, „plocha“, „rastr“, „znak“ a přibyly dvě všeobecnější skupiny „barva“ a „podklad“. Podle této logiky by druhá skupina, postavená okolo Agnes Martinové měla být jakýmsi základem skupiny – „fundamentální“ –, vedle skupiny „historického kontextu“ (zahrnující Maleviče a Mondriana) prezentované v edukativním sále, diaprojekci a přilehlých sálech s výběrem z kolekce muzea.

Fyzické uspořádání výstavy – ačkoli z velké části také dané prostorovým omezením a velikostí exponátů – sleduje v podstatě tuto kategorizaci. Výstavu uvádí díla Rymanova, následuje společně Richter a Van Koninsbruggen, potom přecházíme k Mardenovi od něj ke Girkemu, pak Zeniuk a Berthot s Berghuisem a Smitsem, zatímco Rajlich a Jackson zaujmají každý svůj vlastní prostor, Cane je instalován proti Charltonovi v sále, odkud se prochází k Mangoldovi. Výstavu uzavírá Rosenthal, Wéryová, Renoufová a Martinová, každý ve své vlastní místnosti. (Povšimněte si, že Rajlich je několikrát zmiňován jako malíř „mezi Martinovou a Rymanem“, jako spojení mezi dvěma hlavními skupinami; jeho obrazy jsou s tím také v souladu, a tedy umístěné na rozhraní těchto skupin.)

Nicméně je třeba mít na zřeteli, že dělení do subkategorií je výsledkem kurátorského kunsthistorického záměru. Pokud porovnááme různé pracovní poznámky kurátorů, uložené v archívech amsterdamského Stedelijk Musea, vidíme, že – ačkoli konečný výběr fundamentálních malířů zůstal v pozdějších fázích přípravy stálý – podkategorie se čas od času posunuly. To nepřekvapuje, protože povaha fundamentální malby je mentalita, takže fundamentální malíři pracují v zásadě všichni se stejnými základními malířskými prvky na ručně pomalovaném plátně, eventuálně s taženou kresebnou linií, vycházející ze stejné mentality, ale každý sám za sebe. Dippelová o tom hovoří velmi jasně v úvodním textu výstavního katalogu, když píše:



„Čtyři dříve zmíněné výstavní skupiny ('kapitoly') by měly být interpretovány velmi obecně. Každá klasifikace je umělá a právě i tato, založená na vizuálně pozorovatelných výsledcích, je samozřejmě také umělá. Pokud se týká mentality, malíři, kteří se z počátku zdají být protipóly, mají k sobě možná velmi blízko, zatímco naopak vnější podobnost může být pouze povrchní.“<sup>82</sup> Takže podívejme se na to blíže raději přes škálu malířských elementů, spíše než následováním kurátorských kategorií, abychom objevili jejich individuální používání. Dippelová vypočítává: formát, velikost, poměr, výběr barvy, nezobrazující užití linie, tvar jako znak, textura, použití malířských materiálů a nástrojů a rovněž proces – předem definovaný, ale modifikovaný intuicí –, tendence k plošnosti v kompozici, nepředmětná povaha a konečně účinek na diváka fundamentální malby (která – nezapomínejme – vychází z minimalistické malby a současně ji zahrnuje). Uvidíme, že „umělá“ kategorizace podle Dippelové obsahuje definici, která se hodí na tuto skupinovou mentalitu nazývanou fundamentální malba. Zahrnuje jak evropské, tak americké rezultáty, odpovídá historickému rámci a také existujícím pojmům této malby na americké straně.

### 2.1.1 Formát

Jako první základní element „malby pro malbu v nejpřísnějším smyslu“ Dippelová uvádí formát, tj. neutrální formát, míněný jako čtverec nebo obdélník „blízký čtverci“. Nespecifikuje proč, přestože je to klíčové kritérium v úvahách o fundamentální malbě. Pokud tedy je formát čtverec nebo téměř čtverec, má v sobě nedostatek konvenční orientace. Nedává podnět ani k horizontálnímu ani vertikálnímu čtení jako horizontální nebo vertikální formáty. Západní divák vnímá pravoúhlý obraz v kontextu naší historie malířství, zcela podvědomě si ho spojí s tradičními formáty, připomínajícími horizontální krajinu nebo portrétovanou vertikální figuru v životní velikosti. Jak Göran Hermerén konstatuje v *Representation and meaning in the visual arts*: „Neexistuje žádné 'nevinné' oko; vidění je aktivní a ne pasivní proces, jehož součástí je interpretace viděného.“<sup>83</sup>

V roce 1974, jeden rok před výstavou *Fundamental Painting*, píše kunsthistorička Barbara R. Reiseová v časopise *Data* v článku o čtverci: „Je určitě

'známým' obrazem: existoval, prokázán Pythagorem, jako člověkem vytvořená konstrukce již před euklidovskou geometrií. Od té doby se více uplatnil v kartografii a architektuře než v umění, ve kterém měl málo strukturální a významovou důležitost, s výjimkou umění starého a imperiálního Říma, Albersa a umění vznikajícího v New Yorku v šedesátých letech – Andrého, Flavina, LeWitta, Mangolda, Agnes Martinové a Rymana. Možná to souvisí s vlastním charakterem čtverce, který je stabilní, nic neříkající, nehybný, samostředný a sebe prezentující jako něco 'jiného'... Určitě je jiný než kruh, trojúhelník nebo obdélník – geometrické tvary, které na sebe nahromadily kulturní asociace nekonečna, Nejsvětější trojice, smrti, lidské vertikálnosti a horizontálnosti krajiny. Čtverec zůstává jakousi mimořádnou primární abstrakcí fyzičnosti a jako takový je sympatický....<sup>84</sup>; vhodný pro fundamentální malíře jako prezence sama o sobě, *alter ego* pro diváka, aby s ním vstoupil do výtvarného dialogu na primární úrovni reality a ne jako reprezentující cosi mimo.

Také Frances Colpittová, současná autorita na minimalistickou éru, se shoduje s Dippelovou na této preferenci neutrálního formátu a letmo se dotýká jeho formální charakteristiky, když píše: „...malíři v šedesátých letech byli oddaní jediné unifikované představě obrazu ... (pravoúhlý čtyřúhelník ... jako nejspokojivěji neutrální)...<sup>85</sup> Proto je neutrální formát v souladu s jejich „jednotnou představou“. Colpittová u tohoto problému odkazuje na knihu *Art and Visual Perception: The New Version*<sup>86</sup> z roku 1974 – tedy téměř současná s výstavou *Fundamental Painting* –, ve které Rudolf Arnheim diskutuje tuto instantní funkci v umění jako paralelu ke Gestalt teorii vnímání. (To připomíná texty o minimalistickém umění z pozdních šedesátých let, které často referují na Gestalt, jako zejména přímé texty minimalistického sochaře Roberta Morrisa, především jeho *Notes on Sculpture*.<sup>87</sup>)

Slovo „Gestalt“ znamená v němčině něco jako podstata kompletního tvaru entity. V Gestalt teorii poznání obecného tvaru je základní součástí podstaty lidské vnímavosti nikoliv výsledek dedukce. (Připomeňme zmínku Reiseové o čtverci jako o „známém“ formátu.) Tak opírajíc se o teorii Gestaltu, fundamentální obraz ve formě čtverce nebo téměř čtverce – vizuálně jednoduchá forma známá z geometrie – není jen okamžitě viditelný, ale také okamžitě rozpoznatelný. To znamená, že fundamentální obraz je zde, přímo před divákem, kompletně ve vizuálním poli už jen proto, že plátno

je dvojrozměrný objekt. Bezprostředně působí svým tvarem (a napětím mezi elementy) na diváka.

Po prvním „celkovém“ dojmu se interakce malířských prostředků rozvíjí v čase. To je znovu v souladu s Gestalt teorií vnímání, která ačkoliv „aktivně usiluje o jednotu a řád“, může také být shrnuta jako: „Celek je větší než součet částí“; rčení, které je často citováno v kontextu s Gestaltem, protože tvrdí, že vize začíná od obecného ke konkrétnímu a ne naopak. V tomto kontextu připomeňme citaci Dippelové z Manifestu konkrétního umění Thea van Doesburga, kde pod bodem 4. píše: „Konstrukce obrazu stejně jako jeho elementů musí být jednoduchá a vizuálně ověřitelná“. Obraz musí být čitelný na první pohled stejně jako forma a celek, to znamená, že všechny prvky se doplňují, že žádný výtvarný prvek nemá převahu. Stejně také ve fundamentální malbě dílo se rozvíjí v čase, tj. po „souhrnném pohledu“ na obraz jako na formu se různé výtvarné prostředky a výsledky rozvíjejí v čase. Robert Mangold tento proces nazývá „viewing-seeing-experiencing“ (vidět, vnímat, zažít) – což detailněji probereme později.

Výběr formátu hraje tedy u fundamentální malby důležitou roli a čtverec je v uměleckém světě jako motiv považován za neutrální, a tedy použitelný jako společně akceptovatelný formát v malbě poloviny sedmdesátých let. Jak Crimp poznamenává o minimalistické malbě (a tudíž také o fundamentální malbě): „Člověk si bezprostředně uvědomí, že tvar byl těmito umělci ovládnut. Není libovolný, ale místo toho existuje v pevném vztahu k aktivní strategii ...pro Opaque Painting je formát předurčen nezbytnými požadavky netransparentnosti, a tedy potřebě toho dosáhnout.“<sup>88</sup> „Netransparentností“ Crimp míní způsob, kterým jsou samy prvky po počátečním vizuálním kontaktu s malbou rozvinuty, aby se dosáhlo „malovaného ekvivalentu sochařské předmětnosti, tj. povrchovosti ... dát malovanému povrchu ekvivalentní konkrétnost stejnou s tou, kterou minimalismus dal sochařskému objektu.“<sup>89</sup> Colpittová shodně píše: „Protože ... většina maleb [je] plochá, vztahy jsou vytlačeny z vnitřní struktury k povrchu a tvaru obrazu.“<sup>90</sup> Tyto procesy a jejich výsledky se nám samy odhalí, když postupujeme v objevování výtvarných elementů ve fundamentální malbě. Nejdříve se podívejme, jak se výsledky úvahy o formátu projevují v dílech vystavených na výstavě *Fundamental Painting*.

Pokud jde o formát děl Roberta Rymana, je vždycky čtvercový nebo téměř čtvercový. Formát, o kterém Crimp píše, že „[z]e všech pravoúhlých čtyřúhelníků je bezpochyby nejméně naznačující, nejmíc neutrální.“ Robert Storr v katalogu o Rymanově díle z roku 1993 vysvětluje: „...jasné ohnisko, vyznačené souřadnicemi vedenými od středu čtyř stejných stran a od čtyř stejných rohů, mu umožňuje pracovat okolo a speciálně mimo toto ohnisko, aniž by se pokoušel jakýmkoli explicitním způsobem je fixovat.“<sup>91</sup> Výsledek tohoto pomalého odhalování malířských prvků je proto také výsledkem „decentralizace“ čtyřúhlého plátna, které spoléhá na „all-over“ aspekt své kompozice nebo balancující akt výtvarných prvků, ale také zároveň tento formát „zamezuje vnímání imaginativní roztažitosti“.

Také Martinová, Rajlich a Wéryová pracují s (téměř) čtvercovými formáty, které fungují podobným způsobem. Nicméně přidáním malovaného nebo kresleného rastru se naopak plátna Martinové a Rajlicha v divákově podvědomí stávají nekonečně rozpjatá v jeho zorném poli. Wéryová dosahuje stejného účinku formou horizontálních liniových struktur. Zakládají si na této „fiktivní roztažitosti“, které Ryman protiřečí. Klade důraz na plošnost a věcnost předmětu, kterým je umělecké dílo, zachováním viditelného podkladu. To byl také důvod, proč kurátoři výstavy *Fundamental Painting* umístili Rajlicha „mezi Rymana a Martinovou“. Rajlichovy obrazy mají totiž stejný nepomalovaný spodní okraj se stopami barev, což je kombinace obou systémů, které vidíme u Rymana a Martinové.

Nenapnutá plátna Stephena Rosenthala, která volně visí na zdi, dávají najevo svoji hmotnost podobným způsobem, i když volné pověšení poněkud omezuje rovinu obrazové plochy. Jerry Zeniuk a Raimund Girke zase pracují jako Ryman na plochosti obrazové roviny uvnitř pravoúhlého formátu. Jejich obrazy jsou svislé obdélníky. Takto zůstávají sice stále neutrální, ale západní divák je spíše spojuje s tradičním portrétním formátem pro celou figuru.

V kontextu k obdélníkovému formátu je zajímavá poznámka, kterou Gerhard Richter víceméně spontánně o pojetí formátu napsal ve svém uměleckém prohlášení: „Já [techniku] používám v její nejkonvenčnější podobě (olejová barva na plátně, napnutém na dřevěném rámu), tím akceptuji všeobecnou definici obrazové plochy jako pravoúhlý povrch, který je umístěn na rovné zdi v umělém prostředí (architektuře) – dobře viditelný a dobře osvětlený. Na malbu to má asi takový vliv jako knižní vazba na

literaturu...”<sup>92</sup> Ačkoli to vypadá jako vědomé popření důležitosti formátu, tak charakteristického pro fundamentální malbu, můžeme si tento výrok také vykládat jako akceptaci „nejfundamentálnějšího“ formátu, tj. pravoúhlého čtyřúhelníku.

Co se týká Brice Mardena, ten používá obdélníky jak horizontální, tak vertikální. Crimp si všímá dalšího zajímavého fungování tohoto formátu a toho, že „možnost roztažitelnosti povrchu je narušena užitím polyptychů, jejichž panely referují pouze jeden na druhý“ – další „pojistka“ jak zabránit malbě, aby vytvářela iluzi nebo pocit mimo tento dvourozměrný objekt. Jaap Berghuis, Kees Smits a stejně tak Robert Mangold používají multipanelové sestavy. Mardenův princip se také odráží u Charltona v „obrazech s centrálním vertikálním dělením“, zatímco ve svých „obrazech se zářezem“ z roku 1974 jde Charlton ještě o krok dál až k „rámování“, když uzavírá centrální šedý obdélník obrazu do druhého panelu v podobě rámu.

Divák to nevědomky okamžitě spojuje s návykem západní tradice vidět „obraz jako okno“, tzn. s hledáním výjevu „za“ rovinou plátna v rámem ohraničeném prostoru. V tomto světle není překvapující, že si Charlton vybral citaci kolegy Alberta Giacomettiho jako svůj „statement“ do katalogu: „Dobrodružství, úžasné dobrodružství je vidět a objevit každý den ve svém zorném poli něco nového. To je úžasnější než cesta kolem světa.” Tím, že nechává stejně široký prostor mezi „rámem“ a centrálním plátnem, Charlton vizuálně zpochybňuje a komentuje tento tradiční způsob vidění poukázáním na reálnost hmoty plátna, tedy předmětnost díla a jeho zakotvení v zorném poli diváka. Jak Rini Dippelová poznamenává v dopise Edy de Wildemu z 10. ledna 1975: „Obrazy Alana Charltona fungují jako reliéfy, kde výběr formátů a jejich poměry jsou esenciální“.

Podobně Jake Berthot, Louis Cane a Edda Renoufová vkládají jistý druh ohraničení jako rám do malované plochy. Plocha uvnitř malovaného obdélníku, který je rovnoběžný s okraji plátna, vypadá jako obraz v rámu. Jejich obrazy odkazují na tradiční formát a podobu malby, zatímco se jeví jako objekt. Protože vizuální rám má přesně stejnou barvu a strukturu jako rovina uvnitř, musí rám a malovaná rovina existovat na stejné úrovni jako objekt v realitě diváka.

Richard Jackson pracuje v opačném směru. Spojuje obraz přímo se zdí, obraz se tak stává součástí divákovy prostoru. Přidává také studijní kresbu a plátna napnutá na rámu, kterými roztírá barvu po pomalované zdi. Divák okamžitě rozeznává otočená

plátna jako obrazy a kresbu jako umění, ale to není pravda. S těmito atributy se Jacksonova malba stává jakýmsi trojrozměrným celkem, kde není jasné, co je reálné a co obraz v divákově prostoru. Jak píše Dippelová ve svých poznámkách, Jackson je „[j]ediný umělec v expozici, který vytváří jistý druh environmentu.“<sup>93</sup>

V zápiscích kurátorů k výstavě *Fundamental Painting* se objevuje nesrovnalost mezi formátem – tvarem uměleckého díla – a formou jako formou malovanou nebo kreslenou. V poznámkách jednotlivých kurátorů jsou četní umělci uváděni v kategorii „forma/znak“, zejména s odkazem na „výtvornou“ skupinu zastoupenou v druhé polovině výstavního plánu. Tato skupina se dělí na podskupiny „tvar/forma“ a „rastr“ (obě se týkají do značné míry používání linky). Stále se zabývající formátem, Dippelová zmiňuje – vedle Charltona – Roberta Mangolda. Ve stejném dopise z 10. ledna 1975 píše Edy de Wildemu: „Robert Mangold: ..., čistá koncentrace na formát obrazu a na tvar na něm; základní geometrické formy – čtverec a kruh a jejich části – a jejich možnosti uvnitř tvarem plátna vymezeného prostoru...“<sup>94</sup> Mangold má velmi zvláštní způsob práce s formátem obrazu vzdáleným od „neutrního“ čtverce a obdélníku. V podstatě používá vjem jak jej definuje Gestalt, aby jej mohl zpochybnit. Forma nepravidelného plátna vchází do interakce s nakreslenou formou na plátně, aby svým způsobem zmátly diváka. Na první pohled pravidelné geometrické tvary se při dalším pohledu pronikají a vzdalují se od sebe, deformují se navzájem; kruhy jsou přerušené, čtverce zkosené. Vizuální proces „vidět-vnímat-zažít“ zpochybňuje způsob vidění, znalosti geometrických tvarů a jejich „fit“ a správnost kompozice.

Stejným způsobem Dippelová zařazuje Van Koningsbruggena pod „formát“, konkrétně jako pracujícího s „pozitivní a negativní“ formou. Van Koningsbruggenova plátna mají často různé geometrické tvary, originální forma je vždy otisknutá na vedlejší plátno, tím se opakuje nebo vytváří svůj negativ. Forma skutečně dominuje obrazu jako znak na podkladu. A co víc, některé jeho obrazy nejsou pravoúhlé, ale tvarované. Jejich okraje mohou odrážet tvar formy uvnitř. Protože nejsou malé ani velké, ani monumentální, fungují jeho tvarovaná plátna spíše jako znamení na zdi. Můžeme říct, že fundamentální malíř si ukládá striktní omezení, co se týče formátu (a stejně tak malovaného nebo kresleného tvaru). Přisáhá na neutrální unifikovaný obraz, což dovoluje aktivovat obrazovou rovinu pomocí decentralizace. Někdy používá

multipanelové soustavy, aby držel malbu v mezích daného média. Podobně rám jako tradiční ohraničení mezi reálným světem diváka a imaginárním světem obrazu – okna – je zkoumán jako prvek, který ohraničuje obraz. „Správný“ výběr formátu – jak jsme na to již naráželi v popisu decentralizovaného chápání – umožňuje nárůst interakce odlišností v rámci formátu.

Současně opakování, stálé užívání stejného formátu (například čtvercového plátna) a používání také stejných ostatních konstant, tj. malířských prvků, stále dokola, připouští maximální rozdíl ve výsledcích stejného výtvarného návrhu. Ve fundamentální malbě omezení na stálý počet konstant (ve formě zvolených malířských prostředků) odlišnosti neomezuje, ale spíše podporuje multiplikaci variabilu – rozdílů ve výsledcích. To je důvod, proč fundamentální malíři v průběhu let často zůstávají věrni svému zvolenému formátu. Časem se jejich práce stane hledáním malby *per definitionem*, prováděném seriálním nebo modulárním způsobem jako každý seriózní výzkum.

### 2.1.2 Velikost a poměr

Úvahy o formátu nutně provází otázka velikosti, která je – v souladu s názorem Dippelové – *de facto* druhou důležitou charakteristikou fundamentální malby. Jak poznamenává, fundamentální malba často používá „dobrou střední velikost, která je snadno přehlédnutelná“. To nepřekvapuje vzhledem k instantnímu a sjednocenému prvnímu pohledu, o kterém jsme mluvili již dříve a který připomíná Gestalt teorii vnímání, s níž, jak se zdá, je fundamentální malba spojována. Dippelová píše: „Žádná obrovská plátna à la Pollock a Newman (s výjimkou Canea), ve kterých se člověk sám může a musí ztratit, ale ani žádné obrázky na stojan. Velikost těchto obrazů má obvykle relaci s lidskými proporcemi“.<sup>95</sup> Formát musí zapadat do vizuálního pole diváka. Současně potřebuje být snadno přístupný, aby mohl odstartovat pomalé „rozvíjení“ plátna, tj. „vidět-vnímat-zažít“ proces, který má pro fundamentální malbu klíčový význam, jak poznáme na naší cestě za jejími charakteristikami.

Douglas Crimp, „vzor“ Dippelové na poli fundamentální malby, jasně uvádí stejnou charakteristiku a píše o velikosti: „Téměř bez výjimky se velikost Opaque

Painting pohybuje mezi ateliérovým obrazem a obrazem velikosti nástěnné malby. Proto je těžší vidět tyto povrchy Albertiho způsobem 'otevřeného okna' nebo jako zahrnující dvojznačný prostor nedávného formalismu ... Protože Opaque Painting má inherentní nedůvěru k malbě samotné, pokouší se neustále postavit sama sebe mimo uznávané podmínky tradiční malby a je jedno, jestli uvažujeme o tradici renesanční nebo raných 60. let."<sup>96</sup> A tak nejen neutrální formát, ale také jeho „neutrální“ velikost patří do úvah fundamentální malby, aby se oddělila od malby dřívější a aby se co nejvíce přiblížila novému cíli „povrchovosti“ – která se opakovaně objevuje u Crimpa a kterou se budeme zabývat později v diskusi o vzájemných vztazích výtvarných prvků ve fundamentální malbě.

Nástěnný text na výstavě Marthe Wéryové v Haags Gemeentemuseu v Haagu v roce 2011 uvádí její citaci: „[Když maluješ něco velkého] můžeš opravdu zažít vítězství nad povrchem jako prostředek exprese v tom nejzákladnějším smyslu toho termínu.“<sup>97</sup>; takže ne pouze formát, ale také jeho velikost má fundamentální umělec „pod kontrolou“ ve prospěch „povrchovosti“. V této souvislosti Dippelová píše, že: 'velký' v termínech fundamentální malby znamená spíše 'lidskou' velikost v protikladu k obrazům abstraktního expresionismu, kde formát musí být nadsazen, 'aby evokoval nekonečno – Abstract Sublime'. „Dnešní malíři mají k malbě velmi rozdílný vztah... Omezují se na velikosti, které mají specifickou relaci k lidskému tělu – ovšem bez jakéhokoli hlubšího skrytého významu. Jejich přístup je velmi praktický: plátno musí být zpracováváno humánními prostředky, tedy bez komplikovaných umělých nástrojů“.<sup>98</sup>

Úvaha o velikosti se nicméně nedotýká pouze skutečných rozměrů uměleckého díla. Vnímaná dimenze, tj. „poměr“, je pro umělce věc důležitější. Poměr cítíme spíše jako empirické měřítko, divákův zážitek z objektu určuje poměr. Autorita na minimalistickou malbu Frances Colpittová upřesňuje toto téma: „Volné omezení na lidskou velikost (srov. Dippelové „dobrá střední velikost“) méně souvisí s antropomorfismem než s poměrem. Prezentováním objektu stejné velikosti, jako je divák, se mezi oběma naváže aktivnější vztah.“<sup>99</sup> Velikost užitá v poměru k velikosti diváka vyvolává pocit individuálního dialogu; jako dvě spolu rozmlouvající existence v privátní konverzaci, kde žádná není dominantní ani pohlcující toho druhého.



V souladu s tím Dippelová uvádí jako charakteristiku fundamentální malby „lidský poměr“. Nicméně toto může také znamenat malé obrazy. Totiž, jak minimalista Robert Morris píše v jeho *Notes on Sculpture*, větší objekt okupuje více prostoru kolem sebe než objekt malý. Menší obrazy jsou intimnější, podnětější „dialog“ s divákem. Jak tvrdí Colpittová: „Menší objekty nutí diváka k bližšímu fyzickému chápání detailu nebo 'povrchového incidentu'.“<sup>100</sup> Tudiž podle tohoto uvažování má fundamentální malba vztah k lidským proporcím – vytváří dialog mezi dvěma entitami –, aniž by je napodobovala. Znovu se zdá, že umělcova volba vede ke Crimpem uváděné „povrchovosti“.

Crimp píše o rozměru: „Tradičně rozměr fungoval esteticky v obou směrech – jak v reálném, tak iluzionistickém ... V *Opaque Painting* není žádný fiktivní poměr, protože člověk nemůže vstoupit do vztahu imaginativní proporce s malbou. Zůstávajíc na povrchu, člověk si je vědom pouze reálného poměru, proporce obrazu k sobě samému; a to je přesně ten vhodný poměr – jedna ku jedné –, který *Opaque Painting* využívá omezením se na velikost lidské postavy. Mělo by se zdůraznit, že tento vztah nevede k latentní iluzi antropomorfismu, spíše má funkci přimět diváka uvědomit si vlastní kognitivní aktivitu, aby pochopil sám sebe v aktu porozumění.“<sup>101</sup>

Barbara R. Reiseová to vysvětluje již na jaře 1974 v článku publikovaném v časopisu *Data*, když píše: „Poměr je vztahová vlastnost fyzičnosti. Souvisí s mírou intervalu, s rozdílem velikosti mezi věcmi ... jako v dlouhé renesanční tradici, tento 'poměr' je založen na humanistickém zrcadlovém zobrazení neboli na vztahu dlaně k ruce, ruky k tělu, těla k obrazu (nebo soše); [dnes] je to spíše parametr obrazu, věc sama, která určuje základní velikost, oproti které je všechno relativní. 'Všechno ostatní' může být velikost štětce použitého na celém povrchu nebo pastózní reliéf malby zbylý po intervalech mezi tahy štětce ... nebo zeď nebo místnost, kde obraz visí, instalace nebo dokonce rozdílná velikost jiné 'věci samé'.“<sup>102</sup>

V obrazech Agnes Martinové a Tomase Rajlicha, které jsou (téměř) čtvercové a kde celá obrazová plocha je pokryta rastrem, dojem poměru nabývá zcela novou dimenzi. Totiž vztah modulů jednoho k druhému, stejně jako vztah každého individuálního modulu k nárůstu a zvětšení ve formě jiných čtverců, sestavených z několika modulů až do vztahu se čtvercem skutečného plátna; neboli konečné opakování se ve velkém měřítku modulu rastru. Čím menší vnímaný modul – a na

obrazech Agnes Martinové stejně jako Tomase Rajlicha jsou pouze několikacentimetrové – tím menší evokovaný poměr. Tohoto vnímání je dosaženo použitím ručně kreslených rastrů, které vybízejí diváka, aby se díval více na obraz (nebo spíše napříč jeho povrchem), než na jeho formát a prostředí. Malý modul proto proměňuje obraz lidských rozměrů v intimní setkání jakoby s malým obrazem. Je to dokonalá kombinace fungování poměru, jak je dříve popsána v termínech „dobré střední velikosti“ a menších obrazů, která se maximálně blíží „povrchovosti“.

Veškerá díla na výstavě *Fundamental Painting* s výjimkou Louise Canea a Richarda Jacksona, který vytváří druh environmentu, mají lidské měřítko. Práce Berthota, Girkeho, Mangolda, Mardena, Martinové, Rajlicha, Richtera, Rymana a Zeniuka téměř vždy odrážejí lidskou výšku a zřídka překročí šířku člověka s rozpaženými pažemi. Ryman a Martinová dělají ale někdy i menší obrazy, zatímco Renoufová, Rosenthal a Wéryová tíhnou všeobecně k menšímu intimnějšímu formátu. Berghuis a Smits pracují se sestavami menších panelů, což je také relativizuje do lidského měřítka. Práce Van Koningsbruggena nejsou ani příliš malé, ale ani ne lidských rozměrů, spíše se pohybují někde mezi. To je v souladu se stanoviskem umělce, že do výstavy *Fundamental Painting* nepatří.

A tak ve fundamentální malbě měřítko je humánní ve prospěch dialogu jedna ku jedné, tzn. první, nečleněné spatření stejnoměrné entity člověkem v našem prostoru a pak rozvíjení vizuálního dialogu s touto entitou. Není to atmosféra, ale jakési *alter ego*, které nás překvapí. Naproti nám stojí plocha, která v tomto případě už nemá vnitřní měřítko, jako když se před námi objevilo „okno do jiného světa“ (tedy tradiční figurativní obraz podle renesanční perspektivy). Měřítkem se stává naše fyzická relace k této věcné ploše. Velikost této obrazové plochy a vnitřní prvky jsou aktivně využívány pro jejich schopnost vytvářet poměry, které podporují detailní četbu obrazu. Především rastr je takto užit díky jeho modulárnímu a zároveň expanzivnímu charakteru k vytvoření intimního dialogu v humánní dimenzi pro jeho mnohostraný potenciál v této věci. Totiž intimní velikost a správný poměr jsou důležité proto, aby vzbudily divákovu pozornost pro detail v obraze před ním, tedy dialog s dílem o malířských prostředcích a konečně o malbě jako malbě.

### 2.1.3 Barva

Čtvrtou charakteristikou fundamentální malby je podle Rini Dippelové barva. Konkrétně píše, že fundamentální malíři dávají jasně přednost neutrálním střízlivým barvám, objevujícím se v monochromatických kombinacích, přesněji řečeno: „Když různé barvy položíme vedle sebe, mají sklon naznačovat různé vrstvy hloubky. Většina těchto umělců, jejichž záměrem je udělat plochu existující jako plocha, sami sebe omezují na jedinou barvu. Když je použita více než jedna barva, buď zabírá svoje vlastní pole (Marden), anebo jsou barvy aplikovány ve vrstvách po sobě následujících. Monochromní, nevýrazný povrch často skrývá mnoho barevných vrstev. Někteří malíři (Marden a Berghuis) dělají tuto metodu explicitně viditelnou při okrajích obrazu (dole nebo po stranách).”<sup>103</sup> Specialista na původ minimalistického umění Edward Strickland souhlasí, že „Specificky v malbě je standardní vlastnost ... monochromismus...” a, že „jediný pigment je aplikován stejnoměrně po celém povrchu.”<sup>104</sup> Přednostní výběr neutrálních tónů ale neznamená, že výběr barvy je nedůležitý, naopak.

Volba barvy je dobře promyšlená, aby respektovala nebo i zajistila sjednocenou plochou obrazovou rovinu. Frances Colpittová, která je považována za referenční kritičku pro malbu šedesátých a sedmdesátých let, píše: „Barva nebyla dekorativní, expresivní ani symbolická, ale nedílný aspekt formální definice.”<sup>105</sup> Barva – nebo její nedostatek – je důležitý element ve vnímání fundamentální malby. Její ne-barvy ji chrání před fungováním v mimetickém, emocionálním, symbolickém nebo metaforickém smyslu. Jsou preferovány pro svoji „rezistenci k interpretaci“. Dippelová píše: „Pro Rymana, Martinovou a Girkeho to znamená použití hlavně bílé, pro Mardena je to modrá, šedá a okrová, pro Richtera, Charltona, Smitse šedá, pro Berthota zelenošedá a pro Zeniuka šedočerná a hnědé tóny...”<sup>106</sup>

Mardenovo používání více barev je na první pohled výjimka, která potvrzuje pravidlo. Jeho malované panely mají každý jinou monochromní barvu a jsou spojeny k sobě, což *a priori* vyvolává asociativní a prostorové čtení. To je ale neutralizováno nespecifičností barev a jejich oddělením hrubou rýhou spojení mezi dvěma panely, což naznačuje obrazovou rovinu jako objekt. Ale i další umělci používají barvu.

Například, „Mangoldovy barvy jsou neobvyklé, ale specifické“, jak Dippelová informuje De Wildeho.<sup>107</sup> Jeho obrazy jsou žluté, modré, červené a podobně, ale jsou

neutrální ve svých asociativních vlastnostech. Jak naznačují tituly jeho velmi raných vyspělých děl, jsou tyto plochy připomínkou zdí z červených cihel nebo úseků oblohy viditelných mezi budovami. Ostatní odstíny jsou „obyčejné“, například hnědoběžová. Jsou vybrány tak, aby byly všední – každodenní –, ale (zvláště v kombinaci s tvarem plátna a formami na něm) dávají divákově myslí možnost podvědomě vnímat jejich asociativní bohatství.

Práce účastnice výstavy *Fundamental Painting* Marthe Wéryové, které mají relativně čisté základní barvy, sledují podobnou strategii. Říká: „Barvu je třeba používat jako podnět – chápete?“ A pokračuje: „Nic na světě pro nás není tak důvěrně známé jako barvy: dávají světu tvar, hloubku a krásu. Ale také nic není tak problematické jako slova, která používáme k popisu a porovnání našeho vnímání barev“.<sup>108</sup> Opět nalézáme referenci k nespécifičnosti, ale přesto asociativní citlivosti barev.

Agnes Martinová se omezuje na základní barvy v pastelových tónech a zlatou. Jejich aplikace je vysoce transparentní jako akvarel na hustém bílém podkladu. Díla to naplňuje téměř neviditelnou barevnou aurou. Také některá plátna Louise Canea jsou barevné plochy v hnědé, tmavě fialové nebo dokonce v tlumených odstínech modré, červené a žluté vedle těch v barvě černé. Zatímco Richard Jackson tvoří směle svoje dílo přímo ve výstavním prostoru složené z „jasně pomalovaných pláten, kterými na zdi vytváří nové obrazy v procesu, který zdůrazňuje fyzickou identitu malby“. Dippelová přiznává: „Tato výstava nezachází tak daleko ve svém fundamentálním přístupu, aby nepřipustila některé výjimky, pokud se týká použití barev“.

Jak píše Dippelová De Wildemu v lednu 1975: „Všichni zmínění umělci používají barvu, ale často 'skrytým' způsobem. [...] Zeniuk pracuje s barvami jako červenou a modrou, ale zpracovává je do šedé, Ryman svoji bílou podmalovává barevně...“<sup>109</sup> Expertka Frances Colpittová vymezuje malbu fundamentálního období: „Preferovány byly neutrální nebo průmyslové barvy, které nevyvolávaly přírodní ani emocionální asociace, ale byly bohaté ve svých redukovaných nuancích.“ Nejsilnější kontrast může být dosažen položením barev vedle sebe (jako Marden), zatímco spodní vrstvy barev stejně jako ne-barva šedá, jak ji používá většina fundamentálních umělců, vytváří tyto „redukované nuance“. Abychom to pochopili musíme si ujasnit, jak vnímání barev funguje.

Barva je stimulace vizuálního vnímání světla, která se přenáší ve formě vln, které svojí délkou určují, jak lidé vidí svět. Barva má tři základní prvky: odstín, sytost a jasnost. Odstín je rozměr vizuální zkušenosti, která vychází z rozdílu vlnové délky a má tři základní barvy: červenou, žlutou a modrou; všechny ostatní odstíny spektra mohou být složeny smícháním těchto barev – nebo přesněji vlnových délek – ve specifickém poměru. Odstín je spojen se sytostí (saturací), která indikuje stupeň čistoty barvy v závislosti na spletnosti vlnových délek. Čím vyšší saturace, tím výraznější barva. Konečně má barva také hodnotu nazývanou jasnost. Ta určuje světlost předmětu, tj. množství světla odráženého od barevného povrchu, a může být upravena přidáním bílé nebo černé barvy. Tyto tři atributy jsou základem všech chromatických barev, zatímco achromatické barvy, jako např. ne-barevná bílá, šedá a černá odstíny nemají.<sup>110</sup>

Vzhledem k jejich světelné hodnotě jsou i ne-barvy uznávány jako jedinečné v lidském vnímání. Podle Lüscherova testu zejména šedá svým vnímáním leží velmi blízko chromatickým barvám.<sup>111</sup> Například v diskusi o jeho dynamicky malovaných šedých obrazech mluví Gerhard Richter o svém objevu:

„Když jsem ze začátku namaloval několik šedých pláten (asi před osmi lety), udělal jsem to, protože jsem nevěděl, co malovat nebo co by bylo v té době možné malovat, a přitom mi bylo jasné, že takový ubohý důvod může přinést jen nesmyslný výsledek. Nicméně časem jsem si všiml kvalitativních rozdílů mezi šedými plochami a také jsem si uvědomil, že nevyzařují žádnou destruktivní motivaci. Začal jsem se z těch obrazů učit. Zobecněním mého osobního dilema toto dilema zrušily; bída se stala konstruktivním výrazem relativní dokonalosti a krásy, a tedy malby.

Šedá. Jednoduše nic nesděluje ani nespouští emoce natož asociace, není ani viditelná ani opravdu neviditelná. Má tendenci nepatrně komunikovat a velmi dobře se prezentovat a to takovým způsobem, který je téměř iluzionistický skoro jako fotografie. A je schopná jako žádná jiná barva reprezentovat 'nic'.

Mám šedou rád, je to jediná možná reference lhostejnosti, odmítnutím projevu, nedostatkem názoru, nedostatkem přítomnosti. Ale protože šedá, stejně jako nedostatek přítomnosti atd. může být reálná pouze jako myšlenka, mohu pouze vytvořit odstín, který znamená šedou, ale šedý není. Obraz je potom směsí šedé jako fikce a šedé jako viditelné části barevné plochy....”<sup>112</sup>

Takže Richter volí šedou pro její „neutrální“ charakter, ale současně je přitahován její schopností obsáhnout celou škálu možností, co malovat. S přáním namalovat „nic“ maluje cosi neurčitého; šedá barva se pak zdá, že dělá jeho obrazy něčím krásným, co se

z jeho hlediska jeví být shodné s definicí malby jako umění. Konečně jeho volba je spíše konceptuální.

Přibližně současně i Alan Charlton objevuje speciální charakter šedé barvy, která používána na hladkých plochách se stává jeho osobní „obchodní značkou“. V roce 1968 maluje svoje první „šedé, zcela hladce pomalované monochromy“. Od té doby se hladce, monochromně, acrylikem pomalované pravoúhlé panely ve středně šedé barvě na 4,5 cm silném dřevěném napínacím rámu staly prototypem jeho prací. Tuto barvu si vybral pro její obyčejnost, její „městskou kvalitu, zrovna tak jako si vybírá ze stejného důvodu ostatní výtvarné prvky: základní prvky obrazu, které jsou současně velmi obecné ve svém literálním obsahu a svojí předmětností (ekvivalent „povrchovosti“ Crimpa). Charlton ale v souvislosti se svojí prací poukazuje na fakt, že „jeho obrazy nejsou jen monochromní, ale také šedé“<sup>113</sup>, vysvětluje:

„důvod, proč jsem zvolil šedou barvu. Je to jedna ze základních industriálních barev ...nebyla to příliš náhodná volba, protože vyrůstala hlavně z přání dělat obrazy těmi co možná nejdordinárnějšími prostředky, ... byla to velmi obyčejná, běžná, všední barva. A to až do chvíle než jsem začal opravdu pracovat na obrazech, pak jsem cítil, že šedá barva sama o sobě obsahuje více než jen to. Protože použitím stejné logiky jsem vlastně mohl vybrat hnědou nebo černou nebo fakticky jakýkoli druh průmyslové barvy. Ale šedá měla v sobě zvláštní druh klidu, který bylo důležité udržet v obraze, a když teď o tom přemýšlím, vypadalo to skoro jako když obraz je z poloviny zdařilý, už jenom volbou barvy. A tak od té doby vím, že šedá si vždycky drží fascinaci a že s ní mohu dělat jakékoli věci.“<sup>114</sup>

To ukazuje na důležitost výběru zdánlivě neutrální barvy. Jako ne-barva má nejbliž k chromatické škále, šedá má „multisenzaci“. (Podle odborníků má lidské oko schopnost rozeznat 500 různých druhů šedé.)

Navíc ve skutečnosti působí na diváka nejen fyzické vlastnosti barev, jejich vnímání je závislé i na jejich vztazích a jsou i silně ovlivněny přítomností jiných barev. Divák si nemusí být vědom vidění všech těchto barev a nuancí, ale vnímá je podvědomě. To koresponduje s použitím barvy „skrytým způsobem“, jak píše Dippelová. Ta ještě dodává: „Aby nedošlo k nedorozumění, musím upozornit, že barva je důležitá prakticky pro všechny umělce na této výstavě, a to i v případě, že se omezují na bílé, šedé nebo tlumené tóny. Jasnější barvy byly často přemalovávány v průběhu dlouhého pracovního procesu tak, až jsou téměř neviditelné.“<sup>115</sup> Většina umělců na

výstavě používá několik vrstev barvy, které jsou buď přemalovávány ne-barvou nebo mají neutrální barvu jako výsledek. Jmenovitě, podobně bohatý neutrální efekt či vizuální prožitek lze dosáhnout použitím několika barevných vrstev, jejich zahalením do hustého bílého závoje nebo sloučením do nenápadné šedi. Toto dodává fundamentálním obrazům jejich „redukční subtilnost“.

To se na výstavě týká zejména Raimunda Girkeho, Roberta Rymana a Jerryho Zeniuka, zatímco Marden vedle svých barevných panelových seskupení také vyniká ve vrstvení barev. Na rozdíl od Charltona, pod jejich bílou, šedou nebo hnědošedou povrchovou vrstvou cítí divák zářivé barvy. Jemná aplikace a míchání barev podvědomě poskytuje animované asociativní zážitky před nebarevnými panely. Zatímco Girke a Ryman překrývají svoje barvy, Zeniuk je míchá do matné šedi, která pokrývá plátna takovým jemným způsobem, že struktura plátna zůstává vnímatelná. V jeho „šedých a tmavě hnědých až černých monochromech, které mají neprůhledný povrch (tkaná struktura plátna zůstává viditelná přes dvacet pět vrstev voskové barvy)“, evidentně používá šedé odstíny jako odkaz na jiné odstíny barev, a dokonce tím přibližuje svoje obrazy více chromatickému „pocitu“. Marden používá podobnou voskovou směs k vytvoření hladké barevné plochy; matná, uzavřená vizuální kvalita jeho barevné plochy blokuje pohled diváka jako stěna (tzn. eliminuje atmosféru).

O „dílech Jaapa Berghuise, ve kterých barva – i když velmi subtilně – hraje roli“<sup>116</sup>, v katalogu výstavy, ve kterém je otištěn fragment interviewu s umělcem z 27. února 1975 od asistentky-kurátorky Dorine Mignotové, čteme: „[Já určuji] také barvu, modrou nebo žlutou a je jedno, zda to bude úplně první vrstva nebo některá z prostředních; a také se rozhodují, jestli budu vůbec barvu používat nebo malovat šedý obraz. Barva a rukopis štětce nemá nic společného s náladou.“<sup>117</sup> Tak znovu vidíme, že volba barvy – nebo ne-barvy – je důležitou úvahou ve fundamentální malbě (nikoliv expresivní, ale formalistickou). Berghuis dokonce konkrétně zmiňuje jeho záměrné propojení s barvou jako jedno ze tří témat svých obrazů.

Jiná zajímavá Berghuisova připomínka platná pro všechny fundamentální malíře, u kterých okraj plátna zůstává viditelný, je, že „[o]kraj plátna je samozřejmě důležitý, protože na něm jsou často vidět stopy spodních vrstev barvy.“ Můžeme tady mluvit o jakémsi vodítku pro diváka v jeho podvědomém procesu vnímání barev pod šedým povrchem obrazu. (Vzpomeňme tvrzení z Van Doesburgova manifestu,

citovaného Dippelovou v souvislosti s fundamentální malbou, že divák by měl být schopen znovu vizuálně vytvořit malířský proces.) Barva je tedy vědomá volba, akceptovaná, ale vždy potlačovaná, aby neformovala atmosféru a zůstala v ploše.

Raimund Girke ve svém uměleckém prohlášení také poukazuje na nutnost vizuálního znovuvytvoření malířského procesu v kombinaci s ostatními důležitými elementy v malbě s ne-barvou, totiž na fakt, že vedle skutečnosti vidění, základ barvy je materiál: „Základními elementy tvořivého procesu jsou materiály: vyžadují specifickou formu zpracování, která musí zůstat čitelná. Přizpůsobeny rozměrům malované plochy volně končící barevné tahy vytvářejí více či méně animované barevné pole a vrstvení, stejně jako propojení mírně odlišných barevných vrstev jedné po druhé rezultuje v téměř homogenním zbarvení, mimořádné hustotě a intenzitě barvy. Kromě materiálů, konstrukce vrstvení barev klade důraz na samotný proces malby a vede ke zdánlivě klidné barevnosti, jejíž latentní energie je jen postupně vnímána. Barva začne fungovat v sotva viditelném – jen v taktálním.“<sup>118</sup> Opět je výběr barvy svědectvím „redukční subtilnosti“, jak to nazývá Colpittová.

V uměleckém prohlášení z roku 1971 Girke dlouze mluví o funkci ne-barev v jeho plátnech, která více než cokoli jiného ukazují úžasnou bohatost zážitku, kterou jsou tyto ne-barvy schopny vyvolat. Uvažuje:

„Opuštění barevnosti, multibarevnosti ve prospěch monochromismu znamená intenzivnější možnosti pro práci s barvou, omezení množství vede ke zvýšení kvality. Namísto mnoha barev, které bojují mezi sebou o výsadní postavení, se jedna barva objeví jako vůdce, dostává, co si zaslouží, je svobodná a může dosáhnout plné intenzity.

Opustil jsem vícebarevnost ve prospěch jedné barvy a – jako logický výsledek – jsem opustil tuto jednu barvu ve prospěch nebarevné škály černo-šedo-bílé.

To je z velké části dosud neprobádaná barevnost, plná tajemství a objevů. Teprve když rozehraji černou do nejjemnějších gradací, přes bezpočetné variace šedé až k bílé, barva, která září přes všechny ostatní, když se barevná plocha dává do pohybu za pomoci nepřetržitých změn světlé a tmavé, černo-šedo-bílá se stává barvou (a nezůstává jen v grafickém rozsahu).

Bílá – zima a teplo současně – ztělesnění čistého, světla a jasu. Černá a šedá jsou služebníci, jejich úkolem je přivést bílou do jemně vlnitého pohybu, podporovány strukturou, která ji naplní plynulým pohybem přes celou plochu obrazu, modulovat ji citlivě a být její oporou, aby bílá svítila ve své plné jasnosti. Černá a šedá jsou oponenti, zdůrazňují bílou a podporují její lesk.

Neexistuje už žádná kompozice v tradičním slova smyslu. Celý obraz je jen jedna strukturální plocha, která je rozčleněna na strukturální pole, ve kterých už



se neobjevují žádné formální dominanty. Jednotlivé konstrukční prvky přivádí barevnou plochu k životu – tichému, ale velmi intenzivnímu životu. Každý sebemenší stavební prvek má v celku svoji funkci jako součást strukturované plochy; je aktivní a tím nepostradatelný. Různé směrové hodnoty jednotlivých strukturálních polí vyniknou a opět se skrývají ve vzájemném pronikání a transparentním vrstvení.

Svět monochromu nabízí nekonečným možnostem nový charakter v rámci daných limitů. Barva se omezuje sama na sebe, zbavena všech hranic dostává svůj vlastní život a rozvíjí se v celé své síle.<sup>119</sup>

Bohatost možností nabídnutá umělci prostřednictvím ne-barev, stejně jako práce s barvou jako materiálem, je prioritním prvkem zájmu v bílých (téměř) čtvercových obrazech Roberta Rymana, ústřední postavy, okolo které výstava *Fundamental Painting* vznikla. Jak De Wildemu oznamuje Dippelová: „Ze všech účastníků výstavy Robert Ryman vyzkoušel nejvíce možností barvy, plochy,... různých technik..., přitom se omezil pouze na bílou barvu.” Právě Ryman používá ve svých obrazech různé druhy bílé, závisící na typu, ale i na výrobní značce; bílá není nikdy stejně bílá. Každá bílá má své specifické barevné charakteristiky jí vlastní. Jak píše Barbara Reiseová v článku o Rymanově díle v roce 1974: „Bílá barva není jenom 'neutrální', pokud jde o její kompoziční potenciál. Bílá jako materiál je nejvíc 'fyzicky pozitivní' ze všech pigmentových barev. Odráží nejvíc světla. Je nejvíc vizuálně reagující na fyzikální atmosféru, na kontext barev a světla. Jako taková je fyzicky nejsenzitivnější barvou jako materiál pro různé povrchy – odráží světlo (lesklý povrch), absorbuje světlo (matný povrch) nebo světlo láme ve hře světla a stínů na útržcích papíru nebo mezi tahy silné pastózní barevné vrstvy ...prezentuje se odkrytá, přímá a čistá, stejně jako to dělá plátno, kov, ... bavlna k divákovu vizuálnímu a plastickému zážitku.”<sup>120</sup>

Reiseová pokračuje o bílé barvě v malířství – především na Rymanových obrazech – o bílé barvě jako materiálu: „Existuje bílá a bílá: ne-barva, která je zcela barvou – rozdílná v každém konkrétním případě. Nemluvíme o 'bílém světle', ale materialisticky: o bílé barvě ... Ryman použil všechny tyto různé bílé v souladu s jejich individuálními barevnými charakteristikami. Ale použil také tyto různé bílé barvy, pokud jde o jejich fyzikální podstatu, aby rozšířil různost barev, kterou vidíme.”<sup>121</sup> Zřejmě jednoduché vrstvení barev, které jsou potom překryty bílou nebo jinou ne-barvou, může být provedeno různými způsoby. Například ve vystavovaném *Untitled* (1960) malovaný bílý povrch je proveden tak silnou pastózní vrstvou barvy a tak živými tahy štětce, že mezi těmito silnými bílými tahy zůstává viditelných mnoho barev spodní

vrstvy – jmenovitě mořská modř a žlutý okr. Tak zde použití barvy v monochromní aplikaci nezvýrazňuje ani tak dvourozměrnou jednotu povrchu, ale mnohem více poukazuje na reálnost barvy nikoli jako barvy, ale jako „tvůrce efektů“.

To je zjevná možnost střízlivě tónovaných povrchů, jak jsme se zmínili v relaci k tmavým strukturovaným povrchům Jerryho Zeniuka s prosvítající strukturou plátna, a můžeme to vidět i v obrazech ostatních fundamentálních malířů, například Eddy Renoufové, jejíž obrazy mají spíše matnou, hrubou hmatatelnou kvalitu; nebo škrábané povrchy Stephena Rosenthala, které usměrňují barvu. Van Koningsbruggen to bere doslova, ve svém prohlášení k výstavě *Fundamental Painting* říká:

„V jistém okamžiku, kdy jsem štětcem maloval obraz bílou a černou barvou jsem si všiml, že na štětci zůstalo trochu barvy. Ta měla podobnou dráhu pohybu jako barva na obraze. Štětec se stal obrazem. Později jsem použil pravý obraz jako štětec pro obraz levý.

Ve skutečnosti mne nezajímalo, jak idea (obraz) dopadne. Když někdo maluje barvou, stávají se nečekané a neplánované věci – našťastí. Skvrna se udělá vlevo nahoře nebo vpravo dole. Nemám nad tím kontrolu a ani o ni nestojím.

Například: Mám černý a bílý obraz, oba stejné velikosti a oba čerstvě pomalované. Otrhu je o sebe zleva doprava. Potom odejdu z ateliéru.“<sup>122</sup>

V případě Van Koningsbruggena více než malířem je obraz tvořen barevnými efekty.

Účastník výstavy *Fundamental Painting* Louis Cane dokonale shrnul kognitivní malířský proces, týkající se složitosti tak zjevně banální volby nedostatku barvy stejně jako důležitého faktoru, který práce s barvou přináší, tj. manipulace s barvou. Ve svém textu pro katalog výstavy (skutečnost, že se tím zabývá tak prominentně, sama o sobě potvrzuje důležitost takových úvah pro fundamentální umělce):

„Profese malíře, jiný pohled na barvu:

Co na to říct jako první, ne-li. Podívejte se na můj způsob zacházení s barvou a uvidíte, jak 'zacházím' s tím ostatním, nebo: Barva je 'královská cesta', kterou volím a která mě vede k modifikaci pravidel a konstant. Ve skutečnosti povolání malíře bychom mohli nazvat povoláním barvy a já si velmi dobře dovedu představit, co je předmětem tohoto povolání, předmětem této praxe; vyzvat barvu a říct jí: 'Co mám s tebou dělat, ty neznámá?' a ona odpovídá: 'No, na to musíš přijít sám jakýmkoli způsobem chceš, vždyť to není můj problém [, k]dyž objevils mě jako jazyk.' ... Vidíš, v podstatě je toto malba: pochopit barvy s cílem pochopit jejich jazyk, kterým je necháš mluvit, abys poznal sám sebe, proč máš touhu mluvit jejich prostřednictvím. Tento jazyk je jazykem malířského subjektu, a když mluví barvou, v první řadě mi indikuje podobu

přání, které budu mít a o kterém budu snít v podobě které říkám všestrannost barvy. To znamená, že v její zdánlivé nesmyslnosti je to nepřítomnost, která z ní dělá materiál, se kterým je jednodušší pracovat, protože nemá sílu odporovat použití. Není třeba ani myslet před jejím použitím nebo jsem si to alespoň před časem myslel.

Přesněji, s ohledem na svůj postoj jsem v této souvislosti nucen přehodnotit předchozí tvrzení. Protože ve skutečnosti jak malíř 'vidí barvu', vyžaduje nejen pracovat s 'technickými' prostředky, které má, ale také vyžaduje získat poznatky o proměnách těchto prostředků prostřednictvím přesně toho neúprosného vedlejšího účinku způsobeného 'ilustrativní silou' barvy ... v tomto smyslu to je nutně barva, kterou bychom si měli dát do pořádku. Povolání malíře z ní udělalo 'část věci'. Ale konečně není toto ta 'skutečná' práce malíře? Není to něco, co ve vztahu k barvě bere v úvahu kapacitu porozumění, být uplatněn v nekonečnu barevného 'rozsahu' a povolání malíře? To, co kvalitativně svědčí o vztahu, který mám s abstraktní kvalitou: barva."<sup>123</sup>

Barva – nebo barva jako materiál – je ústředním klíčovým prvkem v malířství. Bez použitelnosti barvy, materiálu k tomu, aby mohla být aranžována na plochu plátna, by neexistovalo ani to, co nazýváme historie malířství. V tomto kontextu také slova Tomase Rajlich, která jsou publikovaná v katalogu výstavy, že „obraz musí být malován“ a ne kreslen, zdůrazňují důležitost tohoto malířského prvku pro malbu. V podstatě je barva jazyk malířství a – jak Cane upřesňuje – malíř si nesmí být vědom jenom jejich technických implikací, ale také jejího působení na diváka.

Fundamentální malba je snaha, která má ve svém programu začít s malbou od nuly, aby objevila její prvky detailně od úplných základů. Jako malé dítě, které se učí chodit a mluvit, fundamentální malíř „se učí“ o malbě, roste se svým dílem, navždy pokračuje ve svém základním hledání bohatěji fasetovaných možností. Pokud jde o barvu, znamená to kromě jiného objevit každou jednotlivou barvu a její atributy jeden po druhém začínaje od ne-barev, které mají jen dva ze tří atributů. Vnímání několika barevných polí vedle sebe (např. Marden) nebo asociativních možností nejednoznačných tónů, stejně jako i vnímání téměř nepozorovatelných překrývajících se odstínů, to všecko je součástí tohoto hledání.

Rozsáhlé možnosti takového hledání potvrzuje Tomas Rajlich v rozhovoru s Keesem Broosem: „V podstatě jsem začínal s bílými a světle šedými obrazy. S trochou zelené nebo šedomodré, co jsem používal, byl výsledek přece jen šedobílý obraz. Přesto nemohu nic dělat proti tomu – a to se pomalu vyvinulo během práce –, že se mi líbí obrazy barevné. [...] Ale sám se najednou nemůžeš změnit, i když se to vyvíjí.

Při porovnání starších obrazů s novějšími z několika posledních let je vidět v současných obrazech více barvy [...] – protože samozřejmě barva patří k malování.”<sup>124</sup> (Jak uvidíme v naší pozdější krátké rozmluvě o současných dílech stejných umělců, přestože většina zůstala jasně fundamentální, barva si přivlastnila více místa v jejich tvorbě. Člověk může dělat jenom jeden krok po druhém.)

Posedlost barvou – nebo spíše počáteční potřeba dostatečného množství neutrální barvy –, odhalení bohatosti ne-barev a nespécifických barev v relaci a ve vrstvení, vztah k aplikaci barvy a jejímu vizuálnímu zážitku (unifikované plochy, žádná atmosféra ani emoce), poznání barvy jako barvy – jako materiálu –, a v tom všem efekt na diváka, to vše reflektuje povahu fundamentální malby. Crimp ve svém klíčovém článku vypočítává funkce barev následovně: „V Opaque Painting je barva držena co možná nejneutrálněji. ... Když je barva použita ... je obvykle extrémně tlumená, držena nespécificky a v hladké ploše; vylučuje jak popisnost, tak asociaci. Navíc nikdy není použita k vyvolání optického efektu; spíše je podřízena potřebě netransparentnosti.”<sup>125</sup> Barva jako fyzický efekt barvy jako materiálu se znovu uplatňuje ve prospěch „povrchovosti“. Barva jako barva stejně jako barva-materiál jsou rozhodující elementy výrazu fundamentálních malířů a „komunikace“ obrazu s divákem. „Jazyk“ malíře z velké části určuje malíře: fundamentální – neanalytický nebo iluzionistický nebo jakýkoliv jiný.

#### 2.1.4 Linie

Čtvrtý bod na seznamu charakteristik fundamentální malby Rini Dippelové je linka. Když uvažujeme o čáře, automaticky se nám objeví její význam jako zobrazení znaku nebo tvaru. Čára je obzvláště důležitým prvkem v kontextu fundamentální malby, speciálně, když bereme v úvahu plošnost proti iluzivnosti, které může přenést na plochu obrazu. Slova účastníka výstavy *Fundamental Painting* Louise Canea vyjadřují důležitost tohoto výtvarného prvku:

„Vždycky jsem si myslel, že kresba je to, co u mě rozhoduje, tedy to, co mě subjektivně zařadí a opraví mě v rozporu s dualitou formy/podkladu, barvy/nebarvy nebo pomalovaného/nepomalovaného, atd. [...] Kresba, tento první návrh, tento pre-návrh je prvním krokem, který rozhodne o projekci ke kroku druhému,

zda nás zaujme. [...] Tak vzpomínám, že bývalý profesor malby mi poradil: 'Zmocněte se figury pevně kresbou a budete ovládat kompozici. Sledovat tuto 'radu' ... stále slyším slovo kompromis místo kompozice a slovo osud místo kresba, protože je to kresba, která nakonec rozhodne o osudu malířova plátna, [...] o tom, co mu dává pocit, že žije: jeho jazyk. Podívej se, tady, můj jazyk; silně se podobá svůdnému podnikání, ale neříká toho o věci méně jako jeden z vlastních specialit malby; a málem bych zapomněl ... inherentní k profesi malíře.'<sup>126</sup>

Když následujeme tento myšlenkový pochod, volba jak použít čáru určuje osud i řeč obrazu – a jejího malíře; v tomto případě fundamentální malby. Řeč malby o malbě, neiluzionistické a bez reprezentace.

Linka formovaná ve fundamentální malbě je používána k určení vizuálních návyků diváka, ale také jako pokyn k úvahám o tradičním použití formy v obraze. Robert Mangold je zcela zřejmě nejvíce zaujatý touto interpretací. Znaky nakreslené na jeho obrazech vytvářejí napětí ve všech směrech proti formě tvarovaného plátna. Divák uvažuje o správnosti známých geometrických obrazců, zvažuje způsoby jejich umístění v prostoru odpovědné za jejich zkreslení. Ve svém prohlášení pro výstavu Mangold píše:

„Určující faktor mé práce v průběhu posledních deseti let byl můj zájem o vztah struktury obrazu a jeho vnějšího tvaru. Okrajové linie k vnitřní lince. Touha vytvořit v malbě dokonalou jednotu tvaru a linky – barvy a povrchu.

Dílo, které samo sebe prezentuje, všemi svými informacemi v sobě obsaženými, přímo a cele divákovi...“

Fakticky fundamentální malba používá znak jako tvar. Současně fundamentální malba připisuje lince novou funkci, tzn. držet malbu v ploše a vtáhnout ji do divákového prostoru.

Po svém návratu z Montrealu do Evropy v roce 1972 používá Wéryová čáru jako prostředek hry kontrastu mezi znakem a podkladem, Je to jak říká „...rok zlomu: zřeknutí se tvaru, abych se mohla zcela zmocnit povrchu.“<sup>127</sup> Dělá to nakreslením tolika linek tak blízko vedle sebe na monochromní obrazovou plochu, která se svým tónem blíží barvě linek, že vizuálně znak na podkladu se stává podkladem a podklad kresleným znakem. Na nástěnném textu jedné její nedávné výstavy můžeme číst: „Moje celá práce je elementárním pokusem k poznání povrchu. Elementární v tom smyslu, že se pokouším prozkoumat jeho základy. Ve své nejjednodušší struktuře je čára

povrch.”<sup>128</sup> Lince je připsáno nové použití, člověk by mohl dokonce říct, že je eliminovaná jako linka v zájmu povrchu. Připomeňme si ještě jednou, že cílem fundamentálního malíře je „povrchovost“, jak to formuloval Douglas Crimp.

Podobná záměna je dosažena v bílém rastrovém obraze Eddy Renoufové, který se jeví jako bílý rastr na bílém podkladě, ale kde skutečný čtvercový modul (tj. potenciální prázdná místa mezi linkami rastru) jsou malované části a rastr je tvořen sekcemi podkladu, který pod nimi zůstává viditelný. Podobně v bílém obraze „Bez názvu“ (1974) Tomase Rajlicha jsou čtverce dělány od ruky – tentokrát navíc s malovaným rastrem tak silným, že linkou tvoří povrchy jako u Wéryové. V protikladu malby a kresby si klade otázku, co je malováno a co není, používá tradiční element iluze k dosažení plošnosti. To všechno je hledání definice malby (jako protějšku kresby) vizuální hrou obrazu – faktor, na který budeme u fundamentální malby narážet stále znovu.

Strickland na toto téma píše: „Charakteristické pro minimalismus je zredukování tvaru na nerozlišitelný holismus nebo celoplošný vzor: Pole nebo rastr nebo jiná regulovaná geometrická schémata.”<sup>129</sup> Strickland dodává: „Konkrétně v obraze jsou opakující se minimalistické vlastnosti ... pravidelnost obrysu ... a přímočará symetrie...”<sup>130</sup> Vyvoláním symetrie je pohled diváka veden zpátky do centra obrazu – jak jsme již poznali při diskusi o preferenci (téměř) čtvercového formátu –, zároveň ale, je od něj stejným způsobem odpuzován. To nutí diváka k bližší prohlídce obrazové roviny a různých výtvarných prvků na ní a k objevení fundamentálního obrazu jako malby. Moduly rastru strukturují a zcelují obrazovou plochu.

Takže rastr je opakující se a důležitá charakteristika ve fundamentální malbě. Na výstavě *Fundamental Painting* to vidíme u Agnes Martinové a Tomase Rajlicha. Oba používají lineárního rastru k pevnému vizuálnímu ukotvení malby na dvourozměrnou obrazovou plochu. Průmyslově vypadající, přesto ručně nakreslený, „...existují nepatrné rozdíly v linkách a okrajích, ale všechno se podřizuje opakování rastru.”<sup>131</sup> Jak Brice Marden specifikuje: „Rastr byl vždy nástrojem měření prostoru a ukazoval možnost, že různé věci se mohou dít v prostoru a na ploše současně.”<sup>132</sup> Podle minimalisty Sol LeWitta „rastr u minimalistů pochází z malířství”.<sup>133</sup> Rastr byl tradičně používán v malířství k vyvolání perspektivy, která dvourozměrnou obrazovou plochu

mění na reflexy třídídimenzionálního světa. Rastr je tedy element malby *per definitionem*, který je ve fundamentální malbě – která jak víme, si přeje pracovat čistě se základními malířskými prvky – užíván novým způsobem.

Ve fundamentální malbě je rastr složen z identických modulů, které mění jeho indikativní vlastnosti tradičního, diagonálního, perspektivního rastru na neindikativně fungující linky a tím trvá ve dvoudimenzionalitě a jednotě obrazové plochy.<sup>134</sup> Tomas Rajlich také využívá „perfektní“ funkci rastru fundamentální malby. V jeho obrazech ze sedmdesátých let vidíme „vizuální“ rastr, který vznikl malováním malých čtverečků v pravidelném intervalu a další druh negativního rastru, který vznikl nalepením krycí pásky na nepomalované plátno a jejím odtržením, potom, co jeho povrch byl gestuálně pomalován. Současně vidíme kreslené rastry (jako v obrazech Agnes Martinové) nebo malované a „industriální“ rastry, které jsou na podklad tištěny. Různé rastry tedy nejsou jenom pozitivní a negativní, ale také ručně kreslené nebo průmyslově vypadající (tištěné jsou ve skutečnosti „industriální“). Svá rozhodnutí o užívání rastrů Rajlich vysvětluje v rozhovoru s kritikem Keesem Broosem v roce 1975 (jeho části jsou otištěny v katalogu výstavy *Fundamental Painting*), že „kreslené linky nepatří do malby“, protože „malba musí být malovaná a ne kreslená.“<sup>135</sup>

Náznaky iluzionismu a používání grafické linky dělají z malby druh směsi malby a kresby – a tím se vzdalují od cíle fundamentální malby jako definice malby. Pro Rajlicha to znamená, jak sám říká, že:

„V posledních obrazech není rastr nic jiného než konstrukce uvnitř obrazu. Ty dřívější asi do minulého roku dělaly prostorový dojem. Vizuelně vznikal na ploše obrazu prostor, což jsem považoval za chybné. Všecko se musí odehrávat na ploše, chci odstranit iluzi: proto rastr zůstává. Všechny vrstvy malované přes rastr jsou nanášeny tak, aby co možná zůstaly v jeho rovině ...rastr je element, který pomáhá udržet obraz v ploše. Je to element, stejně jako barva a plátno, použitý k vybudování obrazu.“<sup>136</sup>

Linka není používána, s ohledem na plošnost – Crimpovu „povrchovost“ v tradičním smyslu, ale je používána „neidentifikativním“ způsobem.

Vedle indikované plošnosti linka použitá ve formě pravidelného rastru vyvolává poměr k externímu prostoru pomocí vizuálního expandování obrazu podél linek rastru horizontálně i vertikálně *ad infinitum*. Tento pocit možné nekonečné expanze zakotvuje

obraz v divákově prostoru a prezentuje ho jako objekt – na rozdíl od tradičního „okna“ –, rovnou plochu na ploše zdi. Zároveň vyvolává vnitřní poměr – jak už bylo řečeno předtím – prostřednictvím modulů ve vztahu k souhrnu modulů a konečně ve vztahu k samotnému pravoúhlému plátnu. Rini Dippelová to nazývá „nejčistší druh linky, který kdy byl vytvořen, kde chybí jakákoli hierarchie tvarů a pouze pnutí pravoúhelníků vytvářených rastrem ve vztahu ke čtvercovému plátnu je skutečné“. Obraz tak nyní aktivuje divákův pocit „vidět-vnímat-zažít“ bez jakéhokoli implicitního nebo aktuálního pohybu. Vyvolání této interakce s divákem (kterou budeme ještě probírat později) je jedním ze základních prvků fundamentální malby. Znovu vidíme, že způsob práce fundamentálních malířů nás jako diváky vede k „předmětnosti“ uměleckého díla a následně v malbě k „povrchovosti“ Douglase Crimpa“.

Podobně může být linie použita neindikativním způsobem skutečným rozdělením obrazu, které vizuálně vypadá jako linka, a tedy koresponduje s „předmětností“ (nebo „povrchovostí“) obrazu. Mardenovy multipanelové obrazy vytvářejí tyto linie automaticky stejně jako malby Jaapa Berghuise a Keese Smitse složené z více částí. Speciálně práce Roberta Mangolda obsahují obě vizuální linky vzniklé doslovně dělením podkladu – „faktické“ linky, jak je Mangold sám nazývá, nebo „literální divize“ podle Dippelové – a také „reálné“ nakreslené linky. Také Jack Berthot umisťuje tyto dva druhy linek vedle sebe. V této hře s kontrastem je iluzionismus převrácen zdůrazněním reálné existence objektu. Jak vysvětluje Colpittová: „Iluzionismus je důsledek buď průhledné obrazové roviny nebo je naznačený kontinuitou obrazové plochy pod tvarem na ní, ale uznání fyzické existence podkladu znamená, že plocha stejně jako tvar musí být vnímány jako jediná hmatatelná věc. Tyto dva vjemy jsou spolu v konfliktu.“<sup>137</sup>

Susanne Hudsonová dokonale shrnuje tento problém ve své disertační práci o Robertu Rymanovi, když píše, že malířství sedmdesátých let otevřelo iluzionismu cestu k asociacím část po částí a interakcím v reálném spíše než v obrazovém prostoru. Odvolává se na Rosalindu Kraussovou – jednu z hlavních kunsthistoriček 70. let –, která tvrdila že: „malba v té době byla zaměřena na zdůvodnění nebo legitimizaci vnitřní struktury daného díla – struktury, která se stává viditelnou artikulacemi povrchu ... – jinými vjemy než *mimesis* nebo iluze“<sup>138</sup>, a že „tento 'telos' byl spojován s literalismem, tzn. s očištěním výtvarného díla od iluze, vytvářením všeho s ohledem



na exteriér ... Literalismus byl pokus zastavit dílo ... u jeho povrchu. Aby toho bylo dosaženo, všechna dělení plochy musela být znatelná jako oddělení materiálu od povrchu.“<sup>139</sup> Tedy „více než cokoli jiného“, tvrdí Kraussová, „to bylo zaměření na povrch a na to, kde povrch končí, tedy na okraj.“<sup>140</sup>

Tuto větu opakuje Dippelová v textu výstavního katalogu, kde jako příklad reference na okraj odkazuje na „nedokončený“ spodní okraj s tekoucími kapkami barev některých malovaných panelů Brice Mardena (objevuje se to také u Rajlicha a Berghuise). Vzor Dippelové Douglas Crimp píše v tomto kontextu o linii: „V téměř všech tradičních obrazech linka sloužila buď aby zobrazila objekt v prostoru, nebo aby zobrazila prostor samotný; linka byla téměř v každém případě exkluzivní výsadou zobrazování. [...] Linka je využívána v Opaque Painting, pokud vůbec, jako okraj tvaru nebo jako stejně důležitá a logická reference vztahující se k tomuto okraji.“<sup>141</sup> Nazýváme to literalismem, předmětností, povrchovostí nebo čím chceme, všichni kritici nepopíratelně souhlasí s tím, že malba v éře fundamentální malby si uložila za cíl dosažení této určité podmínky dvojrozměrnosti do malířské praxe.

Fundamentální umělci Stephen Rosenthal a Edda Renoufová vzali tuto „povrchovost“ v používání linky doslova a dospěli k druhu přechodné formy mezi faktickou a nakreslenou linkou. Rosenthal používá ve své práci nejen „horizontální linku kreslenou tuší přes průhlednou acrylikovou vrstvu“, ale také přidává linky vzniklé škrábáním do této vrstvy, které sledují strukturu plátna. Naopak „francouzsko-americká Edda Renoufová pracuje s rastrem tkaniny. Struktura a textura jsou tvořeny vytažením několika nití ze tkané struktury plátna.“<sup>142</sup> Renoufová používá linku inherentní tkanině plátna, zdůrazňující její existenci vytažením nití do tvaru „proti-strukturálních“ lineárních vzorů na pomalovaném povrchu; současně zdůrazňuje fyzickou realitu obrazové plochy.

Takže linka je velmi všestranný výtvarný prvek, zejména zajímavý svojí kapacitou sugerovat třídímenzionální iluzi stejně jako ji popřít. Navíc v jazyce fundamentálního malířství se stává nástrojem zpochybnění a vyloučení této iluze. Tímto novým obsahem linky se také zabývá Edward Strickland, když píše v *Minimalism: The Origins*: „Konkrétně v malířství, opakující se ... vlastnosti jsou ... eliminace (monochromatické barevné pole) nebo geometrické zjednodušení linky (rastr a panelové

obrazy); ... antiiluzionistické zplošťování povrchu...<sup>143</sup> (Monochromy Alana Charltona a Brice Mardena vynikají svojí hladkostí a používají okraj jako linku, kdežto Jerry Zeniuk, Raimund Girke, Gerhard Richter ani Richard Jackson linku nepoužívají.) Linka vede divákovo oko a aktivuje zkušenost vnímání, dokonce nebo obzvláště, když vkládá určitou pravidelnost nebo symetrii do obrazové plochy. Zejména použití lineárního rastru, který je inherentně malířský, mistrovsky kombinuje užití neindikativní linky a komentář k tradičnímu elementu malířství – iluzionismu. Linka může být nakreslená na plátno, spojení vizuálně vnímané jako linka nebo dokonce „vytvořena“ v materiálu obrazu. Začleněním linky do povrchu se obraz stane opravdu malovaným nikoliv kresleným. Linka je nyní malířským elementem už ne kresebným. Ztratila tradiční iluzionistickou funkci. Zceluje obraz a drží ho v ploše, zatímco ho posunuje do prostoru diváka. Strukturuje vnímání, vede oko, dává věcem měřítko a podtrhává kvalitu obrazu jako objektu. Celkově vzato, otázka podstaty malby a co malba opravdu je, je vizuálně položena divákovi prostřednictvím díla samotného, odrážejícího vztah k malbě jako rozhodující, základní, všeobsahující podobu malby fundamentální praxe.

### 2.1.5 Textura a provedení

Vzhledem k textuře v dílech umělců na výstavě Dippelová v dopise z ledna 1975 Edy de Wildemu zmiňuje Eddu Renoufovou, Alana Charltona „šedé monochromy zcela hladce malované“ a Roberta Rymana, který nejvíce „prostudoval možnosti barvy a podkladu...“, kdežto o Brice Mardenovi říká: „zdánlivě přísné redukce skládající se z pomalovaných panelů z extrémně hladkým povrchem (malovaných špachtlí)...“. Tato volba hladkého povrchu v zásadě není příliš logická pro fundamentální malbu. Douglas Crimp napsal o textuře: „Textura, stejně jako poměr, mají obě hodnoty – skutečné a virtuální. Problém s mnoha tak zvanými plochými malbami, které se snaží vymazat texturu, je, že při sjednocení struktury povrchu divák vnímá 'texturu atmosféry'. Při odhalování specifické struktury materiálu barvy jako barvy nebo tahu štětce jako tahu štětce...nebo vrstvy jako vrstvy..., divák vnímá strukturu povrchu, jako skutečný povrch.“<sup>144</sup> Berthot a Cane se pokusili bojovat proti iluzi začleněním jakési formy podobné rámu do hladkých obrazových rovin svých děl ve stejném tónu jako tyto

roviny. Crimp dodává: „...nezáleží na tom, jestli je textura hladká...nebo relativně hrubá... Záleží na tom, jestli je textura chápána jako skutečná vlastnost materiálu použitého k vytvoření povrchu.“<sup>145</sup> Tak rozhodování se pro hladký nebo hrubý povrch je z hlediska „povrchovosti“ opět jako u barvy, linky atd. delikátní věc pro udržení obrazu v ploše.

Alan Charlton ve svých dílech sází na aktuální kvalitu objektu. Charltonovy obrazy jsou odjakživa monochromní, hladké šedé panely, malované od kraje ke kraji. Ve videonahrávce z osmdesátých let vysvětluje, že podle něj panely musí být hladké, aby se staly fundamentálním obrazem:

„...snaha byla pokusit se vyvinout různé šedé... Ve skutečnosti se to více vyvinulo v zájem o to, jak jsou namalované, spíše než jaká šedivá byla použita. Tenká vrstva hladké malby způsobuje, že povrch začíná hrát aktivní roli ve struktuře obrazu a vše se sjednotí, což byl vždycky můj záměr. Tak plátno, tvar, dřevo, formát by měly spolu tvořit jednotu.“<sup>146</sup>

V díle Charltona je hladkost důležitá část rovnováhy mezi výtvarnými elementy fundamentální malby. Když se divák dívá na jeho obrazy, objevuje, že vedle charakteristické šedi a hladkosti Charltonova díla jsou buď multipanelová nebo svým tvarem zahrnují zeď, na které jsou instalovány do své kompozice. To je systematicky chrání před atmosférickým vnímáním šedé plochy.

Podobně Brice Marden maluje hladké šedé obrazy, svojí namalovanou rovinu ale dělá vizuálně neprodyšnou jako stěnu, smícháním barvy s voskem; Jerry Zeniuk používá stejný princip. Marden také nechává na svých plátnech „neukončený dolní okraj“, jakousi flexibilní linii, ze které mohou být vyčteny všechny spodní vrstvy a jejich barvy, jak jsme již dříve připomněli. Také Berghuis má tento „nedokončený“ okraj na svých obrazech a také Rajlich na svých nejnovějších pracích. V interview s Keesem Broosem Rajlich na toto téma nedokončeného okraje se stékajícími zbytky barev vysvětluje: „Když pracuješ na plátně opřeném o zeď, jako to dělám já, a maluješ až k okraji, nemůžeš se tak dobře dostat štětcem tam dolů a zůstane tam poněkud nehotový okraj. Ale právě tento okraj mi umožňuje držet plochu obrazu v rovině. Obraz, který je pomalován barvou, má tam dole výběžek, který opticky přesně určuje, kde je rovina obrazu. Opticky neexistuje hlubší místo na plátně, než určuje spodní okraj.“<sup>147</sup> Znovu se zdá „povrchovost“ být problémem umělcova uvažování.

Rajlichovy obrazy jsou obvykle malovány štětcem v dlouhých dynamických a jasně viditelných gestech. Práce Keese Smitse a Jaapa Berghuise ukazují stejně silné provedení. Pro dosažení „povrchovosti“, k udržení dynamického rukopisu štětce v obrazové ploše používá Rajlich rastr. Kees Smith a Berghuis volí multipanelové práce, kde rýha mezi panely poukazuje na plochost podkladu pod štětcem malovanou vrstvou. (Richard Jackson přímo spojuje svoje malby se zdí, zatímco obrazy Gerharda Richtera a Raimunda Girkeho zjevně nechtějí působit proti provedení povrchu. Provedení sjednocuje plochu a nenechává nikoho na pochybách o kvalitě ručně malovaného obrazu, ale musí být vyvážené, aby respektovalo potřebu „povrchovosti“.

To může být materiál samotného provedení, který trvá na ploše obrazové roviny. Robert Ryman ve svých pracích, jako například v *Untitled* (1960) používá gesta jako esenciální a nedílnou součást svojí malby. Je to pastózní aplikace barvy v pohybu, která „stabilizuje jinak otevřenou celoformátovou strukturu obrazu“. Také Jerry Zeniuk preferuje užití materiálu samotného jako nástroje zabraňujícího možným atmosférickým efektům. Dippel nás informuje, že „Jerry Zeniuk...pracuje s 'enkaustikou' (vosk s pigmentem): šedé a temně hnědé až černé monochromy, které mají neprůhledný povrch (struktura plátna zůstává i po 25 vrstvách vosku viditelná).”<sup>148</sup> Používá velmi řídké barvy, které dávají plátnu možnost uplatnit se skrz barevné vrstvy.

Podobně lehká malba Agnes Martinové umožňuje strukturu plátna, aby prosvítala, zatímco u obrazů Roberta Mangolda může barevná vrstva být jakákoliv od husté a hladké až po velmi řídkou (kde vazba plátna zůstává viditelnou). Mangold balancuje svoje povrchy tak, aby byly v rovnováze se všemi ostatními prvky obrazu. Rosenthal nejprve vytvoří obrazovou rovinu vyškrábáním linek do plátna, aby potom mohl pracovat s efekty, které to má na nanášenou barvu (tj. kanalizování její tekutosti).

„Povrchovosti“ Edda Renoufová dosahuje procesem vypárávání nití z plátna a přemalováním jeho hrubé struktury velmi tenkou vrstvou řídké barvy. Jak umělkyně píše ve svém prohlášení z března 1975 publikovaném ve výstavním katalogu:

„Ve svých obrazech začínám prohlídkou nenašepsovaného lněného plátna tak, že toto nově napnuté plátno postavím proti světlu. Zapomenu sama na sebe a nechám se vést tím, co vidím ve struktuře tkaniny: přírodní rytmus – hra horizontál a vertikál, které jsou někdy mírně nerovnoměrné a zvlněné, ne přesně geometrické. Vytáhnu několik vláken, někdy dlouhých jindy krátkých. Potom se posadím a začnu preparovat plátno, natírat jej řídkými barevnými glazurami:

tmavě modrá, černá, bílá, sienská červeň. Při práci otvírám zevnitř strukturu materiálu, snažím se objevit život, energii již obsaženou v plátně a barvě.”<sup>149</sup>

Pro Renoufovou je použití struktury jako textury prostředkem malování obrazu, založeným čistě na daném malířském materiálu; její způsob zaměření se na základní elementy malby. Interesantní bod, který vyplývá z jejích slov, je intimní relace s plátnem založená umělcem uvažováním o materiálním podkladu. Tím, že přemýšlí o jemné struktuře tkaniny – a nechává diváka uvažovat o různých možnostech zvýraznění –, vytváří důvěrné intimní měřítko jiné než formát obrazu. Divák necítí jen přítomnost plátna jako objektu, ale také individuální vlastnosti skutečného plátna jako materiálu v konfrontaci s dílem.

Také Marthe Wéryová (vzpomeňme si na její slova „celá moje práce je pokus prožít povrch“) zmiňuje podobný zájem ve svých poznámkách o malbě zaslaných kurátorům výstavy *Fundamental Painting*:

„21. srpen 1974. Je těžké oddělit techniku od duše. Především je důležité aktivovat 'něco' na texturální úrovni: to znamená nejprve určit základní materiál nebo stanovit vztah. Například papír: poznání jeho textury; potom záznam mojí intervence na nejzákladnější texturální úrovni materiálu. Můj zásah již není situován jen na této úrovni. Je to akt vymazání nebo jednoduchosti v opozici k tendenci, jehož cílem je určit sám sebe nebo něco vyslovit. Textura? To je živá věc, tedy něco, co je destruktivní. Intervence je prodloužení života, pokus pozastavit proces zániku.”<sup>150</sup>

Umělcův zásah je tedy prostředkem ke zdůraznění vlastní povahy materiálního výtvarného prvku – podkladu. Jak píše Dippelová v katalogu: „Textura je charakteristická pro materiál, který byl použit k vytvoření povrchu.”<sup>151</sup> Pro fundamentální malíře je materiál podkladu důležitý faktor malby, jehož inherentní vlastnosti musí být umělcem respektovány.

Pasáž z rozhovoru kunsthistorika Keese Broose s Tomasem Rajlichem ukazuje důležitost úvahy o struktuře ve fundamentální malbě. Broos se ptá umělce: „Pro tebe je zcela typické, že maluješ na plátno, ale představ si, že dostaneš zakázku namalovat v architektuře velkou nástěnnou malbu: jak bys to dělal?“ Na to Rajlich odpovídá: „...co se týká techniky, jsem zvyklý malovat acrylem na plátno. Možná, že to zní poněkud divně, ale u takové zakázky bych rozhodně nemaloval rovnou na zeď. Nechal bych například zeď polepit plátnem jako tapetou a na to plátno bych maloval; pro moji

malbu je struktura plátna důležitá, protože se to týká iluze hloubky. Pokouším se dosáhnout co nejmenší dimenze pomocí materiálu.”<sup>152</sup>

Struktura a textura stejně jako provedení jsou důležité prvky fundamentální malby. Určují jedinečnost a povahu každého obrazu, dávají mu život. Úvahy o nich se dají porovnat s umělcovými úvahami o jiných elementech jako formát, barva, linie a podobně. Všechny mají funkci podpory „povrchovosti“ a všechny musí být typicky „malířské“. Obrazová plocha může být jakákoli – hladká nebo pastózní – a struktura plátna může být vidět nebo ne, dokud potenciální atmosférické vnímání je potlačeno zdůrazněním předmětnosti obrazu (například použitím multipanelové konstrukce, nehotových okrajů, rastrů, zásahem do podkladového materiálu, matností, aplikací materiálu barvy a podobně. Hrubé struktury mají tu přednost, že více podněcují intimní dialog. Jemně tkaná struktura plátna nebo reliéfní práce štětcem, vyzývá diváka se přiblížit, tedy vyvolává intimnější měřítko k velké ploše obrazu (srov. rastr). Důležitý pro fundamentální malbu je důraz kladený na texturu podkladu, stejně tak jako na malovaný povrch, tj. provedení neboli *faktura*<sup>153</sup> malby samé. Jak struktura, tak gesto sjednocují obrazovou plochu. Úvahy o textuře malovaného povrchu, stejně jako provedení obrazu pomalováním plátna z hlediska „povrchovosti“, mění obraz v materiální skutečnost (namísto skutečnosti čistě malířské).

### 2.1.6 Nástroje a materiály

V souvislosti s texturou obrazu, jak materialita barvy, tak sama struktura plátna, hrají důležitou roli. V textu o Cézannovi, Yve-Alain Bois napsal větu, která má zásadní význam i pro fundamentální malbu: „Od doby [Leon Battista] Albertiho se předpokládá, že plocha obrazu je průhledná, ale podmínkou *sine qua non* její průhlednosti je, že bude bez výjimky celá pokrytá.”<sup>154</sup> Fundamentální malířství nahlíží na malbu jako malbu, přijetím reality hrubého plátna za její základní element (tím také barvy jako neiluzionistického materiálu). Ve fundamentální malbě podklad je něco k vidění, ne k překrytí [srov. Stella]. Režné plátno nebo jeho povrch je někdy použito k jeho zdůraznění mezi ostatními prvky. Podobně mohou být umělcem vybrána různá plátna s různou strukturou tkaniny, protože tato struktura má vliv na vzhled malby na ní.

Struktura plátna může dokonce prosadit a vyjádřit materiálnost povrchu. V tomto kontextu Suzanne Hudsonová, která studuje dílo Roberta Rymana, konstatuje: „Ani tvar (obraz), ani podklad (plátno) nemá neomezené privilegium, ačkoli divákovo střetnutí s obrazem se stává aktivním a sebeurčujícím.”<sup>155</sup> Objev možného využití plátna jako speciálního prvku určení textury obrazového povrchu (spojeným s konceptem barvy jako materiálu nikoliv iluze) je novým faktorem malby. Všechny ostatní nástroje a materiály – 5. bod na listině charakteristik fundamentální malby definovaných Dippelovou – také získaly na důležitosti a byla detailně prozkoumávána jejich role v malířství i jejich možný příspěvek k fundamentálnímu v malbě.

Rini Dippelová poznamenává k důležitosti materiálů a nástrojů: „Byl to především Ryman, kdo upozornil na obrovskou škálu možností, které nabízejí materiály jako barva, podklad i samotné štětce. Je také mnoho druhů různých podkladů: bavlna, len, karton, sololit, překližka, ocel, měď, plasty atd. a mnoho různých druhů barev: olejové barvy, syntetické barvy, laky, kombinace vosku a olejových barev nebo pigmentů. Nástrojem je samozřejmě štětec – v mnoha různých tvarech a velikostech –, ale také špachtle (Marden), váleček (Mangold), houba (Smits), ruka (Zeniuk), nebo i obraz sám může být použit jako 'štětec' (Jackson, Van Koningsbruggen).”<sup>156</sup> Vedle malířských prvků, které jsou používány novým způsobem, jsou rovněž novým způsobem používány malířské materiály a nástroje v zájmu znovuoživení obrazu, v zájmu vytvoření požadovaných vizuálních efektů, ale také jednoduše k objevení rozsahu možností všeho, co je typickým malířským materiálem.

Se stejnou logikou nás Colpittová informuje, že vedle kladení důrazu na tradiční malířské prvky: „Minimalističtí malíři šedesátých let...se rychle obrátili k novým materiálům a technikám...”<sup>157</sup> A Lucy Lippardová uprostřed šedesátých let píše: „Nedávno vyvinuté acrylové barvy se dobře hodí pro 'studenou' malbu, pro... svoji světelnost, čistotu a neosobní funkcionalismus, převzatý z technologických a průmyslových zdrojů.”<sup>158</sup> Strickland specifikuje: Opakující se minimalistické vlastnosti především v malbě jsou...vyhýbání se gestu provázené vyhlazeným provedením; ... technické vyrovnání struktury (barvy míchané se včelím voskem, barvy ve spreji, válečkovaný lak, matný acryl, absorpční nebo nepropustné podklady)...”<sup>159</sup> Důvody této preference velké části fundamentálních malířů pro hladkost povrchu jsme již diskutovali. I když většina z nich pracuje s tradičními materiály a barvami (s olejovými

nebo acrylovými), plátnem (lněným nebo bavlněným) a s tradičními štětci: Berghuis, Berthot, Cane, Charlton, Girke, Renoufová, Richter, Rosenthal, Ryman, Rajlich, Wéryová, se špachtlí Marden, a Mangold s malířským válečkem.

Colpittová konstatuje: „Na rozdíl od minimalistických soch, obrazy nejsou fabrikovány mimo ateliér...za aplikaci barev zůstává zodpovědný jenom malíř sám. Nicméně 'vzhled' výrobku je patrný ve většině obrazů.“<sup>160</sup> Objevení se acrylových barev stejně jako využití velkého množství všech druhů malířských materiálů a nástrojů, které trh nabízí, jsou určujícím faktorem použití barvy jako materiálu a potvrzením obrazu jako objektu. Ale hledání esence malby zcela jasně zůstává výhradní odpovědností umělce samého. Je to nutnost umělcova tvůrčího procesu, která je důležitá, více než otázka použití tradičních nebo nových materiálů, nebo jak vypadá výsledek; pokud jak procesy a materiál, tak výsledek nepochybně zůstávají v oblasti malby.

Podstata je – jak Hudsonová píše v knize *Robert Ryman: Used Paint* –, že od poloviny 60. let jsou obrazy „o povaze barvy: barva [je] obsahem obrazů, stejně tak jako jejich forma“.<sup>161</sup> Barva může být nanášená, roztíraná, válená, tažená, rozmazávaná atd. po ploše obrazu krátkými nebo dlouhými tahy (jako části kompozice), které ukazují na experimentování s tlakem, se směrem, s hustotou barvy atd., tedy komunikují s divákem o charakteru použitých materiálů a nástrojů. Například povrch obrazů Roberta Mangolda je vždycky hladký, téměř průmyslově pokrytý barvou nanesenou válečkem. Oproti tomu Tomas Rajlich maluje obrazy skutečnými štětci, jak umělec vypovídá v interview s Keesem Broosem: „Malba, podle mého názoru, je něco, co musíš dělat s vypětím všech sil, ne zrovna všemi emocemi, ale veškerou vůlí, kterou máš v sobě.“<sup>162</sup> Oba způsoby aplikace barvy ukazují *raison d'être* užívání nástrojů v souvislosti s malbou.

Připomeňme, že fundamentální malba je objevování obrazu malířem během pracovního procesu a že tento proces by měl být lehce pochopitelný pro diváka při jeho konfrontaci s obrazem. Ve svém prohlášení pro katalog výstavy *Fundamental Painting* Raimund Girke velmi dobře vysvětluje tento delikátní proces použití materiálů a nástrojů s ohledem na divákův zážitek:

„Určujícími elementy v pracovním procesu jsou materiály: žádají si specifický způsob zpracování, který musí zůstat čitelný. Přizpůsobeny rozměrům malované plochy, volně končící barevné tahy vytváří více či méně animované barevné pole a vrstvení. Stejně vrstvení a spojení mírně odlišných barevných vrstev jedné po



druhé mají za výsledek téměř homogení zbarvení, mimořádnou hutnost a intenzitu barvy. Kromě materiálů, také postup vrstvení klade důraz na proces malování sám a vede ke zdánlivě klidné barevnosti, jejíž latentní energie se jeví jen postupně. Barva začíná fungovat téměř neviditelně, pouze ji cítíme.”<sup>163</sup>

Divák musí být schopen rozeznat specifičnost a charakter nářadí a materiálů, které byly použity k vytvoření obrazu. Jak řekla Marthe Wéryová: „Materiály – barva, papír, plátno, dřevo – jsou všechno živé věci.”<sup>164</sup> Mají svůj vlastní charakter, který je velmi jedinečný pro každý z použitých materiálů, stejně tak jako různé charakteristiky použitých nástrojů. Ve fundamentální malbě tento ryzí inherentní element je hledán a znovu vytvářen v dialogu s divákem.

To se nevztahuje jen na použití barev, ale také na použití všech nástrojů a materiálů ve fundamentální malbě. Vlastní kvality použitých materiálů a nástrojů, vztahující se jak k podkladu, tak k obrazové ploše, jsou stejně důležitými elementy při konstrukci obrazu jako výtvarné prvky kompozice spolu s barvou a linií. Kritérium je, že jsou malířské a vytvářejí zamýšlené efekty, kdežto aplikace je výhradní odpovědností malíře. Zprostředkovávají komunikaci s divákem o pracovním procesu, stejně jako o předmětnosti nebo materialitě obrazu z hlediska „povrchovosti“. Crimp napsal na toto téma: „Materiál je samozřejmě nejzásadnější v umění, které závisí na chápání jeho substance jako aktuální. [...] Jsou to vlastnosti materiálů použitých jako materiály ..., které udrží divákovu pozornost u toho, co konkrétně vidí (a že vidí).“<sup>165</sup>

### 2.1.7 Proces

V zásadě tyto úvahy týkající se materiálů a nástrojů jsou součástí malířského procesu – bod číslo 8. na seznamu charakteristik fundamentální malby Rini Dippelové – , ve kterém tyto složky hrají hlavní roli (tah, barva, podklad, atd.). V tomto procesu je způsob použití materiálů a nástrojů pravděpodobně jediný komponent, který je velmi náchylný ke změnám. To je pak indikativní pro způsob, jak tyto obrazy vznikly. Připomeňme prohlášení Colpittové, že stejně i ve „studené“ fundamentální malbě zůstává umělec zodpovědný za tvůrčí proces. Charlton například píše: „Maluji obraz štětcem hladce a rovnoměrně, jak jen je možné, nenechávám žádné stopy pohybu ruky, přesto je ale důležité, že ho maluji (Nikdy bych barvu nestříkal).“<sup>166</sup> Jak Dippelová

informuje čtenáře katalogu výstavy *Fundamental Painting*: „Práce probíhá v souladu se stanoveným plánem, ale zároveň je ovlivněna průběhem pracovního procesu. Je zajímavé poznamenat, že mnozí malíři sami uznávají vliv intuice na svoji práci.”<sup>167</sup> To se také dočteme v brožuře rozdávané návštěvníkům výstavy: „U několika malířů leží silný důraz na procesu myšlení, který vlastní práci předchází, to ale nevyklučuje vliv intuice z pracovního procesu.”<sup>168</sup> Obojí, jak předem definovaný postup, tak vliv intuice, hrají stejně důležitou roli v tvůrčím procesu, (který má zůstat divákovi viditelný).

V této souvislosti je třeba vzpomenout, jak Naomi Spectorová uvádí, že „Rymanovo přesvědčení vyplývá ze zkušenosti tvořit obrazy a ne obráceně. Nestará se o 'co by mělo být uděláno', ani o výsledky, ani o teorie. Pro něj je jádrem malby proces. O každé práci předem ví, jaké použije materiály a také co s nimi chce udělat. Není pochyb o tom, že je zde značná investice myšlenek a úsilí před začátkem práce. Ale způsob, jak každé rozhodnutí bylo provedeno, každý dotek barvou na povrchu a celkový vizuální výsledek, jsou stále nepředvídatelné.”<sup>169</sup> Tato slova o Rymanovi perfektně shrnují a popisují proces fundamentální malby.

Jak je možné vyčíst z textů Raimunda Girkeho, Eddy Renoufové a Marthe Wéryové o materiální textuře podkladu, fundamentální malíři pracují s výtvarnými elementy respektující jejich inherentní vlastnosti. Náradí také zůstává malířské, i když se objevují neobvyklá použití pro tradiční předměty a novinky, které přináší trh. Fundamentální malíři jsou zvědaví poznat, jak každý druh nebo značka funguje. Pro všechny fundamentální malíře je základní volba materiálů a náradí a způsob jejich použití na obraze. To jsou předem striktně určené body; ačkoli v tomto rámci poznávání malby v aktu malby je prvořadé.

Například Kees Smits, Richard Jackson a Rob van Koningsbruggen jsou velmi zaměřeni na plánovaný produkční proces. Kees Smits píše ve svém uměleckém prohlášení pro výstavu: „Metodu malování a konstrukci obrazu určuji předem, potom může být obraz namalován non-stop. Obraz musí tuto metodu a konstrukci potvrdit. V této souvislosti je každý obraz paralelní otisk mých akcí probíhajících po dobu malování.”<sup>170</sup> Také Richard Jackson strávil čtyři dny měřením přesného složení svojí dočasné nástěnné malby pro výstavu *Fundamental Painting* před jejím relativně rychlým provedením.<sup>171</sup> Rob van Koningsbruggen, jak je vidět, nechal průběh provedení pouze náhodě.

Agnes Martinová dělá před realizací obrazu pečlivé výpočty poměrů rastrů poté, co se jí obraz zjevil ve spánku nebo při meditaci – jak se dovídáme z její videonahrávky. Při malování už se rozhoduje jenom o intenzitě barvy, aby dosáhla dokonalou rovnováhu. Robert Mangold má stejně promyšlený a vyvážený přístup: „Práce postupuje od nápadu ke kresbě, přesnější kresbě, malému formátu až k plnohodnotnému dílu, proces který může trvat měsíc, dva nebo i déle. Chodím rád nějaký čas s ideou v hlavě než se rozhodnu, zda ji budu realizovat nebo ne.“ Provedení je nicméně výhradní zodpovědností umělce samého, a proto se koncept stále mění. Informovaný čtenář ví, jak pečlivý Mangold je právě při vyvažování všech prvků: síla kreslené linky ve vztahu k „faktické lince“, jak sám nazývá spojení mezi panely, hustota barvy pro každý odstín a k ní patřící viditelnost struktury plátna, přizpůsobená napětí mezi formou a tvarem. Protože fundamentální malba je logická (ne systematická), tzn. ne všechny kroky jsou předem určené, každé kompoziční rozhodnutí je závislé na rozhodnutí, které mu předcházelo. Vlastní charakter použitých nástrojů, materiálů a významů se může rozvinout ve své podstatě za účelem vytvoření malby, která je fundamentální.

Fundamentální malba je nejen logická, ale také modulární (nezaměřovat se sériová). Rozdíl mezi modulovým a sériovým vysvětluje nejlépe Mel Bochner v článcích *The Serial Attitude* a *Serial Art, Systems, Solipsism*. Bochner píše: „Modulární ideje se podstatně liší od sériových, ačkoli oba typy jsou typy řádu. Modulární práce jsou založeny na opakování standardní jednotky. Tato jednotka, která může být cokoli ..., nemění svoji základní podobu, ačkoli se může zdát, že se liší podle způsobu, jakým jsou tyto jednotky k sobě řazeny.“<sup>172</sup> V sériovosti musí být dílčí změna jednotek, pravidelná a systematická: „Předpoklad sériovosti stojí na ideji, že zpracování termínů (částí) každého jednotlivého díla je založeno na číselně nebo jinak stanovené řadě (progrese, permutace, rotace, cyklus) jedné nebo více předurčených částí této věci. Idea se stává svojí logickou konkluzí.“<sup>173</sup> Modularita vychází z průzkumu předem definovaných prvků v daném rámci na základě výběru umělce (zatímco sériovost je založena na matematické nebo numerických systémech).

Toto nekonečné a osobní využívání standardního modulu připomíná Rymanův typický „bílý čtverec“ a rastrové skoro čtverce Agnes Martinové a Tomase Rajlichy. Také práce Raimunda Girkeho, Jerryho Zeniuka a Gerharda Richtera a v menší míře

Jakea Berthota<sup>174</sup>, Louise Canea a Stephena Rosenthala ukazují jistou modularitu v procesu. Vystavené obrazy každého umělce si byly vždy velice podobné. A například Charltonova standardní jednotka 4,5 x 4,5 cm je jasným svědectvím modulárního základu ve fundamentální malbě.

Ve chronologické videoprezentaci děl nazvané *Alan Charlton: I am an artist who makes a grey painting* vysvětluje, že „...všechny obrazy se vyvíjí z obrazů, které byly udělány před nimi.“ Všechny obrazy jsou součástí tohoto modulu a sebemenší náznak ztráty této modulární kvality jej znepokojuje. V jistém okamžiku říká: „Jediná věc, která mě zneklidňovala, byla ta, že ačkoliv rozměr v obraze zůstával stále 4,5, důležitost modulu se zdánlivě vytrácela.“<sup>175</sup> Také práce Marte Wéryové jsou modulární.

Ve svých pracovních poznámkách, které místo prohlášení poslala kurátorům výstavy *Fundamental Painting*, označuje rok 1974 jako rok, ve kterém její modulární hledání v obraze začíná, a zeširoka se rozepisuje na toto téma:

„Moje malířská práce se stále pohybuje na hranicích mechanického, přináší omezení. Ale je jen zdánlivě mechanická. To je převzato napětím tělesné činnosti nebo plánem psaným v akci. Tento plán je: jít až do konce. Celou cestu až na konec čáry: celou cestu až po okraj stránky, celou cestu až do konce množství stránek. Inherentně se opakující zkušenost. [...] Tento proces hledání obrazového prostoru probíhal postupně. První zlom nastal v momentě odmítnutí napsat figuru na povrch, když ale současně došlo k potvrzení prostoru jako celé plochy. Druhý zlom byla exploze nebo rozvinutí série ploch vzhledem k zaměření na nedefinovanou zkušenost samu o sobě vzhledem k jejímu základu v dění, což je napětí stále revidované a určené vždy k opakovanému prožití. Pokud by se série z toho důvodu stala nekonečnou, je to proto, že se odehrává na úrovni této zkušenosti a ne – anebo jen náhodně – na úrovni výsledku. Pokud by měla série skončit, nemůže to být nic jiného než znak vyčerpání...“<sup>176</sup>

Ačkoli Wéryová používá slovo „sériový“, zatímco popisuje jasně modulární proces, tato pasáž ilustruje odhodlání stejně jako komplexnost malířského procesu fundamentální malby, která hledá znovu a znovu malbu a její inherentní elementy. Odpověď na toto „proč“ tohoto „jak“ je s největší pravděpodobností pro všechny fundamentální malíře obsaženo v prohlášení Wéryové: „Myslím, že jsem pragmatička. Mohu pochopit jen ty věci, které jsem vyzkoušela sama. Moje mysl není abstraktní, je velmi konkrétní.“<sup>177</sup>

Wéryová jako ostatní fundamentální malíři zkoumá malbu při malování. Jak toto probíhá, popisuje ve svých poznámkách z 21. srpna 1974:

„Opakování. To je v povaze struktury věcí. Struktura je stále se opakující fenomén. Tento fakt je pro mě důvodem zůstat ve struktuře linky: je dostatečně diverzifikovaná prostřednictvím základních vlastností, aby nedošlo k vyčerpání. [...] Čemu tato zkušenost odpovídá? V první řadě je podřízena faktu... Pak je tady okolnost... [...] Struktura a její výzkum je souvislý proces. Podřízení se více základní struktuře znamená více možností k udržení soudržnosti nebo dosažení soudržnosti. [...]

Není možné oddělit techniku od duševní dispozice nebo duševního života, od pocitu psychického žití. Je tady také jakási dohoda, která je prezentována aktivací miniaturní texturální úrovně objektů. Otázka, zda je to umění nebo ne, není příliš důležitá. Velmi váhám při použití tohoto výrazu, který se stává stále méně konkrétní. Je to něco, co člověk žije, co se transformuje do života. Je to v každém případě něco, co vytváří pocit účasti na hluboké pulzaci přirozenosti věcí a ve své podstatě, nepochybně také nás samotných. Je to druh soucitu, ke kterému dochází a který člověk žije. Nebo který je vyvolán. To, co přetrvává, by ho mělo v principu zas vyvolat, pokud je zde receptivita. Série vytváří tento pohyb. Je to repetitivní čtení, které ovlivňuje nebo osvětluje dívající se osobu.“<sup>178</sup>

Znovu si můžeme všimnout důležitosti práce s modulem – hlubokého zkoumání několika málo základních prvků malby, její inherentní vlastnosti a také role intuice v tomto procesu; a v neposlední řadě důležitost vizuální komunikace tohoto procesu s divákem, která mu umožňuje zúčastnit se hledání malby *per sé*.

Jak již bylo mnohokrát zmíněno, a to zejména jako specifický bod v definici fundamentální malby Dippelové, malířský proces musí být pro diváka čitelný. Dippelová píše v úvodu: „Téměř u všech 'fundamentálních' malířů je vidět, jak je vytvořen povrch jejich obrazů. Jak dlouho trvalo jej namalovat, je již mnohem těžší zjistit, ale ve většině případů je to zjevně zdlouhavý proces. Tento způsob malby nutně vyžaduje velkou pozornost diváka. Koncentrace pohledu se stává mnohem obtížnější než v jakýchkoli realistických formách malby.“<sup>179</sup> Také její vzor Douglas Crimp poznamenává na toto téma: „...tato malba používá nevztahové části, pokud vůbec nějaké používá; logické postupy nanášení materiálu nebo 'vrstvy' na podklad; přímočarý a jednoduchý přístup k aktu malování a sebekritickou odpovědnost za povrch, který vzniká. Člověk cítí malířovu přítomnost v jeho dílech ..., ne tu, pokud jde o umělcovu citlivost či osobnost, ale v mnohem úplnějším smyslu, protože nám přímo ukazuje, jak tento povrch *de facto* vytvořil.“<sup>180</sup>

Fundamentální malíři vyvíjí své obrazy na základě idejí modifikovaných intuicí bez celkového sériového koncepčního plánu, proto je Dippelová nazývá „postkonceptuální“ a tento komplikovaný proces, za který je umělec zcela zodpovědný

– „postminimální“. Ačkoli všichni trvají na stejném východisku, každý obraz se rodí z pečlivé kombinace jeho komponentů. Každý obraz je předmětem nových rozhodnutí, pokud jde o podklad (materiál, velikost), barvu (hustota, lesk, barva a tón barvy), aplikaci a typ štětce, které respektuje inherentní vlastnosti a malířskou kvalitu každého z nich. Fundamentální malba je modulární v tom, že je založená na stejném modulu zkoumání možností malby pouze jejími zásadními prvky, zatímco je logická, pokud jde o umělcovu osobní volbu, co zkoumat a čeho se vyvarovat, a je osobní tím, že se vyhýbá systematickému vývoji zkoumání každého jednotlivého modulu. Intuice hraje důležitou roli v objevování inherentních kvalit a účinků čistých malířských prvků ve striktně, vymezeném poli, tedy v malbě jako takové (proto je provedení každého díla manuální a je za něj zodpovědný pouze malíř).

Fundamentální malba je spíše logická než racionální, každé rozhodnutí o malířském procesu vychází z rozhodnutí předešlého.<sup>181</sup> Modul, jeho opakování tedy není omezení, ale základ různorodosti dovolující detailní prozkoumání fundamentálního v malbě. Fundamentální malba je druh „učení se prací“ při malování. Jak poznamenává Hudsonová, není to jen proces, ale „ztělesněné myšlení“<sup>182</sup> – nebo jinak řečeno mentalita, jak říká Dippelová. Tato mentalita a její komunikace s divákem – setkání umělce s divákem ve vizuálním dialogu na téma obrazu jako konceptu, jako objektu a jako procesu, mediaci malby – je neodmyslitelnou vlastností tvůrčího aktu.

### 2.1.8 Kompozice

Protože fundamentální malba se zaměřuje na specifické prvky a jejich efekt, stávají se tyto jejím subjektem, zanechávající kompozici nepředmětnou a nezobrazující. To jsou dvě další kritéria fundamentální malby jmenovaná Dippelovou. Různí autoři, kteří psali o americké větvi fundamentální malby o malbě minimalistické, potvrzují a specifikují tato pravidla. Například Strickland píše: „Konkrétně v malbě opakující se minimalistické kvality jsou nereprezentativnost a nereferenčnost.“ A přidává o kompozici: „...vyhýbání se nebo extrémní zjednodušení vztahů; ...identifikace obrazu a povrchu; nerozmanitost opakování jednotlivých motivů v jednotlivých obrazech a sériích; Concentrismus...“<sup>183</sup> To koresponduje se slovy Colpittové, která píše: „Balans

nebo vyvážené vztahy mezi prvky již nejsou zdrojem kompozice. Místo toho se zdá, že symetrie je nejzřejmější řešení, jak dosáhnout 'bezvztahové' kompozice."<sup>184</sup> Tradiční relační kompozice je zaměněná za pouhý vzájemný vztah malířských prvků, kde žádný z nich nedominuje. Symetrický tvar plátna v kombinaci s celoplošným [all-over] pomalováním (nebo vyhýbání se figuře na podkladu) vede diváka k podrobné prohlídce obrazu. Formát vizuálně přitahuje oko směrem ke středu, stopy umělcovy práce zanechané v materiálu ho tlačí znovu a znovu od centra pryč a udržují dění na povrchu. Plošnost, nebo jak to nazývá Douglas Crimp „povrchovost“, je v tomto procesu velmi důležitým faktorem.

Podíváme-li se na díla na výstavě *Fundamental Painting*, téměř všechna splňují tato kritéria. Monochromní plátna od Berthota, Canea a Charltona stejně jako vícebarevné multipanelové práce Mardena mají tendenci sjednotit obraz a povrch. Dokonce i barevná díla jsou většinou tak nepopisná, že nevyvolávají žádné asociace. Rastrové obrazy Martinové, Rajlicha a Renoufové stejně jako lineární obrazy Rosenthala a Wéryové zcela jasně ukazují malbu pokrývající celou plochu. Všechny mají tendenci na první pohled se prezentovat jako stabilní symetrické celky, které v pozorovacím procesu fungují koncentricky. (Pouze multipanelové práce Berghuise a Smitse s těžkým rukopisem ukazují spíše progres než symetrický anticentralismus. Kupodivu se zdá, že nástěnná malba Richarda Jacksona také odpovídá těmto kritériím - teoreticky v praxi se nicméně neprezentuje jako celek.)

Práce Raimunda Girkeho, Roberta Rymana a Jerryho Zeniuka jasně ukazují na obrazové ploše viditelné povrchové incidenty, které ale nenarušují tento pocit jednoty, zdánlivé symetrie a koncentrického čtení. Dokonce i šedé monochromy Gerharda Richtera se prezentují způsobem, který do značné míry tuto propozici respektuje, i když výrazný rukopis rozptyluje divákův pohled. Fundamentální malíř Raimund Girke píše: „Kompozice v tradičním smyslu už neexistuje. Celá plocha obrazu je jedno jediné strukturální pole, které je rozděleno do strukturálních částí bez jakékoli dominantní formy. Různé strukturální elementy dávají barevnému povrchu klid, ale také velmi pronikavý život. Každý sebemenší strukturální element má jako část velkého strukturálního pole svoji funkci v tomto celku, je aktivní a tedy nepostradatelný.“<sup>185</sup> A pokračuje komentováním vlastního díla: „Různé směrové hodnoty jednotlivých strukturálních polí vyniknou a zase se ztrácejí ve vzájemném pronikání a transparentním

vrstvení. Svět monochromu nabízí v daných mezích nekonečnému množství možností nový charakter.“ V pracích Girkeho i jeho kolegů se kompozice jako taková ztrácí v tomto pečlivém způsobu objevování obrazu a jejich efektivně komunikativní formě. Obrazová rovina je vizuálně aktivována způsobem malby, který opomíjí tradiční kompozici.

Také Robert Mangold ve svých „Thoughts on my work“, které byly jeho uměleckým prohlášením pro výstavu *Fundamental Painting*, sdílí tradiční obavy o rovnováhu v obraze, ačkoliv v relaci k podobné strukturální ploše a vysvětluje její účel, tedy „vidět-vnímat-zažít“ zkušenost publika:

„Zásadní snaha v mojí práci posledních deseti let byly moje obavy o strukturu, vztah vnitřní struktury díla s vnějším tvarem. Okrajové linie s linkou vnitřní. Touha vytvořit obraz jako jasný celek tvaru/linie – barvy/plochy. Dílo, které se bude divákovi prezentovat samo o sobě přímo a beze zbytku, se všemi svými informacemi. Snaha vyhnout se jakékoli ozdobě, jakémukoli romantickému projevu barvy a obrazu. Snaha o čistě funkční druh práce; ekonomický, jehož uspořádání nebo struktura a barva jsou dány plátnem a účelem díla. Myslím si, že je důležité, aby práce byla nová, neustále se měnící, aby se bránila opakování; proto ji stále intuitivně posouvám, na jednu stranu nebo druhou, k novým způsobům, jak se vyrovnat s věcmi, které mě zajímají. Práce postupuje od nápadu ke kresbě, k přesnější kresbě, k malému obrazu, až pak k plnohodnotnému dílu, proces, který může trvat měsíc nebo dva, ale i déle. Líbí se mi mít myšlenku 'kolem sebe' nějaký čas, než se rozhodnu, zda ji chci realizovat nebo ne.“<sup>186</sup>

Mangoldovo „extrémní zjednodušování vztahů“ stále obsahuje linie, které chápeme na první pohled jako znak. Mají tendenci jevit se jako obrysy, ale to je rychle potlačeno. Mangold má zájem o výtvarné prvky, tzn. formát, velikost, barvu, čáru texturu a jejich působení na diváka.

Je zřejmé, že se jedná jen o tuto základní přímou komunikaci inherentních prvků malby. Jde o stejnou důležitost každého obsaženého prvku, ale novým způsobem – jde o sjednocený obraz a o vyjádření tím nejefektivnějším způsobem. Divákova schopnost vnímání je vyvolávána a testována malbou, která se týká kteréhokoliv a zároveň všech základních výtvarných prvků v něm obsažených – ať už vizuálních nebo materiálních. Protože v podstatě jsou vztahy nevyhnutelné, může jednoduchost zvítězit nad nadvládou formálních vztahů. (Naopak Van Koningsbruggenovy práce skládající se



z dominantních geometrických forem, jsou jasně referenční a jsou zaměřeny na formu s tradičním geometrickým významem.)

Jak vysvětluje fundamentální malíř Robert Ryman v 1972: „[S]nažil jsem se to dělat co nejzákladněji. Nechtěl jsem v obrazech nic, co tam nemusí být, protože cokoli v obraze je, ale nemusí tam být, by tam být nemělo.“<sup>187</sup> Podobně píše i Stephen Rosenthal o svém cíli ve svém textu pro katalog výstavy: „Dělat malířské prohlášení o vlastnostech malby existujících bez expresivních doplňků.“ Malba je zjednodušena jen na nezbytné.

K výsledkům tohoto přístupu píše Colpittová: „Konsekvence bezvztahové organizace byly trojí: anonymita struktury vzrostla, jak mizela kompoziční rozhodnutí; méně detailů k pozorování mělo za následek více bezprostřední dopad na diváka; a to nejdůležitější, byla zde výsledná jednota a celistvost uměleckého díla.“<sup>188</sup> Alternativně můžeme říci, že omezení prostředků mělo maximální vliv na výsledek aktivace obrazové roviny a vrátilo malířský jazyk zpět k elementárnímu, přímému dialogu uměleckého díla s divákem. To přesně definuje fundamentální malbu.

Část vlivu na diváka není jenom absence kompozice, ale také systematická absence rámu. Úvahy o rámu jsou klíčovou součástí fundamentální malby. Jak Colpittová píše: „Jakmile se zobrazení rozprostřelo do délky a šířky obrazového podkladu, zájem o relaci motivu a podkladu se změnil v zájem o vztah vzhledu malby k okraji rámujícímu podklad.“<sup>189</sup> Tradičně rám odděluje realitu diváka od reality uvnitř obrazu, efekt „okna“; vytváří dojem, že obraz je okno, skrz které se díváme, zaměřuje pohled do obrazu a odděluje iluzi od zdi/prostoru. Současně rám vymezuje obraz jako objekt, jako něco odděleného od svého okolí. Fundamentální malba –, která usiluje o „povrchovost“ – chce opustit tuto kvalitu okna a představit obraz jako samostatnou entitu samu o sobě. Proto úvahy o rámu – nebo jeho nepřítomnosti – jsou součástí úvah o fundamentálních elementech malby.

V řadě děl Alana Charltona, vystavených na výstavě *Fundamental Painting* ze série *Untitled* (1974), otázka rámu hraje ústřední roli. Obrazy jsou všechny sestaveny ze šedých centrálních panelů, které mají tradiční horizontální obdélníkový formát připomínající krajinomalbu a druhé plátno podobných obdélníkových kontur ve stejném šedém tónu, umístěné okolo středního plátna jako rám. Mezi těmito panely je mezera

přesně 4,5 cm (Charltonova standardní jednotka), kterou je vidět zeď. Tímto způsobem obraz okamžitě podněcuje k vidění obrazu v rámu a zároveň spojuje obraz neoddělitelně s jeho okolím; a nakonec přes hrubou zeď ukazuje předmětnost a plošnost obrazové roviny.

Také další umělci na této výstavě (s výjimkou Martinové) nepoužívají rámy. Colpittová k tomu píše: „Rám obrazu, který ho určuje a rozlišuje od běžných objektů a zároveň podtrhuje kvalitu obrazu jako 'okna', se vytratil o generaci dříve než sokl v sochařství.“<sup>190</sup> To umožňuje většině monochromních obrazů vypadat jako ploché „reliéfy na zdi“. Vyrámování obrazů je umístilo do divákovy reality. Zbavením se rámu fundamentální malba zdůrazňuje relaci diváka s malbou. V obrazech, které mají rastrový vzor a jsou bez rámu, dokonce rastr umožňuje snadnou představu expanze a opakování i mimo plátno; v mysli diváka rastr může být rozšířen *ad infinitum* na všechny strany rovnoměrně. Tento způsob práce opět znovu spojuje malbu s realitou diváka, zatímco současně malba trvá ve své plochosti a předmětnosti. Absence rámu ve fundamentální malbě je v této souvislosti klíčová pro uzavřený intimní dialog mezi uměleckým dílem a divákem.

Následováním těchto způsobů práce, umělcových voleb a projevů fundamentální malba vede k výtvarným základům malby jako takové v souladu s definicí a k přímému dialogu orientovanému na diváka; Douglas Crimpova „povrchovost“ se zdá v tomto být opravdu klíčovým prvkem. Plošnost, tj. vlastní dvojrozměrný charakter obrazové roviny, je – jak stále znovu vidíme – opakující se fakt ve fundamentální malbě. V termínech kompozice, jak Colpittová mistrně shrnula, to znamená: „Obrazová hloubka byla ... zpracována symetricky. V tradiční malbě s hlubokým prostorem byly tvary strategicky rozmístěny tak, aby byl pohled veden skrze malbu do hloubky. Zobrazované objekty byly tedy v asymetrickém vztahu s rovinou obrazu. Takovou malbu není prakticky možno otočit. V opačném směru nevztahová, symetrická rovnováha vyvolává pocit plošnosti. [...] V přísně symetrickém obraze bez horní a dolní strany, přední a zadní plán již nemají dále žádný význam. Pohled zpoza 'scény' by byl stejný jako zepředu.“<sup>191</sup>

Vraťme se v těchto úvahách zpátky k výpočtu charakteristických vlastností Minimal a Opaque Painting, jak je uvádějí američtí kunsthistorici Strickland a Crimp a

k našemu předchozímu výzkumu elementárních prvků malby. Plošnost – na co konkrétně poukazuje Dippelová – je důležitá hodnota (a nikoliv stav) daná plátnem pro její inherentní vlastnosti. V malbě, kde každému elementu je dána stejná důležitost – být součástí materiálu, konceptu nebo tvůrčího procesu – je dosaženo nové rovnováhy, ve které zdánlivě minimální obsah má maximální působivost. Opuštění tradičního rámu nebo jeho zařazení do obrazové plochy je součástí tohoto procesu, protože to umísťuje obraz jako entitu samu o sobě do reality diváka. Nevztahová, nezobrazující, symetrická nebo centrická plocha podkladu trvá ve své předmětnosti a neiluzivnosti formou aplikačních režimů elementárních výtvarných prvků a základních materiálů. Vše, co divák může na obraze objevit – všechny malířské efekty výtvarných elementů – jsou právě tady na dvojrozměrné ploše, která je definována jako obraz. Obraz je teď sjednocená aktivovaná strukturální plocha s instantním účinkem, která bere v úvahu divákovy zvyky vnímání. Colpittová říká: „Redukce vnitřních vztahů zvyšuje důležitost relace mezi obrazem a divákem. V minimalismu ... vztahy částí jsou vnitřní; vnější vztahy na druhé straně vznikají mezi objektem a divákem.“<sup>192</sup> Dialog o malbě je inherentní obrazu, vzniká v kombinaci s divákem.

### 2.1.9 Divák

Fundamentální malba není jenom o malbě, ale také o divákovi. Divák je jejím posledním výtvarným prvkem. Předchozí kapitoly o fundamentální malbě můžeme stručně shrnout slovy Suzanne Hudsonové: „Malba se stává méně statickým, méně zakotveným prostředkem, je více v pohybu, materiál je dějištěm stálého testování a přepracovávání konvencí a efektů, které tyto konvence nebo jejich části vyvolávají. Co *je* obraz, se stává neoddělitelné od toho, co obraz *dělá*. Vše začíná u barvy, ale barva sama o sobě nestačí k vytvoření obrazu. Je nutná, ale nikoli dostačující. Obraz potřebuje nejen barvu, ale i podklad, vymezení formátu okrajem, zeď (kontext k vidění) a konečně i někoho, kdo jej vidí, aby byl určen jako obraz....“<sup>193</sup> V mentalitě fundamentální malby je dialog s divákem nebo jiná komunikace výtvarných prostředků s ním, jak již bylo zmíněno mnohokrát, klíčový element.

V textech umělců pro katalog výstavy *Fundamental Painting* se objevuje několik náznaků o důležitosti možného vizuálního znovuvytvoření kreativního procesu divákem. Například slova Stephena Rosenthala jednoznačně ilustrují tuto ideu dělání malby a vizuálního znovuvytvoření tohoto procesu divákem:

„Udělat malířské prohlášení o vlastnostech malby, jejích vlastností bez expresivních přídavků. Definovat stavy materiálů, jak jsou omezené na proces aplikace. Udělat optické objekty... Vytvořit nepředvídané fyzické zkonkrétnění podmíněné vizuálním vědomím ... Umístit hmotu malby na povrch. Zviditelnit podrobnou řadu hodnot na periférii vědomí..., Vytvořit z obrazu znamení jako součást vizuálního systému vzdáleného od místa vzniku.“<sup>194</sup>

Kees Smits uvádí: „Každý obraz je ... paralelní otisk mých akcí v době malování.“<sup>195</sup> Záměrem fundamentální malby je přivést diváka k úvahám o základních elementech malby (jak jsme již zmínili v diskusi o procesu malby, který vede diváka k znovuvytváření kreativního procesu).

Zdá se ale, že v tom je něco víc, než jenom znovuvytváření pracovního procesu a objevování malířských prvků. Brice Marden to formuluje takto: „Tento prostor [obrazu na zdi] je vyjádřením vize malíře. Malíř se snaží, aby jeho vyjádření bylo explicitní, protože chce ovlivnit člověka.“<sup>196</sup> V pozdějším rozhovoru například také Richard Jackson vysvětluje, že to, co chce „dělat, je kontrolovat, jakým způsobem se dívá divák na věci“. Chce, aby diváci „měli možnost, když prochází kolem díla, být informováni [malbou o malbě] v procesu prohlížení“, protože to „dělá člověka více součástí díla ... Je to spíše jakási zkušenost.“<sup>197</sup>

A jak k vystaveným dílům Jaka Berthota, Dore Ashtonová poznamenává: „malba, aby byla uměleckým dílem, musí být soběstačná metafora. Metafora ... sdružuje spekulace a emoce do umně kondenzovaného celku.“<sup>198</sup> Alan Charlton převzal svoje tvrzení od Giacomettiho: „Dobrodružství, velké dobrodružství je vidět okolo sebe každý den něco neznámého...“<sup>199</sup>, tím nepřímou poukazuje na vizuální podstatu malby. Takže jak ve smyslu vyvolání pocitů, tak ve smyslu odhalování vzpomínek nebo čehosi jiného divákovi, umělecké dílo v něm vždy něco aktivuje. Konečný element je živý divák, tedy interaktivní. Fundamentální malba je malba, která stojí na základech v tradičním smyslu, zatímco současně neguje tuto tradiční podobu obrazu.

Obraz se dokončí v pohledu diváka, ale ne jenom proto, že krása vzniká v oku diváka. Zdá se, že divák je konečným výtvarným prvkem. Živý divák je konečným

interaktivním elementem. Fundamentální malba je malba, která stojí na tradičních základech, zatímco současně popírá tradiční podobu obrazu.

Robert Mangold říká vše svým vlastním termínem „vidět-vnímat-zažít“ a dodává: „Pokud je to uděláno správně, výsledný objekt je něco mnohem důležitějšího než idea.“<sup>200</sup> Divák je nyní hlavní, ale současně středem zájmu je obraz (na rozdíl od abstraktního expresionismu, který se zabývá divákem). Colpittová to vystihla, když napsala: „Kde se proces týká uměleckého díla jako *fyzického objektu*, vnitřní i vnější estetické otázky se týkají schopnosti *vnímání objektu* tak, jak je prožívá divák.“<sup>201</sup>

Je tu čistě faktuelní způsob vnímání, kde zkušenost nyní zahrnuje „skutečný“ prostor. Jak v osmdesátých letech Alan Charlton říká ve videomonologu o své celoživotní tvorbě: „Prostor uvnitř obrazu i mimo něj je u všech obrazů stejně důležitý jako sám obraz.“<sup>202</sup> Konkrétně prostor fundamentální malby, který je vždy plochý, je v divákově prostoru. Agnes Martinová vysvětluje interakci s divákem v jejím díle, že „pohled na umění je jako jednoduše a přímo vstoupit do zorného pole stejně, jako byste přešli přes prázdnou pláž podívat se na oceán“.<sup>203</sup>

To zní jednoduše, ale jen zdánlivě. Vzdálenost – druh vzdálenosti, který udržuje horizont na svém místě – je komprimována jako druh neomezené hloubky. Není to jen otázka pohledu na výhled před sebou, ale také vstoupení a přesun přes zorné pole. Divák na pláži se pohybuje v prostoru. Horizont odděluje oblohu, ale není pevně stanovený, je vždy relativní ve vztahu k pohyblivému se divákovi. Stejně tak druh obrazů Martinové zůstává plochou, ačkoliv se mění v reakci na divákovu aktivitu. Takže tento druh obrazu leží více „přes“ než „v“ prostoru, jak jednou poznamenal Mel Bochner.<sup>204</sup>

Povrchovost je v tomto kontextu klíčová. (Připomeňme naši diskusi o trvání obrazu jako dvojrozměrného subjektu.) Colpittová vysvětluje: „Laterální symetrie (na rovině obrazu, nikoliv do její hloubky) nutí diváka změnit zvyky svého pozorování: nepodporuje tradiční čtení obrazu zleva doprava. Čtení je nenasměrované, a tedy nenastává žádný vztah mezi jednotlivými oblastmi plátna. Laterální symetrie vytváří pomyslné kvadranty – levý a pravý, horní a dolní. Centrálně vertikální nebo horizontální osa přitahuje oko, které ji ale raději nepřekračuje.“<sup>205</sup> Ačkoli symetrická, díky malým rozdílům ručního provedení jedna část fundamentálního obrazu nemůže být

zaměněna za část jinou. To znamená, že obraz nemůže být interpretován jako objekt v prostoru, ale jako plocha, která je konkrétní, a tedy pravý opak pomyslného okna.

Obraz se chová jako subjekt přítomný v realitě diváka. Fundamentální malba je plocha, kterou je možné číst. Fundamentální malba existuje v reálném prostoru a situaci. Prostor, který se prezentuje jako plošnost, podněcuje detailní čtení elementů malby divákem a vytváří dialog dvou subjektů. Colpittová to popisuje takto: „Forma je kompletně dána v jediném momentě. Co se odehrává v čase, je zkušenost: série měnící se citlivosti založená na vztahu divákova těla a objektu.”<sup>206</sup> A dodává: “Vědomí délky zážitku je zvláště výrazné, jelikož divák se nepoddává objektu, ale udržuje si trvalé vědomí o sobě jako oddělené entitě od předmětu rozjímání.”<sup>207</sup>

Crimp přesně určuje proč a jak je tento vztah k divákovi důležitý: „V Opaque Painting není fiktivní měřítko, protože člověk nemůže vstoupit do vztahu pomyslného poměru s obrazem. Zůstává na povrchu, uvědomuje si pouze reálné měřítko, proporci obrazu k sobě samému; a to je přesně ten vhodný poměr jedna ku jedné, který neprůhledná malba využívá, aby si udržela lidské měřítko. Je třeba zdůraznit, že tento vztah nevede k latentní iluzi antropomorfismu, ale funguje spíše tak, aby si divák uvědomil svoji vlastní pozorovací aktivitu, aby chápal sebe sama v aktu pochopení.”<sup>208</sup>

Celek obrazu a diváka v dialogu je důležitější než jeho části. Zdá se, že je vyšším stupněm vědomí. Tak si připomeňme například úryvek Marthe Wéryové z jejích pracovních poznámek k výstavě *Fundamental Painting*, kde popisuje relaci k obrazu a spojení s divákem:

„Není možné oddělit techniku od mentální dispozice nebo duševního života, dojmem žít duchovně. Je zde takové spojení, které se jeví v aktivaci miniaturní texturální úrovně objektů. [...] Je to něco, co člověk žije, co se transformuje v život. Je to v každém případě něco, co vytváří dojem účasti v hlubokém pulzu přirozenosti věcí, a ve své podstatě není pochyb, že také nás samotných. Je to druh spojení, ke kterému dochází a kterým se žije. Nebo je vyprovokováno. To, co z něj zůstává, by mělo toto znovu vyvolat, pokud je tam otevřenost.”<sup>209</sup>

A Alan Charlton píše: „'Přítomnost' obrazu je to, co se pokouším dosáhnout, je to důležitější, než jak je obraz namalován. Pocit (emoce) mezi divákem a malbou je vitální. Toto je 'to Umění'.”<sup>210</sup> Tento subjekt „hlubokého pulzu přirozenosti věcí“ nebo

„to Umění“, to *je ne sais quoi* toho všeho, co vyplývá ze spojení díla a diváka, budeme řešit v díle o významu fundamentálního díla.

## 2.2 Fundamentální mentalita

Po detailním prozkoumání fundamentální malby, jsme v lepší pozici pro srovnání a rozdělení, potvrzení nebo vyvrácení volby kurátorů. Přezkoumáním celkového díla jednoho po druhém s ohledem na fundamentální kvalitu (používání formátu, velikosti a měřítka, barvy, linie, provedení) a posouzením umělcem užitých materiálů a náradí, procesů a postojů ke kompozici a nakonec vytváření divákovy zkušenosti můžeme prověřit jejich propozici na fundamentální mentalitu. Ve zpětném pohledu máme větší přehled o fundamentálních malířích té doby a všeobecně o jejich díle. Nyní můžeme otestovat opodstatněnost jejich zařazení jako zástupců fundamentální malby, protože už známe vytrvalost jejich mentality v otázkách malby. Tato kapitola vyzdvihne fundamentální složku každého umělce nebo označí to, co způsobuje, že se vymyká tomuto proudu. Uvidíme, že ne všichni umělci z výstavy *Fundamental Painting* zůstali věrni tomuto směru, ale budeme moci přiřadit také několik umělců zejména z větší skupiny „analytické malby“, které, jak víme, organizátoři výstavy ve Stedelijk Museu v Amsterdamu v té době důrazně vyloučili.. (Lidová moudrost říká: „Někdy je těžké vidět les skrze stromy.“) My ale doufáme, že korektně vymezíme historickou skutečnost fundamentální malby tak, jak si zaslouží.

Díla čtyř amerických minimalistů – Roberta Mangolda (1937), Brice Mardena (1938), Agnes Martinové (1912-2004) a Roberta Rymana (1930), na kterých byla tato výstava postavena, jsou velmi různorodá. Přesto se dá říci, že představují kompletní škálu fundamentální malby. Ryman – uvedený ve výstavě jako centrální figura i jako předchůdce – se zdá být fundamentálním malířem *par excellence*. Pečlivě zkoumá všechny drobné nuance každého výtvarného prvku téměř vědeckým způsobem. Mangold může být vnímán jako tradičnější typ fundamentálního malíře. Opatrně balancuje každý ze všech prvků, téměř pedantským způsobem. Posouvá limity tak blízko k chápání prvků v tradičním smyslu, jak je jen možno, aniž by jim dával

příležitost jejich tradičního použití. To se projevuje hlavně v jeho používání barvy a znaku. Podobně Marden má tendenci držet se v linii trvání média v čase, zatímco vizuálně propaguje zcela fundamentální druh malby. Jeho práce jsou o výsledcích „citu“ nereferenčních barev více než o viditelné dokumentaci prvků v pracovním procesu.

Jak Martinová vysvětluje ve videodokumentu „With my back to the world“, obrazy se jí zjevují ve stavu meditace nebo spánku.<sup>211</sup> Potom na papíru propočítá vzdálenosti a sílu linek a podle toho provede strukturu obrazu. Intuitivní část procesu je u ní volba barevného tónu. Na videu je vidět okamžik, kdy se jí jedna barva zdá příliš světlá, a tedy přidává ještě jednu vrstvu. Tak Martinová – v souladu s jejím věkem – je více abstraktní expresionistka. (Malbu pro malbu ve smyslu abstraktního expresionismu probereme později. Je to mimo jiné vědomé začlenění metafyzického prvku, co ji odlišuje od malby následující fundamentální generace.) Také jemné barevné odstíny a barevné nádechy, které Martinová používá, mají málo společného s preferencí neutrálních barev fundamentální malby. Ale plánovaný průmyslový vzhled obrazů, naprosto plochá kompozice a téměř stále stejný formát v lidském měřítku ji přece jen dělají fundamentální malířkou, jak vyplývá z jejího prohlášení, kde se zmiňuje o přijetí metafyzického prvku.

Robert Pincus-Witten to cítil už v roce 1972, když napsal, že fundamentální malba vychází z malby Agnes Martinové, sahá od Rymanovy malby jako teorie k Mardenově malbě jako vyjádření citlivosti v souladu s tradičním obsahem tohoto média. Ale jejich umělecké problémy jsou tak konkrétní a soustředěné, jak jsme viděli při jejich analýze ve druhé části, že všichni patří do stejné „problematické oblasti diskurzu“.<sup>212</sup> Ryman (Obr. 26, 27), Marden (Obr. 31, 32) a Mangold (Obr. 33, 34) ještě stále objevují tuto oblast, stejně jako to až do své smrti v roce 2004 dělala Agnes Martinová (Obr. 28, 29).

Jak naše předešlá diskuse o jednotlivých základních prvcích a jejich použití umělci výstavy *Fundamental Painting* ukazuje, dá se jich několik umístit do rámce vymezeného čtyřmi americkými minimalisty. Jsou to Alan Charlton (Obr. 34, 35), Tomas Rajlich (Obr. 36, 37), Raimund Girke (Obr. 38, 39), Edda Renoufová (Obr. 40, 41) a Marthe Wéryová (Obr. 42, 43). Alan Charlton (1948) zcela jistě představuje fakticky nejčistší – téměř konceptuální – přístup k fundamentální malbě. Jeho materiály,



náradí a pracovní procesy jsou striktně konstantní. Jeho prvky jsou omezeny na absolutní minimum: výška napínacího rámu 4,5 cm, formát dělený modulem 4,5 cm, lidské měřítko, šedá barva, jemná aplikace barvy válečkem, žádné propracování, žádná kreslená linka. Jeho intuice se omezuje jen na výběr formátu nebo na výběr šedého tónu pro každou sérii. Stopa umělce je stěží vnímatelná na aplikaci barvy. Většina proměn probíhá v interakci s divákem. Přesto tvůrčí proces zůstává výhradní odpovědností malíře. Přirozená elegance jeho obrazů jej přibližuje i k Mardenovi, který je ve fundamentální malbě fakticky jeho protipólem.

Již více než čtyři desetiletí Charlton maluje svá hladká šedá modulární plátna. Jeho díla se stávají více komplikovaná, sestavená z mnoha panelů v různých tónech šedé. Jak se divák přibližuje, a tedy pohybuje, proporce se vizuálně posunují. Vztahy mezi šedými obdélníkovými plátny se mění. V rámci díla je dosaženo dynamiky, kterou – kupodivu – divák vnímá jako celek a ne jako sérii nezávislých obdélníků, i přes průhledy na zed' mezi nimi. V dílech Alana Charltona je zážitek, který se rozvíjí po prvním pohledu na sérii šedých obdélníkových tvarů založen na interakci diváka s obrazem.

Tomas Rajlich (1940) je z malířského hlediska nejdogmatictější ve svém přístupu k fundamentální malbě. Na rozdíl od Charltona zážitek z jeho obrazů je čistě vizuální, zaměřený na malbu na obraze. Rukopis je nedílným prvkem jeho raných čtvercových obrazů. Rastr a pruh nepomalovaného plátna jsou jeho typické znaky. Provedení je element, který je třeba vidět ve všech jeho podobách. Velikost a rozsah jsou lidské, díla modulární.

Jeho práce se od poloviny 70. let hodně vyvinula. Formát se změnil ze čtvercového na variace vertikálního obdélníku. Vyzkoušel různé druhy rastrů a jejich pozice – kreslené, malované, negativní, pod barvou i přes barvu – než se dopracoval k použití pruhu režného nepomalovaného plátna, který dnes v jeho posledních obrazech obklopuje malbu jako rám. (Je to odpověď na otázku, co je to obraz: obraz je i nepomalované plátno, pokud je součástí obrazové roviny.) Gesto umělce se zklidnilo, ale kvalita ručně malované plochy nebyla nikdy porušena.

Tlumená paleta se rozvinula do široké škály třpytivých barev. V 80. letech začal Rajlich používat zlaté pigmenty (srov. malý zlatý obrázek Martinové na výstavě) a metalizové třpytivé barvy, které používá dodnes. Colpittová na toto téma napsala:

„Průmyslové barvy, zvláště ty metalické ...nesou v sobě jistý druh funkcionalismu. Tyto metalizované plochy neabsorbují světlo, spíše ho odrážejí, tím potvrzují plošnost roviny obrazu a skutečnost reality objektu.“<sup>213</sup> Jeho nejnovější práce se přibližují stále více k ideálu dvojrozměrnosti, plošnosti a „povrchovosti“. Také světlo jako finální kreativní element malby, který malbu při každém novém pohledu vytváří stále znovu, je teď patrný. Čtyři desetiletí jeho práce dosud nevyčerpaly všechny možnosti fundamentální malby.

Také Raimund Girke (1930–2002) byl v umělecké podstatě fundamentální malíř, který nikdy neopustil svoje přesvědčení až do své smrti v roce 2002. Podoba jeho děl se časem skoro neměnila, jen později přibyly tmavé barvy – hlavně modrá a černá – a tahy štětcem se staly dynamičtější. Jeho celoživotní dílo bylo tedy také modulární. Jeho rané povrchy jsou velmi delikátní v provedení, které jen lehce vyvažuje zdůrazňováním objektu. Zpracování povrchu má naprosto vizuální povahu. Nevypadá hmotně. Girke dovoluje svým bílým a světlešedým plátnům spojit se do barevné roviny, která je více cítěna než viděna. Jeho obrazy se zdají těžko uchopitelné spíše než skutečné. Fundamentální malba se zde nebezpečně přibližuje k „analytické abstrakci“ (která se vyhýbá vidění a vytváří barevnou atmosféru, zvláště v bílé).

Když vezmeme v úvahu texty Eddy Renoufové (1943) a Marthe Wéryové (1930–2005) pojednávající o inherentním životě materiálů a jejich komunikaci s divákem přes malbu, zdá se, že podle měřítek fundamentální malby obě patří na její více metafyzickou stranu. Renoufová dodnes i Wéryová až do své smrti v roce 2005 konsekventně produkovaly díla, která se příliš neliší od těch, která byla vystavena na výstavě *Fundamental Painting* v roce 1975. Jejich práce se jeví jako charakteristické pro všechny kategorie fundamentální malby. Přesto tendence používat barvu se u nich objevuje relativně často. (Wéryová nechává někdy vyniknout i výrazné primární barvy.) To připomíná použití barev Brice Mardena, který se také zdánlivě přiznává k metafyzickému potenciálu. Zdá se, že použití více výrazných i když nespécifických barev signalizuje více metafyzický přístup – nebo je to možná jenom náhoda. Žádný z umělců si totiž nebere za cíl vytvářet metafyzické situace, a tím zůstávají fundamentální.

To je přesně to, čím se Jake Berthot (1939) odlišuje od ostatních, a tedy i od fundamentální malby. Na rozdíl od osobní objektivní divákovy zkušenosti dosažené fundamentální malbou Berthot pracuje s emocemi. Dore Ashtonová píše v *Art Magazine*:

„Berthot patří do skupiny opravdových malířů, kteří nepředstírají, že 'reálný' život může nějak nahradit podstatu umění, vytvořit ji více čitelnou, více přístupnou rychlému pohledu. Zůstává v rámci velké tradice, ve které jsou hranice namalovaného povrchu definitivní. Všechno se odehrává uvnitř ... Metafora, která vždy fungovala jak v malířství, tak v poezii, koncentruje spekulace a emoce do umělecky zhuštěného celku. To nikdy nemůže být část života, protože to bylo ze života abstrahováno a vytvořeno k zachycení snůšky nepopsatelných myšlenek a pocitů do jednoho všeobecného zobrazení. Rozsah možného vyjádření v rámci metafory je vždy větší, než obsah metafory samotné. Je to ten problém mnoha pocitů, kterým se Berthot důsledně zabývá.“<sup>214</sup>

Berthotovy obrazy jsou „metaforou pocitu“, sdělují něco subjektivního o umělci. To jej vylučuje z fundamentální mentality. To potvrzuje, že od doby výstavy jeho práce nejdříve získaly referenční tituly, pak se staly jakousi mozaikou z barevných ploch a od poloviny osmdesátých let se jeho nový styl dokonce začal podobat rozmazané krajinomalbě (Obr. 44, 45). V něm pokračuje Berthot až dodnes.

Ve skutečnosti se více umělců vybraných na výstavu *Fundamental Painting* nakonec ukázalo jako ne tak docela „fundamentálních“. Alan Charlton napsal: „Výstava *Fundamental Painting* byla velice důležitá. Krátce poté se ale malba změnila ve figurativní – divokou malbu. Mnoho umělců z této výstavy se také s módou změnilo.“<sup>215</sup> Vedle Berthota jsou to také Richard Jackson (Obr. 46, 47), Gerhard Richter (Obr. 48, 49), Louis Cane (Obr. 50, 51), Jaap Berghuis (Obr. 52, 53), Kees Smits (Obr. 54, 55), u kterých se v retrospektivě ukázalo, že ve skutečnosti nevladnili fundamentální mentalitu. Prezence Stephena Rosenthala (Obr. 56, 57) a Jerryho Zeniuka ve výstavě *Fundamental Painting* je sporná. Rob van Koningsbruggen (1948) se vzdal účasti už v době její přípravy.

V pozdějším prohlášení vytištěném jako příloha katalogu čteme: „Když tento katalog šel do tisku, Rob van Koningsbruggen oznámil, že se z výstavy stahuje, protože po zralém uvážení nemůže souhlasit s konceptem, který je jejím základem.“<sup>216</sup> Pokud se podíváme na jeho obrazy v porovnání s podmínkami fundamentální malby, musíme s umělcem souhlasit. Jeho plátna, jak obdélníková, tak geometricky tvarovaná, nejsou ani intimní, ani nemají jakýkoli vztah k lidskému měřítku. Fungují spíše jako znamení

na zdi. Také aplikace barvy není vedena odpovědností malíře. Jak říká ve svém prohlášení, on sám nemá žádnou kontrolu nad závěrečnou aplikací barev a ani ji mít nechce.

Nezkoumá barvu jako materiál, nezdá se ani, že by pracoval v obraze s materiálností ostatních prvků vizuálním způsobem. Naopak jeho linka je čistě popisná, má obrysovou funkci. Kompozice je podobně spíše konvenční; není ani na sebe odkazující, ani symetrická, koncentrická ani sjednocená. Pozdější díla Van Koningsbruggena mají podobné charakteristiky a rozhodně se neshodují s fundamentálním postupem. Přesto byly jeho obrazy do výstavy nakonec zařazeny „díky naléhání a spolupráci se sběratelem Christiaanem Braunem“.<sup>217</sup>

Také zařazení Richarda Jacksona (1939) do výstavy, na kterém trval ředitel Edy de Wilde navzdory kurátorům, byl jasný přehmat. V kapitole o formátu jsme mluvili o faktu, že Jackson vytváří environment, nikoli obrazy. Monumentální nástěnné malby bez lidského měřítka. Navíc v sytých zářivých barvách. Používá sice napnutá plátna – tedy objekty připomínající obraz, ale při práci je nepoužívá tradičním způsobem, ale jako nástroje k provádění malby. Intuice prakticky chybí v pečlivě naplánovaném provedení díla. I přes soustředěnou a diagonálně symetrickou kompozici není možné vnímat Jacksonova díla jako jednotný obraz.

Rini Dippelová 25. srpna 2011 v rozhovoru s autorkou této disertační práce zdůraznila, že ředitel muzea Edy de Wilde trval na tom, aby byl Richard Jackson do výstavy zařazen. Kurátorský tým ale nevěděl, co si s ním v rámci kontextu výstavy má počít. Pochyby o jeho zařazení do výstavy ilustrují již otázky Dippelové v dopise z 10. ledna 1975 Edy de Wildemu: „Možná stále nejvíc srovnatelný s barvami Jaspera Johnse? Nebo totálně originální 'zjev' na západním pobřeží USA? ...umění vytvářené uměním.“<sup>218</sup> Vývoj Richarda Jacksona potvrzuje, že není fundamentální malíř. V následujících letech se jeho práce vyvinuly v pestrobarevné, sochařské, interaktivní environmenty.

Ani Gerhard Richter (1932) nikdy nelpěl na prověřování malby fundamentálním způsobem. Jeho umělecké hledání bylo koncepční a týkalo se obrazu. Texty doprovázející v polovině 70. let jeho šedé obrazy už tento zájem naznačují. V úryvcích zabývajících se formátem a barvou z jeho textu pro výstavní katalog jeho zájem směřuje spíše ke koncepčnímu uplatnění konkrétního výběru než k přímému formálnímu

zkoumání těchto prvků. Zdá se, že chce spíše než malbu ukázat nicotu. Ani aplikace výtvarných prvků neukazuje fundamentální postup. Tak například iluzionistický potenciál jeho tahu štětcem na malované ploše není potlačován indikátory plošnosti ani neutralizován možností soustředného čtení.

Také poznámky kurátorů, které jsou zaměřeny na výběr umělců pro výstavu *Fundamental Painting* svědčí o obtížnosti zařazení jeho děl do mentality fundamentální malby. V nedatované poznámce ze schůze týmu kurátorů výstavy „Grenzen van de Schilderkunst“ – později *Fundamental Painting* – jsou „některá díla“ Gerharda Richtera zařazena jako část historického kontextu výstavy. V jiné poznámce je Richter zařazen do „tangenčních figur“ k „základní skupině“ fundamentálních malířů. V již zmiňovaném dopise z 10. ledna 1975 od Dippelové De Wildemu, se dočteme, že kurátoři se přeli, zda Richtera vůbec do výstavy zařadit. Jeho düsseldorfský galerista Konrad Fischer je pevně přesvědčen, že ano. Richter je tedy nakonec do výstavy zařazen a jeho díla visí v sále č. 39. K této nerozhodnosti umístění Richtera mezi fundamentální malíře můžeme citovat také kritický dopis německého malíře Winfreda Gaula adresovaný De Wildemu (doručen 18. března 1975): „Přítomnost na takovéto výstavě někoho, jako je Richter, kdo neanalyzuje materiály obrazu, ale ironicky komentuje různé styly, je naprosto nepochopitelná.“<sup>219</sup>

Díla Louise Canea (1943) jsou také problematická. Už tenkrát se z výstavy *Fundamental Painting* vymykají pro svoji barevnost a monumentální formát. Na počátku 70. let je Cane ve Francii známý jako teoretik a redaktor časopisu skupiny Support/Surface, více než jako jeden z jejích výtvarných umělců. Při pohledu zpět můžeme konstatovat, že v době výstavy mají jeho díla některé charakteristiky fundamentální malby, ale jeho pozdější tvorba je od nich velmi vzdálená. Ve skutečnosti od poloviny 70. let až dodnes maluje figurativní obrazy. Také fakt, že kurátoři výstavy i ostatní teoretici malby 70. let měli tendenci oddělit francouzský proud nové malby od proudů více severských, nás opravňuje konstatovat, že ani Louis Cane není fundamentální malíř.

Potíž s dílem Keese Smitse (1945), o kterém, podle poznámek o přípravě výstavy, kurátoři také dlouho nevěděli, kam ho zařadit, leží především ve zkušenosti vnímání a jeho provedení. Jeho multipanelové kompozice přemalované v dynamickém gestuálním stylu jsou více sekvence než soustředěné a jednotné

kompozice. Nevyrovnanost mezi prvky a nedostatek symetrie zabraňují detailnímu čtení povrchu. Relativně působivá barva ničím nepomáhá rovnováze. Také užití houby místo tradičního náradí pro malbu a její pohyb, vedený podle předem stanoveného plánu stále stejným způsobem, se neshodují s fundamentální mentalitou. Díla Jaapa Berghuise (1945–2004) mají stejný problém, který nedovoluje zařadit je do kategorie fundamentální malby, ale s tím rozdílem, že Berghuis nemá před provedením předem naplánovanou představu o obraze.

Konečně Stephen Rosenthal (1935) a Jerry Zeniuk (1945) jsou pochybně zařazeni do fundamentální malby, i když jejich díla v té době do značné míry odpovídají jejím kritériím. Zeniuka snad jen s výjimkou používání ruky místo malířského náradí by bylo možno akceptovat. (I když tradičně někteří umělci čas od času používali prst k vytvoření neobvyklého tahu, malování rukou není z výtvarného hlediska inherentně malířské). Rosenthalova díla také ukazují mnoho nesrovnalostí. Zaprvé volné pověšení nenapnutého plátna je nešťastné z pohledu fundamentální malby pro dosažení plošnosti nebo „povrchovosti“. Také lineární struktura získaná škrábáním, která jeho plátna pokrývá, není přínosem pro koncentrické a sebestředné čtení.

Když se podíváme na další vývoj prací obou těchto umělců, objevíme ještě více problematických rozporů. Po několikaletém pokračování v řešení otázek fundamentální malby přešel Rosenthal k malbě, která mu umožňuje „vlastnosti každého zobrazení dotáhnout až k hranici poznatelnosti, aniž by ji překročil“, jak u příležitosti jeho výstavy v Margarethe Roeder Gallery v roce 2008 konstatoval Ben La Rocco.<sup>220</sup> Zeniuk zase objevil v 80. letech svůj nynější typický rys, různobarevné nepravidelné skvrny na nepodloženém plátně. Oba umělci radikálně změnili svůj styl a je otázkou, jestli jejich začátky vůbec do fundamentální malby patřily.

Z toho důvodu Rosenthal a Zeniuk nepatří do kategorie „skutečných“ fundamentálních malířů. I když je k tomu nutno podotknout, že Zeniuk sám si myslí něco jiného. Je jediný umělec z výstavy roku 1975, který se dnes sám označuje jako fundamentální slovy: „Vidím se jako fundamentální malíř, formalista.“ (Také akceptuje Stephena Rosenthala jako současníka, který se v té době zabýval reduktivistickým způsobem malby.) Zároveň vysvětluje, že jeho malba nemá stejný původ jako Rymanova.

Podle Zeniuka „Ryman je barva-materiál, je na povrchu“– jeho práce se týkají ideje. Vedle toho Zeniukova vlastní práce – jak tvrdí – je něco víc, tzn. je o barvě a zároveň vyplývá z Cézanna a Mondriana. Toto umožňuje jeho současným obrazům barevných skvrn na režném plátně následovat monochromy ze sedmdesátých let. Umělec je jednoduše popisuje jako „jasnější“ verzi těchto „nejasných“ obrazů. Zabývá se malířskými východisky, která správně chápaná, nejsou nikdy dekorativní, sentimentální ani atmosférické. Jsou o barvě v relaci k povrchu, na jednu stranu velmi malířské, zatímco na druhou stále velmi materialistické. Z tohoto hlediska tedy může Zeniuk být počítán jako fundamentální malíř, který stojí na druhé straně řady – ve „výtvárné“ skupině – jak ji prezentovala výstava v roce 1975, v opozici k Rymanovi, který je skupina „fundamentální“.<sup>221</sup>

Konec konců z dnešního pohledu praví malíři na výstavě *Fundamental Painting* byli čtyři zástupci amerického Minimal Artu, okolo kterých celá výstava vznikla a pět evropských malířů. Potom také dva, kteří později fundamentální cestu opustili a čtyři, kteří už tenkrát byli do výstavy zahrnuti kvůli nesprávnému úsudku kurátorů. Další tři byli přiřazeni díky extrémnímu nátlaku na kurátory. Jejich texty z poloviny šedesátých let se ale všechny vztahují k malbě fundamentálního typu – i když práce nejsou vždycky shodné.

Dnes tedy můžeme souhlasit s nizozemským kunsthistorikem Philipem Petersem, který v roce 1993 na téma výstavy *Fundamental Painting* napsal:

„Není jisté, zda by v dnešní době někoho napadlo prezentovat takovou pestrou společnost pod jednou nálepkou mimo toho, že někteří z umělců uvedených tenkrát ve Stedelijk Museu patřili více či méně ke stejné generaci. A jestli ano, nálepka by byla asi úplně jiná. Dobře si na rok 1975 a na tuto výstavu ve Stedelijku vzpomínám; v té době jsem si myslel, že to seskupení je zcela přijatelné. Dnes po téměř dvaceti letech, kdy umělci jsou v jiné fázi života a jiném stádiu kariéry, kdy umění prošlo vnějším i vnitřním vývojem, se stalo, že jejich práci vidíme jinak. Jinými slovy práci byl dán jiný kontext tím, co se od té doby stalo, a náš způsob, jak se dívat a uvažovat, se změnil.“<sup>222</sup>

V té době se mohlo zdát, že těchto 18 umělců (až na jednoho nebo dva) tvoří dokonale kongruentní proud fundamentální malby. Dokonce jejich díla a texty z té doby mají i v detailu paralelní mentalitu (jak jsme viděli ve druhé části). Zatímco dnes vidíme, že již původně toto označení platilo možná jen pro polovinu z nich. Mentalita je něčím, co zůstává po celý život a s časem se nemění.

### 2.2.1 Rozpětí fundamentální mentality

Když jsme určili, kdo jsou „opravdoví“ fundamentální malíři, kteří dané mentalitě zůstali věrní, podívejme se v tomto bodě na rozdělení fundamentální skupiny. Zdá se, že doopravdy existuje jakési rozpětí, jak naznačil Robert Pincus-Witten, který napsal, že „tento druh malby vychází od Martinové a je reprezentován řadou od Rymana k Mardenovi – malba jako teorie a malba jako senzibilita“.<sup>223</sup> Opravdu v kontrastu a při porovnání těchto tří amerických minimalistů můžeme najít jistý druh posloupnosti. Je to řada, která vychází z jistého druhu abstraktního expresionismu; malířská malba, která přesto nevytváří atmosféru, ale zůstává plochá na povrchu. Řada jde od teoretického, pečlivého objevování malířských materiálů k odhalení života, cítění uvnitř těchto materiálů, to všechno při uznávání obrazu podle jeho definice, jako dvoudimenzionální entity.

Vysvětlení pro jejich vysoce osobní fundamentální výraz je možno hledat v osobní historii jednotlivých umělců. Agnes Martinová je o generaci starší než Ryman a Marden. Chronologicky patří vlastně do generace abstraktních expresionistů. U Agnes Martinové byla v mladých letech diagnostikována schizofrenie.<sup>224</sup> Jak říká v interview ve videu *With my back to the world*, obraz se jí prostě zjevuje, což ji přibližuje k mysticismu „abstract sublime“, který hlavní abstraktní expresionisté Mark Rothko a Barnett Newman vědomě uchovávali v relaci k jejich velmi malířským, nic nezobrazujícím dílům. Na rozdíl od toho, prostor v obrazech Martinové je plochý. Pohybuje se v závislosti na pozici diváka na rovině plátna. Stejným způsobem se pohybuje horizont mezi vizuálními plochami vody a nebe, když se procházíte po pláži. Tato obsese pro velké vodní plochy a vysvětlení její fascinace „oceánem, který je věčný“,<sup>225</sup> se stane zřejmím, když čteme její poznámky z doby, kdy ještě nebyla profesionální malířkou, ale pracovala v centru dětské péče největšího doku Liberty na ostrově Swan.<sup>226</sup>

Ryman přišel do New Yorku z Tennessee v roce 1952 jako muzikant. První léta hrál po tavních barech Bebop na tenorsaxofon. Jazz je variace jediného modulu, který je vizuálně možno znázornit čtvercovým tři-krát-tři akordem.<sup>227</sup> Rymanovy bílé obrazy můžeme chápat jako podobnou variaci základního čtvercového modulu. Jak sám říká, věří, že „hudba měla vliv na [jeho] práci, protože má strukturu a ... hraješ ji [na instrument] v rámci struktury.“<sup>228</sup> Jeho znalost malby pochází z návštěv muzeí, ale



především z doby, kdy byl zaměstnán jako intendant v newyorském Museu of Modern Art. Tam trávil celé dny díváním se na obrazy. Jeho znalost malby byla tedy především formální.<sup>229</sup> To se odráží v jeho práci, která je silně zaměřená na formální prvky a vizuální účinek jejich různého zpracování. Intenzivně objevuje materiál až do určitého bodu, ve kterém se rozhodne, že obraz je hotov. Malba jako teorie nebo lépe jako vědecko-výzkumná práce.

Brice Marden je o generaci mladší než Ryman. Vychodil Boston University School of Art (1958–1961), kde studoval u Reeda Kayho. Kay propagoval, jak známo, že „seriózní umělec je svými zkušenostmi dobře seznámen s povahou materiálů“.<sup>230</sup> Úvahy o jeho práci se silně pohybují v oblasti senzibility, „pocitu“ materiálu a barvy. Marden neměl nikdy žádný zájem o diskusi o „předmětnosti“ uměleckého díla, která byla v šedesátých letech běžná, ale otázky měřítka, hloubky podkladu a podobně pro něj byly velmi závažné – uznává je ale intuitivně, ne teoreticky.<sup>231</sup> Jeho rané monochromní obrazy vycházejí z absolutního malířského procesu. Přiznává, že jeho práce je „kombinace intuice a formality“<sup>232</sup>.

Již preparování plátna bylo děláno s ohledem na „hledání skutečného podkladu, malovaného podkladu“ a stejně v tomto raném období „bylo důležité, že byla zapojena [jeho] ruka“. Marden si vyráběl svoje vlastní barvy založené na voskové bázi<sup>233</sup>, aby dosáhl perfektního povrchu. Povrchy jeho šedých obrazů z pozdních šedesátých let byly hladké, ale byly dělány velmi manuálně. Kruhové, jen těžko rozeznatelné stopy na povrchu obrazu někdy svědčí o umělcově snaze vyhladit tahy po štětcí špachtlí. Také nepřesnosti vzniklé nerovností povrchu plátna zůstávají a jsou zdůrazněny velkým množstvím barevných vrstev.

Vedle faktu, že to je povrch, tyto zbytky umělcovy intervence, tyto téměř neviditelné znaky jeho manuální práce jsou bezvýhradně důležité pro Mardenovu práci. Ve článku Saula Ostrowa z roku 1988 nazývá Marden barevné vrstvy v těchto obrazech „závoje cítění“; vysvětluje: „Protože rané obrazy byly pouze jednobarevné, myslíme si, že můžeme říci jedna barva žádné pocity; ale ve skutečnosti jsou veškerým tímto cítěním dohromady. Každá vrstva byla barevná, byla ... propojená s pocitem barevné vrstvy pod ní.“<sup>234</sup> Nemyslí druh emocionálního cítění, ale skutečný vizuální pocit malířské zkušenosti diváka v přítomnosti obrazu. Je to o vizuálním vyzářování každého individuálního plochého podkladu.

Robert Mangold, čtvrtý minimalistický malíř, není zmiňován Pincus-Wittenem, mohl by se tedy považovat za někoho uvnitř trojúhelníku Martinová, Ryman, Marden. Kurátoři výstavy *Fundamental Painting* ho řadí do „výtvarné“ skupiny, tedy do více malířské nebo také více klasického směru. Jeho dílo velmi připomíná malbu balancování všech prvků a respektování jejich nejtypičtější kvality ve smyslu nevěcné malby Bauhausu. Navíc skutečně procesem zapadá mezi teorii a senzibilitu. Mangold studoval na Yale university, kde byl znát silný vliv Josefa Albersa, který zde byl profesorem. Mangoldova celoživotní práce je velmi soustředěná na analýzu jednoho každého malířského prvku, což má původ v Bauhaus výchově. Prozkoumal inherentní kvality a účinky každého z nich, jednoho po druhém, což vyústilo postupem let v sérii obrazů, kde každá série pojednává některý z nich. Aplikace každého jednotlivého elementu, ať už je to hustota barvy, síla barevné nebo kreslené linky a podobně, je pokaždé pečlivě určená intuicí, aby všechny elementy byly v rovnováze, žádný nebyl dominantní ani slabý.

Při bližším pohledu na evropské umělce na výstavě *Fundamental Painting*, které jsme určili jako ryze fundamentální malíře, můžeme říci, že v jejich dílech nalézáme stejné rozpětí od Rymana k Mardenovi (základní skupina) s východisky od Martinové (výtvarná skupina) jako v definici americké. Kurátoři zařazují Stephena Rosenthala a Eddu Renoufovou do „výtvarné“ neboli „malířské“ skupiny pro jejich rastrové struktury, zatímco o Rajlichovi uvažují jako o někom na hranici. Charlton ve stejné skupině s Robertem Mangoldem, kteří pracují se znakem nebo tvarem, patří oba stále do výtvarné skupiny. Do základní řady od Rymana k Mardenovi kurátoři zařazují respektive Raimunda Girkeho a Jerryho Zeniuka. (V době kurátorských úvah o kategorizaci nebyla Marthe Wéryová do výstavy zařazena. Podle umístění jejích prací ve výstavním prostoru můžeme ale předpokládat, že byla také určena jako součást výtvarné skupiny okolo Agnes Martinové.) V tomto kontextu si připomeňme, že kurátoři vytvořili původně ke skupině „fundamentální“ ještě jednu skupinu „tangenti“. Zajímavé je, že v ní byli umělci, kteří se z dnešního pohledu ukázali jako nefundamentální. To bude mít pravděpodobně nějakou příčinu.

Na základě našich dřívějších objevů aplikací a zpracování ve fundamentálních dílech nacházíme stejnou řadu, ale stejně měnící se části. Z dnešního hlediska byl

Rajlich správně zařazen na místo mezi Martinovou a Rymana. Jeho rané práce byly spíše velmi teoretickým hledáním malby svojí monochromností a aplikací barev. Zároveň jeho používání rastru funguje ve smyslu plošnosti a měřítka jako u Martinové. Pozdní práce obvykle v zářivých barvách rozkvétají bezprostřední krásou; jejich reflexní materiály se třpytí jako vodní hladina. Zůstávají velmi fundamentální, ale zdá se, že se stále dotýkají metafyzického elementu abstraktního expresionismu (stejně jako malý zlatý obraz Martinové, zařazený do výstavy *Fundamental Painting*).

Práce Stephen Rosenthala v sobě mají zase jakoby ozvěnu něčeho z děl Rymanových; speciálně je připomínají napnutá plátna z pozdějších let, malovaná bílou hustou reliéfní pastou, barevně podmalovanou. Také vystavené práce Girkeho a Zeniuka jsou reminiscencí Rymana svojí výslednou nebarevností barevných vrstev kombinovanou s Mardenovým matovým, neprůhledným povrchem. Girke, stejně jako Ryman, si váží viditelnosti pracovního procesu, zatímco Zeniuk stejně jako Ryman používá gesto jako ukázkou materiálnosti povrchu. Současně, Girkeho bílá plátna téměř nepotlačují provedení svého povrchu a drží ho v ploše. Tím se Girke přibližuje k senzitivním barevným polím abstraktního expresionismu.

Z dnešního pohledu by kurátorské umístění Zeniuka vedle Mardena ve fundamentální řadě mohlo být náhradou za přítomnost Renoufové a Wéryové na jejím konci. Tyto umělkyně, zdá se, pracují na odkrývání vnitřního života barev a materiálů. Speciálně barevná plátna Wéryové se přibližují k Mardenově barevné škále a konceptu „cítění“. Tento zájem o „cítění“ barev můžeme také najít v pracích Alana Charltona jak jsme detailně probrali v kapitole o barvě. Šedá má neurčitou barevnou auru, vycházející z hladké roviny plátna, což může být drženo v ploše podkladu jenom vícepanelovou konstelací. Zároveň se zdá, že Charlton je nejdogmatictější malíř – přizpůsobující modulární, teoretický přístup Rymanův ke druhému konci řady. Charlton má dokonce souvislost i s Mangoldovými tvarovanými plátny, když prezentuje, jak sugerují kurátoři, plátna jako reliéfy na zdi.

Celkově je zajímavé připomenout, že jako u rovnocenných amerických kolegů, důvod dosažení tak fundamentální exprese je možno hledat v osobních okolnostech obklopujících umělecké aktivity. Rajlichova malba vychází ze setkání s Nizozemím, s jeho průhledným světlem, nekonečnými vodními plochami, jeho malířskou tradicí a

amerikanizací pozdních šedesátých let, která nabízela velké množství formalistických impulzů. Charlton tvrdí, že ke svému stylu došel radikálním odklonem od tradiční malby, která se vyučovala na akademii. Girke došel ke svému monochromnímu stylu velmi brzy pod vlivem Informelu, ale také přispěním fascinace pro malbu dřeva – tedy jako samouk formalista. Renoufová, Rosenthal a Zeniuk měli především americké zázemí a proto rychlý začátek. Také Wéryová se dostala ke svému fundamentálnímu stylu během svého pobytu v Kanadě, kde umění sousedních Spojených států amerických bylo bohatě přítomné.

Všeobecně můžeme říci, že čtyři američtí malíři formují jakýsi rámec, který také platí pro evropské umělce fundamentální malby a který definuje stejnou „problematickou oblast diskuse“ – výtvarnou, senzibilní a teoretickou. Tyto vybraní umělci fundamentální mentality jsou ve své podstatě perfektními zástupci kategorie fundamentální malby, jak ji vytýčila americká čtveřice, i přes ohraničení této skupiny extrémů. Možná tato všestrannost a platnost jejich práce v různých polohách tohoto uměleckohistoricky ohraničeného rámce vytyčuje evropská fundamentální díla tak rozdílná ve vztazích ke svým americkým kolegům. Když všechno shrneme, tito velmi individuální umělci s různým zázemím se našli ve společné mentalitě, produkující soubor prací, který na formalistické úrovni ukazuje úžasné množství podobností ve stejně úžasných variantách. Nakonec, jak jsme viděli, se to všechno spojí v konceptu definice malby, zvláště v povrchovosti média.

### **2.2.2 Fundamentální mentalita všeobecně**

Určení dalších názorných příkladů této mentality, která vznikla v raných sedmdesátých letech a přetrvala dodnes, by mělo být ve zpětném pohledu zřejmé. Nyní po definování směru fundamentální malby a identifikaci jejích dlouhodobých příznivců je třeba připomenout, že Rini Dippelová ji označila jako mentalitu a napsala, že výstava *Fundamental Painting* nebyla v žádném případě vyčerpávající. Po detailním prozkoumání fundamentální malby můžeme identifikovat několik umělců, kteří v té době nebyli součástí výstavy v Amsterdamu (která si podle katalogu k výstavě nedělala

ambice být vyčerpávající), ale kteří by nyní mohli být do proudu fundamentální malby zahrnuti.

Zkoumáme-li návrhy kurátorů výstavy *Fundamental Painting* a zejména kurátorů ostatních výstav o nepředmětné malbě sedmdesátých let, nacházíme několik jmen s potenciálem fundamentální malby. Hlavně několik malířů, současného italského seskupení analytické malby by mělo dobrou šanci patřit ke specifickému segmentu malby fundamentální. Na výstavách zaměřených na analytickou malbu se také opakovaně objevuje několik malířů z výstavy *Fundamental Painting*. Je to Alan Charlton, Raimund Girke, Tomas Rajlich a Jerry Zeniuk. Vzhledem k závěrům uvedeným výše se skutečně zdají být nespornými fundamentálními malíři té doby a jejich evropským jádrem. Také sporadiční účastníci těchto výstav Vincenzo Cecchini a Enzo Cacciola by mohli být do této skupiny přidáni. Jejich rychlá eliminace z „analytických“ výstav byla pravděpodobně následkem toho, že se jejich příliš fundamentální přístup lišil od analytického ducha. Co se výstavy *Fundamental Painting* týče, oba se ocitli mimo zájem kurátorů, jak je také vidět z poznámek o výběru.

Vincenzo Cecchini, (narozen 1934 v Itálii), zahájil svoji kariéru o jedno desetiletí dříve než většina evropských fundamentálních malířů. Již v sedmdesátých letech byl zařazen do výstavy *Un Futuro Possibile – Nuova Pittura*, (Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1973), která kombinovala americkou a evropskou současnou malbu. Také se v roce 1975–76 zúčastnil výstavy *Concerning Painting...* a v roce 1977–78 výstavy *Bilder ohne Bilder*. V současnosti se jeho práce objevily v roce 2000 na výstavě *Suoni della Superficie*, která znovu postavila vedle sebe a porovnála práce evropských a amerických malířů fundamentálního období. Bohužel, jeho celoživotní dílo zůstává u publika stále neznámé. Přesto až do roku 2012, kdy začal malovat obrazy krajín, bylo jeho dílo velmi „fundamentální“.

Jeho obrazy byly celá čtyři desetiletí monochromní pravoúhelníky (téměř čtvercové), malého nebo středního formátu v neutrálních barvách s jasně manuálně malovaným povrchem. Záhadu barevných vrstev často vysvětlují tenké proužky barvy viditelné na okrajích, které ukazují různé vrstvy barev. Také nepomalované plátno je někdy viditelné nebo speciálně ponechané jako proužek podél okraje. To podtrhuje předmětnost a plochost obrazu. Díla jsou často prezentována jako diptychy nebo

triptychy v podobném barevném tónu, aby modulárně ukázala rozdíl jemných modulárních variací. Jeho práce z devadesátých let ukazují řidší barvu, která často formuje jakousi rovnou, ale jasně ručně malovanou (hranatou) linii z jedné strany obrazu na druhou. Není popisná, ale dotazuje se na plošnost obrazové roviny a zároveň ji podtrhuje zakotvením barevného plánu na okraji plátna. Vcelku jeho obrazy odpovídají požadavkům fundamentální mentality.

Enzo Cacciola (1945) je Ital, který se již od začátku své kariéry zajímal o nepředmětnou malbu. Jeho obrazy z poloviny sedmdesátých let mají neutrální ne-barvy a jsou ploché, podobně jako práce jeho současníků. V roce 1975 je pozván Klausem Honnefem do Düsseldorfu na výstavu *Analytische Malerei a* v roce 1977 vystavuje v Kasselu na *Documenta 6*. Cacciola zkoumal různé oleje a materiály (například i cement) k vytvoření malované plochy v neutrálních, převážně šedých barvách. Později se jeho práce posunuly více k malbě na konceptuální bázi. Po krátkém figurativním intermezzu v osmdesátých letech se rychle vrací k otázkám základů malby. V posledních letech se zajímá o problémy umístění obrazů, které na stranách spojuje kovovými držáky a mění tím malovanou rovinu v materiální fakt.

Podle našeho názoru potenciální fundamentální malířka, která nebyla zařazena do výstavy *Fundamental Painting* ve Stedelijk Museu v Amsterdamu (přesto, že se vyskytuje na seznamu umělců navrhovaných galeristou Michaelem Sonnabendem) ani do jiných evropských výstav, je Američanka Marcia Hafifová (1929). Dnes je nicméně patrné, že má k fundamentální malbě daleko blíže než někteří z vystavených umělců. Hafifová také napsala mnoho studií o malířích Minimal Artu i evropské vlny fundamentální malby. Svědčí to o jejím velkém zájmu o tento druh malby. Účastník výstavy Jerry Zeniuk poznamenává, že Hafifová rozhodně patří ke stejnému druhu malby jako Ryman, na jehož pracích byla celá výstava postavena. Na svojí webové stránce Hafifová vysvětluje, že její životní dílo je od roku 1972 „projektem zkoušení metod a materiálů západní malby formou umění“.

Uprostřed sedmdesátých let Hafifová dělala série pláten ve škále ne-barevných tónů nebo prezentovala série v barvách stejného druhu. V době amsterdamské výstavy si vyrábí svoje vlastní barvy, tře pigmenty se lněným olejem a natírá jimi preparovaná plátna, která kupuje hotová. Každý prvek se tedy vztahoval k definici malby. Její série jsou nyní skutečně modulární. Podobně studuje efekty různých technik jako vaječné

tempery, enkaustiky, akvarelu, lazury a podkladu nástěnné malby. Hafifová tak studuje malbu malbou, nalézá účinky rozdílných formátů, velikostí, podkladů, barev, textur atd.; na rozdíl od více výtvarné skupiny fundamentálních malířů se její práce zakládá na idejích. Jak sama řekla, neví jaký bude výsledek, ale ví, jak se k němu dostane.<sup>235</sup> Připomeňme si malbu jako teorii.

Podobně jako fundamentální malíři Hafifová počítá s prvkem, kterým je divák v relaci s obrazem. V článku *On Composition* píše: „Pro konvenční malíře je zeď místo určené pro obraz, vertikály jejích stran, horizontály stropu a podlahy odrážejí linie hran obrazu a tvoří 'rámeček', ve kterém pracujeme, prodloužené pole nové kompozice.“<sup>236</sup> Její obvykle menší obrazy na plátně, v lidském měřítku nebo složené z více částí, jsou určeny k interakci se svým prostředím, tzn. jsou pověšeny tak, že sjednocují obrazy a stěnu – vzniká na první pohled jednotné umělecké dílo, které napomáhá rozvinout v čase zážitek vidění. Hafifová píše:

„Dílo *An Extended Gray Scale* [1973] je pověšeno v malých intervalech v řadách [,] plátna mohou být instalována nad sebou nebo pod sebou nebo může být část vystavena samostatně. Velké *Mass Tone Paintings* [1973–74] reprezentují historii malby nebo portréty. *Table of Pigments* [neboli elementy malované barvou] jsou vystaveny v řadách a blocích, ale každá práce může být také sama. *The Neutral Mix Paintings* [1976] jsou zamýšleny viset nad sebou a pod sebou ve stylu salónu [devatenáctého století]“<sup>237</sup>

Tedy má každá série obrazů svoji potřebu pověšení, aby podněcovala vlastní, asociativní pohled ve svém divákovi.

V roce 1989 Hafifová definovala podstatu své práce jako „fundamentální“ malbu, když napsala: „akceptovala jsem to [termín "monochrom"] jako názor reference malby, která nemusí být nutně jednobarevná, ale jejíž převládající charakteristikou je čtvercový nebo obdélníkový, plochý malovaný povrch bez geometrického dělení, bez malovaných zobrazení nebo sugescí hloubky prostoru. Nepřítomnost těchto znaků je to, co dělá některé obrazy nejen monochromní – což mohou být také jiné obrazy – ale také radikální, to znamená, že vedou ke sjednocenému povrchu.“<sup>238</sup> Obrazy Hafifové jsou modulární, obvykle obdélníkové nebo téměř čtvercové, monochromní, jsou bez rámu a ploché, respektují jednotné vnímání na první pohled a interakci s divákem. Její práce definují rozmanitost tradičních nepostradatelných elementů malby, jsou to tedy fundamentální díla.

Tento fakt s přihlédnutím k fundamentální motivaci v době, kdy médium malby se zdá být zastaralé, je perfektně shrnut v jejích slovech z pozdních osmdesátých let:

„S přihlédnutím ... k obecnému postoji uměleckého světa, že malba není více akceptovatelná jako umělecká forma, se mi zdálo nutné obrátit svůj zájem na jinou úroveň. [...] Myslela jsem, že je možné malovat jiným způsobem za předpokladu jistého odstupu v pohledu na barvu spíše než na její subjekt. Mohlo by být možné malovat, 'jako' kdyby to byl obraz s použitím materiálů a technik malování bez reference na samotný subjekt. [...] Já tedy nemaluji se záměrem dělat [klasický] obraz jako takový, ale pracuji zvenčí s použitím tradičních metod a materiálů, abych objevila nové zobrazení.“<sup>239</sup>

To je právě to, co prozrazuje, že její práce nejsou konceptuální, jak se často lidé domnívají, ale malířské a jsou dokonalým příkladem fundamentální mentality, jak jsme ji definovali.

Tedy jak předpověděla Rini Dippelová a jak to potvrdil čas, fundamentální malba je mentalita, která se rozprostírá dále než jenom na zdech výstavy *Fundamental Painting*. Po pravdě řečeno, z dnešního pohledu se několik umělců ukázalo jako nepatřících do fundamentálního proudu; ale nejméně tři jiné – jak z Ameriky, tak z Evropy – můžeme do tohoto proudu započítat. Jedná se tedy celkem asi o čtrnáct reprezentantů fundamentální mentality nejméně dvou malířských generací na obou kontinentech. Zdá se, že fundamentální malba od poloviny sedmdesátých let spojuje relativně velkou skupinu malířů, je to internacionální fenomén přežívající více než čtyři desetiletí, a proto důležitý.



### 3 PŮVOD FUNDAMENTÁLNÍ MALBY

V předmluvě katalogu výstavy *Fundamental Painting* Rini Dippelová píše: „Nové malířství? 'Je ve vzduchu', ale nespadlo z nebe.“<sup>240</sup> Fundamentální malířství je způsob, jak se umělec o malbě učí malováním. Fundamentální malířství je probádání malby při procesu jejího vzniku, ale je také závislé na tom, co umělec ví o malbě všeobecně. Louis Cane to komentuje ve svém prohlášení pro výstavu:

„Dnes po nějakém čase mám dojem, jako bych se začínal účastnit těch věcí, což jednoduše znamená, že jednoduše umělec malíř ovládne své zásadní prostředky počínaje okamžikem, ve kterém se stane schopný nezapomínat na biografii svého vlastního média. SHI TAO říká ve svých poznámkách k malování (1641–1717) o vnímavosti a znalosti. Vnímavost je ta, která vede a znalost ta, která následuje. Majíce to na paměti a s přihlédnutím zároveň k tomu, co jsem řekl předtím, přiznám se dobrovolně, že SHI TAO má pravdu. On má pravdu, a to nejen proto, že jeho věta je podporována pravdou praxe, ale také proto, že se zdá, že mi navrhuje, abych věnoval větší pozornost své vlastní vnímavosti, abych měl své znalosti a ne pouze znalosti druhých. Podle mne je to tak, že čas strávený malováním se stává časem stráveným věděním.“<sup>241</sup>

Aby zjistil, jak malba funguje, musí být umělec přístupný minulosti, co se týče formálních elementů, a zkoumat médium. Člověk může předběhnout svoji dobu jen o několik kroků, ale proto, aby byl alespoň těch několik kroků napřed, musí dobře vědět, co bylo předtím.

V tomto kontextu Suzane Hudsonová v textu o centrální postavě výstavy Robertu Rymanovi píše důležitou věc: „Vzhledem k jeho dlouholeté praxi ... mají význam otázky historické rekapitulace ... Protože Rymanova praxe není odtržena od estetické nebo sociální historie, musí být založena na specifičnosti barvy a účinků, které malba vyvolává malbou.“<sup>242</sup> Malířství před fundamentální érou je pro fundamentální malíře důležité ne tolik prostřednictvím jeho vnějších otázek, ale hlavně prostřednictvím jeho vlastních inherentních věcí, tedy formálním vzhledem. Například interview Keese Broose s Tomasem Rajlichem končí slovy umělce: „Malba jako čistě vizuální záležitost má co dělat především s díváním se, intenzívním díváním. Vidět je důležitější než vysvětlovat“<sup>243</sup> Také slova Roberta Rymana ukazují důležitost vizuální analýzy obrazu, když píše: „Mluvím ... o vidění obrazu. Toto „vidění“ může být tak komplexní, že možnosti obrazu jsou nekonečné“.<sup>244</sup> Ryman – na základě jehož díla je výstava

vybudována, jak zmiňuje Dippelová v rozhovoru z 25. srpna 2011<sup>245</sup> – upřesňuje: „Je těžké popsat obraz. Můžeš ho popsat do jisté míry, ale vždycky bude něco víc než může obsáhnout popis. Vždycky! To více je součást, o kterou jde ... to 'jak' [oproti tomu 'co']... to je to, o čem mluvím, a to je ta důležitá část.“<sup>246</sup> To platí pro všechny jeho fundamentální současníky, protože obraz je o skutečném aktu malby *per definitionem*. Tedy probereme toto „jak“ v malbě, které vede k malbě fundamentální.

Rini Dippelová končí svůj úvodní text pro katalog výstavy *Fundamental Painting* krátkým odstavcem nazvaným „limity malby“, který začíná větou: „Limity malby se zdály dosaženy již v roce 1918, když Malevič namaloval bílý čtverec na bílém čtvercovém plátně, a Rodčenko to stejné s černým na černé.“ a končí: „Malíři nyní vystavení pokračují ve výzkumu od a až do základních plastických prostředků a každý dospívá ke svým vlastním závěrům. „V tomto odstavci Dippelová jen velmi stručně sleduje „konec“ malířství, protože by to její text odvedlo „příliš daleko od tématu, než by se prozkoumaly všechny hlavní sféry vlivů“<sup>247</sup>; ale mohou a měly by se prozkoumat v této práci.

Širší pohled do těchto „sfér“ nám poskytne nedatovaný text nazvaný „Grenzen van de Schilderkunst“ z výstavních archívů amsterdamského Stedelijk Musea, v kterém Dippelová píše:

„U některých umělců by člověk mohl mluvit o novém chladném romantismu, postoj, který se silně odklání od Informelu, od lyrické abstrakce i Action Painting z 50. let, přestože některé vnější výsledky ukazují superficiální shody. Tato esenciální malba (srov. Naomi Spector) by se bývala nemohla vyvinout bez Minimal Artu a Conceptual Artu (proto také někdy mluvíme o postminimalní malbě). Reduktivní, stejně jako plánovaný aspekt – lépe řečeno vědomě naplánovaný – spojuje tyto malíře s oběma jmenovanými směry. Pro některé je také důležitá seriozita a modularita. Pro různé umělce platí různé vlivy. Pro většinu byl ale Ad Reinhardt hlavním předchůdcem, ale také Frank Stella a Jasper Johns, a historicky před nimi především Malevič (více než Mondrian)“.<sup>248</sup>

Orientační brožura pro návštěvníky výstavy *Fundamental Painting*, kterou si každý mohl odnést s sebou domů, uvádí v textu následující směry a umělce, kteří vykazují „podobnosti a rozdíly“: Kazimir Malevič, Theo van Doesburg, Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Antonio Calderara, Art Informel, Yves Klein, Piero Manzoni, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Minimal Art, Conceptual

Art a Robert Ryman. Tyto texty – „týkající se abstraktních umělců dříve a dnes ve vztahu k výstavě *Fundamental Painting*”- byly vyvěšeny na stěnách vstupní místnosti výstavy, jak ukazují fotografie instalace. Tam se kurátoři výstavy *Fundamental Painting* pokusili o zdůvodnění vlivů (a rozdílů), aby připravili návštěvníky na informovanou prohlídku.

Tím se nabízel bližší pohled na tyto prameny fundamentální malby v podobě historie malířského média a také sociálního kontextu. Učiníme pokus založený na vizuálních faktech, což jsou obrazy, a na výše uvedených poznámkách kurátorů výstavy o stanovení hlavních bodů v historii malířství 20. století, které vedly k fundamentálnímu proudu. Budeme k tomu přistupovat z „formalistického“ a nikoliv teoretického hlediska, abychom zůstali věrní povaze přístupů, jak byly určeny zúčastněnými umělci a také inherentní historií „konce“ malby.

### 3.1 Rané začátky

Ačkoli kurátoři výstavy *Fundamental Painting* začínají svoji diskusi o malbě 20. století zcela typicky u Maleviče, možnost dostat se k monochromní malířské propozici nás zavádí mnohem dále do minulosti. Cesta k nepředmětné malbě – a konečně k malbě fundamentální – nachází svoje počátky již v pozdním 19. století. A koncepčně dokonce ještě dříve ve slavné novele Honoré de Balzaca (1799–1850) *Le Chef-d'oeuvre inconnu* z roku 1837<sup>249</sup>, ve které je objevená věta mladého malířova učně Porbuse, když pochopí, že: „Malíři by měli meditovat jenom se štětcem v ruce.”<sup>250</sup> (srov. Fundamentální malba je druh učení se o malbě malováním).

Celá novela je zamyšlením nad malbou a nad tím, jak ji vidí různí umělci, kde starý malíř Frenhofer dospěje k obrazu tvořenému „...barvami seskupenými bez ladu a skladu, zkrocenými množstvím bizarních linií, které formují malovanou stěnu”<sup>251</sup> a prohlašuje ho za životu nejpravdivější. V tomto kontextu dělá prohlášení, které ukazuje na kontinuitu malby – které připomíná podobné prohlášení Dippelové, že nové proudy jsou „ve vzduchu“, ale nepadají z nebe: „Abych se dopracoval k tomuto úžasnému výsledku, studoval jsem věrně velké mistry barevnosti, analyzoval vrstvu po vrstvě obrazy Tiziana, toho krále světla.”<sup>252</sup> Toto a pozorování světla na objektech jej naučilo,

že „kresba neexistuje“<sup>253</sup>. Vizualním učením se od svých předchůdců Frenhofer opouští figurální malbu kvůli konstitutivnímu elementu barvy jako světla. Použil čáru v nedeskriptivní funkci, přestože ji na počátku abstrahoval ze ženského portrétu, jeho obraz už není více závislý na tomto námětu a stává se součástí života.

Slavný malíř 17. století Nicolas Poussin, který se také v novele objevuje, dochází k závěru, že tento malíř „se mu jeví jako fantaskní génius žijící v neznámých sférách“<sup>254</sup> – je to sféra nastávajícího přelomu století. S vynálezem a expanzí fotografie dostává malířství opravdu nový význam a zaměření. Malba už nepotřebuje fungovat jako dokumentární zobrazení, a protože tuto technologickou revoluci doprovází také evoluce chápání způsobů vidění, malba je znovu umělci přehodnocována. Již v roce 1622, když byla objevena camera obscura, Constantijn Huygens tuto událost předvídá, když píše: „... za cenu toho je malířství mrtvé, protože je tady skutečný život nebo něco více relevantního, na co se mi nedostává slov.“<sup>255</sup> V 19. století, když se fotografie pomalu šíří, „tady ... končí naše umění“<sup>256</sup>; nebo spíše malba vstupuje do nové fáze.

Tento nový vývoj má za následek studie jako například studii Michela Eugènea Chevreula *De la loi du contraste simultanée des couleurs* publikovanou 1839, ovlivňující malířství ve Francii, které vytváří v sedmdesátých letech 19. století impresionismus, následovaný neoimpresionismem v pozdních osmdesátých letech 19. století. Malíři se nyní zabývají přesným zachycením světla – které konečně vytváří vizi – na plátně zkoušejí zachytit jeho proměnlivé vlastnosti. Chtějí uchopit pravdivé obrazy, tj. dopad světla, na rozdíl od obrazů „vizuálně ztvárněných“. Založena objevem komponentů světla, tato refrakce je vyslovována barvou, a proto barva nyní hraje ústřední roli v malířství. Také představa znázornění plynutí času ve statickém díle je důležitým prvkem. Díla jsou nyní vytvářena venku v „reálném čase“ bez naskicování a pozdějšího provedení v ateliéru. Kreativní akt a intuice, získávají na důležitosti. Jako ve fundamentální malbě je subjekt určen předem, ale detaily vznikají při procesu malby.

Formálně to vede k otevřené kompozici, dávající přednost neobvyklým hlediskům před tradiční perspektivou, a malbě barvou před lineární kompozicí – jak bylo zvěstováno Frenhoferem a personifikováno Claude Monetovým obrazem *Imprese, východ slunce* (1872/73), podle kterého je celé hnutí pojmenováno. Zpodobněný předmět se jeví neostrý – ztrácí na důležitosti. Malba je vyjádřením světla pomocí barvy a již méně zobrazením námětu. Plátno se nyní prezentuje jako spousta barevných doteků

štetcem, tj. barva je „viditelná“ jako materiál v protikladu k hladkým povrchům tradičního malířství. Je to zde, kde malba začíná být modernistická. Jsou to lingvistické prvky malířství (tvar, styl, barva, linka atd.), které vytváří smysl obrazu. Technika a „sklon“ k plošnosti zdůrazňují, že je to obraz. Zdá se, že malba říká „Jsem umění, ne život“<sup>257</sup>; ukazuje na současnost v protikladu k minulosti.

Tento nový přístup k malbě vyústí do fundamentální malby téměř o sto let později. Směrem k přelomu století postimpresionismus pod vlivem těchto nových premis na sebe bere podobu mnoha individuálních průzkumů do média malby, posouvá limity v hledání ambicióznějšího druhu vyjádření. Malba teď už není více ovládaná konturami a perspektivou. Barva už není používána lokálně, ale jako libovolný a expresivní prvek, dominují intenzivní barvy. Vlivy umění z cizích kultur – jeho estetické vlastnosti, tj. japonismus, primitivismus – zplošťuje kompozici do dvojrozměrných barevných polí. Jako divák před postimpresionistickými obrazy si je člověk mnohem více vědom jejich materiálnosti kvůli viditelnému tahu štětce, ale také pro jejich plošnost – už nejsou pokračováním naší trojrozměrné reality, ztratily funkci „okna do světa“. Obraz je teď okamžikem naší reality.

Nová hlediska způsobují, že divák si je mnohem více vědom svojí pozice ve vztahu k obrazu. Preferenční používání vysokého stanoviska vyvolává komprimovanou regresi a způsobuje, že obrazová rovina se zdá téměř paralelní s plátnem. Na tomto plátně už není nejdůležitější subjekt, ale je na něm vidět intervence malíře. Je to malba, která vyplývá z vidění a vyzývá k vidění. Navíc použití libovolné barvy a její působivost ovlivňují vnímaný poměr ve vztahu k malbě. (Čím jasnější barva na obraze a čím větší barevná plocha, tím silněji divák pocítuje přítomnost obrazu.) Všechna tato východiska se stanou hlavním tématem fundamentální malby: implikace výběru barvy, materiálnost obrazu, povrchovost, otevřená kompozice a plošnost proti „oknu do jiného světa“. Předem stanovený plán malby modifikovaný intuicí, fyzický vztah diváka k obrazu a jeho „přítomnost“ evokovaná faktory, jako je například měřítko.

Uvedme některé z nejranějších příkladů postimpresionistických děl s významnými inovacemi, pokud jde o formální zpracování obrazu: Georges Seurat (1859–1891) *Nedělní odpoledne na ostrově Grande Jatte* (1884 ca.), Paul Cézanne (1839–1906) *Koupání* (1885 ca.), Paul Sérusier (1864–1927) *Talisman* (1888), Vincent

van Gogh (1853–1890) *Kavárna* (1888) a Paul Gauguin (1848–1903) *Vidění po kázání* (1888).<sup>258</sup> Seuratův obraz je velmi stylizovaný v pečlivě vybraných barevných kombinacích, provedený v pointilistické technice – umístování bodů primárních barev vedle sebe, aby vizuálně vytvořily doplňkové barvy. Zajímavým faktem je jeho lidská velikost přibližně 2 x 3 m tradičně vyhrazená pro monumentální objednávky a také skutečnost, že Seurat pomaloval rám okolo obrazu ve stejné technice barevných bodů. To rám odhmotňuje. Je to počáteční krok k úplnému opuštění rámu, jak vidíme u fundamentální malby.

Na Cézannových a Sérusierových dílech je vidět cloisonismus, subkategorie postimpresionismu vyznačující se barevnými ploškami. Cézannovy obrazy svědčí o jeho typickém (často pravidelném) šrafovaném tahu, který funguje jako konstruktivní tah a vytváří téměř nezávislé barevné plošky. Sérusier je v malířství raný příklad autonomie barvy. Na první pohled kompozice vypadá jako libovolné, nerovnoměrné barevné plochy nanesené štětcem. Námět je vedlejší záležitost. Van Goghovy a Gauguinovy kompozice také pracují s velkými barevnými plochami a k tomu ještě používají silné ohraničující konturní linie a libovolnou barvu ke zdůraznění nálady (jako abstraktní expresionismus o půl století později). Z formálního hlediska obzvláště tato díla vyjadřují mělký prostor, tzn. jsou velmi „plochá“. Všichni tyto postimpresionisté se zaměřují na vizuální jednotu povrchu, každý svojí specifickou aplikací barvy. Plošnost je inherentní součástí tohoto vývoje. (Vzpomeňme si na věrnost fundamentálního malíře jednotnému povrchu, důležitosti malířského procesu a jeho viditelnosti, stejně jako „povrchovosti“ Douglase Crimpa, volbě lidského měřítka a funkci rámu).

V tomto místě se nabízí krátké odbočení. Louis Cane naznačuje na začátku svého textu pro katalog výstavy *Fundamental Painting*, že fundamentální malíři mají znalosti o formálních inovacích, které v malbě přinesl přelom století a zajímají se o ně:

„Abych řekl pravdu, jsem přesvědčen, že velká část malby, která se dnes vystavuje v galeriích, sleduje pštroší politiku. Ponořena do ignorance předstírá, že nemusí nic znát. Z mála předvádí ještě co možná nejméně, jednoduchost se stává simplismem.

Pohled'te – něco z toho, co jsem si myslel při odchodu z Cézannovy výstavy v Oranžerii (1974). Práce 'moudrá', inteligentní, s plnou barvou přesně odměřenou, která ve skutečnosti poukazuje na něco jiného než slova, která jsem zde použil. Takhle tato 'organizace' barvy a kresby, která u Cézanna odhaluje

množství technických prostředků a zároveň ukazuje jejich detaily (ve smyslu podrobně něco popisovat), stejně jako, že ukazuje rozpory, které vyvolá v subjektu umělce to, co se nazývá povolání malíře. Tedy 'malířské řemeslo', tento termín, který, není to tak dávno, mně připadal jako neužitečný pojem, protože jsem věřil, že je to něco, co patří ke 'starému malířství'.

Nyní, v situaci, ve které se dnes nacházím, se stále více ptám sám sebe na to, co jsem mohl získat na základě tohoto pojmu dříve. Jak je možné, že mám potřebu reaktivovat a reprodukovat tyto znalosti, abych se svojí malbou 'pokročil'.

Jinými slovy, pro co je to dobré, ne-li pro jiný postoj na toto téma, který určuje jiný pohled na barvu, na kreslení, na formy a na 'dobu malování'.<sup>259</sup>

Slova Louise Cana nejsou zajímavá jen pro spojování současné malby fundamentálního typu s jejich prostředím (což si probereme později), ale odhalují také důležitost a zájem o malíře jako Cézanna pro fundamentální malbu.

Jeho opravdová viditelnost technických prvků, indictivních detailu, je důležitá ve vztahu k pojmu a procesu malby. Také Jerry Zeniuk v našem rozhovoru mnohokrát zdůraznil, že jeho obrazy vycházejí z Cézanna.<sup>260</sup> Ryman v rozhovoru vysvětluje, že začal malovat, protože dívání se na obrazy v něm probudilo zájem o malbu. Když pracoval jako hlídač v MoMA, díval se jeden týden na Matisse, druhý týden na kubisty – třeba na Picassa nebo Gleizese a potom další týden na Cézanna atd.<sup>261</sup> Fundamentální malíři se nedívají příliš na obraz z historického hlediska, ale z hlediska formálního – mají zájem o „jak“, nikoli „co“ v malbě minulosti, jak to řekl Ryman. Pokračujme tedy v tomto formálním přehledu malby až do 70. let 20. století.

Podobně jako Van Gogh (1853–1890) a Gauguin (1848–1903) – kteří pro svůj samotářský život nebyli ve své době známí a nepatřili do pařížské umělecké scény – v raných letech 20. století je to Henri Matisse (1869–1954) – otec fauvismu, který si klade otázku co je umění – kdo zjednodušuje barvu ještě více. Odvrací se od postimpresionistické techniky kladení komplementárních barev (s cílem vytvořit bílé světlo) k libovolné a strukturální barvě. Používá barvu jako barvu (ne jako barvu v přírodě). Je zjevně fascinován hranatými barevnými skvrnami – fragmenty malby – jako expresivními jednotkami. V jeho pozdějších dílech, jako je *La Grande Desserte* (1905), barva jako povrch plochy v kombinaci s linkou (silnou, přeměňující se skoro v plochu, což připomíná Marthe Wéryovou) přebírá nadvládu. Dvojnásobný prostor obrazu plochý a barevný mu dává prominentní přítomnost před divákem. Matissův zájem je formální, vyjadřuje minimálními prostředky co nejvíce, zbavuje se všech

přívěšků (to připomíná omezení fundamentální malby na klíčové malířské prvky). V jeho obrazech tvar sděluje obsah; není potřeba vyprávění. Dělá tvar a barvu smysluplnými.<sup>262</sup>

Přibližně ve stejné době začíná André Derain (1880–1954) používat holé plátno jako součást obrazu, například v jeho *Autoportraitu* z roku 1904. Brzy jej následuje Georges Braque (1882–1963), když nechává nepomalované plátno probleskovat ve svých fauvistických obrazech Le Havru. Maurice de Vlaminck (1876–1958) se oddává bohaté pastózní malbě v živých tazích štětce. Podklad se nyní stává součástí obrazu a jeho malovaný povrch materiálním faktem skutečnosti jako ve fundamentální malbě, kde povrch se stává obrazem. Fundamentální malba se také věnuje užití nepomalovaného plátna ve svém hledání klíčových inherentních prvků malby a také se zabývá použitím pastózní reliéfní barvy, která signalizuje fyzickou přítomnost obrazu. Ohledně živé práce štětcem připomeňme výrok Tomase Rajlicha, že malování by mělo být děláno s vervou – gestem, tedy, že „malovat“ je *per definitionem* součástí malby.

Když Pablo Picasso (1881–1973) společně s Georgem Braquem (1882–1963) vynalezli kubismus, který trvá v různých původních fázích od 1907/08 až do 1914<sup>263</sup>, jsme opět o krok blíže k fundamentální malbě, kde povrch je zobrazením. V Braqueově *Great Nude* z roku 1908 se všechny objemy vzpírají gravitaci, už nejsou žádné neutrální prázdné mezery. Celý prostor kolem subjektu je aktivován pomocí jeho rukopisu a barevných skvrn přesto, že jeho zářivé fauvistické barvy ustupují více neutrálním a tlumeným tónům. Kubismus si brzy osvojil monochromatickou a neutrální barevnou paletu pramenící z logiky, že bude více vést pozornost diváka k tématu. (Srovnej preferenci neutrálních barev a monochromnosti ve fundamentální malbě.) Už neexistuje žádný negativní prostor v kompozici, znak a podklad bojují o jakousi prioritu.

Obrazový prostor těchto maleb se posunuje směrem k dvojrozměrnosti, ačkoli analytický kubismus raných let se pokoušel zachytit předmět z různých pohledů (nebo v různých bodech v čase) současně. To pramenilo ze zájmu o nově objevený čtvrtý rozměr, o kterém se říká, že reprezentuje čas – že chce zachytit vývoj v čase.<sup>264</sup> Kubističtí malíři si přejí zachytit všechny čtyři známé dimenze prostoru na dvojrozměrném plátně. Formálně zajímavý prvek v kubismu – ve vztahu



k fundamentální malbě – je použití rastru (převážně centralizovaného a vertikálního) jako druhu lešení, aby se na něj mohly pověsit kusy rozloženého předmětu, které měly vyjádřit tato různá hlediska a dimenze v jednom pohledu.

Plochy visící na rastru jsou viděny z různých úhlů a mají tedy různé světelné zdroje. Motiv se ponořuje a vynořuje.<sup>265</sup> Kubistický obraz stále zobrazuje „normální“ námět, dodržuje zákony gravitace i logiku reálného světa. Přesto kubismus vznáší otázky o realitě a způsobu, jak ji zobrazuje umění. Tak po rozložení barvy, které začalo s neoimpresionismem a po osvobození barvy od subjektu kubismus opustil širokou barevnou paletu a začíná rozkládat subjekt, tj. objekt v obraze.

Ve stejné době také Fernand Léger (1881–1955) ve svém *Velky akt* (vystaveném v Salonu des Indépendants, 1913) silně zcela v duchu kubismu, rozkouskovává objekt. Důležitější je ale, že namísto, aby vzal standardní jemnozrné plátno, natřel ho podkladovou barvou a maloval na něj v hladkých barevných vrstvách, bere hrubozrné plátno a maluje přímo na něj velmi řídkou barvou, dokonce nechává na spodním okraji kusy plátna nepomalované. Spíše než zobrazení to připomíná ideu postimpresionismu „Jsem obraz!“, kterou toto dílo sděluje. Léger jasně preferuje materiál a techniku před subjektem; jasně ve své malbě upřednostňuje taktilní vlastnosti objemů (spíše než barvy). Nezáleží na tom, co maluje, ale jak to maluje (srovnej prohlášení Roberta Rymana, že pro obraz je důležité „jak“ a nikoli „co“).

Mezitím v Německu, kde tradičně panuje expresionistický obsah a důraz na linii, se proslýchá, že Vasilij Kandinskij (1866–1944) v roce 1910 intuitivně pochopil skutečnost, když na něj vizuálně silně zapůsobil Monetův obraz kupek sena otočený vzhůru nohama; uvědomil si, že barva a tvar stačí samy, aby oslovily diváka.<sup>266</sup> V roce 1912 publikuje svoji knihu *About the spiritual in art*. Kandinskij je přesvědčen, že hmotný vnímatelný svět neexistuje; realita je spirituální fenomén (viz Kublerovo „vesmírné vědomí“<sup>267</sup>). O umění se předpokládá, že nás povznáší z tohoto „falešného“ světa do světa vyššího porozumění. To podstatné je, že Kandinskij chce vyjádřit viditelně „vnitřní chvění věcí“; pro něj všechny barvy a tvary mají expresivní význam, který podléhá osobní interpretaci.

Na rozdíl od jeho německých kolegů je pro Kandinského barva důležitější než tvar. Jeho díla se v té době čím dál tím víc odklánějí od zobrazení. V roce 1911 začíná

pracovat na dvou typech obrazů: „improvizace“ a „imprese“. Kreativní akt „imprese“ se váže k něčemu v reálném světě nebo k pocitu založenému na realitě, zatímco „improvizace“ je výsledkem ryze autonomní kreativity – kompozice vnitřních pocitů. V roce 1913 přestává Kandinského linka být deskriptivní a stává se autonomní. Celá kompozice je aktivována pulzujícími plochami barev a linií. Jiným způsobem, fundamentální malířství bude hledat inherentní podstatu malby a používá výtvarné elementy barvu a linii – linii spíše v gestu než graficky – k dodání života obrazu.

Tak kolem přelomu století mnoho malířů – nebo všichni malíři, které dnes považujeme za významné pro západní umění<sup>268</sup> – pracují na evoluci barvy, linky a tvaru, dokud každý z nich nenajde vizuální analogii, která je pro něj uspokojující. Tím všichni společně posunují vývoj malířství ohromující rychlostí kupředu. Malířský proces a jeho výsledek pomalu získávají nadvládu nad historickou ideou malby. Malíři nyní malují „se štětcem v ruce“. Přichází tendence zachytit živý moment spíše než ukázat realistický námět. Libovolná autonomní barva a tvar i expresivní nedeskriptivní linka nyní formují nezávislý obsah obrazu a odhalují expresivní kvalitu elementů mimo subjekt. Je zpochybněn způsob divákovy vidění, protože barva je nyní viděna jako světlo. Malířské prvky získávají nezávislost na přírodě, zatímco malba nabývá na materiálnosti a prostorové plošnosti. Barva jako materiál, viditelná práce štětcem, holé plátno a jeho struktura, variace ve velikosti a úvahy nad odstraněním oddělovacího rámu, jsou nyní součástí malířské praxe.

Namísto trojrozměrné iluze vědomí o povaze dvojrozměrného povrchu začíná probleskovat skrze malířskou aktivitu. Neutrální prázdnota mizí, rastr jako hlavní kompoziční prvek vstupuje na scénu. Při hledání sjednoceného plátna zobrazení začíná splývat s namalovaným povrchem. Dosažení v malbě toho, že barva je tvar a plocha je součástí obsahu, je začátek „Ariadniny červené nitě“ v umění 20. století. Z historické perspektivy dekompozice barvy a subjektu rozkládá obraz. Všechny tyto malířské objevy přelomu století vedou k další velké revoluci v malbě 20. století: krok od abstraktního k nepředmětnému obrazu. První nepředmětné obrazy jsou začátkem „konce malby“. Co budou malíři teď malovat, když zbývá jen barva na plátně? Léger, mimo jiné, je našim klíčem k odpovědi: „co“ malovat se změní na „jak“ malovat.

### 3.1.1 Nepředmětnost a konec malby

Začátek „konce malby“ nás přivádí ke Kazimíru Malevičovi (1878–1935) jako důležité postavě v relaci k novým proudům malby sedmdesátých let. Jak jsme zmínili dříve, kurátoři výstavy *Fundamental Painting* v souladu s ostatními kunsthistoriky začínají svoji historii monochromního subjektu v době první světové války Malevičem jako předchůdcem fundamentální malby. V brožuře k výstavě je citováno toto jeho prohlášení: „Když jsem se v roce 1913 ve své zničující touze zbavit umění zátěže figurace, utekl k formě čtverce a udělal jsem obraz, který nepředstavuje nic jiného než černý čtverec na bílém pozadí, kritici a s nimi celá společnost si povzdechli 'Všechno, co jsme milovali, je ztraceno. Jsme poušť... Před námi je černý čtverec na bílém pozadí.'“<sup>269</sup> Jak text samotný ukazuje, Malevič malířství definitivně odvedl od figurace k barvě a tvaru – k nepředmětné malbě.<sup>270</sup> To je podle kritiků první „konec malby“, ale ve skutečnosti to pro malířství znamenalo nový začátek. Ve 20. století následuje ještě několik „konců malby“ a s nimi spojenými návraty malby po konci malby včetně malby fundamentální.

V Malevičově prvním suprematistickém obraze *Černý čtverec na bílém pozadí* (1913/1915) předmět uvolnil místo pro geometrický znak. Malevič nepředstavoval předmět, ale maloval obraz. Ve svém manifestu *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting* z roku 1915 píše (pro brožuru výstavy v roce 1914): „Malíři by měli opustit subjekty a objekty, pokud si přejí být ryzí malíři“.<sup>271</sup> (Manifest je ve skutečnosti pojednání o formálních inovacích a poučení, které čerpá z futurismu a kubismu, které zůstávaly stále předmětné, vytvářejíce předmět z jeho fragmentů.<sup>272</sup>) Černý čtverec na tomto obraze – tvar, který neexistuje v přírodě – je „plný absence jakéhokoli objektu“. Jak píše Dippelová: „Pro Rymana je to [čtverec nebo skoro čtverec] dokonalý tvar. Pro Maleviče reprezentoval perfektní formu. Na rozdíl od častého pragmatického přístupu (alespoň navenek) dnešních malířů (a jejich sebestředného obrazu) vidí Malevič čtverec jako 'první krok ryzí kreace v umění'.“<sup>273</sup>

Suprematismus je nadřazenost „reálného“ citění v umění – podle Maleviče jeho suprematistické obrazy dosahují ryzí senzibility (připomeňme si Mondriana „malbu jako senzibilitu“). V době, kdy Malevič vynalézá suprematismus, je umělecký svět

v zajetí teorie o nedávno nově objevené čtvrté dimenzi. Konstantním faktorem jeho suprematistických obrazů je bílý základ, vznášející se geometrické formy na bílém pozadí indikují nepřítomnost gravitace v nekonečném prostoru – to odpovídá Ouspenského teorii čtvrté dimenze, ve které nekonečno a zánik jsou vše.<sup>274</sup> Suprematistický obraz je jeho individuální představa ztvárnění čtvrté dimenze. Pozemský předmět už nemá pro umělce hodnotu. Jako jemu rovný si přeje „vyjádřit viditelně neviditelné“. Pokouší se vytvořit situaci bez vztahu ke světské realitě, proto volí geometrické tvary – zvláště čtverec, protože je cizí přírodě.

Po dobu výstavy *Fundamental Painting* bylo v sále 48 vystaveno několik Malevičových obrazů z rozsáhlého kompendia, které v roce 1958 pro muzeum koupil jeho tehdejší ředitel Willem Sandberg. Mezi nimi také *Suprematistická Kompozice (s osmi červenými obdélníky)* (1915). Jak informuje jeho název, představuje osm červených obdélníků. Mají rozdílné velikosti a jsou malovány ve stejné červené. Nemají žádné variace intenzity v odstínu. Jsou umístěny na stejnoměrném plochém bílém podkladě pokrývajícím celou obrazovou plochu. Jediná obměna povrchu jsou lehce viditelné tahy štětce. Tyto obdélníky umístěné téměř paralelně vedle sebe, ale ne úplně, se zdají vznášet se a pohybovat na jednom místě v prostoru. Zdá se, že byly zachyceny v dynamickém pohybu v jediném zlomku času.

Jiný obraz *Suprematistická Kompozice (se žlutým čtyřúhelníkem)* (1917/18) naopak budí dojem, že v sobě má tradiční perspektivu – jak lineární, tak atmosférickou. Žlutý obdélník je opět umístěn diagonálně na bílém podkladě pokrývajícím celou obrazovou plochu. Jeho diagonální umístění jako i ubývající intenzita žlutého odstínu, který nakonec na jedné straně obdélníku – strana u vyššího konce diagonály – splývá s bílým pozadím, naznačuje ústup do prostoru. Toto vnímání je ještě založeno na tradičním způsobu divákova pohledu zvyklého na přírodu a zvláště na jejím ztvárnění v západním umění od doby vynálezu renesanční perspektivy.

Tímto způsobem se Malevič pokouší vytvořit vizuální analogie v malbě pro to, co je neviditelné, jejichž unikátní vlastností je, že v tomto médiu cítění může být znovu prověřeno a znovu vytvořeno divákem. (Vzpomeňme kritérium Rini Dippelové, že pro diváka fundamentální malby by mělo být možné znovuvytvoření zážitku tvůrčího procesu). Nereprezentující a nereferující obraz opouští funkci náhražky skutečnosti – ačkoli opouští viditelnou realitu, stále představuje realitu neviditelnou. (Do doby

fundamentálního malířství se obraz stal částí naší reality.) Obraz je na své cestě stát se samostatným objektem sám o sobě a tím bude zajímavý pro historii malby vedoucí k malbě fundamentální.

Formálně význam Maleviče pro malířství je podle jeho vlastních slov v porozumění: „Barva a textura v malbě jsou samy o sobě konečné. Jsou podstatou malby, ale tato podstata byla vždycky zničena subjektem.”<sup>275</sup> Ačkoli kritickým a ironickým bodem je, že Malevič neopustil pouze subjekt, ale také chromatickou barevnost. V jeho slavném obraze *Bílá na bílé* (kolem 1918) – nyní kolekce MoMA New York – Malevič používá pouze jeden druh bílé. (Závisle na výrobci a ingrediencích bílá existuje v mnoha odlišných odstínech; zejména Robert Ryman ve svých obrazech zkoumá tyto rozdíly.) Pouze směr tahu štětce způsobuje, že bílý čtverec vyniká na bílém podkladu. Bílá není používána jako barva, ale jako materiál, jako povrch. Provedení se stalo klíčovým prvkem malby. Jeho význam se odrazí ve fundamentální malbě.

V souladu s tím text o Malevičovi v brožuře k výstavě *Fundamental Painting* končí větou: „Obzvláště na Roberta Rymana mělo toto dílo velký vliv.”<sup>276</sup> Letmo jsme se dotkli důležitosti vztahu barvy a textury k malbě a malby jako objektu. Další důležitá věc této volby a užívání, kterou se budeme zabývat, je účinek na diváka. Ryman používá barvu stejným způsobem jako Malevič, tj. spíše jako materiál než jako barvu. Komentuje to: „To je tak, že způsob, jakým já [Ryman] používám bílou, je spíše jako neutrální materiál kvůli tomu, abych udělal na obraze viditelné jiné věci, například barvy.”<sup>277</sup> Malevič se rozhoduje pro bílou, když chce ukázat účinek dvou odlišných druhů provedení, které způsobují to, že bílý čtverec v jeho *Bílá na bílé* vyniká na bílém podkladě pouze použitím dvou různých zpracování stejné bílé barvy.

Ryman vede Malevičovu bílou na bílé dokonce ještě dál do divákovy reality, když maluje bílý čtverec a užívá bílou zed' tehdy v galeriích připomínajících „bílou kostku“ populární jako podklad. Jak Donald Judd – otec a hlavní literární autorita Minimal Artu – napsal v roce 1965 ve svém slavném článku *Specific Objects*: „Skoro všechny obrazy jsou prostorové z jednoho nebo druhého hlediska ... S výjimkou kompletního a neměnného pole barvy nebo znaků cokoli umístěné na ploše pravoúhelníku naznačuje něco jiného v něčem a na něčem jiném, něco v jeho okolí, co sugeruje objekt nebo znak ve svém prostoru, ve kterém jsou tyto jasnějšími substancemi obyčejného světa – to je hlavní smysl malby.”<sup>278</sup> Ryman bere tento fakt malby a přenáší ho doslova do světa

diváka, jak vysvětluje v roce 1989: „plocha zdi je ve skutečnosti součástí obrazu, která přesahuje tři nebo čtyři stopy... plocha zdi... je esenciální pro linii, která se vyvíjí od hrany plátna obrazu se zdi. Kdybyste viděli kterýkoli z mých obrazů mimo zeď, neměly by vůbec žádný smysl.“<sup>279</sup>. Začleněním do okolí je obraz (téměř) neprostorový. Přesto u obou Maleviče i Rymana, „kompozice prostoru, jakkoli radikálně odmítá gravitaci, je implicitně obrazová“<sup>280</sup>, jak to vyjádřila Colpittová.

Malevičovy bílé monochromy zkoušejí expresivní možnosti bílé barvy založené na jejím zpracování, které zachycuje světlo rozdílnými způsoby. Zkoumají škálu její saturace a zářivosti. „Čisté“ plátno, o které Malevič usiluje, není nikdy prázdné. Podobně způsob, kterým zejména Ryman pracuje s bílou barvou – jak je speciálně zmíněno v poznámce kurátorů výstavy – je velmi malířský. V mnoha obrazech hra světla na štětcem pastózně naneseném povrchu ilustruje vztahy tónů a nuancí vytvořených v bílé. Proto, jak se dozvídáme od Phyllis Tuchmanové, Ryman je neúprosně přesvědčen, že jeho obrazy nejsou monochromy.<sup>281</sup> To je také částečně v souladu se skutečností, že fundamentální malba pracuje se základními malířskými prvky, které pokládá za stejně hodnotné. To umožňuje nový vztah s plátnem jako materiálem a počítá také s jeho určitou vlastní barvou.

V obou případech, v Malevičově *Bílá na bílé* i v Rymanových bílých čtvercových obrazech, je bílá důležitější pro svoji vhodnost zpracování do malovaného povrchu než její význam jako barvy. Obraz je monochromní, ale nevychází z konceptu malování monochromu.<sup>282</sup> Kurátoři výstavy *Fundamental Painting* píší na toto téma: „Okolo roku 1918 maluje Malevič nejen bílý čtverec na bílém pozadí, ale také další jiné bílé formy na bílé a tím staví jako první (společně s Rodčenkem) problém monochromismu do centra zájmu.“<sup>283</sup> Alexander Rodčenko (1891-1956) maluje *Černá na černé* v roce 1918, tedy v době, kdy Malevič maluje *Bílou na bílé*; v roce 1921 se zúčastňuje výstavy s názvem  $5 \times 5 = 25$ , která se otevírá v Moskvě v září a je zamýšlena jako rozloučení s malířstvím.

Na této výstavě bylo také jiné důležité dílo *O.T. (Zelené linka)* (1917) od Olgy Rosanovové (1886–1918). Je to první obraz, který opravdu zrušil rozdíl mezi znakem a podkladem – jak se o to snažil již Matisse. Zelená čára opticky existuje ve stejné rovině jako bílý podklad, který se prolíná s okraji zelené čáry. Celá obrazová rovina je položením barevných polí vedle sebe, ale plošným (na rozdíl od barevných ploch

cloisonismu). Vše je ploché – plošnost vyvolaná důležitostí zpracování barvy přes barvu. Historie malby, rozumějme, její formální stránka, se nyní posunula od emancipace barvy k emancipaci plochy, podporovaná zájmem o zpracování. O půl století později to povede k emancipaci stěny ve fundamentální malbě.

Na výstavě  $5 \times 5 = 25$  Rodčenko vystavuje do té doby historicky nejradikálnější dílo, triptych nazvaný *Čistá červená barva, čistá žlutá barva, čistá modrá barva* provázený „Produktivistickým manifestem“, ve kterém prohlašuje, že malířství dosáhlo svého konce.<sup>284</sup> Tato tři plátna jsou obdélníkové monochromy postrádající jakýkoli námět, tvar nebo linii. Jsou jen plochou a barvou, každý v jedné z primárních barev – červené, žluté a modré. Rodčenko sám popisuje tuto práci v roce 1939: „Zredukoval jsem malbu až k jejímu logickému závěru a vystavil jsem tři plátna: červené, modré a žluté. Prohlásil jsem: Je po všem! Základní barvy. Každá rovina je plocha a není potřeba žádné zobrazení.“<sup>285</sup> „Čistá“ barva je esenciálním materiálem tohoto obrazu, který se ve svém tripartitním zjevu reprezentuje jako objekt. N.B. Toto dílo má stále barvu – několik barev – a provedení ploch není stejnoměrné, plochy se dokonce ani přesně nekryjí s okraji obdélníkových pláten. (To povede k budoucím pokusům monochrom ještě více radikalizovat).

Rodčenkovy obrazy – na rozdíl od Maleviče – vycházejí z potřeby udělat „poslední“ obraz. Tím vstupuje na scénu historie umění otázka monochromu a monochromie. V době následující po kubismu byla barva jako materiál obrazu prozkoumána a zdá se, že „skončila“. Zejména v Rusku bylo napsáno mnoho o „zpracování“ – nebo textuře – v malbě. Umělec David Burliuk píše v roce 1912 článek *Faktura*, ve kterém definuje dvě protichůdné polohy zpracování povrchu: „sjednocená“ versus „diferenciovaná“ plocha. V roce 1914 na to reaguje Vladimír Markov (1877–1914) knihou *Faktura*,<sup>286</sup> ve které tvrdí, že zpracování pochází z ikon, proto představuje kontrast mezi spirituálními a světskými sférami.

Umělci – alespoň v Rusku – jsou si nyní vědomi zpracování jako materiálního prvku v malířství, a tedy kvality, kterou přináší „ruční provedení obrazu“. Benjamin Buchloch píše na toto téma v článku *From factura to factography*: „Zcela jiná než tradiční myšlenka zpracování nebo provedení v malbě, kde mistrovské provedení umělcovy ruky spiritualizuje *pouhou* materialitu malířské tvorby ... nové soustředění se na zpracování v sovětské avantgardě zdůrazňuje právě mechanickou kvalitu, materialitu

a anonymitu malířské procedury empiricko-kritického pozitivismu.<sup>287</sup> Z jejich děl vidíme, že Rodčenko se vědomě drží nemalebnosti provedení, zatímco Malevič je více ovlivněn tradicí zpracování ikon a spiritualitou, kterou vyjadřují.

Může se zdát, že zpracování bylo vyřešeno na počátku 20. století, protože jak Petr Weibel píše: „Barva byla posledním elementem v historickém druhu malířství, provedení prvním elementem malířství nového.“<sup>288</sup> Bohatost protikladů v rozdílném zpracování, jak vidíme u Maleviče a Rodčenka, bude podněcovat další výzkum a stane se ústředním prvkem malby 20. století. Toto pochopení funkce faktury malbu osvobodí od rozporu tradice a moderního industriálního světa po druhé světové válce, kdy roste zájem o možnosti materiálů a metod zpracování. V období fundamentální malby je to znovu aktuální právě kvůli této dualitě.

Když počátky jsou v hledání spirituality a „reálného“ světa za našim viditelným světem Kandinského, malba se v rukou Maleviče mění na médium, které „cítí reálně“. Na scénu vstupuje koncept malovat obraz, „ryzí“ obraz, nikoli zobrazení, který bude dominovat malbě 20. století. Nyní jsou vizuální implikace nepředmětného výrazu tématem. Díky Rosanovové se linka blíží ploše a plocha se stává obrazem. Barva a textura přebírají nadvládu nad všemi dřívějšími malířskými zájmy. Malířův spirituální dotek kontrastuje s pocitem industriální předmětnosti. Diskuse o malování monochromů, což je nový a pozoruhodný fenomén celého 20. století, začíná u Rodčenka. Liší se od evoluce monochromního obrazu reprezentovaného Malevičem, který bude stejně hlavním tématem. Zejména monochromy naznačují „konec malby“, zatímco monochromní obrazy – kategorie, ke které fundamentální malba patří – vychází z těchto údajných konců. Tato společná souhra konců a nových začátků malby, která tady vzniká, je dominantní fenomén v poválečném malířství. Fundamentální malba bude dalším novým začátkem – jak podotkla Dippelová ve výstavním katalogu.

### **3.1.2 Konkrétní umění**

Pokud byl obraz vizuálně platný už předtím, aktuální vědomí úvah o definici obrazu, efekt výtvarných elementů a proces dosažení – tak klíčový pro fundamentální malbu – začínají nástupem modernismu na přelomu 19. a 20. století. V prvních letech



nového století umělci – mimo jiné ve Francii a Rusku – se vydávají radikálně novými cestami konstruování obrazu a malují první nepředmětná plátna. Velká válka (dnes známá jako 1. světová), která vypukla 1914 a trvala až do příměří v roce 1918, měla důležitý vliv na snahu o realizaci nepředmětnosti ve 20. století. Někteří umělci v různých zemích se pod tíhou společenských a válečných hrůz odvrátili od vyznávání „moderního světa“, který pro ně byl od doby industriální revoluce na konci 19. století tak zajímavý, a obrátili se k univerzálnímu – spirituálnímu.

Umění se stává pomůckou reformy společnosti, má šířit klid a mír mezi národy. Toho lze dosáhnout prostřednictvím umění – jak tehdy umělci věří – prostřednictvím umění, které je vizuálně snadno srozumitelné všem lidem bez ohledu na jazyk, vzdělání či věk. Formální objevy raného 20. století, vycházející z různých úvah, formují solidní základ pro nasměrování k výtvarným prostředkům a jejich efektům na diváka. Doba 1. světové války je velmi plodné období v Nizozemsku, kde se mnoho umělců z jiných zemí usazuje vzhledem k jeho pozici politicky neutrálního státu. Kolem roku 1917 tam vznikla skupina De Stijl. Společně se suprematismem zahájila období geometrických tendencí v moderním umění. To ve 30. letech rezultuje v takzvaný Art Concret, který kurátoři výstavy *Fundamental Painting* označují za předchůdce fundamentální mentality.

Jeden ze zakladatelů a stěžejní postava skupiny De Stijl Theo Van Doesburg (1883-1931) píše v prvním čísle stejnojmenného časopisu, které vyšlo na podzim 1917: „Toto věčné přání udělat moderního člověka schopným přijímat to, co nazýváme uměním, v něm probouzí tušení krásy.“<sup>289</sup> Texty malíře Pieta Mondriana (1872–1944) uveřejněné v časopise *De Stijl* (později revidované a publikované v roce 1920 jako kniha *Le Néoplasticisme*) ukazují absolutní přesvědčení o nalezení odpovědi na problémy světa. Divák nemůže jinak než být vnímavý ke kritériím De Stijlu a impulzům vycházejícím z jeho obrazů ve vizuálním zážitku. Tento nový koncept divákovy prožitku, nevěcné působení barev a tvarů na něj můžeme najít také ve fundamentální malbě.

De Stijl je skupina vizuálních umělců a architektů včetně malířů Theo Van Doesburga a Pieta Mondriana, kteří sehráli důležitou roli v historii umění 20. století. Skupina je formálně ovlivněna kubismem a filozoficky mysticismem, zejména knihou

nazvanou *New Image of the World*, theosofisty a matematika M. H. J. Schoenmaekerse. Pointa této knihy je, že fundamentálně příroda vždy pracuje pravidelným způsobem a že protiklady utvářejí svět. Ovlivnění Schoenmaekersovou myšlenkou o ideálních geometrických formách odmítají hmotnou realitu, tak jak se jeví našim pěti smyslům, a míříce od abstrakce k nepředmětnosti Van Doesburg a Mondrian omezili svoje malířské prostředky na minimum.<sup>290</sup> Výsledkem jsou práce s jednoduchou repetitivní geometrickou kompozicí s použitím nebarevných rovných linií a ploch v čistých primárních barvách: žluté (zářící), modré (ustupující) a červené (plovoucí).

Jeden z prvních „typických“ neoplastických obrazů je Mondrianova *Kompozice č. I / Barva A* (1917), která je dogmaticky sestavena z modulárních jednotek. Obraz je kompozice základních modulů různé velikosti (srov. Alan Charltonův 4,5 x 4,5 cm obrazový modul<sup>291</sup>, multipanelové kompozice Keese Smitse nebo rastry Tomase Rajlicha a Agnes Martinové). Přítomnost červené, modré a žluté, vytváří efekt „přetlačování se“; rozdílné zóny si kladou odpor. Tím je zamýšleno vytvoření ikonického obrazu ve stavu dynamické harmonie (probuzení harmonického životního pocitu v divákovi). Prostřednictvím těchto prací se umělec snaží ovlivnit diváka vyjádřením řádu nového utopického ideálu a duchovní harmonie univerzálním způsobem.<sup>292</sup>

Harmonická dynamika v dílech neoplasticismu – termín ražený Mondrianem pro jeho obrazy z doby De Stijlu i z pozdější doby – není předpojatá teorie, jak je uvedeno již v prvním čísle časopisu *De Stijl*. Stejně jako u fundamentální malby obraz je vytvářen při procesu malování. Jeho principy vznikají v průběhu tvůrčího aktu. Vývoj Mondrianova díla to dokazuje. Jeho základní modul vytvořený charakteristickým rastrem – který má později ve fundamentální malbě zásadní důležitost pro udržení malby v ploše – je produktem dlouhého a pomalého pracovního procesu, i když má svoje kořeny v Schoenmaekersově teosofii.

Při bližším pohledu je vidět na všech Mondrianových dílech z neoplastického období retuše a korekce linií a ploch. Jeho poslední dílo *Vítězné Boogie-Woogie* (1942/44) je dokonce částečně namalované a částečně složené z pravoúhlých kousků lepicí pásky v základních barvách, které s největší pravděpodobností ilustrují Mondrianův pracovní postup: daná kompozice je v detailu přerabována

k dokonalosti během tvůrčího procesu. (V tomto kontextu si také připomeňme koncepci linie jako plochy, která se objevuje u Marthe Wéryové.)

Ve 20. letech se skupina, která je spíše společenstvím vizuálních umělců a architektů spojených stejnou mentalitou (srov. fundamentální malíře), kteří spolu komunikují písemně, začíná rozpadat kvůli sporu o přímé linie mezi zakládajícími členy Van Doesburgem a Mondrianem, kteří jsou jádrem této skupiny. Mondrian vycházející z teosofie uznává pouze linie horizontální a vertikální, zatímco Van Doesburg začíná zakládat svá díla na „hermetické diagonále“. Mondrian sám nikdy nenamaloval diagonálu, přestože diagonála ho bude ve 30. letech přitahovat. Několik jeho pozdních obrazů – včetně *Vítězného Boogie Woogie* (1942/44) – jsou perfektní čtverce postavené na špičku a pověšené tak, že strany obrazu vizuálně vytvářejí diagonální linie. Jsou bez rámu. Tímto způsobem okraje obrazu, které teď mají vizuálně dynamický směr známý západním divákům z tradiční malířské lineární perspektivy, začínají interakci s okraji a hranami zdí, takže obraz vypadá jako znamení na podkladu. Je ironií, že je to nakonec Mondrian, kdo svými plochými bezpředmětnými plátny vstupuje do vizuální interakce s divákem a odstraňuje hranice mezi uměním a životem (srov. fundamentální malba)<sup>293</sup> použitím úhlopříčky.

V průběhu 20. let zvláště Van Doesburg, mluvčí a ústřední postava De Stijlu, podporuje formální návrhy holandské skupiny a stále pracuje na jejich vývoji. Mezitím Mondrian rozvíjí vlastní dílo v podobném, ale přesto odlišném směru. Oba nyní žijí v Paříži, kde Van Doesburg je na francouzské umělecké scéně velmi vlivnou osobností až do své předčasné smrti v roce 1931. Mondrian odjíždí po krátkém pobytu v Londýně do New Yorku v pozdních 30. letech, kde nakonec významně ovlivní poválečné americké umění. (V příští kapitole probereme důležitost vývoje poválečného malířství v USA pro fundamentální malbu.) Van Doesburgovy snahy vedou kolem roku 1930 k nové formě geometrických lineárních kompozic v primárních barvách a ne-barvách k již zmíněnému Art Concret.

Brožura k výstavě *Fundamental Painting* informuje návštěvníky: „Ve svém manifestu konkrétního umění z dubna 1930 [Theo] Van Doesburg určuje několik bodů, které ukazují podobnosti s myšlením umělců zastoupených na této výstavě.“<sup>294</sup> Těch

několik shodných bodů z Van Doesburgova manifestu je shrnuto ve výstavní brožuře, tímto citátem:

„Umělecké dílo musí být dokonale promyšleno a sformováno dříve než začneme pracovat... Obraz musí být zcela konstruován z čistých výtvarných elementů, tj. barvou a plochami. Malířský element nemá žádný jiný význam jenom 'sebe sama', to má za následek, že obraz rovněž nemá žádný jiný význam než 'sám sebe'. Konstrukce obrazu stejně jako jeho prvků, musí být jednoduchá a vizuálně kontrolovatelná, exaktní, tj. antiimpresionistická.“<sup>295</sup>

Stejná poznámka se již vyskytla v textu Rini Dippelové pro výstavní katalog s přidanou informací, že fundamentální malířství a Van Doesburgův Art Concret se liší hlavně ve dvou klíčových bodech: 1. umění je univerzální 2. hledá „absolutní jasnost“.

Když necháme stranou utopický cíl univerzálního umění, pak tuto pevnou koncepční předpojatost plátna nejvíce připomínají obrazy Alana Charltona. Ostatní fundamentální malíři, zdá se, kladou větší důraz na výsledek ovlivněný kreativním procesem, jak jsme viděli v předešlé kapitole. Ve skutečnosti kurátoři informují návštěvníka, že „Van Doesburg však klade větší důraz na racionální přístup k obrazu, daleko větší než umělci v této výstavě, pro které hraje také intuice důležitou roli.“<sup>296</sup> Vliv této intuice měnící předem stanovenou kompozici pracovního procesu nás přivádí zpět k Mondrianovi.

To znamená, že poučení z De Stijlu a později z Art Concret bylo zásadní pro fundamentální malbu. Nejenom pro body z Van Doesburgových textů, ale také pro vizuální fakty. De Stijl zavedl pojem „statické dynamiky“ započaté Malevičem, pocházející ještě z tradičních prostorových uplatnění do opravdu ploché modulární kompozice centralizovaného rastru, který se rozšiřuje do divákova prostoru díky svému sklonu k opakování, ale nedovolí divákovi oku odvrátit se od obrazu. Také omezil malířovu paletu na pár základních, předem vybraných barev a poukázal na jejich objektivní, přesto citlivý univerzální vliv na diváka. Rovněž zaznamenal koncept linky jako malířského prvku, tedy linky jako plochy ve formě silných rastrů. Mondrian zase ukázal možnosti a bohatství pevného předpojatého geometrického konceptu „přemoženého“ procesem malby. Tím proud geometrického umění před druhou světovou válkou otevřel dveře americkému poválečnému malířství, které nakonec v sedmdesátých letech vedlo k fundamentální malbě.

### 3.2 Malba pro malbu

V první polovině 20. století výtvarné prvky jeden po druhém získaly svou nezávislost. Obraz stejně jako jeho výtvarné prvky mohou nyní existovat samy o sobě. „Pojem *faktura* (Markov, 1914) se objevil v momentě, když barva jako materiál obrazu se zdála být překonaná. Tento pojem provedení zvrátil víc než nepředmětnost a barva (monochromie) vládu obrazu na stojaně. Zároveň vysvobozuje malbu z vězení zobrazení a otevírá nové možnosti, co se týče volby materiálů a metod.“, píše Weibel v článku *Das Bild nach dem letzten Bild* (Obraz po posledním obraze).<sup>297</sup>

Toto zaměření na základní inherentní charakteristiku materiálů je specificky propagováno německou uměleckou školou Bauhaus. Díky svým významným učitelům je dobře informovaná a jde ve stopách ideálů nizozemského De Stijlu i ruského suprematismu a konstruktivismu. Také Van Doesburg učil na počátku dvacátých let na Bauhausu. Jeho od De Stijlu odštěpený Art Concret zůstává vlivný i po jeho předčasné smrti v roce 1931, když je škola přesunuta z Weimaru (1919–1925) do Dessau (1925–1932) a do Berlína (1932–1933) a nakonec zavřena v roce 1933 pod tlakem pomalu postupujícího fašismu, který podporoval propagandistické formy figurativního umění. Nepředmětný idiom z Evropy mizí. Rozvíjí se až v poválečných letech v USA pod vlivem revolučních děl Pieta Mondriana, který žil od 1940 až do své smrti v roce 1944 v New Yorku, propagovaný hlavním profesorem Bauhausu a malířem Josefem Albersem, který v té době předsedá Beardsworth College a později Yale University.

Na tomto základě pro nový druh malířství vyrostl abstraktní expresionismus, dílo solitéra Franka Stelly, a konečně malíři minimalismu v novém centru umění v New Yorku. Při vysvětlování počátků fundamentální malby Dippelová zmiňuje výstavu *Arte come Arte* v Centro comunitario di Brera v Miláně, zahájenou na jaře 1973. Jsou tam poprvé společně vystaveni malíři minimalismu Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martinová a Robert Ryman (pozdější účastníci výstavy *Fundamental Painting*) s americkými abstraktními expresionisty Barnettem Newmanem, Adem Reinhardtem, Frankem Stellou a s několika zástupci malířů Color-Field (včetně Ellswortha Kellyho).<sup>298</sup> Tedy je zde „nová“ generace malířů – která bude definovat fundamentální malbu – vystavená a spojená se staršími generacemi stejného zaměření.

Je třeba si všimnout, že předchůdci fundamentální malby byli pováleční američtí malíři, protože Evropa je po 2. světové válce zpustošená a Paříž ztratila své postavení jako centrum kulturního světa. Mnozí evropští umělci a intelektuálové emigrovali před válkou a usadili se v USA. Pod vlivem emigrantů z Evropy brzy abstraktní expresionismus určí „nejen nezávislost New Yorku nad Paříží, ale jeho naprostou převahu“, jak píše Edward Strickland v *Minimalism: Origins*. Také Erwin Panofsky napsal již v roce 1955 „žádný evropský vědec ... nemohl nevidět fakt, že Spojené státy americké se staly hlavní autoritou v dějinách umění; a že naopak, historie umění dostala v Americe novou odlišnou tvář.“<sup>299</sup> Malířství se stává skutečně uměním „dívání se“ a směřuje k legitimitě malby pro malbu.

Jeden z nejrenomovanějších poválečných amerických malířů Barnett Newman (1905–1970) si stanoví za cíl udělat v malbě nový začátek následováním myšlenky, že: „Jedině umění osvobozené od všech druhů geometrických principů z doby 1. světové války, jedině negeometrické umění může být novým začátkem.“<sup>300</sup> A skutečně při zpětném pohledu musíme konstatovat, že Newmana musíme považovat za původce nového začátku malby (po Van Doesburgovi). Text brožury k výstavě *Fundamental Painting* informuje diváky, že „s formálními prostředky jako formát, kombinace barev, obrys barevné plochy vždy pokládáné vertikálně vedle sebe – chce Newman vložit do svých prací metafyzický význam. Názvy jeho obrazů jsou indikace pro jejich interpretaci. Malíři na této výstavě jsou velmi vzdáleni od odkazů k metafyzice, nekonečna, abstraktně sublimního...“<sup>301</sup> Přesto je Newman považován za předchůdce fundamentální malby pro jeho obrazové propozice, pokud nebereme v úvahu jeho metafyzický faktor.

Newman je nejznámější svými vertikálními „zipy“ v lidském měřítku (které připomínají linku Rosanowové) a obrazy velkých celoplošných barevných rovin průmyslového vzhledu v monumentálním měřítku. (V době výstavy *Fundamental Painting* v sále 42 byly umístěny obrazy *Kdo se bojí červené, žluté a modré III* (1966/67) a *Katedra* (1951) z kolekce Stedelijk Musea – zakoupené v roce 1975 De Wildem –, mají rovné, geometrické „zipy“, které dělají spíše dojem tenkých barevných ploch – oproti dřívějším „prázdným zipům“, které se skládaly pouze ze štětcem malovaných gestuálních obrysů.) Tyto „zipy“ mají sjednocovat obraz, zploštit a rozšířit

ho tím, že sledují linii okraje, zároveň jsou vnímány jako barevná pole. „Koncept pole je jednou z nejdůležitější inovací v minimalistickém monochromismu”.<sup>302</sup>

Zároveň Newmanovy „zipy“ vizuálně zakotví divákův pohled v rozsáhlé barevné rovině obrazu, stavíce se proti němu jako jakási bytost k dialogu. S odvoláním se na brožurku k výstavě Newman podle jeho vlastního výroku v roce 1949 nechce „přes realitu vejít do říše fantazie a abstrakce, ale přes ne-realitu chaosu extáze dosáhnout něčeho, co vyvolává pocit, který zažíváme, když si uvědomíme totální realitu v jednom jediném okamžiku“.<sup>303</sup> Obraz už není abstrahovanou skutečností, ale realitou samotnou, konstruován z barevných ploch zasáhne diváka na první pohled. (srov. První celkový pohled na fundamentální obraz, který odstartuje pomalu se rozvíjející vnímání a konečně vede k vědomí vlastní reality, probereme ve čtvrté části podrobněji).

K druhému nejdůležitějšímu abstraktnímu expresionistovi Marku Rothkovi (1903–1970), nám výstavní brožura *Fundamental Painting* říká, že je stejně jako Newman malířem Color-Field, „který barevnými plochami chce evokovat emoce, na rozdíl od malby Action Painting padesátých let, která staví na emocionálním významu malířského akčního procesu.”<sup>304</sup> (Všimněme si, že kurátoři výstavy chtějí zdůraznit, že fundamentální malba nevyjadřuje emoce umělce při pracovním procesu, ale je udělána spíše tak, aby navodila kognitivní reakci diváka). Brožura dále pokračuje diskusí o Rothkovi jako předchůdci fundamentální malby popisem jeho používání barvy jako tvaru a textury: „V ne příliš kontrastních barvách, které leží v barevné škále blízko sebe maluje Rothko na pozadí pravoúhelníky, jejichž strany běží paralelně s formátem plátna. Kontury každého pravoúhelníku jsou nejasné, barvy nejsou položeny jednotně, ale stále přes sebe pokládány ne zcela neprůhlednými hustými tahy štětce.”<sup>305</sup> Všimněme si, jak kurátoři tím zdůrazňují formu a hmatový faktor abstraktně expresionistických prací. To je ve shodě s tím, že původ fundamentální malby je spíše vizuální než teoretický – což také dokládá výrok Charlese Wylieho, který v roce 2006 konstatuje, že „byla to Rothkova forma, ne obsah”, co zapůsobilo na stěžejního fundamentálního malíře Roberta Rymana.<sup>306</sup> Ve stejném duchu Rothka komentuje Brice Marden: „Rothkovy práce pro mě reprezentují plochou malbu barevným materiálem. [...] U Rothka je to více tady, kde je ta barva. [...] Obraz je prostě totálně tady. [...] Toto je vzrušující věc v modernismu. Přibližuje se a přibližuje a to až sem a pak, víte, máme

Rymana. Vidíte, Ryman je trochu zvláštní spojení na Rothka, pozdního Rothka. Jsou tak blízko, tak až vpředu na povrchu”.<sup>307</sup> Není třeba zdůrazňovat, že těchto několik vět obsahuje přímý odkaz na předchůdce fundamentální malby včetně Rothka. Také malíř Tomas Rajlich se v jeho prohlášení pro výstavu *Fundamental Painting* zmiňuje, že Rothko je „něco, čemu je třeba se přiblížit”.

Ad Reinhardt (1913–1967) je třetí americký abstraktní expresionista, který je speciálně uváděn ve zmiňované brožuře jako předchůdce fundamentální malby. (Jeho díla jsou po dobu výstavy umístěna v hale schodiště muzea.) Již v polovině 40. let Reinhardt prohlašuje, že „obsah [nepředmětné malby] není v předmětu nebo učení, ale v samotném procesu malby.”<sup>308</sup> A v roce 1953 stanovil svoji *tabula rasa* malby pojednáním *Twelve Rules for a New Academy* (publikováno 1957)<sup>309</sup> a prohlašuje svoje vlastní plátna za vůbec poslední obrazy. Reinhardt tedy v podstatě odmítá možnost nové malby, do které bude patřit i druh fundamentální. Ve stejné době také stanovuje „Six General Canons“ nebo „zákazů“ v malbě, které budou platit i ve fundamentální éře: „Žádný realismus nebo existencialismus... žádný impresionismus... žádný expresionismus... žádný fauvismus, primitivismus nebo Art Brut... žádný konstruktivismus, sochařství, plasticismus ani grafické umění. Žádné koláže, pasty, papír, písek nebo provázek...žádný 'trompe l'oeil', interiérové dekorace nebo architektura.”<sup>310</sup>

O vztahu Reinhardta k výstavě kurátoři píší:

„Reinhardt zavrhl všechno, co není esenciální v jeho umění, aby se dostal k jeho podstatě. Nejdříve maluje červené a modré monochromy, pak od 1953 do své smrti čtvercové černé obrazy, na kterých je při pozorném pohledu vidět řecký kříž. 'Maluji poslední obrazy, které někdo někdy může namalovat'. Také z Reinhardtových teoretických publikací vyplývá, že mu jde o čisté umění, umění jako umění. 'Všechno je v pohybu, vede někam. Umění musí být klidné. Umění je jediné, to je všechno, co se o něm dá říct. Umění není nic jiného než umění. Umění není to, co není umění.' Na této výstavě bude diskutována malba jako malba.”<sup>311</sup>

Takže když Dippelová píše, že fundamentální malba je malba o malbě, je to srovnatelné s Reinhardtovým „uměním o umění“, protože se také omezuje jen na esenciální. Není to nic jiného než malba.



Stewart Buettner v tezi *American Art Theory: 1945–1970* vidí Reinhardta jako klíčového předchůdce pozdější malby. Píše: „Reinhardtovy myšlenky a malba značí vývoj od abstraktního expresionismu k esenciálně zevrubné formulaci formalistické praxe a teorie,<sup>312</sup> a pokračuje: „Reinhardtova definice umění byla přísná, akceptovala jenom tradičně uznávané nástroje a média a eliminovala všechno, co mělo větší význam než kompoziční aranžování forem na plátně.<sup>313</sup> Buettner také zdůrazňuje kontinuitu mezi Pietem Mondrianem, jako reprezentantem De Stijlu, který je základem více restriktivního manifestu konkrétního umění použitého Dippelovou jako podklad pro výstavu *Fundamental Painting*, a fundamentální malbou. Píše: „V jeho obrazech a idejích o umění Reinhardt reprezentuje poslední fázi ve smyslu malíře zabývajícího se čistotou koncepce. [...] Sdíleje Mondrianovu vizi (ale ne mysticismus) hledal v umění to, co má co dělat s esencí.<sup>314</sup> (Připomeňme si na tomto místě opět slova Roberta Pincus-Wittena z článku Ryman, Marden, Manzoni: Theory, Sensibility, Mediation v červnovém čísle *Artforum* z roku 1972, tři roky před výstavou *Fundamental Painting*, který tvrdil, že druh malby, který my dnes nazýváme fundamentální, může být považován za vycházející z Maleviče a Mondriana, ale také z abstraktního expresionismu.)

Znovu u Reinhardta narazíme na snahu namalovat poslední obraz a na fundamentální malbu, která tento jeho poslední krok použila jako odrazový můstek nového začátku. (Dříve jsme se již zmínili o dualitě vztahu konce malířství a monochromie jako nového začátku malby v diskusi o revolučních dílech Maleviče a Rodčenska.) Frances Colpittová to zdůraznila v *Minimal Art: The Critical Perspective*: „Reinhardt reprezentuje vědomý redukcionismus: úmyslné odstranění detailu a vztahů v potvrzení umění malby. Symetrická kompozice a téměř nerozeznatelná intenzita různých tónů v černých obrazech, ...byly působivé svojí čistotou ... Umělcova adstringentní polemica v zájmu jednoty ilustrovaná 'jedním obrazem... monochrom, jedno lineární rozdělení v každém směru, jedna symetrie, jedna textura...', kterou produkuje stále znovu a znovu od 1960 až do své smrti 1967 a je souběžná s teorií minimalismu tohoto desetiletí.<sup>315</sup> Připomeňme si, že výstava *Fundamental Painting* byla postavena na díle čtyř amerických minimalistických malířů (Mangolda, Mardena, Martinové a Rymana) a že: „v době své pozdní kariéry Reinhardt nazývá svoje obrazy

'minimální' používaje rodící se terminologii k tomu, aby vyjádřil míru zjednodušení formálních prostředků ve svých obrazech.<sup>316</sup>

Nicméně oproti Newmanově instantnosti „na první pohled“ si Reinhardtovy černé obrazy žádají čas k vizuálnímu rozvinutí. Teprve po určité době se nám objeví řecký kříž ve čtvercové kompozici 3 x 3 v různých odstínech černé barvy. Tím způsobem tyto obrazy promlouvají k divákovi, k jeho smyslům, hlavně k jeho vidění a formují s ním velmi intimní dialog, aniž by se vztahovaly k čemukoli jinému. (Téměř se nevztahují k okolnímu prostoru, i když složení se dá opakovat *ad infinitum* dále mimo plátno nerušené rámem, aby zůstaly ploché. Obraz již nezávisí na geometrii, ta je nyní prostředkem k dosažení cíle.) V obrazech Barnetta Newmana a Marka Rothka šlo stále o vyvolání emocí, tedy o diváka. Ad Reinhardt udělal další krok vpřed. Zkušenost „vidět-vnímat-zažít“ jeho Black Paintings se týká pomalého otevření obrazu.

Reinhardtova plátna jsou jen sama o sobě a o jejich vnímání divákem, o ničem jiném. To se shoduje s Reinhardtovou definicí „arthood“, tj. „umění jako umění“, a tedy se liší od všeho ostatního. Divák je poslední nutný element v tomto „umění pro umění“. Rozvinutí Reinhardtových černých obrazů v oku diváka určuje moment reality v této malbě. Realita v umění, ne metafyzická, jakou Newman a Rothko vědomě nikdy neopustili. Reinhardt neúnavně definoval „arthood“ jako rozdílný od všeho jiného, ať už je to psychologie, náboženství nebo sám život: „Umění je umění a všechno ostatní je všechno ostatní.“<sup>317</sup>

Stejně tak ve fundamentální malbě je divák kruciólním elementem v kreaci obrazu. Jde o setkání diváka a díla, a to je tudíž také jiné než všechno ostatní. Zkušenost „vidět-vnímat-zažít“ obraz vytváří u diváka situaci v realitě. Ale je rozdíl mezi Reinhardtovými černými obrazy a fundamentální malbou. Jeho černé obrazy není možno vidět na první pohled; rozvíjejí se v čase. Fundamentální obraz také rozvíjí detaily v čase, ale zůstává věrný sjednocenému obrazu, prezentuje se tak přímo na první pohled jako partner pro dialog. To znamená, že vliv abstraktního expresionismu obou, Newmana s jeho přehlédnutím na první pohled i Reinhardta s jeho „arthood“, je zřejmý.

### 3.2.1 „Objecthood“ (Předmětnost)

Také při volbě dalších předchůdců fundamentální malby byli kurátoři pevně přesvědčeni, že má své kořeny v Reinhardtově „arthood“ nebo v širším pojmu „objecthood“ (předmětnosti) Minimal Artu, která se v obraze bezprostředně stává „povrchovostí“ Douglase Crimpa. Jak konstatuje Robert Ryman: „V průběhu pozdních čtyřicátých až šedesátých let byl Rothko první ..., kdo názorně ukázal, že obraz je estetický objekt. Toto prohlášení se opakuje stále znovu v šedesátých letech (mluvím o abstraktních malbách)...“<sup>318</sup> V šedesátých letech je charakteristika malby pozdních let 20. století, která má odpor k iluzionismu, pojmenována „objecthood“. Tento pojem byl vytvořen kritikem umění Michaellem Friedem, který ho definoval ve svém legendárním článku *Art and Objecthood* v *Artforum*, ročník V, číslo 10, v létě 1967. Na rozdíl od prvního dojmu byl tento termín vytvořen k odlišení seberefereční přítomnosti uměleckého díla jako objektu v naší realitě od jednoduchého každodenního objektu.

Fried se snaží systematicky „...vytrhnout umění ze sféry světské existence – z prostoru obyčejných věcí a deprimující časovosti proletářského světa – a tím zachránit jeho možnost přítomnosti. Je to žádost o přetrvávání modernismu a jeho sebeurčujícího subjektu.“<sup>319</sup> Podle Colpittové: „Odmítnutí *mimesis* a referencí a doprovodný důraz na materiálnost vedlo umělce a kritiky k pojmu 'předmětnosti', lepšímu statusu než obraz nebo socha a specifitějšímu než 'umění'. Chtít odkazovat na umělecké dílo jako na objekt znamenalo v šedesátých letech, že to byla nereprezentativní, konkrétní a skutečná věc existující ve světě, bez iluze nebo formálního prototypu.“<sup>320</sup> Pro obraz, vzhledem k přirozené dvojrozměrné povaze média to znamená „povrchovost“, podle slov Douglase Crimpa z doby počátků fundamentální malby tj. být interpretován jako skutečný, konkrétní povrch, na rozdíl od iluze „okna“. (Srov. Douglas Crimp, vzor Rini Dippelové pro fundamentální malbu – Více k tomuto subjektu později v kapitole *Minimal Art*.)

Na základě tohoto klíčového termínu „předmětnost“ přiřadili kurátoři výstavy *Fundamental Painting* Jaspere Johnse (1930) mezi poválečné umělce, kteří ovlivnili fundamentální malbu:

„Jasper Johns chtěl v roce 1959 namalovat obraz, na kterém námět bude kruh. Ten namaloval pomocí otáčení dřevěné latě jako kružítka. Zdálo se mu ale

neseriózní, nyní když kruh je hotov, lat' odendat. Kruh sám by byl na plátně abstraktní. Připevněním tvůrčího předmětu se obraz stal opět objektem: pracovním návodem na malování kruhu (Device Circle). Subjekt, titul a tvar obrazu se staly náhle jednotné.”<sup>321</sup>

Fundamentální malíř nechce tolik dosáhnout „povrchovosti“ jako „předmětnosti“ obrazu. Na rozdíl od sochy je kvalita předmětnosti obrazu především barva.

Na obranu Johnse k citátu kurátora přidávají: „Johns se již více než dvacet let zabývá problémy, které jsou malíři na této výstavě projednávány. Hlavně 'jak' malovat, míchat barvy, aplikovat barvy, použití vosku, ale především otázkou: 'Co je to obraz?'.”<sup>322</sup> Johnsův obraz *Untitled* (1964–65) z kolekce Stedelijk Musea je instalován v době výstavy v místnosti 46. „Jasper Johns, zdá se, tímto obrazem upozorňuje na různé teorie barev, se kterými mnoho malířů po staletí zápasilo. Šablonovaná písmena R (jako 'red') Y (jako 'yellow'), a B (jako 'blue') referují na tři primární barvy červená, žlutá a modrá, které pokrývají tři největší plochy obrazu. Zbývající tři hlavně bílé pravoúhlé plochy, které jsou na dvou protilehlých stranách ohrazeny jinou barvou, reprezentují tři základní míchané barvy – fialovou, oranžovou a zelenou... Koště namočené do žluté barvy napravo, otisky rukou na žluté a modré ploše a opakující se použití pravítek ukazuje, že malířské nářadí je centrálním pojmem tohoto díla.”<sup>323</sup> Stejný zájem o malířské materiály a složky obrazu nalezneme znovu ve fundamentální malbě.

Vedle diskuse o hlavních abstraktních expresionistech, v rámci hledání „předmětnosti“, brožura výstavy *Fundamental Painting* obsahuje i zmínku o malíři barevných polí Ellsworthu Kellym (1923)<sup>324</sup>:

„Nejdůležitější elementy práce Kellyho jsou tvar a napětí. Nějakou dobu dělal organické formy, které byly často přerušeny okrajem obrazu a vyvolávaly dojem, že pokračují dále. Pracuje hodně s kontrastem černá-bílá, ale také používá čistou červenou, žlutou, zelenou a modrou barvu. V posledních letech se znovu více objevují geometrické formy, někdy dokonce opustí používané pravoúhelníky a maluje trojúhelníkové a trapeziové obrazy složené z několika pláten. Toto a také jeho specifické použití barev někdy vytváří iluzionistický efekt. Tím potvrzuje, že obraz není jenom objekt, ale současně také iluze.”<sup>325</sup>

Ve skutečnosti Kelly „pašuje“ do svých obrazů iluzionismus, přesto, že se vyznačují předmětností. Snaží se vytvářet abstraktní obrazy bez kompozice. Jeho díla

jsou abstrakce objektů reálného světa, ale udělaná tak, aby byla plochá a vyhnula se jakékoliv referenci – ať už je to název nebo cokoli jiného – k jejich původu. Prezентují sama sebe jen jako obraz a ne zcela jako objekt, protože jsou ručně malovaná. V pozdních padesátých letech do poloviny let šedesátých maluje Kelly obrazy, které se oddělují křivkou tvaru od svého okolí, prezentovanou v primárních barvách nebo také v zelené totální ploše. V době výstavy *Fundamental Painting* byl jeden obraz z tohoto období *Blue Green Red* (1964/65) pověšen v místnosti 42, přiléhající k výstavním sálům.

Název nenaznačuje nic o původu této dobrovolně nekomponované kompozice. Obraz je horizontální obdélníková rovina zcela pokrytá třemi svislými plochami – modré, zelené a červené. Přestože jsou malovány manuálně, jsou zcela hladké a dělají industriální dojem. Mezi sebou se dotýkají v perfektní tvrdé linii. Ale zelená a červená nejsou docela přesné vertikální obdélníky. Zdá se, že zelená plocha se pohybuje přes červenou jako záclona ve větru. (Zasvěcený divák dokonce ví, že Kelly má tendenci uvádět barvu podkladu jako poslední v názvu obrazu. To dělá z červené podklad a ze zelené subjekt; modrá připomíná proužek oblohy viděný oknem a zesiluje dojem záclony vlající ve větru.) Náš mozek tedy interpretuje perfektně ploché hladce malované roviny jako třídimenziální. Nemůžeme si pomoci, protože jako lidé všechno porovnáváme se známými situacemi každodenní reality. Umělec a obraz ale podporují tyto asociace jen velmi málo. „Pokud se vůbec dá říci, že Kellyho panely jsou o něčem, pak jsou o antiiluzionistickém použití barvy jako formy.“<sup>326</sup>

První vyztálá díla Roberta Mangolda *Walls* (1964/65) a *Areas* (1965/67) připomínají obrazy Kellyho. Jak jejich názvy napovídají, tyto dřevěné panely představují fragmenty zdí výškových budov New Yorku a plochy nebe mezi nimi. *Walls* jsou stříkány sprejem v průmyslové barvě, která jim dává známý pocit tradičního stavebního materiálu, kdežto *Areas* jsou stříkány dvoubarevně a splývají jako tradiční vzdušná perspektiva. Panely obou *Walls* a *Areas* jsou tvarované a spojené dohromady, což jim dává hlubší architektonickou kvalitu, ať už negativní nebo pozitivní. Mangoldův *1/6 Gray-Green Curved Areas* (1967) byl jedním z devíti obrazů vystavených v sále 33 jako součást výstavy *Fundamental Painting*. Jeho pozdější díla jsou subtilnější souhra předmětnosti a narážek na iluzionismus, kterému musí oponovat. (Pracují s podobným vizuálním napětím „tlaku a tahu“ jako Kelly.)

Text kurátorů zabývajících se Kellyho pracemi je doplněn poznámkou, že „v obrazech na této výstavě se iluzionistickým formám záměrně vyhýbá“<sup>327</sup>. Ačkoli Kelly se snaží ve svém uměleckém hledání zbavit abstraktní obraz kompozice, jeho dílo se vyvíjí opačně než Mangoldovo. Po počátečním období iluzionismu potlačovaného předmětností se zdá, že Kelly rezignoval na antikompoziční hledání a začíná vytvářet „primární struktury“, základní formy (obvykle) v primárních barvách, které svědčí o formálním myšlení a prostorovosti. Kurátoři výstavy *Fundamental Painting* se přirovnáváním a odlišováním snažili načrtnout definici, co je a co není fundamentální malba.

V neposlední řadě v edukativní brožuře kurátoři výstavy *Fundamental Painting* citují Franka Stelli (1936) mezi předními americkými předchůdci. Text odkazuje na práci s názvem *Newstead Abbey* (1960) z kolekce Stedelijk Musea, která visí společně s pracemi Newmana a Kellyho v sále 42, kterým se prochází k začátku výstavy do sálu s díly Roberta Rymana. Brožura uvádí:

„Tento monochromní obraz je tvořen pruhy, které jsou na plátně rozloženy do symetrického obrazce a obrysová linie obrazu se odráží v tomto tvaru. Mezi pruhy je vidět nepomalované plátno. Šíře pruhů je určena šířkou napínacího rámu. Použitím jedné barvy a symetrie pro kompozici chce Stella vědomě zrušit prostorovost. Relací struktury a formy, stejnou šířkou pruhů jakou má napínací rám, nepomalovaným plátnem, které nechává viditelné a vyloučením prostorovosti zdůrazňuje Stella obraz jako objekt.“<sup>328</sup>

Obraz ve světlešedé barvě a jeho charakter připomínají proces malby fundamentálního malíře Alana Charltona. Již od doby, kdy ještě studoval na akademii, Charlton maluje šedé obrazy. K výběru této barvy jej přivedla touha pracovat s nezákladnějšími materiály. Šedá je prostá barva, která vypadá průmyslově, ale je ji možno použít na předměty každodenní potřeby, ale i v umění. Tato anonymní ne-barva často používaná pro průmyslové účely, díky svým inherentním jedinečným chromatickým kvalitám evokuje široké spektrum pocitů. Tato „multismyslová“ kvalita spolu s manuálně malovanou hladkou šedou rovinou obrazu je výtvarným elementem v Charltonově díle. Podobně tuto dualitu industriální a umělecké kvality je možno cítit v mnohých dílech ostatních fundamentálních malířů.

Charlton stejně jako Stella a mnoho jiných fundamentálních malířů určuje „kompozici“ předem a obraz je potom pouze proveden. I přes svůj industriální vzhled jsou tato díla prováděna manuálně. Brice Mardenovy rovnoměrně malované monochromní panely vyzařují podobnou skrytou osobitost jako panely Charltonovy. Jemné pravidelné rastry Agnes Martinové při bližším pohledu nesou známky jejich ručně kresleného charakteru. Oproti tomu v plátnech Tomase Rajlichy je použit rastr, který se může rozšiřovat *ad infinitum*, aby udržel gestuální způsob malby, který přetrvává na obraze jako malovaná entita na ploše zdi, a tedy v prostoru diváka. Je to kombinace předem vytvořené ideje a spontánního aktu malování. Ve všech případech je umělcova akce na plátně vyvážena popřením iluzionismu. A bez ohledu na to, jak hladké nebo průmyslově vypadající to může být, je umělcův dotek na plátně důležitou skutečností malby fundamentálního typu. Malba zůstává výhradně malířovou zodpovědností.

Dalším důležitým faktorem fundamentálního malířství a zvláště patrným ve věcech Charltona, který následuje Stellovo poučení, je vědomá volba tvaru obrazu. Plátna mohou být pravoúhlá jako tradiční obrazy, ale je to vědomá volba, nikoli daná. U Charltona a Stelly nejsou formáty jen obdélníkové, ale také tvarované. Jejich kompozice má přímou závislost na napínacím rámu. Stella se rozhodl pro napínací rámy ze dřevěných latí, které jsou „hlubší“ než standardně používané rámy, díky jejich schopnosti nadzvednout rovinu obrazu nad plochu zdi, a tak uchovat kvalitu obrazu jako objektu. Kromě toho šířka namalovaných barevných pruhů mezi linkami prázdného plátna se rovná šíři napínacího rámu, a tak souvisí „kompozice“ malby s obrazem jako objektem. Charltonovy rámy jsou vyrobeny ze standardních dřevěných latí širokých 4,5 cm, které jsou v Anglii běžně k dostání v každém specializovaném obchodě. Všechny formáty jeho pláten stejně jako jeho šedé obrazové plochy jsou variací tohoto 4,5 cm modulu daného normou dřevěných latí. Každý jednotlivý obraz je založen na jediném základním modulu, který vzájemně souvisí – znovu – s kvalitou obrazu jako objektu.

Prostřednictvím svojí předmětnosti, tj. vztahem mezi materialitou obrazu a jeho „reprezentací“, se tyto obrazy stávají součástí divákovy reality. Stellova raná pruhovaná plátna toho dosahují nejen díky tomuto vztahu mezi materiálem a obrazovými prvky obrazu jako takového, ale také díky vzájemné relaci kompozice s okolním prostorem. Stella k problému této kompozice řekl: „Symetrické zobrazení nebo konfigurace

umístěná na otevřeném podkladě není vyvážená v iluzionistickém prostoru. Došel jsem k řešení – a je možné, že existují i jiná... –, které vytlačuje iluzivní prostor z obrazu konstantní intenzitou aplikovaného pravidelného vzoru.”<sup>329</sup> Tímto způsobem, pokud je použita plochá a rozpínavá kompozice symetrická do stran stejně jako shora dolů, vyzývá diváka k představě, že pokračuje a opakuje se do nekonečna na zdi mimo plátno. Také ostatní fundamentální umělci používají stejný systém, kterým se pokoušejí zafixovat své práce v divákově prostoru. Rastr je často používaným prostředkem k dosažení tohoto cíle (Martinová, Rajlich), podobně jako Stellovy pruhy vyvolávají v divákovi zdání, že pokračují na zdi.

Charltonovi šedé obrazy vystavené na výstavě *Fundamental Painting* mají vztah ke svému okolí tím, že začleňují zeď do své kompozice. Jsou složeny ze dvou panelů, jeden je obdélníkový, druhý vytváří okolo něj jakýsi rám, zanechávaje mezi nimi viditelný pás 4,5 cm holé zdi. Tím způsobem definuje jejich plošnost a také hloubku ne menší a ne větší než 4,5cm; přesně šířku latí napínacího rámu, která je opět základním modulem jejich kompozice. Objektivně viděno, je to tvoření obrazů na bázi, která Charltona zajímá, což je velmi blízké Stellovu úsilí vytvořit perfektní, „předmětnosti“ podobný plochý obraz. Tím, že ukazují „kostru“ obrazu (tzn. pruhy nepomalovaného plátna, hloubku latí napínacího rámu atd.) a také zdůrazněním jeho „předmětnosti“, tito umělci zakotvují své práce v reálném prostoru.

V případě Rymana je současný obraz více ozvěnou Malevičova *Bílá na bílé*, když se jeví jako bílý čtverec na bílém čtverci zdi. Pokud studujeme fotografie děl Marka Rothka z výstav, které sám instaloval, je zřejmé, že všechny obrazy visí velmi nízko u země nebo jsou o ni opřeny, aby měly korektní vztah s divákem. Stellovy pruhované obrazy byly první, které se zabývaly problémem umístění (stejně jako tvaru) v relaci k divákovi. Současně byl Stella zcela soustředěn na sám proces malby jako Reinhardt před ním.<sup>330</sup> Tedy má Stella podíl na dědictví nezbytném pro vznik fundamentálního malířství.

Speciálně boční symetrie vytvořená napříč obrazem (spíše než jejich iluzionistická hloubka) byla ve Stellových *Black Paintings* revolučním přínosem v chápání divákových vizuálních zvyklostí: odmítá jakékoliv hierarchie různých částí obrazu a brání přímému čtení zleva doprava. Kompozice se stala plochou bez relací. Divákovo oko je neustále přitahováno k centrálním osám, ale také od nich tlačeno pryč



a přinuceno objevovat lidské doteky v průmyslově vypadajícím obraze. Ve Stellově plošné symetrii není konečně žádná část zaměnitelná. Těmito způsoby fundamentální malba pracuje s prostorem kolem obrazu. Toto zakotvení obrazu v divákově realitě a tím podněcování k neagresivní interakci s divákem je jednou z hlavních charakteristik fundamentální malby, ve které minimální povrchový incident dělá každé dílo unikátem.

Tento pocit interakce s okolním prostorem, a tedy s divákem je klíčovým elementem fundamentální malby, která se ve své podstatě zaměřuje na dané vlastní prvky malby. Její laterální symetrie podněcuje čtení povrchu nikoli pohled do hloubky nebo pocit atmosféry. Jak Charlton řekl, především pracuje se „zkušenostmi z malby samotné“, kdežto Mangold pro svoje plátna razí termín „vidět-vnímat-zažít“, což obsahuje všechno. Plátno komunikuje se svým divákem jako subjekt ve stejném prostoru (abstraktní expresionismus naopak upravuje tento prostor vytvořením atmosféry). Na rozdíl od jednoduchého představení reality (např. tradiční perspektivou) či dokonce vytvářením atmosféry jako abstraktní expresionismus, Stellovy obrazy (jako fundamentální obrazy) mají objektivní přítomnost – doslova i obrazně, jak vizuálně, tak fyzicky – nevtíravou, ale podněcující.

Shrnuto, v edukativním textu k výstavě *Fundamental Painting* narážejí kurátoři na vizuální a technickou funkci umělcovy volby a diváka a zdůrazňují, že Stella následuje a také formuje americký poválečný trend a zajímá se o obraz jako obraz. Obraz jako „nutnost“, ne jako symbol nebo „okno do jiného světa“ ani žádnou jinou tradiční variantu.<sup>331</sup> Současně se znovu objevuje koncept „předmětnosti“ malby, který již předznamenal Kelly s Johnsem. V neposlední řadě je vztah diváka k obrazu klíčový. Stellův slavný citát zní: „Moje obrazy jsou založeny na skutečnosti, že je v nich jen to, co je možno vidět... Co vidíte, je to, co vidíte.“<sup>332</sup> Malba je stále více zaměřená na rovnocenný vztah mezi divákem a uměleckým dílem.

### **3.2.2 Poválečné umění v Evropě**

Výstava *Fundamental Painting* neodkazuje jenom na poválečné americké předchůdce a vlivy. Také mnoho Evropanů, kde modernismus vznikl na počátku 20. století, je důležitých pro fundamentální malbu, která je do značné míry evropským

fenomémem. Na přelomu 20. století, když se Amerika ještě nemohla chlubit historickou tradicí, malířství v Evropě se osvobozuje od zobrazovaného předmětu, barva se od něj odděluje, malba se stává nezávislá na malířství v tradičním slova smyslu. Bez zobrazovaného předmětu zde není potřeba tradiční kompozice a obraz se může rozvinout jako hrací plocha malby pro malbu. Tento typ obrazu o obraze dosahuje svého vrcholu v USA po druhé světové válce (i když v Evropě nějaké pokusy v tomto směru přežívají) a v průběhu několika desetiletí se nakonec vyvíjí ve fundamentální malbu.

Kurátoři výstavy *Fundamental Painting* o tomto tématu napsali v doprovodné edukativní brožůře:

„V padesátých letech téměř současně v Americe a Evropě vyrostly formy abstraktního malířství, pro které je charakteristické spontánní a emocionální nanášení barvy. V Americe je to abstraktní expresionismus a akční malba, v Evropě lyrická abstrakce, Informel a tachismus. U amerického malíře Pollocka už neexistuje kompozice, barevné linie a skvrny naplňují téměř rovnoměrně celou plochu obrazu. Umělci evropského Informelu malují často skoro monochromně, tvary mizí stále víc a obraz nemá žádný centrální bod. Struktura povrchu malby je velmi důležitá. Mohlo by se zdát, že existuje jistá podobnost s malíří této výstavy, ale to je jen povrchní dojem, protože v jejich případě pečlivé plánování většinou předchází vytvoření obrazu.“<sup>333</sup>

Kurátoři výstavy se pokoušejí vysvětlit tento druh malby jejím porovnáváním se zde zmiňovanými předchůdci. Důležitá informace tedy je, že – i když gestuální – fundamentální malba není výsledkem impulzivního druhu gesta, ale předem promyšleného gestuálního efektu.

Je ale kontrast mezi Amerikou a Evropou opravdu markantní? Jackson Pollock, který je zde konkrétně zmíněn jako představitel americké strany je zcela zjevně považován za impulzivního malíře, přesto má možná blíž k fundamentální malbě než jeho evropský protějšek Georges Mathieu (1921–2012). Ačkoli se často tvrdí, že Pollock jednoduše vyléval a cákal barvy v různých odstínech na plátno, video ukazuje umělce v akci, jak kape a nanáší barvy na obraz jakoby zamyšleně a promyšleně.<sup>334</sup> (V protikladu k fyzicky rychlému aktu malby u Mathieu). Výsledkem je povrch, téměř celý pokrytý hustou spleť kapaných linií, který se stává novým druhem plošnosti a nové propozice malby – „povrchovost“. (To opět podtrhuje převahu amerického vývoje malby nad evropským).

Pollockovy linky jsou nepopisné, stávají se námětem. Jelikož namalovaná linie je tak tenká, že nemá žádnou hloubku a pod lineárním vzorem je viditelný povrch obrazu, divák si uvědomuje, že celá akce se odehrává na dvojrozměrné rovině plátna. Současně se námět a podklad zdají být spojeny. Pollock vytváří kompozici naprosto bez relací, ve které celková forma obrazu dominuje důležitosti jednotlivých prvků. Umělec Robert Morris ve svých „Notes on Sculpture – Part I” vysvětluje: „...umělecké objekty mají jasně oddělené části, které vytvářejí vztahy ...některé tvary ... nepředstavují jasně oddělené části pro tento způsob jejich vztahů s ohledem na tvar. Jsou to jednodušší tvary, které vytvářejí silný 'Gestalt' pocit. Jejich části jsou propojeny tak, že poskytují maximální odolnost vůči oddělenému vnímání.”<sup>335</sup> Jak jsme již zmínili dříve, „Gestalt“ v relaci k fundamentální malbě: Obraz je okamžitě rozpoznán jako takový, díky jeho jednoduchosti a rozpoznatelnosti jeho ideje. Po této první zkušenosti se pomalu začíná rozvíjet do větších detailů při zachování svojí jednoty.

Vedle Pollocka, který je součástí amerického poválečného vývoje, kurátoři zmiňují evropské poválečné malíře, u kterých převládá trend monochromatické centrifugální kompozice, ale bez centrální fixace. (Tuto vlastnost jsme probrali v diskusi o preferenci čtvercového nebo téměř čtvercového formátu u fundamentálních malířů.) V tomto kontextu je citován kurátory výstavy mezi Evropany zejména Antonio Calderara (1903–1978). Vysvětlují:

„Od roku 1959 Calderara odmítá zpodobnění reality. 'Rozhodl jsem se pro horizontály a vertikály, protože neexistují v přírodě.' Zjednodušuje tvary do geometrických rovin a omezuje se na několik barev, které však naplňuje velkou intenzitou a září. Barva se zdá zachycovat světlo. Calderara toho ve svých obrazech dosahuje vzájemnou provázaností barvy a tvaru, poměrů a řádu. 'Chtěl bych malovat prázdnotu, kterou je vesmír, ticho, světlo. Poměry, řád, harmonie, nekonečno.' Calderarovy obrazy evokují širokou prostorovost a v tomto smyslu jsou formou abstraktního iluzionismu.”<sup>336</sup>

Je zajímavé, že kurátoři citují tuto pasáž, kde nás poslední věta informuje, že jde o „abstraktní iluzionismus“, který vytváří širokou prostorovost. To se o sto osmdesát stupňů liší od základního postoje fundamentální malby, která prohlašuje, že je třeba zbavit se veškerého iluzionismu. Ve skutečnosti italská „Pittura analitica“ je definována jako od fundamentální malby odlišná, právě pro její prostorovost a tendenci k iluzionismu. Navíc Calderara – stejně jako američtí abstraktní expresionisté – hledá

zachycení něčeho duchovního; metafyzický aspekt, který by mohl být také vedlejším efektem fundamentálního malířství, ale rozhodně není vědomou součástí jejího snažení.

Přesto díla fundamentálních malířů vstřebala základní myšlenku Calderarových nepředmětných obrazů ze 60. a 70. let. Tyto obrazy jsou jemně rozdílná barevná pole, blížící se k plošnosti. Pastelové odstíny připomínají atmosférickou perspektivu sluncem zaplavené italské krajiny jeho dětství, mají nádech oblačnosti; zdá se, že vyzařují světlo. Z fundamentálních malířů se světlem zabývají zejména Robert Ryman a Tomas Rajlich. Světlo je posledním vrcholným prvkem při vytváření obrazu. I Alan Charlton uvádí, že „[s]větlo je velmi důležité pro [jeho] obrazy. Je to jeden z prvků. [...] Je důležité, protože mění obraz. [...] V různých okamžicích dne máme z obrazu různý speciální pocit.”<sup>337</sup> Bez světla by divák nebyl schopen vnímat barevné nuance, nebo spíše by nebyl schopen vůbec něco vidět. Aby mohl obraz být vnímán divákem, potřebuje světlo – naše vize je vytvořena světlem. Jak předznamenal již impresionismus, konečný inherentní element malby je tedy světlo. Proto zajímá i fundamentálního malíře.

Pozdější díla Roberta Rymana a Tomase Rajliche vědomě pracují se světlem. Na počátku osmdesátých let Rajlich vyměňuje svoji bílou, šedou a černou paletu barev za barvu zlatou. Se zachováním stejné logiky viditelného tahu štětce drženého na obrazové ploše podmalbou rastru nebo jeho nakreslením navrch a zachováním nedokončeného spodního okraje obrazu, se rozhoduje pro světlo odrážející pigment, (který, jak jsme konstatovali dříve, může opět fungovat ve prospěch plošnosti). To dělá obraz citlivý, měnící se každým okamžikem, který ožívá pod vlivem světla – světla různé denní doby, ale také reagující na umělé světelné zdroje. Charakter malby se přizpůsobuje svému prostředí, zatímco jeho kreativní proces ukončený umělcem pokračuje, zůstává navždy v neustálém pohybu. Od pozdních osmdesátých let Rajlich pracuje stejným způsobem, ale v širší škále barev a třpytivých materiálů.

Naopak Ryman v průběhu let pracuje neustále na bílých téměř čtvercových obrazech, které jsou provedeny v různých nuancích bílé – v závislosti na tónování, míchání a na jejich výrobcí – podmalované různými jinými barvami. Tyto obrazy instalované v prostoru – do situace jak umělec zamýšlí – se zdají, jako by byly tvořeny světlem. Jejich bílý povrch vypadá, že vyzařuje barvu. Například v horním patře „Hallen für Neue Kunst“ ve švýcarském Schaffhausenu je permanentní retrospektivní výběr Rymanových obrazů, které zde aranžoval umělec osobně. Pod vlivem střešních

oken a staré okrově šedé tovární podlahy se šedohnědými stopami oprav vzniká v bílém prostoru interakce obrazů se světlem a barvami interiéru. Protože naši představu ovlivňuje velká plocha bílé zdi a barva podlahy, světlo podvědomě zdůrazňuje barevnou podmalbu. Za okamžik se záře jemných pastelových barev, vycházející z bílých pláten, která zůstávají čtvercová a plochá, stane viditelnou divákovu oku – nebo myslí. Díla jsou aktivována závěrečným prvkem – světlem – v očích pozorovatele.

Také evropský mistr bílé barvy, umělec skupiny Zero, Piero Manzoni (1933–1963) je uveden jako jeden z předchůdců fundamentální malby, ale z jiného důvodu. Ve svém manifestu z roku 1956 „Per la scoperta di una zona di immagini” Manzoni propaguje úplnou uměleckou svobodu. Ale pro brožuru výstavy kurátoři zvolili citát z roku 1960:

„Bez ohledu na to, jestli je to zpodobnění objektu, faktu, myšlenky nebo dynamického fenoménu, jediná hodnota obrazu je v jeho existenci, v jeho celkovém bytí. Nic není třeba říkat, jen být. Dvě harmonické barvy nebo dva tóny stejné barvy tvoří ihned cizí prvek ve významu nestejně, neomezené a absolutně dynamické roviny. Nekonečno je monochromní (jedna barva) nebo raději bezbarvé – a není ve skutečnosti monochromismus, kde všechny vztahy barev jsou nepřítomné, nebarevný?<sup>338</sup>

Manzoniho prohlášení je potvrzením síly existence obrazu a žádostí o nebarevnou monochromní malbu (zatímco jeho koncept myšlenky bude později důležitý pro Conceptual Art). Koncept pouhého „bytí“ uměleckého díla se znovu objeví v kontextu fundamentální malby.

Od konce padesátých let do začátku šedesátých let [1962] Manzoni pracuje na svých „Achromes“, obrazech, které mají vyjádřit „čistou energii“. Jsou to koláže (nebo raději reliéfní struktury), vytvářené ze sádry a dalších různých materiálů – výtvarných, průmyslových, každodenních, organických či jiných – bílých nebo hladce pokrytých bílou barvou. Stedelijk Museum předvádí v době výstavy *Fundamental Painting* v sále 45 Manzoniho *Achrome* (1959)<sup>339</sup>, který je z kaolinu (bílý čínský jíl). Ten schne extrémně pomalu, takže dílo je vytvořeno spíše samo sebou než umělcem. Díky pnutí po dobu prosychání vzniká struktura tlakem vlastního materiálu na obrazovou plochu.<sup>340</sup> Manzoni tvrdí, že umělec by měl dát do svého díla co nejméně ze sebe sama. Jak říká v manifestu, je to prostor pro svobodu – svobodu dotyčného objektu.

Je to pokus zbavit se jakéhokoliv potenciálního iluzionistického prvku v umění. Formálně Manzoniho bílé struktury fungují jako závěsné objekty na zeď, zatímco jejich bělost odstraňuje kompoziční komplikace vztahů barev, které odvádějí pozornost od dalších prvků. Tvrdí, že obrazy se tak stanou připomínkou svobody myslí každého jednotlivého diváka, protože evokují všechny možné druhy vnímání. Jeho „Achrome“ by měl být absolutní, existovat jednoduše pro divákovu vidění. Zdá se, že deset let před objevem „předmětnosti“ v USA, Manzoni přišel s podobnou myšlenkou, ale nakonec se zaměřil více na svobodu asociací diváka než na samo umělecké dílo. Proto je stále připomínán pro účinek obrazu v dialogu s divákem, tzn. „vidět-vnímát-zažít“ proces, který hledá fundamentální malbu. Ale na rozdíl od fundamentálních malířů, kteří zůstávají na prvním místě „opravdovými malíři“, byl Manzoni umělec konceptuální.

Od roku 1958 byl členem evropské umělecké skupiny Zero (Nula), která převzala název časopisu publikovaného od roku 1958 do 1966. Ta kolem sebe vytvořila síť podobně smýšlejících evropských umělců včetně Francouze Yvese Kleina (1928–1962), který na rozdíl od Manzoniho propagoval monochrom barevný – a co se toho týká, vyžaduje v tomto směru veškeré uznání; Klein dokonce sám sebe nazývá „Le Monochrome“. Je to umělec, který plně řeší problémy jednobarevné malby, zejména použitím svojí patentované barvy IKB (International Klein Bleu) – což je sytý modrý tón – nebo také zlaté a někdy i růžové. Jeho obrazy vycházejí z orientálního konceptu pojetí prázdnoty, která není prázdna, ale plná imateriality.<sup>341</sup> Klein chtěl vyjádřit „prázdnotu, potom bezednou prázdnotu a poté velmi hlubokou modř“.<sup>342</sup>

S poukázáním na to, že Klein měl z evropských umělců největší vliv na fundamentální malbu, kurátoři píší ve výstavní brožuře:

„Yves Klein vystavil v roce 1957 dvanáct monochromních obrazů v ultramarinově modré, které považoval za nejdokonalejší vyjádření modré barvy. Přeje si zobrazit nekonečno a nemateriálnost a současně referovat na bezmračnou oblohu. Yves Klein 'Le Monochrome' maluje také obrazy jenom růžové nebo zlaté. Pro něj má barva symbolickou a mystickou hodnotu; použitím čisté barvy prožívá absolutní svobodu. Podle Kleina by barva měla reprezentovat jenom sama sebe, bez jakékoli psychologické tradice. Za formát Klein zvolil obdélník, který chápe jako barevnou rovinu, která je nekonečná barevná forma. Aby mohl malovat co možná anonymně, opouští štětec a vyměňuje ho za váleček; neosobní přístup k obrazu je pro něj velmi důležitý. Mysticismus, který spojuje Kleina s jeho obrazy, zcela chybí u malířů na této výstavě.“<sup>343</sup>

Je tady zmíněna svoboda tvaru, barvy a umělcova rukopisu. Ještě jednou jsou zdůrazněny formální aspekty malby, předcházející malbu fundamentální.

Klein používá barvu jako barvu samu o sobě, vyhýbá se emocionálním nebo asociativním aspektům (srov. fundamentální malba). Zvolil si modrou, která je opticky barvou prázdnoty v nekonečných rozlohách atmosféry, nebo zlatou (srov. Martinová a pozdní díla Rajlich), známou z ikon, která je hermeticky uzavřená a světlo odráží zpět k divákovi. Zároveň maluje svoje obrazy manuálně, ale omezuje rukopis na minimum použitím průmyslových nástrojů. Jeho *Modrý akord (RE10)* (1960)<sup>344</sup>, matný monochrom v IKB (International Klein Blue), který tvoří mořské houby namočené a přemalované ve stejné barvě, je v průběhu výstavy *Fundamental Painting* pověšen v sále 45. Je to jedna z nejtypičtějších umělcových prací.

Formálně, stejně jako jeho další IKB monochromy, které mají neobvyklou hloubku dosaženou pokrytím povrchu barvou a mořskými houbami, svědčí o novém druhu předmětnosti v obraze dávno předtím, než byla zmíněna americkými kunsthistoriky. Také zaoblení obrazových rohů pomáhá zajistit jejich chápání jako objektu na zdi. Přesto, že zkouší napodobit prostor, Kleinovy malby jsou oproštěny od prostoru v obraze. V roce 1965 si Donald Judd uvědomuje význam absence kompozičního prostoru v Kleinových modrých monochromech: „Téměř všechny obrazy jsou, tak či onak, prostorové. Jedině Kleinovy modré obrazy prostorové nejsou a je jen velmi málo těch, které jsou téměř bez prostoru, například obrazy Franka Stelly.“<sup>345</sup> Fundamentální malíř Tomas Rajlich píše o Kleinovi: „Zásadní vliv na mě měla výstava Yvese Kleina v Národní galerii v Praze [1968], která mi potvrdila, že je možno dělat úplně jiné věci, než se považovaly za uznané umění.“<sup>346</sup>

Takže také evropské poválečné vlivy na fundamentální malbu, jak je cítují kurátoři výstavy, jsou zajímavé pro fundamentální malíře a jejich řešení výtvarných problémů ne nepodobných těm, které se objevují v americké poválečné malbě. Přístup k porovnání a srovnání začíná tedy u americké akční malby, ve které připomínáme bezvztahovou kompozici, povrchovost a sjednocení plátna a také „Gestalt“-zážitek vnímání, jak jsme již probrali dříve. Diskuse o evropských předchůdcích pokračuje tématem decentralizace sebestředného obrazu a zájmem o strukturu povrchu malby.

Funkce obrazu jako dobře promyšleného povrchu pro divákovu interpretaci – subjektivní, ale bez emocí – je určena.

Je zdůrazněna důležitost monochromatismu, ať už nebarevného nebo barevného. Barva je teď výtvarným elementem přítomným v obraze jen ve svém vlastním zájmu. Je zdůrazněn fakt, že malíři se přibližují k novému druhu svobody v malbě, která je nezaměnitelně vytvořená rukou umělce, ale striktně odmítá jakékoliv osobní vlivy kromě způsobu zpracování výtvarných prvků. Jsou stanoveny počátky předmětnosti a zřeknutí se prostoru v obraze, kde jednobarevná prázdnota je naplněna hutností výtvarných prvků jen pro ně samotné; světlo je objeveno jako konečný prvek malby. Je třeba upozornit na fakt, že tento druh obrazů prostě „je“. Důležitost a význam toho si vyjasníme v dalších kapitolách.

### 3.2.3 Minimal Art

Po reduktivistickém trendu v nepředmětné malbě, který na obou stranách Atlantiku směřoval k absolutnu se v New Yorku šedesátých let objevuje nové jádro (dostane název Minimalismus). Když výstava v roce 1975 uvádí na scénu fundamentální malbu, ukazuje novou mentalitu v malířství vystavením prací skupiny evropských malířů, seskupených okolo jejich amerických protějšků – malířů minimalistů Roberta Mangolda, Brice Mardena, Agnes Martinové a Roberta Rymana, kteří je chronologicky předcházeli. Jednoduchým porovnáním kontextu s fundamentální malbou se pohled na minimalistické umění a zvláště malbu zdá být jasný. Pokud jde o samotný obraz, to automaticky znamená, že inherentní prvky malby – jak byly detailně diskutovány v druhé části – se nevztahují jen na fundamentální malbu, ale stejně tak na minimalistické malířství, protože mají stejný původ. Takže je to více výskyt fenoménu než jeho obsah, který nás bude zajímat.

Tento fenomén se neprojevuje utvořením samostatné programové skupiny, ale spíše jako společná mentalita. V *Minimalism: Origins* Edward Strickland informuje čtenáře, že „termín Minimalism sám zůstává obojím – stylistickou i chronologickou abstrakcí – především v oblasti malby“,<sup>347</sup> protože „ve skutečnosti se zrodil až v době, kdy ho začaly v roce 1965 používat časopisy“<sup>348</sup>, ačkoliv umělci – zvláště malíři – si už



nějakou dobu pohrávali s podobnými úvahami. (Všiměme si správnosti úsudku Dippelové, že výstava v roce 1975 je abstrakce nového druhu malby, která byla „ve vzduchu“ více než deset let.) Především v člancích Donalda Judda v *Arts Magazine*<sup>349</sup> se již v letech 1959–1965 objevuje přívlastek „minimalistický“. V tomto bodě je třeba poznamenat, že dnešní minimalistické umění patří mezi nejcennější proudy v umění 20. století a je neoddělitelně spjato s osobností Donalda Judda – s odkazem na důležitost jeho textů a jeho celoživotního díla.<sup>350</sup>

Od počátku šedesátých let Donald Judd vytváří nástěnné plastiky, které balancují mezi dvojrozměrným a trojrozměrným objektem. Asi uprostřed tohoto desetiletí dosahuje svého nyní typického stylu pravidelné, geometrické, sériové kovové nebo dřevěné struktury. Judd je přesvědčen, že „Konkrétní prostor je vnitřně silnější a určitější než malba na plátně ... Nové dílo se zjevně podobá plastice více než malbě, ale je blíže k ní... Na rozdíl od sochařství je tu barva vždy důležitá.“<sup>351</sup> Tato díla existují v divákově prostoru. Je ironií, že jeho pozdější práce, které obsahují barevné plexisklové desky uvnitř vystupující dřevěné nebo kovové konstrukce, odrážejí momentální dění v okolním prostoru jako zrcadlo a tím vytvářejí poslední „tradiční“ obraz divákovy světa. Tématem Juddových dvojsmyslných konstrukcí je definice obrazu a jeho pozice v naší realitě.

Je to jeden z umělců, kteří tenkrát psali o umění – nejen o svém vlastním, ale také o umění svých vrstevníků – jako byli Carl André, Mel Bochner, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris a Robert Smithson. Je řada důvodů, ale nejasných, proč tato generace minimalistických umělců píše kritické články, více než to dělali umělci před nimi. Při pohledu na tehdejší kritické prostředí lze předpokládat, že tito umělci měli potřebu vysvětlit své umění a překonat mezeru v kritice. Kunstkritici té doby, kteří se odvažují až o mnoho let později k objevování jeho struktur stejně jako jiných metod minimalismu, k nim mají často negativní postoj.

Nejznámější kritici, kteří pravidelně psali články o tomto subjektu jsou Lucy R[owland] Lippardová, Barbara E[llen] Roseová, Michael Fried a Clement Greenberg. Zatímco Lippardová a Roseová se k tomuto fenoménu staví pozitivně, Fried s Greenbergem se k němu staví spíše negativně, přesto ale budou mít vliv na malbu fundamentálního typu. Hlavní bod všech jejich úvah je, že se nepředemětná malba vyvíjí směrem k esenci nebo je na esenci redukována. Pouze Lippardová (v době 1961–1967

manželka Roberta Rymana), nejvíce vysvětlující a podporující Minimal Art, zůstala jako jediná věrná minimalismu po dlouhou dobu. Dnes leží pole jejího zájmu u konceptuálního a feministického umění. Roseová (manželka Franka Stelly 1962–1969), která minimalistické umění definovala a vytvořila jeho název Minimal Art v článku ABC Art publikovaném v říjnovém čísle *Art in America* v 1965,<sup>352</sup> se v následujících desetiletích od něho odvrátila.<sup>353</sup>

Michael Fried se v minimalistické éře<sup>354</sup> zapsal do historie umění zavedením pojmu „objecthood“ („předmětnost“), kterou končí doba skutečného trendu směřujícího k antiiluzivnímu obrazu. Následuje Ad Reinhardtově „arthood“ a lehce předchází pojmem „povrchovosti“ Douglase Crimpa. Sheldon Nodelman píše v roce 1967 v *Sixties Art: Some Philosophical Perspectives*: „Snad hlavní a nejdůležitější – a jistě nejvíc zřejmá – změna v obrazové struktuře mezi padesátými a šedesátými lety 20. století bylo definitivní odmítnutí iluzionistické reprezentace. Toto odmítnutí je vyvrcholením dlouhého vývoje směrem ke zrušení světa fiktivního prostoru a objektů 'za plochou obrazu'“.<sup>355</sup> O dva roky později Fried dává této novince název.

Fried je žákem Clementa Greenberga (1909–1994), u kterého začíná koncept „skutečného“ povrchu, který vidíme ve fundamentální malbě. Již v roce 1940 Greenberg v *Towards a New Laocoon* propaguje zredukování malby na její esenciální elementy jako cíl malby 20. století a určuje propojení mezi prvními nepředmětnými malíři a poválečnou érou. V jeho *Modernist Painting* (1961) vysvětluje své přesvědčení, že „první znak provedený na plátně ničí jeho doslovnou a naprostou plochost a výsledkem znaku tvořeným na něm umělcem, např. Mondrianem, je stále nějaký druh iluze, který naznačuje třetí dimenzi. Ale teď je to přísně obrazová, striktně optická třetí dimenze.“<sup>356</sup> Tedy z jeho pohledu, nepředmětná malba 20. století, která se zaměřuje na plošnost podkladu, s sebou přináší jistou „optičnost“ – prostor, který se dá procestovat pouze „zrakem“, na rozdíl od reprezentativního prostoru (tedy na rozdíl od objektu nebo plastiky, která se rozkládá v prostoru reálném). Tento koncept „optičnosti“ je vizuální zkušenost nalezená před abstraktně expresionistickým obrazem; otevírá obraz za jeho hmotnou podobou. Toto uznání potenciálního iluzionistického faktoru, tj. otevření do divákova prostoru, ale ne nutně jako dvoudimenzionální objekt, dělá Greenberga akceptovatelným pro malbu analytického, ale ne fundamentálního typu. Fundamentální malba trvá na plošnosti malby a jejím zredukování na základní elementy, ale také na

dvoudimenzionální povaze plátna a jeho nesymetrickém, plošném a nikoli prostorovém čtení.

Ačkoliv Fried razil pojem „objecthood“, který se stal centrálním tématem diskuse o minimalistickém umění, také měl s tímto novým druhem umění problémy. Ve skutečnosti rozdělováním umění a objektu pomocí „předmětnosti“ se pokouší o vyjmutí nových uměleckých forem ze sféry pouhých objektů a chce jim dát nadčasovou přítomnost. Fried následuje Greenberga, pokud jde o historické pokračování a esenci, která dělá umění uměním, ale nepřiklání se k uznání reduktivismu a považuje malbu za komplikovanější kognitivní záležitost. Neústupně hájí modernismus a jeho vývoj v oblasti nepředmětného a zdůrazňuje také význam divákovy zkušenosti.<sup>357</sup> Zdá se být na rozpacích, jak přesně vysvětlit tento nadčasový prvek v uměleckých formách po abstraktním expresionismu. Podobně jako Roseová<sup>358</sup> spekuluje o metafyzické povaze přítomnosti v obraze, aby mohl zdůraznit konotaci „umění“ v kontrastu s každodenním objektem. Objektové vlastnosti obrazů „Bez názvu“ v šedesátých a sedmdesátých letech, které následují po velkých atmosférických barevných plochách s názvy narážejícími na duchovní svět padesátých let, mu dávají málo opory, aby mohl definovat metafyzický komponent obrazu a udržet jej v oblasti umění.

Současně výjimečný obhájce abstraktního expresionismu Clement Greenberg (1909-1994), jehož texty měly ve své době zásadní vliv na „čtení“ malby, se staví k minimalistické generaci váhavě. Nakonec ale bude důležitým krokem v malbě, a to krok od abstraktního expresionismu k minimalismu. Greenberg píše ve velké míře o vývoji nepředmětné malby a jejím významu v historii malířství v revoluční formalistické podobě. Tvrdí, že prvky jako „plochý povrch, formát podkladu [nebo] vlastnosti pigmentů“ byly vzaty s nástupem modernismu do výtvarného povědomí a snaha „přehodnotit“ jejich inherentní vlastnosti se stala strategií přicházejícího bezpředmětného malířství. (V předchozích kapitolách jsme se o tom přesvědčili.) Věřící, že je to reduktivní záležitost zaměřená na dosažení „neredukovatelné esence malířského umění“, která „sestavá pouze z dvou konstitutivních konvencí nebo norem: plošnost a vymezení plošnosti“.

Zajímavé je, že z hlediska fundamentální malby vidí Greenberg malbu své doby jako jakousi reformaci těchto prvků a významů, které vždy byly nedílnou součástí

obrazu.<sup>359</sup> V roce 1960 píše „vizionářskou“ poznámku: „Nemohu dostatečně zdůraznit, že modernismus nikdy neznamenal a neznamená ani teď něco jako rozchod s minulostí. Může znamenat revoluci, rozbití tradice, ale také znamená její další vývoj. Modernistickým uměním pokračuje jeho vývoj od minulosti bez mezer a bez přerušení a ať skončí kdekoliv, nikdy nepřestane být vzhledem k minulosti srozumitelný.“<sup>360</sup> V jeho očích vývoj (poválečného) nepředmětného malířství není ani tak „dematerializace“, jak to nazývá Lippardová, ale naopak zaměření se na umění, které si v první řadě přeje udělat obraz jako malbu. (To můžeme srovnat s výrokem ředitele Stedelijk Musea Edy de Wildeho o fundamentální malbě jako reflexi základů malby.)

Hlavní bod úvah všech, Lippardové, Roseové, Frieda i Greenberga je, zda se nepředmětná malba vyvíjí nebo je redukována na esenci. Lippardová to nikdy neurčuje nebo jen naznačuje její dvouznačnou povahu, shodně s Greenbergem. Field to nazývá kvalitou, pojem, který vyzdvihuje také Greenberg. Ve stejném směru věří Roseová, že to je snažení „stanovit, jak málo stačí k tomu, aby vzniklo umění“.<sup>361</sup> Takže nakonec není otázka těchto hlavních kritiků minimalistické éry to, jestli „předmětnost“ je předmět, ale zda leží na poli kvality, tedy zda rozděluje umění na dobré a špatné. V rukou těchto hlavních kritiků teorie nepojednává o tom, zda umění je umění, ale o tom, že „předmětnost“ není předmět. Jak Fried napsal, „můžeme říci, že modernistická malba vypátrala, že esenci veškeré malby je kvalita.“<sup>362</sup>

V eseji z roku 1962 nazvaném *After Abstract Expressionism* Greenberg polemizuje:

„Cílem sebekritiky, která je zcela empirická a není vůbec záležitostí teorie, je určit neredukovatelnou pracovní esenci umění, která je odlišuje. V rámci modernistického testování se stále více konvencí v malbě ukazuje jako postradatelných a nepodstatných. Teď už bylo stanoveno, zdá se, že neredukovatelná podstata umění malby spočívá jen ve dvou konstitutivních konvencích nebo normách: plošnosti a jejím vymezení. Dodržování těchto dvou norem stačí k vytvoření objektu, který může být vnímán jako obraz. Napnutá nebo alespoň přichycená plátina tedy již existují jako obraz – i když ne nutně jako obraz zdařilý. (Výsledek omezení paradoxně neznamenal snížení, ale ve skutečnosti naopak rozšíření výtvarných možností. Daleko více než předtím se nyní hodí k výtvarné zkušenosti nebo smysluplnému výtvarnému vztahu...)“<sup>363</sup>

Takže ačkoliv Greenberg pevně věří ve vývoj malířského média ve 20. století, zůstává skeptický ke stále více reduktivním přístupům. Zpochybňuje nárok současné malby na kvalitu.

Pokud chceme věřit kritikům, kvalita tj. „být uměním“ záleží na přítomnosti nebo absenci metafyzického elementu, ale umělci se zaměřují na něco jiného. Je to tato estetická konotace, tato náklonnost k metafyzickému, co způsobuje, že se umělecká kritika 60. let stává problematickou pro generaci minimalistů, tj. fundamentální malbu. Zároveň potvrzuje její platnost jako další krok v historii malířství. (Přesto – jak uvidíme ve čtvrté části – to z objektivního hlediska, jak to vidíme dnes, není nezbytně neslučitelné.) Zdá se, že Greenberg – i přes zdánlivou diskrepanci – má vizionářský pohled také na fundamentální malbu. Konečně Clement Greenberg vytváří situaci, která umožňuje další krok ve vývoji malby.

Zejména Stewart Buettner v jeho *American Art Theory: 1945-1970* tvrdí, že Greenberg byl stěžejní postavou pro nepředmětný ideom první generace abstraktních expresionistů, jako byli Newmann a Rothko. Píše:

„Greenberg měl pozici ke skutečnému diktátu základů formalistické estetiky díky své naprosté převaze jako kritik. [...] Greenberg artikuloval esenciální charakteristiky formalistické malby, které byly jasně v souladu s evropskou malbou kubismu a konstruktivismu. [...] Pracuje jako dědic pokroků evropského umění dvacátého století, modernistický malíř [šedesátých let v New Yorku] nadevše respektoval čistotu média, takže materiály a jejich technické použití z jiných uměleckých forem nebylo zanášeno do malby. Bylo to ono docílení čistoty, které založilo kvalitu uměleckého díla... Poněvadž dvoudimenzionalita byla 'jedinou vlastností, kterou malba nesdílela s ostatním uměním', stala se absolutním kritériem, podle kterého se posuzovala všechna malba.“<sup>364</sup>

To nás přivádí k bázi fundamentální malby „povrchovosti“ Douglase Crimpa. Je to tedy druh diskuse, která je v té době nevyhnutelná a „ve vzduchu“, ale která proti sobě staví těch několik kritiků, kteří se pokoušejí psát o minimalismu, a řadu umělců, kteří se cítí nuceni jej hájit psaním textů, zatímco obrazy jsou „ve vzduchu“ již delší dobu, a konečně je to diskuse, která se nezajímá o teorii mimo obraz.

Na kurátorské úrovni byla bezpochyby nejvýznamnější výstava minimalistického malířství *Systemic Painting*, pořádaná Lawrenceem Allowayem v Solomon R. Guggenheim Museu v New Yorku od 21. září do 27. listopadu 1966, která sleduje podobnost amerických geometrických směrů. Zvláštní pozornost věnuje především Hard-Edge a minimalistické malbě. Díla Roberta Mangolda a Roberta Rymana jsou do výstavy zahrnuta, zatímco díla poněkud mladšího Brice Mardena –

který právě zahajuje svou kariéru první samostatnou prezentací v Galerii Bykert – jsou vynechána, stejně jako obrazy outsiderky Agnes Martinové. Výstava kurátora Enno Develinga v Haags Gemeentemuseum v holandském Haagu o dva roky později (23. března do 26. května 1968), která pokračuje do Düsseldorfu a Berlína, je první výstava, která používá název „Minimal Art“. Vystavená díla můžeme charakterizovat jako plastiky. Brožura malířské výstavy *Fundamental Painting* informuje diváka o minimalistickém umění takto:

„Minimalní umění: termín pro proud v umění (druhé poloviny šedesátých let), díla, která mají 'minimalní umělecký obsah'. Charakteristické jsou velké základní geometrické tvary, které vylučují asociace s přírodou. Práce se často skládá z řady podobných forem, zvolených více intuitivně než racionálně (na rozdíl od evropské geometrické tradice). Vztah k prostředí je důležitý. Práce jsou prezentovány například bez podstavce. Pokud jde o barvy, je preference pro bílé, šedé a černé nebo barvy materiálu (viz Carl André). U vystavených objektů je typická tlumenost formy a barvy, která by měla zvýšit koncentraci na dílo jako takové. 'Minimalističtí' umělci se zaměřují na formu jako formu, stejně jako fundamentální malíři zde vystavení se zaměřují na malbu jako malbu.“<sup>365</sup>

Je zřejmé, že kurátoři výstavy *Fundamental Painting* považují minimalistické umění spíše za sochařské než malířské. (Možná se odkazují na díla Carla Andrého instalovaná na podlaze ve schodištní hale během výstavy.) Nicméně k němu přistupují z hlediska vizuálního: často modulární propozice založená na intuici, její vztah k okolí, preference umělců pro „ne-barvy“ nebo inherentní barvy materiálu, stejně jako vyloučení všech „ozdob“, které by mohly odvádět pozornost od díla, to jsou všechno vlastnosti, které znovu nalézáme ve fundamentální malbě.

Je to v souladu s tím, co Frances Colpittová ve své tezi *Minimal Art: The Critical Perspective* poznamenává na samém začátku, že tato terminologie – Minimal Art – „je omezena na ty umělce, kteří se v šedesátých letech společně podíleli na filozofickém přesvědčení o abstraktním, antikompozičním a materiálním objektu.“<sup>366</sup> Odkazuje jak na sochařství, tak malířství. Její prohlášení podporují slova Naomi Spectorové, která napsala o změně v malbě, kterou s sebou přináší minimalismus:

„Tradičně bylo důležité to, co bylo barvou dosaženo, ne barva sama. Ať už vizuální výsledek byl zobrazující nebo abstraktní, byla barva ještě používána k určitým cílům mimo barvu samotnou, ať už byly iluzivní nebo ne. Dokonce i 'nepředmětné' obrazy používaly barvu k vyjádření emocí, zprostředkování

myšlenek, ztělesnění uměleckých teorií, nebo dosažení jakési duchovní transcendence. Až Ryman v raných šedesátých letech zakotvil chápání barvy také jako barvy-materiálu; barvy, která prezentuje sama sebe. Byla jí dána funkce mluvit jenom za sebe sama, ukázat se ve svých plných inherentních kvalitách. Stejným způsobem se současně dostávají ostatní fyzikálně vizuální komponenty obrazů do středu estetického zájmu. Dokonce i ty prvky, které byly obvykle 'skryté', které běžně nevidíme – například strany napínacího rámu, podpis, způsob, jakým jsou plátna napnutá, a ještě mnoho dalších – vstoupily do estetické arény. Od Rymana se v obraze počítá se vším viditelným a všechny stopy pracovního procesu mají svůj vizuální význam<sup>367</sup>

(srov. „malba jako malba“ v kurátorské poznámce)

Tudíž Robert Ryman (1930) je jediným umělcem mezi účastníky výstavy *Fundamental Painting*, který je zmiňován ve výstavní brožuře o předchůdcích a vlivech na tento směr malby. V našem rozhovoru 25. srpna 2011 Rini Dippelová vysvětlila, že výstava vznikla prakticky tím, že kolem Rymana seskupila jeho současníky. Brožura uvádí jeho následující výrok: „Není to nikdy otázka co, ale pouze jak malovat. Výsledkem toho jak malovat byl vždycky obraz. [...] Čtvercový formát je důležitý. Pro mě je to nejdokonalejší forma. [...] Bílá barva je moje médium. To má co dělat s barvou (zejména s materiálem podkladu a jeho barvou, která je vždy někde viditelná).“<sup>368</sup> Z těchto slov cítíme reduktivistického ducha, pokud jde o omezení malířských prvků a prostředků na minimum – zejména formátu a barvy, jak je také uvedeno v kurátorském textu o minimalistickém umění – aby bylo dosaženo plného rozpětí „jak“ malovat. Malba je ceněna pro své vlastnosti objektu. Poznamenejme si, že tato práce se základními elementy malby obsahuje redukci, ale nemá redukci ani předmětnost jako cíl. Vyřazení nepotřebných elementů vyvstává kvůli cíli zaměřit se na „jak“ malovat. Shodně Rymanova žena Lucy Lippardová preferuje slovo „rejective“ místo „reductive“.

S Rymanem jako základní postavou se ve fundamentální malbě stává smysluplným každý jednotlivý prvek, který byl předtím prakticky vizuálně nesmyslný. Ve skutečnosti pro opravdové malíře tento důraz na materialitu udělal malbu ještě atraktivnější. Již v roce 1967 Lippardová píše, že tito malíři se „zabývají další progresí malby navzdory tvrzení některých kritiků a umělců, že obraz je zastaralý. Mangold si byl vědom kritických námitek k malbě, ale bránil se, že ‘jedním z důvodů, proč se říká, že obraz je mrtev [je jeho schopnost být okamžitě a plně vnímán], se mi zdá naopak jako právě to, co jej dělá velmi unikátním a důležitým.“<sup>369</sup> Předmětnost se setkává s povrchovostí. Dippelová píše o fundamentání malbě: „Obraz je obraz, nepředstavuje nic

víc než to, co vidíme – tato tautologie (která je iritující pro mnoho lidí) může být vysledována v určitých výrociích minimalistických umělců.<sup>370</sup>

Celkem vzato je však třeba připomenout, že fundamentální malířství (včetně minimalistického) se zrodilo z uměleckých otázek a efektů výtvarných prostředků, spíše než z kritických názorů, které se stále mění, nebo z úvah o metafyzickém prvku v obraze, který je nedílnou součástí abstraktního expresionismu – Newman nebo Rothko – a je nepostradatelný v malbě pro většinu kritiků. Jak si povšiml Judd, umělci šedesátých let jen vzácně souhlasili s něčím teoretickým.<sup>371</sup> K tomu moudře píše Strickland v *Minimalism: Origins*: „Kritikovo médium jsou slova. V důsledku toho má tendenci klasifikovat malíře na základě jejich idejí, poslouchat, co říkají spíše než sledovat, co dělají.“<sup>372</sup> Doufejme, že neuděláme stejnou chybu.

Ve čtvrté části ve skutečnosti zjistíme, že se nakonec oba názory zdají být platné a nejsou nutně neslučitelné, pokud je posuzujeme z hlediska malby. V malbě je minimalismus americký fenomén šedesátých let, který – jak Kenneth Baker říká – „výrazně přesahuje svoji dekádu“ a dostává se do Evropy o několik let později z čehož vzniká fundamentální malba. To se shoduje s názorem Dippelové, že fundamentální druh malby byl „ve vzduchu“ už nejméně deset let, když se v roce 1975 amsterdamská výstava otevírá. Jak tvrdil sám Greenberg, umělecké starosti jsou formalistické a ačkoliv se v té době vyskytují umělci Minimal Artu, malíři konkrétně, – jak jsme probrali v jejich životopisech –, vyvinuli malbu formalisticky podle metody malby malbou. V tomto procesu se kvalita projeví sama. Jak jsme viděli, fundamentální malíři se pouze zařadili do tohoto kontextu formalisticky, a jak uvidíme později, také esteticky.

### **3.3 Fundamentální období**

Evropskou uměleckou scénu zasáhla fundamentální malba v sedmdesátých letech. V roce 1976 Rudi Fuchs napsal v *Cronaca*: „Malování je aktivita (schopnost) uvnitř naší kultury. Obsah obrazu (stejně jako všechny ostatní věci) ale neustále mutuje. Tyto změny představují naši historii a není možné je ignorovat. Obsah je vyjádřen



prostřednictvím formy. [...] Jsou to obrazy zcela tradičně malované – ve chvíli, kdy jiní umělci se obrací k jiným expresivním prostředkům (video, fotografie, řeč, vlastní tělo, světlo). Již tento kulturní kontext sám o sobě dává malovanému obrazu specifický obsah. Dříve (více než v případě Mondriana) zde byla pro malbu velmi uvážena a dobrovolná volba – volba ve smyslu pro malbu pomalého objevování něčeho, co vzniká pod umělcovými vlastníma rukama.”<sup>373</sup>

Prakticky můžeme potvrdit, otevřeme-li jakoukoliv knihu dějin umění 20. století, Fuchsovo prohlášení, že většina umělců se od malby obrátila k jiným výrazovým prostředkům – v každém případě od nepředmětného obrazu. V Arnasonově referenční *History of Modern Art* je například kapitola, týkající se tohoto období, má název Pop Art, Asambláž a Nový realismus v Evropě. Tedy stručně řečeno, figurativní malba a jiné umělecké formy. (Připomeňme zde slavný článek Barbary Roseové z roku 1965 ABC Art, kde Pop Art nazývá „reflexí našeho životního prostředí“ a Minimal Art „jeho protijedem“.<sup>374</sup>) Další kapitola má název Znovuzrození konstruktivismu, Pomalířská abstrakce, Op Art, Kinetická plastika, Minimalismus. V této řadě znamená slovo „znovuzrození“, pokud jde o geometrické umění (částečně s odkazem na plastiku), zatímco „pomalířská“ sugeruje jistý druh odvrácení se od malířské tradice, což obsahuje téměř celé americké umění, a konečně také Op Art a Kinetická plastika mají velmi málo společného s malbou štětcem a jsou většinou třídimenzionální. Podkapitola Minimalismus se zabývá šedesátými lety v New Yorku a především „primárními strukturami“, přesto, že k ní patří také čtyři malíři zastoupení na výstavě *Fundamental Painting*.

Sedmdesátá léta označuje Arnason Postminimalistická sedmdesátá léta: od konceptuálního umění k veřejným monumentům. Je zřejmé, že poslední zbytky malířských expresí, které se objevovaly ještě v předchozí kapitole, rychle mizí. Titul indikuje v té době jasnou převahu konceptuálních a architektonických uměleckých forem; podkapitoly obsahují „performance“ a „zemní práce a díla pro veřejná prostranství“. Následující kapitola se opět zabývá sedmdesátými lety a také dává velmi málo naděje fundamentální malbě nebo nějaké jiné formě nepředmětné malby, ačkoli připouští jakousi akceptaci v této době velkého množství uměleckých forem. Má název Pluralistická sedmdesátá léta: Od nového iluzionismu ke vzoru, dekoraci a novému zobrazení. Tak po kapitolách o padesátých letech, které překypovaly tituly Abstraktní

expresionismus a nová americká plastika a Poválečná evropská malba a plastika s podkapitolami jako Akční a gestuální malba, Color Field, Kombinace malby barevných polí a gestuální malby, stejně jako Informel a Tachismus a je vidět, že – speciálně v Evropě – v posledních desetiletích byla nepředmětná malba definitivně přemožena jinými uměleckými formami. V dobovém rozhovoru s Barbaralee Diamondstein-Spielvogelovou Robert Ryman konstatuje: „Svět vizuální malby je velmi malý. Vždy se o ní zajímá několik lidí, ale nebude to nikdy masová záležitost.“<sup>375</sup> To potvrzuje, že v pozdních šedesátých letech se avantgardní nepředmětná malba vytrácí ze středu zájmu jak v USA, tak i v Evropě.

Kunsthistorička specializovaná na americký Minimal Art šedesátých let Frances Colpittová komentuje tuto chronologickou akci a reakci podobně jako Rudi Fuchs, když píše:

„Všeobecně se monochrom stal legitimním, i když ne široce praktikovaným přístupem k malbě padesátých let. [...] Pro mnoho mladých malířů abstraktní expresionismus zřejmě vyčerpal všechna relevantní malířská východiska. Alternativou bylo nyní úplné odmítnutí dvourozměrnosti pro 'primární strukturu', 'specifický objekt' nebo 'jednotný tvar' nebo monochromní plátno, které nahradilo tradiční složení a obrazový prostor neiluzionismem, jasností a jedinečností ... Pro umělce, kteří začali vystavovat kolem 1965 se obraz zdál znovu životaschopný díky velkému rozvoji sochařství v předchozích dvou letech.“<sup>376</sup>

Tento obrat k malbě, přestože se většina amerických umělců v šedesátých letech a evropských v letech sedmdesátých obrátila k jiným médiím, byla již potvrzena Robertem Mangoldem.<sup>377</sup>

V dopise z roku 1975 Edy de Wildemu o tom Gerhard Richter zas píše: „Všeobecně mě fascinuje tento druh redukované malby, protože věřím, že velmi pečlivě a s velkou rozvahou potvrzuje správnost nebo lépe definitivnost malby, která má za cíl kvalitu a přiklání se ke generálním hodnotám. To se mi zdá důležité v souvislosti s nárůstem bezmyšlenkovité produktivity, který se stává stále více definitivním.“<sup>378</sup> Také Jerry Zeniuk v interview upozorňuje, že výstava *Fundamental Painting* se koná ve znamení minimalismu s obrazy jako jsou Rymanovy, ale velmi málo lidí je dostatečně informováno. Vysvětluje, že vizuální umění se rozrostlo do všech stran, zatímco malba zůstala stranou a malíři se museli ptát sami sebe, kam malba má pokračovat. Proto, jak říká Zeniuk, se vrátili k základům a zredukovali malbu na základní elementy. To jim

současně otevřelo nové možnosti.<sup>379</sup> Dále z ankety prováděné mezi návštěvníky výstavy *Fundamental Painting* vyplývá, že 58,2 % návštěvníků v té době vidí „spojení mezi fundamentálním a dalšími jevy ve společnosti“. Mezi nejčastěji poskytovaná vysvětlení patří, že „společnost potřebuje střízlivost a jednoduchost“ a že „v celé společnosti existuje tendence znovuověřování a návratu ke kořenům“.<sup>380</sup> Možná je to shodné s tím, co Franco Borgi v „Traces of analytical painting“ nazývá „potřeba malby“, a to zejména v západní Evropě sedmdesátých let.

Fakticky nám všechny tyto úvahy ukazují důležitost fundamentální malby jako vědomé volby pro malbu a její historické pokračování, jak to vyjádřil Rudi Fuchs. Relace fundamentální malby k éře, ve které vznikla, je často obsažena v odkazu na minimalistické umění, ke kterému, jak jsme již konstatovali, se počítají newyorkští malíři zastoupení na výstavě *Fundamental Painting*. Frances Colpittová například napsala: „Minimalistické umění, nepřilíš frekventované v průběhu sedmdesátých let bylo na konci dekády odmítnuto mladšími pluralistickými umělci jako nekompromisní, autoritativní modernismus“<sup>381</sup>. Ačkoliv zdánlivě protichůdné na první pohled, při dnešním zpětném pohledu, kdy už známe důležitost minimalistického umění, nás to přivádí ke stejnému závěru, co se týká důležitosti fundamentálního malířství v dějinách umění díky volbě pro a zaměření na základy tradiční formy obrazu; zatímco většina umělců se obrací jiným směrem.

Žádostivá návratu k tradici je fundamentální malba vědomá volba nejen pro malbu, ale speciálně pro plátna malovaná manuálně. (Jak jsme viděli v předešlých kapitolách je pro fundamentální malíře důležité, aby prováděli obraz vlastnoručně, přestože někdy rukopis není viditelný.) V sedmdesátých letech se umělci v USA i v Evropě zabývali myšlenkou malby jako malby více na malířské, formalistické bázi než teoreticky. Musíme tedy konstatovat, že fundamentální malba vyjadřuje základní zájem o malbu, tak jak vždycky existoval, a že je důležitá navzdory své době; tím, že fundamentální malba má staletou kontinuitu, byla ve své době unikátním a významným fenoménem.

### 3.3.1 Fundamentální orientace

Jak jsme zjistili, fundamentální malba sedmdesátých let následuje historickou malířskou tradici, zvolila si médium, které v její době nebylo v módě. Na jedné straně to bylo výsledkem pluralistického prostředí, které se proti malbě obrátilo, na druhé straně snahou o pokračování malířské tradice. Je to tato implikace a povaha kontinuity ve vztahu k fundamentální malbě, která se ukáže být nejvýznamější. Kunsthistorička a kritička Lynda Morrisová, rok před amsterdamskou výstavou *Fundamental Painting*, komentuje v článku Strata volbu šedesátých let pro malbu v Americe. Píše, že v USA malba fundamentální doby byla pokračováním poválečné situace. Prostředí pozdních šedesátých let – které se přiklánělo k jiným uměleckým formám, především konceptuálnímu umění – „ponechávalo malbě přirozený prostor pro kontinuitu zpochybňování její vlastní funkce“.

Význam malby v sedmdesátých letech v prostředí a díky prostředí, přecházejícímu k jiným novým uměleckým formám, se znovuobjevuje ve výstavní brožuře *Fundamental Painting*, kde vedle minimalistického umění citují kurátoři také jako zdroj vlivu umění konceptuální:

„Konceptuální umění předchází průlom nové mentality, ve které jsou v sázce tradiční způsoby vnímání. Hledá svobodu vnímání. Daniel Buren popisuje konceptuální umění jako abstraktně-teoretický výzkum podstaty pojmu umění. Mnozí jiní je vidí jako uměleckou formu, ve které je materiální podstata objektu nahrazena něčím nehmotným, tedy ideou. Ideje se často týkají projektů, které mohou být vnímány smysly; apelují na sílu představivosti diváka. Umělecké dílo jako by se dokončilo až v jeho vědomí. Mnoho malířů reprezentovaných na této výstavě zdůrazňuje význam myšlenkového procesu, který předchází jejich 'manipulaci s barvou'.“<sup>382</sup>

Všimněme si důrazu na myšlenky umělců o konceptuálním umění (prostředí té doby), ale také na jejich vlastní myšlenkový proces a výsledek ve vztahu k jeho účinkům.

Viděli jsme, jak fundamentální malíři zvládají svoje prostředky, aby dosáhli vytoužených výsledků založených na dokonalé znalosti vidění obrazu. Specificky zde si připomeňme, že Kees Smits, Richard Jackson Rob van Koningsbruggen a Alan Charlton plánují obraz předem a pak ho jenom podle plánu provedou. Také Agnes Martinová a Robert Mangold pracují s hotovým plánem, i když v kreativním procesu hraje roli intuice. Zároveň tento text vyzdvihuje význam pojmu „umění“ – srov.

definice malby jako takové –, (tj. fundamentální malby) a referuje na nezbytnou interakci s divákem.

Vedle konceptu myšlenky, která spojuje konceptuální umění s fundamentální malbou, si povšimněme odkazu na vzestup nové mentality, v souladu s prohlášením Rudiho Fuchse (v předchozí kapitole), že fundamentální malba je vědomý návrat k tradici a pokračování malby. Morrisová tady vidí demografický posun, tj. že naopak v Evropě se umělci zabývají malbou v reakci na prostředí. Podle jejích slov byla evropská situace „komplexní postoj k funkci umění a v tomto případě k funkci malby“.<sup>383</sup> Tento postoj se všeobecně shoduje s tím, co uvádějí umělecko-historické knihy, například Arnason: Po druhé světové válce se New York – kde dřívější malířské aktivity nestojí ani za zmínku – stal novým centrem umění a abstraktní expresionismus – malba soustředěná na malbu – zahájil hlavní revoluci v umění; Edward Strickland to upřesňuje: „Po poslední [2. světové] válce abstraktní expresionismus ustanovil nejen nezávislost New Yorku na Paříži, ale také jeho nadřazenost“.<sup>384</sup> V důsledku druhé světové války Amerika zažila příliv evropských revolučních umělců, kteří byli zdrojem inspirace, a tedy, jak jsme viděli, po válce produkovala formalistickou malbu jako abstraktní expresionismus a Minimal Art. Zatím v Evropě Paříž ztratila svoji vedoucí funkci a hledala uplatnění v různých směrech, jak to ilustruje příklad Nouvelle École de Paris, která ovládala poválečná léta. Tedy pokud chceme věřit historikům umění, byla fundamentální malba v USA, navzdory prostředí, pokračováním poválečné malby, zatímco v Evropě to byl po krátké přestávce návrat k malbě ovlivněný americkými protějšky.

### **3.3.2 Fundamentální povaha**

Na tomto místě musíme udělat malý skok zpět k předválečným událostem ve vztahu k avantgardnímu umění raného dvacátého století. Porovnání předválečné situace v Evropě (a poválečné Americe) nám umožní posoudit fakt chronologického přemístění a ferilní půdy pro fundamentální malbu. V předešlých kapitolách jsme se přesvědčili, že revoluce abstraktního a nepředmětného umění byla pro fundamentální malbu důležitá; přelom století ve Francii, konstruktivismus a konkrétní umění vycházející z De Stijlu.

Pro naši diskusi je tedy důležité umělecké prostředí před 2. světovou válkou v Německu, Rusku, Holandsku a Francii. (V neposlední řadě pak také revoluce v americkém poválečném umění, která měla značný význam pro evropské fundamentální malíře.) Ale právě tato předválečná a poválečná situace, její nacionální umělecké tradice a válkou přerušovaný vývoj má, jak se zdá, rozhodující vliv na směr malby v Evropě sedmdesátých let.

Třicátá léta v Evropě byla dekadou figurativního umění hlavně pro jejich politickou atmosféru. Ideologie komunismu, nacismu a fašismu preferovaly klasicistní a realistický styl pro jejich schopnost sdělovat politické zprávy a oslavovat nacionalismus. Byly to totalitní státy – především Rusko, Německo, Itálie – a jejich umění, které po hospodářské krizi a zdiskreditování demokratické tržní struktury nabízely umělcům novou cestu.<sup>385</sup> Tak třicátá léta byla dekadou sociálního realismu a jiných figurativních uměleckých forem orientovaných na propagandu nebo vhodných k opozici stávající situace v neexplicitní umělecké formě. V Rusku – tenkrát již Sovětském svazu – byl z počátku nový formální abstraktní jazyk využíván pro propagandistické cíle, „nová ekonomická politika“ se objevila v roce 1921. V roce 1932 byl socialistický realismus dokonce dekretem diktátora Stalina ustanoven oficiálním státním uměleckým stylem.

Později se rozšířil i na satelitní socialistické země (mezi nimi i Československo). Po druhé světové válce ve střední a východní Evropě má komunismus dominantní pozici a jako všechny totalitní státy preferuje figurativní umělecké styly, které se hodí k politické propagandě. Například Petr Nedoma, ředitel pražské galerie Rudolfinum, u příležitosti výstavy na toto téma prohlásil: „Socialistický realismus se na konci 40. let a začátku 50. let v Československu neobjevil z ničeho – měl pevné zázemí v umění 30. a 40. let. Ačkoliv českoslovenští umělci v té době neformovali komunistickou 'frontu', jak se říkalo, jejich práce byly často orientovány levicově a socialistická propaganda byla akceptována. Socialistický realismus byl rezultat, tendence, kterou bylo vidět již ve 30. a 40. letech.“<sup>386</sup> Všechna progresivní hnutí byla potlačena, protože reprezentovala hrozbu pro *status quo*.<sup>387</sup> Tak ve střední a východní Evropě nepředmětné idiomy začátku dvacátého století vymírají.<sup>388</sup>

Když se ptáme Rini Dippelové na hledání a výběr umělců pro výstavu *Fundamental Painting*, co se týče západoevropských zemí, konstatuje, že některé

národy nemají sklon k tomuto typu malby. Jako příklad uvádí Rakousko. Vedle svojí nacistické minulosti a zpřízněných uměleckých forem mělo tradičně sklon k „silným emocím“ a expresionistickému typu umění. Proto nás nepřekvapuje, že tam kurátorský tým pro výstavu nenašel žádnou fundamentální malbu. Podobně Španělsko za vlády Franca ze stejných politických a historicko-uměleckých důvodů neprodukovalo nic v tomto směru; je to země expresivního a surrealistického výrazu. Tedy je možno označit nejen politickou situaci poloviny 20. století za určující pro směr malby v Evropě, ale navíc kulturně historický charakter některých národů.

Ve zbytku Evropy, v neutrálních zemích jako Holandsko a Švýcarsko, a také ve dřívějších uměleckých centrech Francie a již zmíněného Německa, situace mezi dvěma válkami dává jen sporadickou příležitost k přežití abstrakce a speciálně geometrických nepředmětných uměleckých forem. I to ale zakrátko skončí. V Německu stejně jako v Sovětském svazu bylo figurativní umění v době mezi válkami hojně využíváno pro politickou propagandu. Německý Bauhaus (založený 1919 Waltrem Gropiem) reprezentoval jako jeden z mála abstraktní tendence v Evropě dvacátých a raných třicátých let<sup>389</sup>; byl pod vlivem vizionářských učitelů, jako byli Lászlo Moholy-Nagy, Josef Albers, Vasilij Kandinskij a hostů, např. Theo Van Doesburga. Albers dnes dobře známý pro svoje teorie barev ve svém „základním kurzu“ propagoval práci s materiálem založenou na jeho přírodních inherentních vlastnostech s pokud co nejmenšími zásahy (srov. malba jako malba). Ale Bauhaus je nejdřív dvakrát přestěhován, než je v roce 1933 definitivně nacistickým režimem uzavřen jako institut produkující „entartete Kunst“ (degenerované umění).<sup>390</sup> Výstavy *Die erste grosse deutsche Kunstausstellung*<sup>391</sup> a *Entartete Kunst*<sup>392</sup> v roce 1937, následované pálením abstraktního a nepředmětného umění na dvoře hasičských kasáren v Berlíně–Kreuzbergu, jsou definitivním znamením vynuceného vítězství umění figurativního typu.

Ani v sousedním neutrálním Nizozemsku nemělo abstraktní a nepředmětné umění s postupujícím fašismem mnoho životního prostoru. Nejenom, že umělci už brzo po emigraci protagonistů Pieta Mondriana a Thea Van Doesburga do Paříže 1919 a 1923, zapomněli na De Stijl, ale po kapitulaci Nizozemska v roce 1940 je země těžce zničená a kultura je zastavena „Kulturkammer“ a rušená státními orgány. Tak nový

domov Van Doesburga a Mondriana Francie je jednou z posledních zemí, kde ještě ve třicátých letech trvá vliv abstraktního a nepředmětného poučení ze začátku století, i když Pařížská škola s malíři jako Pablo Picasso a Georges Braque (v jejich postkubistickém období), Amedeo Modigliani, Raoul Dufy a Maurice Utrillo je na umělecké scéně dominantní.

V průběhu dvacátých let propagoval Van Doesburg v Paříži ideje De Stijlu (až do své předčasné smrti 1931) a dostal se až k mnohem dogmatictější variantě, kterou v dubnu 1930 publikoval pod názvem *Base de la peinture concrète* v prvním čísle časopisu *Art Concret* jako manifest konkrétního umění (který v roce 1975 stál u základů kurátorského konceptu výstavy *Fundamental Painting*). Mimo jiné pod vlivem bývalých členů De Stijlu byla v Paříži založena umělecká skupina Cercle et Carré (1929–1930) vyhrazená geometrickým umělcům a následovně volnější skupina Abstraction-Création (1931–1937). (Dřívější člen Bauhausu Vasilij Kandinskij, který žil v Paříži – až do své smrti 1944 – byl také členem této skupiny.) Díky koncentraci geometrických a abstraktních umělců z celé Evropy ve Francii vymizel rozdíl mezi jejich různými názory. V pozdních 30. letech Abstraction-Création zaniká a s ní i nepředmětný umělecký idiom.

Tak v době 2. světové války zůstává jen málo nebo vůbec nic z abstraktního a nepředmětného umění. Sovětské Rusko i evropské země v zajetí fašismu rázně zastavily abstraktní tendence a obrátily se k realistickým figurativním formám. V jiných zemích, např. v Nizozemsku jsou po vypuknutí války abstraktní tendence přerušeny a nepředmětný styl je pomalu zapomenut. Ve Francii zůstává pestrá snůška abstraktních a nevěcných forem, než také všechno zmizí. V důsledku vypuknutí druhé světové války se vedoucí umělci a propagátoři umění z revoluční doby počátku dvacátého století vytratili – zemřeli nebo emigrovali stále více na západ – do Anglie nebo USA.

### 3.3.2 Vliv druhé světové války

Druhá světová válka velmi změnila situaci na umělecké scéně díky emigraci důležitých umělců do Anglie a USA. New York se stává novým důležitým centrem umění. Zejména Josef Albers po uzavření Bauhausu odchází do USA<sup>393</sup>, kde zastává



místo profesora na Black Mountain College a později na Yale University. Jeho lekce ovlivnily celou novou malířskou generaci.<sup>394</sup> Jak napsal specialista na Minimal Art Edward Strickland: „Albers je nejdůležitější spojení mezi evropskou geometrickou abstrakcí a minimalismem.“<sup>395</sup> (Je zajímavé, že Robert Mangold a Brice Marden dostali svůj „Master of Fine Arts“ právě na Yale University.) Také Stewart Buettner tvrdí, že „v duchu ... Alberse se vnímání stalo absolutním kritériem pro formalistickou malbu“<sup>396</sup>.

Mezitím Piet Mondrian odešel v roce 1938 z Paříže do Londýna a pokračoval 1940 do New Yorku, kde zemřel 1944. Stal se velmi aktivním členem společnosti American Abstract Artists a v raných čtyřicátých letech v New Yorku přednášel a psal o ideálech nepředmětné malby. Z tohoto období pochází více než polovina jeho vlivných textů (vydáno znovu jako *Plastic art and pure plastic art, 1937, and other essays, 1941–1943* v roce 1945). Stewart Buettner k tomuto tématu ve své tezi napsal, že „umění a myšlenky American Abstract Artists šly proti pozicím abstraktního expresionismu a byly ... mezi lety 1945 a 1960 v celé šíři ignorovány. V kontrolování emocí, čistotě formy a dokonalosti koncepce a provedení ... byl tento typ abstrakce antitezí emocionality a malířskosti abstraktního expresionismu.“<sup>397</sup> (Z tohoto pohledu je logické, že se minimalistická a fundamentální malba objevila v šedesátých letech a objevila se jako směs obou těchto přístupů.)

Spojené státy nemají příliš velkou historii umění, ke které by se mohly obracet. Stewart Buettner ale ve své tezi *American Art Theory: 1945–1970* konstatuje, že jí mají přesně tolik, aby se správným „katalyzátorem“ – jako byly Albers a Mondrian – vznikla americká poválečná formalistická malba. Buettner identifikuje několik základních faktorů začátku dvacátého století ve Spojených státech, které vedly k vrcholu malby v poválečném New Yorku. „Američané se jen zřídka zabývají teorií“ (srov. Morrisová, která tvrdí, že Američané produkují více výsledků, kdežto Evropané mají z velké části teoretický přístup); prostě vědomě hledají jak vytvořit specificky americký styl; a i když někteří se opírají o evropské estetické teorie, pak jenom obecně (spíše než na nějaký směr nebo jednotlivého umělce). Také je důležité, že „přístup amerických umělců respektuje materiál a zůstává umírněný“ a že „zvláště“ v malbě se umělec snaží prezentovat svoje fyzické aktivity, koncept, který měl pro evropské umělce té doby jen malý význam. [...] S tím byla spojena téměř neoddělitelná touha, rostoucí potřeby více

expanzivních ploch pro malbu.”<sup>398</sup> (srov. fundamentální malba má akribický zájem o materiály a procesy na plátnech „humánních rozměrů“).

Američané měli tedy jiné názory nebo alespoň poněkud odlišné od těch uznávaných v Evropě, mimo jiné: „Definice krásy spočívá v procesu“, ne ve výsledku. A umění je definováno stále více v termínech smysluplné zkušenosti, která zužuje prostor mezi uměním a životem. (srov. estetické teorie Johna Deweyho *Art as Experience* z roku 1934, které „měly dopad jak na evropské, tak americké umělce“ speciálně Alberse). Byly to právě tyto postoje amerických umělců, které předcházely vrcholu americké malby v poválečném období, co vytvořily různou americkou a evropskou abstraktní a nepředmětnou poválečnou malbu, i když založenou na stejných předválečných ideových základech.

Při všeobecnějším pohledu, v prvních desetiletích dvacátého století americké umělce méně rozdělávaly osobní konflikty a byli více zasvěceni pochopení převládající humánní situace. Navíc na konci třicátých let, pod vlivem událostí v Evropě, sympatie ke komunismu a ostatním politickým extrémům v USA vymizely (to přineslo zároveň i odklon od figurativního umění). *Partisan Review* se stala vedoucím exponentem pro abstraktní umění a skoro všichni nepředmětní malíři jsou zaměstnáni ve federálně placeném Art Projektu – mezi nimi i budoucí pováleční velikáni jako Jackson Pollock nebo Ad Reinhardt. Když k tomu připočteme příliv avantgardních evropských umělců, jako byl učitel Bauhausu Josef Albers a malíř De Stijlu Piet Mondrian, dostaneme plodnou bázi, na které vyrostla poválečná americká nepředmětná malba.

Sporadické pokračování tendencí raného dvacátého století se tedy přesunulo především do USA, kde bylo vzkříšeno ve formě abstraktního expresionismu, a později Minimal Artu, pod který patří i americká fundamentální malba. Je to právě toto pokračování avantgardních tendencí od začátku dvacátého století přes dobu války až k poválečným americkým tendencím, které formuje červenou nit, jak si všímá Morrisová (srov. chronologii výstav předcházejících *Fundamental Painting*); v Evropě proběhlo období hledání na konci druhé světové války, zpoždující vývoj nejméně o jednu dekádu, a nakonec Evropané v pozdních šedesátých nebo dokonce až sedmdesátých letech obrátí zájem k USA. Tím vznikla fundamentální malba v Evropě chronologicky poněkud později než v New Yorku.

### 3.3.4 Poválečná Evropa vzhledem k fundamentální malbě

Lynda Morrisová poznamenává, že u Evropanů šlo více o otázky hledání, ale Američané vykazovali více výsledků.<sup>399</sup> Totiž v Evropě se umělci po hrůzách války chtějí osvobodit od vlny figurace. Na toto radikální rozhodnutí pro nepředmětnou malbu z jiných důvodů než malířských poukazuje, když píše, že evropské hledisko je reakce, zatímco americké je malířská kontinuita malby. Poválečná malba v USA evoluuje s novou dávkou evropského vlivu, zatím co po období útlumu se umělci v Evropě radikálně otáčejí z nemalířských důvodů k nepředmětné malbě. Po válce je umělcům jasno, že po prožitých hrůzách války není možno malovat tak jako předtím.<sup>400</sup> V zemích západní Evropy, které vyšly z války jako demokratické státy, umělci hledají nový formální jazyk, který by byl zárukou, aby se třicátá a čtyřicátá léta nemohla opakovat. (Zatímco umění východní a centrální Evropy stagnuje v izolaci, tzn. ve figurativním umění předválečných let.)

V závislosti na politické situaci a vývoji umění před druhou světovou válkou, to bude Německo, Francie a hlavně země Beneluxu, které po válce znovu najdou cestu ke „studenému“ nepředmětnému ideálu. Ve vztahu k výstavě *Fundamental Painting* se začínají konečně rýsovat národnostní paralely. Severozápadní charakter fundamentální malby, jak jej specifikuje Dippelová, se více nezdá být náhodným zjevem. (Totéž platí pro „analytickou abstrakci“ v Itálii sedmdesátých let, která díky svému zázemí bude mít v poválečném hledání jiný směr.) Umělci v severozápadních a anglosaských evropských zemích obrátili svoji pozornost k nepředmětnému umění: znovuobjevují Bauhaus, Art Concret, De Stijl a podobné směry. Jenže tito evropští umělci mají malou znalost „geometrického“ idiomu. Buď jsou příliš mladí, aby mohli pamatovat vrcholné období těchto směrů a abstraktní malbu raného 20. století, nebo je to moc nezajímalo, protože sami ve válečné době pracovali figurativně. Tedy poválečný abstraktní a nepředmětný idiom je stylisticky velmi rozmanitý.

Mezi prvními jsou to bývalé fašistické země Německo a Itálie, které vyvinuly nový nepředmětný styl. Německo jako poražená země druhé světové války velmi trpělo. Umělecký život se vrací jen velmi pomalu. Teprve *Documenta I* v Kasselu (1951), která jsou první obsažnou poválečnou výstavou moderního umění v Německu, prezentují všechny umělecké styly vystavené na *Entartete Kunst*. Ve stejném roce nás umělec

Bernhard Myers v Postwar Art in Germany informuje, že, německá muzea mají jen velmi málo moderního umění v důsledku ničení a prodeje prováděných za Hitlerova režimu. Dále píše: „Nedostatek uměleckých knih a časopisů je tak závažný, že se muzeální a univerzitní knihovny často nedají ani porovnat s obsahem privátních knihoven amerických univerzitních učitelů“<sup>401</sup>.

Dále Myers píše: „Musíme konstatovat, že přemrštěný zájem o různé formy abstrakce, vedené abstraktním surrealismem a abstraktním expresionismem [nezaměňovat s americkým abstraktním expresionismem] reprezentuje únik z nepříjemné reality rozbombardovaného světa.“<sup>402</sup> Později Myers dodává, že „německé umění je únik do různých druhů abstrakce nebo do zjemnělého lyrismu.“ (Připomeňme vztah k tradici, která se zakládá na puntičkářském zájmu o realistické zpodobnění, expresivnosti a na kresbě<sup>403</sup>, jako protějšek Bauhaus ideomu; a všimněme si slova „lyrismus“ ve vztahu k „analytické abstrakci“.)

V roce 1953 vzniká v Německu skupina informelu nazvaná Group 53 založená na kontaktech s Francií. Jak uvádí Klaus Honnef, hlavní figurou této skupiny byl malíř Winfried Gaul, který žil částečně v Itálii a ovlivnil „astrazione analitica“. To byl také důvod vzniku „geplante Malerei“ německo-italského charakteru – to ještě jednou podtrhuje rozdílnost od fundamentální malby. (Vzpomeňme výrok Dippelové, že fundamentální malba je „způsob malby ostře oddělený od Informelu [a také] lyrické abstrakce“.) V roce 1957 se otevírá Galerie Schmela v Düsseldorfu výstavou Yvese Kleina, což možná ovlivnilo formální stránku malby a vyzvedlo lyrickou podstatu malby monochromní. Na závěr informuje čtenáře že „nebylo možné německému publiku představit přehled a úroveň amerického umění“ a lituje, že „decentní výstava americké malby uskutečněná Stedelijk Museem v Amsterdamu nepřišla nikam do Německa“<sup>404</sup>. V roce 1958 je Německo první země v Evropě, která hostí *Die neue amerikanische Malerei*, velkou výstavu amerického poválečného umění pořádanou v Hochschule für bildende Künste v Berlíně. Autorkou výstavy je hlavní kurátorka Musea of Modern Art v New Yorku Dorothy Millerová. Organizaci a náklady hradily plně USA. Výstava obsahuje práce Barnetta Newmana, Jacksona Pollocka, Marka Rothka a dalších a pokračuje do osmi evropských zemí. Viděla ji Basilej, Milán, Madrid, Amsterdam, Brusel, Paříž a Londýn. Ve stejném roce také výstava Jacksona Pollocka procestuje Evropu: Řím, Amsterdam, Hamburg, Berlín a Stockholm. Obrazy

Marka Rothka jsou vystaveny na *XXIX. Biennale di Venezia* a o rok později také na výstavách ve Francii a Německu.<sup>405</sup> (Všimněme se tady opět zemí: Německa, Itálie, ale také Beneluxu, Francie a Anglie v relaci k nacionalitám ve fundamentální malbě.)

V pozdních padesátých letech ze vzepětí rebelie abstraktních umělců vzniká v Německu skupina nazvaná ZERO, která bude aktivní až do roku 1966. Byla založena několika umělci, kterým se zdálo, že poválečné evropské umění s sebou táhne příliš mnoho „balastu“ a chtějí tedy začít od nuly. V konceptu, i když ne ve výsledcích – puristická estetika skupiny ZERO se hlavně vyjadřuje formou kinetických světelných objektů – je to obdoba návratu k základním elementům ve fundamentální malbě. ZERO později ovlivní třidimenzionální umělecké formy v Německu šedesátých let.<sup>406</sup> Pouze fundamentální povahu solitéra Raimunda Girkeho není možno zpochybnit. Kurátoři výstavy *Fundamental Painting* nejmenují žádného německého umělce jako jejího vlivného předchůdce, ačkoli několik německých umělců je vybráno k účasti na výstavě.

S přihlédnutím k tomu, že několik německých umělců bylo součástí výstavy *Fundamental Painting* a Josef Albers, představitel Bauhausu, svou výukou ovlivnil americkou poválečnou malbu, se nám zdá logické připomenout zde německou historii. Zároveň ale musíme říci, že Němce Gerharda Richtera dnes nemůžeme považovat za někoho, kdo má fundamentální mentalitu; a také většina prací Jerryho Zeniuka, který velkou část svojí kariéry prožil v USA, se nedá stoprocentně klasifikovat jako součást fundamentálního proudu. (To může fakticky být výsledek dualistického zázemí – kontraproduktivního a vlivného zároveň.) Pouze fundamentální povahu solitéra Raimunda Girkeho není možno zpochybnit. V zásadě se zdá, že německé prostředí se v sedmdesátých letech přiklánělo k návratu malby, ale často produkovalo v interakci s italskými dobovými pokusy, podle kurátorské činnosti Klause Honnefa, druh malby nazývaný „geplante Malerei“ byl ale kurátory výstavy z účasti na *Fundamental Painting* vyloučen.

Také Itálie, jejíž umělci Antonio Calderara a Piero Manzoni jsou zmiňováni kurátory výstavy *Fundamental Painting*, nemá ideální předválečné dějiny. Několik desetiletí byly formovány fašistickými politiky a odpovídajícími uměleckými formami. Hluběji do historie najdeme futurismus a staré mistry zaměřené na barvu a emocionální účinek na diváka. A jak potvrdil Honneff, styky s poválečným Německem,

zejména s Winfredem Gaulem, ovlivnily směr italské malby sedmdesátých let. Vzhledem k tomu bude Itálie produkovat atmosférický a metafyzický druh malby, jak ho popsal Bruno Corá v *Pittura 70*, který bude Dippelovou z výstavy *Fundamental Painting* vyloučen. Všimněme si, že pokud kurátoři zmiňují některé italské umělce jako předchůdce fundamentální malby, dělají to *de facto* proto, aby zdůraznili tento rozdíl.

To, že Itálie produkovala v sedmdesátých letech jistý druh nepředmětné malby je možno hledat ve faktu, že Itálie je jednou z evropských zemí, která byla po válce svědkem rozvoje nepředmětného ideomu, jak jsme již dříve ukázali v přehledu výstav a diskusi o uměleckém zázemí. Zprvce vyprodukovala skupinu Forma 1 (1947–1951), která podle svého manifestu obsahuje vizuální umění, které je „formalistické a marxistické“. (Poznamenejme si, že pozdější francouzská skupina „Supports/Surfaces“, jejímž teoretikem byl Louis Cane, je také marxistická skupina.) Zadruhé produkuje skupinu nazvanou Movimento Arte Concreta (1948–1958), která je založena novou generací Italů (několik málo ze skupiny Forma1) a většinou Švýcarů, kde nepředmětná mentalita přežívá také díky stykům s Abstraction–Création a snaze bývalého učitele Bauhausu Maxe Billa<sup>407</sup>, a za přispění mnoha evropských umělců příšlých ze zemí obsazených fašisty do Švýcarska.<sup>408</sup> (Tato kontinuita vytvořená ve Švýcarsku může být příčinou toho, proč v tomto případě koncept Art Concret zde zůstal relativně blízko svým základům a produkoval velmi „geometrické“ výsledky.) Také Peggy Guggenheimová ovlivnila Itálii. V roce 1948 poprvé vystavuje u příležitosti benátského bienále svoji kolekci a později v padesátých letech předvádí abstraktní expresionismus.

V pozdních čtyřicátých letech je v Miláně založen MAC,<sup>409</sup> je velmi ovlivněn duchem De Stijlu a Bauhausu a soustřeďuje nejenom umělce, ale také architektky a designéry. V roce 1953 se spojuje s francouzskou skupinou Espace a stává se z nich MAC/Espace. Prostorový zájem této skupiny, reprezentovaný architektky a designéry stejně jako spojení se skupinou Espace – jméno, které již samo o sobě vyjadřuje základní zájem o třidimenzionalitu – mohl být pro italské umělce důvodem akceptovat prostorový prvek. Prostor byl tradičně klíčový element futurismu a zároveň nepřímo spojení s atmosférickou kvalitou italské malby sedmdesátých let – přestože MAC speciálně vyřazuje „lyrické“ umění, jak naznačuje reference na „Art concret“.

To nás přivádí k Francii. Ve Francii obsazené Němci existovala stále ozvěna předválečné heterogenní skupiny École de Paris (do které patří také nepředmětní malíři

Abstraction-Création), což vedlo ke vzniku stejně všestranné skupiny nazvané Nouvelle École de Paris. Kurátoři výstavy *Fundamental Painting* zmiňují z Nouvelle École jako její součást Informel, aby zdůraznili kontinuitu v poválečné evropské malbě. Rychle ale připomínají, že i když se to zdá, nejde o fundamentální malbu, protože Informel nevychází z promyšleného pracovního procesu.

Vedle Nouvelle École de Paris, pařížské galerie Denise René a René Drouin vystavují již v roce 1945 předválečné abstraktní a nepředmětné umění. Také Georges Mathieu, malíř patřící k akční malbě, organizuje několik výstav současných amerických umělců; například v roce 1948 v Galerii de Montparnasse vystavuje díla Jacksona Pollocka, Willema de Kooninga, Ada Reinhardta a Marka Rothka. Časopisy jako *Art* vedou živou diskusi o preferenci „teplé“ nebo „studené“ abstrakce. A následující roky Salon des Réalités Nouvelles, který existuje dodnes (založen 1939 v Paříži a obnoven 1946), propaguje abstraktní a nepředmětné umění a „pokouší se obnovit jeho vedoucí roli v poválečné Francii“.<sup>410</sup> V pozdních padesátých letech je založena sekce s názvem „geometrie“, která je později přejmenovaná na „konstruktivismus“, „Art Concret“ a „konstruktivní umění“ a nakonec v roce 1977 „malba“. To ukazuje na jistý retrospektivní postoj k malbě v sedmdesátých letech a neoznamuje nic nového.<sup>411</sup> Toto hledání předválečného „geometrického“ ideomu, podporované teoretickou diskusí o „teplé“ proti „studené“ stejně jako egocentrismus Paříže pocházející z předválečné doby, kdy byla světovým centrem, je pravděpodobně příčinou toho, že francouzští umělci se nenechávají ovlivnit zámořskými impulzy.<sup>412</sup>

K francouzskému malíři, kterého nakonec kurátoři na výstavu vybrali, Louisi Caneovi, je třeba říci, že z dnešního pohledu vidíme, že není pravým fundamentálním malířem. To nepřekvapuje, protože byl členem francouzské skupiny Supports/Surfaces (1969–1972), „posledního avantgardního hnutí, které Francie vyprodukovala“, která se zabývala teoretickými otázkami malby, což je něco jiného než redukování malby na nepostradatelné elementy, tzn. není to formalistický přístup. Ale také to může být důvod, proč se teoretické texty Louise Canea tak dobře dají uplatnit na fundamentální téma, i když jeho obrazy hovoří o jiné věci. Připomeňme, že kurátoři přes specifické prozkoumání výstavy *Nouvelle Peinture en France* v ní nenašli žádného vhodného kandidáta. Shodně s tím se nezdá, že poválečná francouzská malba šedesátých let (kromě solitéra Yvese Kleina<sup>413</sup>) může být tématem diskuse v rámci fundamentální

malby. (Druhým francouzským účastníkem výstavy byla Edda Renoufová, která je ale původem Američanka, to znamená, že má i americké zázemí nikoliv jen francouzské.)

V tomto kontextu musíme poznamenat, že Serge Lemoine, francouzská autorita na Art Concret, v „Un siècle d'art concret“ vytyčuje „rozlohu konkrétního umění po roce 1950 v Evropě, speciálně ve Francii, Švýcarsku a Itálii“; to je ono francouzsko-švýcarsko-italské spojení, které jsme objevili již dříve. Zvláštní je, že neobsahuje země severozápadní Evropy, ve kterých se také objevuje návrat předválečného nepředmětného proudu a které byly původci evropské fundamentální malby. Možná právě proto je schopná nevracet se zpět, ale dále pracovat na této bázi. Zároveň to potvrzuje podezření Rini Dippelové, že v těchto zemích je „nová malba“ jiná.

Vedle USA byly těmito zeměmi Nizozemsko – domov De Stijlu – a Anglie – domov mnoha v důsledku války emigrovaných umělců. Podobně jako v USA v prvních desetiletích 20. století umění v Anglii následuje tradiční směr. Kontinent neměl na umění na tomto ostrově před druhou světovou válkou žádný nebo jenom velmi malý vliv. Velké množství evropských umělců, utíkajících z fašistické pevniny, se usadilo v Londýně. Byli to avantgardní umělci pronásledovaní za svoje „zvrhlé umění“. Mezi nimi například umělec z Bauhausu Naum Gabo a jeho bratr Anton Pevsner, kteří přišli z pařížského uměleckého prostředí. Byli blízkými přáteli britského umělce Bena Nicholsona. Následoval je Piet Mondrian (jehož dva obrazy byly zařazeny do výstavy *Entartete Kunst*), který v Londýně pobyl od roku 1938 do 1940 než pokračoval do New Yorku.

V době tohoto krátkého pobytu byly jeho práce vystavované v předních londýnských galeriích, jako byla například galerie Peggy Guggenheimové v Cork Street.<sup>414</sup> Londýn tedy měl zájem o nepředmětnou malbu. Po válce v roce 1948 Institute of Contemporary Arts v Londýně pořádá výstavu *40.000 Years of Modern Art* a Nicholson, společně s umělci jako Anthony Hillem a dvojicí Kennethem a Mary Martinovými, kteří jsou klíčovými představiteli oživení idiomu De Stijlu v padesátých letech v Anglii, obnovují diskusi na internacionální úrovni.<sup>415</sup> Tedy přesto, že fundamentální malíř Alan Charlton píše, že začal malovat svoje šedé obrazy proto, aby utekl od figurativního stylu ostatních umělců, jak jej učili v uměleckých školách, existoval základ pro nepředmětnou malbu i v Anglii.



Na závěr musíme konstatovat, že Nizozemsko patří mezi válkou nejvíc zničené země. Ve své historické povaze země celého Beneluxu mají malířskou tradici vycházející ze severské renesance přes malíře 17. století („Gouden eeuw“) k De Stijlu. V Nizozemsku najdeme relativně soudobou historii tendencí „studeného“ geometrického umění, o kterou je možno se opřít. Bohužel přístup k informacím je nedostatečný; staré časopisy, černobílé fotografie a texty je jedině, co mají pováleční umělci k dispozici. Až do padesátých let zůstávají umělci relativně v izolaci. Pod vedením Willema Sandberga, prvního kurátora a ředitele amsterdamského Stedelijk Museum, se Nizozemsko důvěrně seznamuje s důležitými revolucemi umění raného 20. století a zažívá v padesátých letech opravdový návrat nepředmětných uměleckých forem, které připravují cestu k fundamentální malbě.

Již před válkou Stedelijk Museum v Amsterdamu organizuje unikátní přehlednou výstavu nepředmětných forem umění nazvanou *Abstrakte Kunst*. Na výstavě byl zastoupen Konstruktivismus, De Stijl, Art Concret, Abstraction-Création, několik anglických umělců a také několik umělců, kteří pracovali v „teplejší“ nepředmětné vlně. (V tomto přehledu si všimněme přirozené důležitosti severozápadní Evropy, kterou najdeme znovu ve fundamentální malbě.) Po válce Stedelijk Museum organizuje sérii průkopnických výstav avantgardního umění 20. století<sup>416</sup>, které byly důležité pro nepředmětný idiom. Také nakupuje díla Henriho Matisse, De Stijlu, konstruktivismu a Kazimíra Maleviče (Kolekci H. Haring zakoupenou v roce 1958), která jsou od roku 1954 vystavena v novém křídle muzea. Silná umělecká aktivita nepředmětné vlny v Nizozemsku, podstatně větší než jinde, dává vzniknout skupinám jako byla Vrij Beelden a Creatie.

V padesátých letech se vytváří nová generace „studeného“ nepředmětného umění, když umělci znovu navazují internacionální styky a objevují svoji společnou touhu po novém formálním jazyce. Nové iniciativy (jako umělecká skupina Nul) a časopisy (jako *Structure* nizozemského umělce Joosta Baljeuho) se stávají nástrojem tohoto návratu nepředmětného idiomu.<sup>417</sup> Rajlichova slova o jeho příjezdu do Nizozemí na konci šedesátých let zdůrazňují rozdíl mezi různými zeměmi: „Klub konkretistů byl tady [v Praze] v té době strašně radikální. Pak přijedu do Holandska a vidím, že ve srovnání s jejich skupinou Nul, která dělala opravdu radikální abstrakci, to byl takový trochu slaboduchý konstruktivismus“.<sup>418</sup> V šedesátých a sedmdesátých letech Stedelijk

Museum začíná uvádět výstavy amerického umění, především abstraktního expresionismu a Minimal Artu. Vrací tím Nizozemsko do jeho nepředmětné tradice a přináší nový druh malby, ovlivněný současným americkým popudem – fundamentální malbou.

Takže nový začátek je možno situovat do zemí, které měly blízko k nepředmětným idiomům raného dvacátého století a zažily drastické přerušení nebo změnu uměleckého života kvůli druhé světové válce, ale zároveň mohly profitovat ze svobodného poválečného prostředí. S přihlédnutím k povaze předválečné malby a k národnímu charakteru všeobecně, byl to především návrat k nepředmětnému ideomu „studené“ malby (bližšímu k fundamentální malbě)<sup>419</sup> nebo k více rozmanité, expresivní nebo teoretické formě nepředmětného umění. Konečně ani výběr národností ve fundamentální malbě založený na tom, že kurátoři v ostatních zemích nenašli žádnou malbu tohoto druhu více, nevypadá limitován nahodile. Přestože je fundamentální malba osobní malířskou mentalitou jednotlivých umělců, na historické úrovni se zdá, že mohla skutečně být „ve vzduchu“ jen v určitých zemích, které umožňovaly, aby jako taková mohla vzniknout.<sup>420</sup> (Fakt, že výstava *Fundamental Painting* byla iniciována nizozemskými kurátory a zúčastnilo se jí několik holandských umělců, se zdá vycházet ze stejné logiky.)

### 3.3.5 Faktory důležité pro fundamentální malby

*Fundamental Painting* se tedy zdá být logickou konsekvencí událostí 20. století, které vedly až k fundamentální malbě, speciálně v Nizozemsku díky přístupu k poválečnému americkému umění v 60. a 70. letech. Toto je nejdůležitější bod rozdílu mezi fundamentálními malíři a jejich evropskými současníky, tj. přístup k živé americké malbě a tradici v tomto směru. Důvod omezeného počtu národností a z toho plynoucích individualit na výstavě *Fundamental Painting* můžeme také najít ve fragmentu textu z roku 1974 od Barbary Reiseové, kde píše:

„Toto přijetí fyzické povahy malby jako faktického námětu je charakteristické pro newyorské umělce pracující v těsném propojení s dědictvím zanechaným

v padesátých letech Rothkem, Newmanem, Pollockem a Johnsem; dědictví, které se v poslední době přeneslo na některé zainteresované, ale necestující evropské umělce, hlavně přes galerie, teoretizující kritiky a reprodukce uměleckých časopisů. Rozdílnost mezi malbou umělců stejné generace na obou stranách Atlantiku můžeme vidět na diferenci pařížské skupiny 'Support/Surfaces', závislé na verbálně teoretické struktuře a na přímé důležitosti materiálu Mardenových povrchů, determinaci námětu fyzickými malířskými parametry raných Stellových obrazů a důležitosti vlivu textury plátna na vznik iregularit při tažení zcela přesných linek, která je podstatným specifikem děl Agnese Martinové. Ryman nejenom že akceptuje důležitost materiální reality malby, on ji miluje, on ji vychutnává, on ji používá nejkonzervativnějším způsobem ohledně esenciálních malířských vlastností materiálu v postupech, které manifestují každou polohu jeho setkání s těmito materiály. A jeho přístup k fyzičnosti malby se neomezuje jenom na vědomí obrazu jako tradičního objektu: je si také vědom stavu 'objektu' v současném umění, který *není* 'obraz'.“ Tuchmanové vysvětlil: „Mnoho mých obrazů (myslím většina) nemůže být nikomu prezentována běžným způsobem tím, že vytáhneme obraz ze skříně nebo skladiště a řekneme, tady máte obraz. Tak moje obrazy nefungují. Například není možné vynést Flavinu ze skříně a říct – to je Flavin. Viděli bychom jenom hromadu zářivek. Musí být situován na zdi. Pak je kompletní.“<sup>421</sup>

Podle Reiseové je rozdíl mezi americkými a evropskými současníky v sedmdesátých letech v první řadě výsledkem přímého kontaktu s vlivnou malbou na rozdíl od nepřímých zdrojů (viz kap. Poválečný vývoj v Evropě) a zájem o malbu jako materiál, její účinky a její existenci jako dílo v situaci.

I když to na první pohled nevypadá, vzhledem k našemu dřívějšímu pohledu na národnosti a jejich zázemí, platí – za první – přístup k revoluční malbě 20. století hlavně poválečné a současné americké malbě a – za druhé – přímý fyzický kontakt s těmito obrazy (a formalistický zájem) na rozdíl od nepřímého teoretického poznání. To se znovu potvrzuje ve světle fundamentální malby. Tento rozdíl jako výsledek přímého kontaktu s obrazem bez předchozí teoretické „zátěže“ oproti malbě vycházející z více teoretických pozic se zdá také perfektně charakterizovat těch pár fundamentálních malířů, kteří se ukázali v průběhu několika desetiletí věrni tomuto ideomu. (To bude těch „málo“ implikovaných evropských rezultatů ve slovech Morrisové.) Druhá část, kde jsme diskutovali účinky jednoho každého samostatného elementu malby, je dostatečným důkazem, že fundamentální malíři znají malbu jako materiál a také jako definici daleko více než malbu jako teorii.<sup>422</sup> Možná je právě toto onen rozdíl mezi těmi několika malíři, které lze kvalifikovat jako fundamentální, a jejich současníky: v první řadě a především přistupují k obrazu vizuálně a dívají se na něj více jako na objekt než

jako na tvůrce iluzí. Nezajímají se o vlastní prostředí, i když jako každý člověk se mu nemůžou úplně vyhnout.

Z tohoto pohledu text Reiseové fakticky naznačuje tuto paralelu, která je také paralelou k názoru Dippelové, že většina nepředmětných evropských malířů – především Italů, stejně jako účastníků výstavy *Nouvelle peinture en France* – musí být z fundamentální malby, která je založena na Rymanovi, vyřazeno. Jak jsme viděli, mají jiné předválečné i poválečné základy, a jak naznačuje Lemoine, jsou tudíž jiní. Totiž pokud je jisté, že tento druh fundamentální malby vychází celkově z formalistických úvah, vylučuje to velké množství evropských malířů sedmdesátých let, jako například umělce Supports/Surfaces, kteří pracují z teoretického hlediska (ale ne všechny, jak nám ukázal kurátorský tým výstavy *Fundamental Painting*).<sup>423</sup>

Zároveň to vysvětluje lehkou dobovou diferencí mezi americkým a evropským fundamentálním proudem. Tento koncept mladší generace s evropským zázemím a americkými vlivy koresponduje perfektně s fundamentálním proudem, kde americký model předchází jen o několik let ten evropský. Je to přirozený výsledek chronologických změn a posunů vyvolaných evropskou politickou situací (především druhou světovou válkou), které přemístily proud nepředmětné malby 20. století do USA a na jednu dekádu ho v Evropě přerušily; a až v pozdních šedesátých letech měli v některých zemích evropští umělci (a publikum) možnost seznámit se s poválečnou a současnou americkou tvorbou. Abychom se vrátili k prohlášení Lyndy Morrisové, tento nárůst výměn mezi Evropou a USA bylo to, co umožnilo mladší generaci malířů v Evropě vyvinout malbu založenou na americkém modelu.

Ve druhé části jsme ukázali mnoho odlišných interpretací fundamentálního ideomu, které byly na výstavě od zúčastněných umělců – Američanů a Evropanů. Možná byli někteří více orientováni na proces a jiní více na výsledek, jak Morrisová sama o Evropanech i Američanech tvrdí. Americká umělkyně a kritička Marcia Hafifová podobně jednou Zeniukovi vysvětlila, že někteří malíři fundamentálního typu znají výsledek, ale nevědí, jak ho dosáhnout, zatímco ostatní znají možnosti procesu, aniž by věděli, jak bude vypadat výsledek.<sup>424</sup> V každém případě vidíme, že oba názory se stále dají na fundamentální malbu aplikovat, stejně jako vidíme, že mnoho umělců, kteří participovali na výstavě *Fundamental Painting* nakonec zkoušku času nevydrželo.

Někteří z nich opravdu vycházeli z více teoretických nebo promyšlených pozic (Louis Cane, Richard Jackson), ale byli to jak Evropané, tak Američané.

Proto musíme konstatovat, že ačkoliv podléhají externím vlivům určujícím možnosti, ať je to Američan nebo Evropan, mladý nebo starší, fundamentální malíři nakonec vykazují stejný zájem o malbu jako malbu. Formální znalosti a kontakty s americkou poválečnou malbou jsou klíčové, aby se malba mohla vyvíjet a neopakovat se. A jestli v některých zemích náchylnost k malbě fundamentálního typu byla více „ve vzduchu“ než v jiných, má dílo tendenci být více individuální než národní – právě z tohoto důvodu.

Fakticky, když se podíváme na skupinu fundamentálních malířů, kterou jsme zde vytýčili a rektifikovali, obsahuje asi 12 až 14 umělců. Nakonec je v ní více Evropanů než Američanů. Ačkoliv výstava *Fundamental Painting* byla správně vystavěná na dílech amerických umělců jako „otců“ tohoto proudu a byla doplněna četnými evropskými umělci (kteří se k tomuto výrazu dostali poněkud později), zdá se, že „Evropané byli všeobecně k malbě více citliví. [...] Tam byl, zřejmě větší zájem o malbu než tady [v USA].“<sup>425</sup> Konečně, mají stejnou mentalitu, která je specifická ale zároveň fundamentálně navazuje na historii malby. Takže důležitost a esence výstavy *Fundamental Painting* – nebo lépe fundamentální mentality – vyjadřují nejlépe slova Francese Colpittové, když píše o malbě fundamentálního typu: „Spolu s Rymanem jsou tito umělci rozhodně *malíři*.“<sup>426</sup>

### **Exkurze: Fundamentální malba a Československo**

Jak jsme naznačili v předchozí kapitole dějiny některých zemí nepřipouští, aby nějaká malba ve fundamentálním slova smyslu byla „ve vzduchu“ v poválečném prostředí, – ať z důvodů uměleckých, politických nebo obojích. V tomto kontextu český kunsthistorik Jiří Valoch v diskusi na AVU v Praze na otázku o fundamentální malbě odpověděl:

„[Fundamentální malba] je něco, co zde [v Československu] nikdy nebylo. Propásli situaci chtít něco takového tady. Nemají to tady, nechtějí to tady a nikdy ani chtít nebudou. U nás něco takového neakceptujeme. Tady chceme mít umění s příběhem.“<sup>427</sup>

Jedná se o dva důležité body pro možnost vzniku podmínek fundamentální malby, které vyplývají z našich závěrů: historický základ a současná situace. Jak jsme viděli, není náhoda, že fundamentální malba přichází jen z těch zemí, které měly zázemí ve „studené“ nepředmětné malbě raného 20. století. Zároveň to byly země, které se po druhé světové válce vrátily k nepředmětnému idiomu, protože jim to umožňovala politická situace. Valochovo prohlášení obsahuje i třetí důležitý bod, a to „nechtějí to tady“, který znamená – jak opakovaně naznačeno a zdůrazněno –, že práce fundamentálních malířů vychází z formálních znalostí malby. Jsou zvědaví na malbu, chtějí malbu vidět a zažívat. Předpokladem vzniku fundamentálního umění je mít předtím volný přístup k těm originálním obrazům, které kurátoři výstavy *Fundamental Painting* uvádějí jako její předchůdce. Ani jedna z těchto tří podmínek v Československu splněna nebyla.

Pokud se znovu podíváme na naši diskusi, nehrálo Československo ve 20. století nikdy nijak důležitou roli ve vývoji abstraktního a nepředmětného umění, i když František Kupka (1871–1957) je jeden z otců nepředmětné malby. Ale Kupka zaprvé žil v relativní izolaci a za druhé strávil většinu pro dějiny umění důležitých let v Paříži, kam odešel natrvalo asi v roce 1896. Začátky abstraktní a nepředmětné malby, jak jsme se přesvědčili a jak také všeobecně potvrzují dějiny umění, je věc ruská, nizozemská a německá, později zasahující Francii.

Když prohlédneme referenční *Dějiny českého výtvarného umění*, abstraktní a speciálně nepředmětné umění prakticky neexistovalo. Rané 20. století v Československu je zasvěceno symbolismu a kubismu. A jak píše Vojtěch Lahoda ve své stati „Melancholie, expresionismus a skupina Sedm v říjnu“, v době mezi válkami české umění svědčí o návratu k modernismu a secesi s důrazem na baroko a středověk.<sup>428</sup> Výraznější je Hana Rousová v referenčním katalogu *Linie, barva, tvar*, který má za cíl „zmapovat tehdejší specificky české směřování k abstrakci“, když píše: „Tzv. abstraktní umění se svými přednostně formálními aspekty nenašlo v Čechách ani tehdy, ani v budoucnu dostatečně živnou půdu. České umění vždy znovu zavazuje určité téma...“<sup>429</sup> Formalistická malba není v české povaze.

V pozdních třicátých letech bylo české umění ovlivněno Oskarem Kokoschkou (který pobýval v Praze), zatímco dominantním stylem zůstával realisticko-klasicistický

(s modernistickým dotekem). Během druhé světové války, kdy se střední Evropa ocitá doslova uprostřed válečného dění, se Topičův salon pokouší vystavovat radikálnější formy umění a v roce 1945 se kubismus a surrealismus vrací na scénu. Málo progresivní zázemí, na kterém umělci v Československu mohou stavět, je viditelně neabstraktního a expresivního charakteru a nepřibližuje je k nepředmětné vlně. Po osvobození jsou to především výstavy Pabla Picassa a École de Paris, které mají vliv na uměleckou scénu, a také výstava děl Emila Filly z pozdních třicátých let (druh kubistického expresionismu) v roce 1945. Jsou to ale nadále neabstraktní a expresivní styly: jen retrospektivní výstava díla Františka Kupky v roce 1946, jednoho ze čtyř pionýrů abstrakce, byla poněkud výjimkou.

Nicméně pokud citujeme Vojtěcha Lahodu, jelikož abstrakce a nepředmětnost jsou v té době považovány za něco ne příliš aktuálního v Československu, nemají žádný vliv.<sup>430</sup> Na rozdíl od příklonu k nepředmětným uměleckým formám v severozápadní Evropě, což byla reakce na druhou světovou válku, se většina československé umělecké scény přiklání k moderní formě realismu – umění pro lid. Zde stav šoku vede k jinému druhu modifikace podstaty a funkce umění; podle názoru Miroslava Petříčka – nastal po válce odklon od modernismu, protože se člověk obrací do sebe ke svým závazkům na zemi.<sup>431</sup> Takže přesto, že se české umění vrátilo k Paříži jako předválečnému centru, jeho historie a poválečná situace vedla k jinému druhu umění, než měly země severozápadní Evropy, které jsme již dříve diskutovali. Bylo to jenom málo moderních neoexpresionických a postkubistických abstraktních stylů, které přežívaly v ilegalitě, když kontinuita umělecké scény, vzhledem k internacionální situaci a zřízení totalitního komunistického režimu podle sovětského modelu v roce 1948 v Československu, byla přerušena.

Následující období padesátých let je doba vlády socialistického umění a potlačování modernismu všemi prostředky. Vincenc Kramář sice propagoval lyrické kvality kubismu, ale všeobecně pouze velmi málo „neškodných“ formalistických doplňků oživuje české umění těch let. Až na konci desetiletí se internacionální situace poněkud zlepšuje a centrální výstava nazvaná „50 let moderního umění“ na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu přináší přehled od impresionismu k nepředmětnému umění, se silným důrazem na umění francouzské. To vyvolává první vlnu abstrakce a dokonce nepředmětné malby. V šedesátých letech je v Československu snaha o řešení kontinuity

moderního umění, ale bez další specifikace významu. Raná šedesátá léta se vyznačují expresionismem a romantismem. Václav Bošтік se stává hlavním představitelem nové abstraktní citlivosti. Jeho práce se vyvíjejí do energetických polí světla a barvy a pohybu a protipohybu v tomto atmosférickém prostoru. (Všimněme si podobnosti s italskými „lyrickými“ díly patřícími k Zero a „astrazione analitica“.)

Šedesátá léta jsou ve znamení Informelu následujícího české tendence k sebezpozorování a obsahu (který ale postrádá existenciální drama francouzského modelu). Toto desetiletí se také manifestuje proudem nekonstruktivismu, který je ale více druhem reakce na informel než pokračováním geometrických tendencí minulosti. Tak čeští geometričtí umělci začínají znovu cestu k abstrakci, naplnění expresionistickou a symbolickou minulostí v zajetí francouzských poválečných vlivů. Fundamentální malíř Tomas Rajlich, narozený v Československu, komentuje tuto dobu: „Než jsem odešel do zahraničí, zabýval jsem se lineárními strukturami, které měly pravděpodobně svůj původ v kresbách Kleeových, protože to byl jeden z umělců, o kterém jsme v tehdejší izolaci alespoň něco věděli.“<sup>432</sup> Jak píše ale Jan Skřivánek, „Česká výtvarná scéna nebyla od těchto [západních] tendencí zcela odříznuta – v roce 1968 se v Praze například uskutečnila výstava Yvese Kleina –, zahraniční vývoj však sledovala jen z povzdálí a zprostředkovaně.“<sup>433</sup> Také Rajlich potvrzuje, že „zásadní vliv na mě ale měla výstava Yvese Kleina v Národní galerii, která mi potvrdila, že je možno dělat úplně jiné věci, než se považovaly za uznané umění.“<sup>434</sup>

Potom politické události v roce 1968 přerušily komunikaci se západní Evropou i s USA. Na západě, jak píše ve svém článku Skřivánek „Klasická malba byla na konci šedesátých let prohlašována za mrtvou. V Americe slavili první úspěchy minimalisté, v Evropě pak umělci spjatí s mezinárodní skupinou ZERO (v té době již oficiálně rozpuštěnou), která také zkoumala možnosti výtvarného jazyka oproštěného na minimum. Současně se rozvíjelo konceptuální umění i neodadaistický Fluxus.“<sup>435</sup> Rajlich odešel do Nizozemska o kterém říká: „[Holandsko] se na mě určitě také podepsalo. Je jiné než všechny ostatní země a holandské světlo je takové správné – vermeerovské.“<sup>436</sup>

K tomuto formálnímu pozorování je zajímavé připomenout roli Československa jako rodné země hlavního evropského zastupitele fundamentální malby Tomase



Rajlichu. Nizozemský kritik Philip Peters nachází propojení mezi Rajlichovou rodnou zemí a jeho malbou. V katalogu retrospektivní výstavy v Národní galerii v Praze v roce 2008 píše: „Navrhuji hypotézu, že Rajlichova tvorba je ve skutečnosti obrazem či architektonickým plánem tohoto města, které se v jeho dílech z poslední doby zabydlelo oběma břehy – odráží se v něm jak ono 'surrealistické' Staré Město, tak protilehlé racionální stavby z 18. století“.<sup>437</sup> Umělec sám ale naopak říká: „Praha nijak zvlášť důležitá nebyla...“, ale přidává: „Na druhou stranu ale takový Ryman by zlatou barvu do ruky nikdy nevzal. Něco z českého baroka ve mně asi bude“.<sup>438</sup>

Tedy nejen česká historie a teritorium nejsou vhodné pro vznik malby fundamentálního typu, ani konečný element, tj. znalost a bližší zkušenost s poválečným americkým uměním nebyl realizovatelný. Česká umělecká scéna neměla ani historické pozadí, ani po druhé světové válce a v sedmdesátých letech možnosti dospět k malbě fundamentálního druhu. Pokud se vůbec nějaké náznaky objevují, blíží se spíše k lyrickému druhu abstraktního a nepředmětného umění, tedy k reminiscenci italského idiomu, který Dippelová z fundamentální malby vyloučila.

### 3.3.6 Budoucnost fundamentální malby

Fundamentální malba spojuje nejenom generace dřívější, ale možná také generace dnešní. Stěžejní postava fundamentální malby Robert Ryman je přesvědčen, že to není konec, ale naopak začátek nové éry v malbě, která otevírá dveře následujícím generacím. Již u příležitosti výstavy *Fundamental Painting* v březnu 1975 vyjadřuje toto přesvědčení ve svém prohlášení:

„Základní problém je, co dělat s barvou. Co je uděláno s barvou, je esence veškeré malby. Nemluvím o technickém procesu malování, který je sám o sobě důležitý, ale o vidění malby. Toto 'vidění' může být tak komplexní, že možnosti malovat jsou nekonečné. Jak víme, barvu není třeba používat k zobrazení, ale většina malířů ji k zobrazení používala, protože tápali nebo protože 'neviděli' žádnou jinou možnost jejího použití. Někdy se estetické problémy malby mohou zdát tak elementární, že nastane riziko zapomenout, že malba v absolutním smyslu existuje relativně krátkou dobu a budoucnost malby, její výzva a vývoj leží na poli 'absolutní' malby.“<sup>439</sup>

Více než po dvaceti letech Ryman v interview s Davidem Carrierem (1997) opakuje svoji víru v malbu, která zůstává a má budoucnost:

„Malba bude pokračovat. Malba ještě dávno není u konce; neskončí nikdy, na to je příliš bohatá. Jako médium je vyzývavá. Co může být vyzývavějšího než nekonečné možnosti? Myslím, že je tam daleko víc k udělení. V budoucnosti možná uvidíme věci, na které jsme nemysleli. Možná malba nebude podobná tomu, jak ji dnes známe.“<sup>440</sup>

Je to otázka vývoje schopnosti vidět někdy v malbě stále víc, vidět to, co dneska nevidíme. Také fundamentální malíř Alan Charlton vyjadřuje dnes svoji naději: „Výstava *Fundamental Painting* byla velmi důležitá, i když krátce na to se malba změnila na figurativní/divokou. Mnoho umělců z výstavy se také přizpůsobilo módním vlnám. Myslím si, že [dnes] tady je návrat k přemýšlení o malbě více seriózním způsobem a v tom smyslu je tady nový druh fundamentální malby.“<sup>441</sup>

Doposud jsme viděli vývoj více flexibilní (nikoliv elastické) řady fundamentální malby čtrnácti fundamentálních malířů, jak jsme je určili dříve. Navíc fundamentální malba získává na barvě: po Mardenovi, Renoufové a Wéryové také barvy Mangolda a Cecchiniho se s léty staly méně neutrální. Rajlich od počátku osmdesátých let maloval nejdříve ve třpytivě zlaté, poté ve stále širší škále stejně třpytivých barev. Zeniuk začal pracovat s barevnými skvrnami (ale jeho práce se odchýlila od fundamentálního směru). Také Marden opustil fundamentální mentalitu, když začal pracovat s celoplošnými lineárními kompozicemi nepravidelných vzorů na jednobarevném podkladu v barevných variacích. Oba, jak Zeniuk tak Marden, se ve své práci v polovině osmdesátých let odklonili od starého období. Fakticky jsme v průběhu doby ve fundamentálních dílech svědky větší všestrannosti a komplikovanějšího balancování elementů. To nepřekvapuje, protože více zkušeností a znalostí zajišťuje více svobody. Postranní efekt toho je, že fundamentální malba se stala více propracovanou a perfektizovanou, ale zároveň se přibližuje k bohatosti tradiční malby svých předchůdců.

V následujících generacích – stejně i mezi sběrateli – můžeme po pluralistických osmdesátých a především devadesátých letech vycítit návrat k malbě.<sup>442</sup> V posledních letech část této malby je nepředmětná i monochromní. I když fundamentálnost fundamentální malby se tam nenachází. Například syn Roberta Rymana Cordy, který je

také malířem a vyrostl ve společném prostředí s vedoucí figurou amsterdamské výstavy, cítí potřebu přidávat do obrazů cizí objekty a dělat je tak třidimenzionální. Podle posledních průzkumů jsme mezi mladší generací malířů nenašli nikoho, kdo by si zasloužil titul fundamentální. Pokud uvěříme Rymanovi a Charltonovi, byla fundamentální malba ale pouze začátek nové éry tohoto média. Budoucnost vypadá tedy slibně, ale ještě se nezdá být na obzoru.

## 4 VÝZNAM FUNDAMENTÁLNÍ MALBY

Význam fundamentální malby pro dějiny umění vyplývá z naší diskuse v předchozích kapitolách. Probrali jsme dobové znaky celého vývoje tohoto média obecně až k éře fundamentální malby. Její historie sahá samozřejmě daleko hlouběji, až do středověku, a dokonce i před tím existovalo mnoho plošných vizuálních projevů, které různými způsoby formují kontinuitu, ale je to především modernismus, který je nejzajímavější pro naši diskusi. Edward Strickland píše v *Minimalism: Origins*: „Malba – od [jeskyní v] Lascaux až po poslední výstavu dnes – je provedená zcela stejně pigmentem aplikovaným na plochu podkladu. Minimalistické malířství vyvrcholilo odmítavým očištěním modernismu tím, že omezilo médium na jeho základní složky a udělalo je viditelnými.“<sup>443</sup> Minimalistická malba je americký protějšek evropské fundamentální malby. Stricklandův výrok může být doslova transformován na subjekt našeho zájmu. „Jak“ bylo v malbě vždy přítomné a ve vztahu k fundamentální malbě to platí dvojnásobně. Navíc vývoj, o kterém zde mluvíme, je od počátku modernismu první, kde toto „jak“ se stává ohniskem a hlavním tématem.

Tedy určením původu a kontrastů modernismu v poválečné Evropě a Spojených státech amerických kurátoři výstavy *Fundamental Painting* zařadili tuto malbu do dějin umění. V okamžiku pochopení formálních vlastností (modernistické) malby a jejich nového využití ve fundamentální malbě je zřejmé, že tento směr je logickým důsledkem ve vývoji malířství 20. století. Začíná mít podobu mezinárodního evropsko-amerického fenoménu, který stojí na základech evropské malby – malby, která se vyvíjela k abstrakci a dále k nepředmětnosti. Zároveň je to fenomén, který trvá od doby amerického poválečného malířství, tedy od doby, kdy New York převzal pozici Paříže jako vedoucího uměleckého centra a zakotvil formalistickou malbu jako běžnou. Byl to vývoj díky a navzdory dobové situaci.

V druhé části jsme popsali, jak se formalistické učení o obraze uplatňuje ve fundamentální malbě. V tomto období umělci z obou kontinentů vykazují podobnou mentalitu. I když zůstávají věrni dualitě individuálnosti a zázemí. To z ní dělá v umění důležitý fenomén, kterým v čase pokračuje „*Ariadnina červená nit*“ evoluce malby – nejen ve formalistickém, ale také estetickém smyslu (srov. Greenbergova kvalita malby).

Zde udělejme malou odbočku. Vzpomeňme si na výstavu *Monochrome Malerei*, kterou v roce 1960 realizoval kurátor Udo Kultermann v muzeu v Leverkusenu. Ačkoli výstava představovala čtyřicet umělců včetně Marka Rothka, Yvese Kleina a Piera Manzoniho – kteří jsou Dippelovou zmiňováni jako předchůdci fundamentální malby – a také několik umělců Informelu (dokonce George Mathieua), z fundamentálních malířů byl zastoupen jenom Raimund Girke. Přesto musíme zdůraznit obrovský význam této výstavy. Podle Bruna Corà Udo Kultermann<sup>444</sup> již v roce 1960 viděl, že současná malba si přivlastnila a zradikalizovala Mondrianův a Malevičův formální a koloristický suprematismus i relativní 'analytičnost' obrazových prvků Kandinského<sup>445</sup> a Kleea<sup>446</sup>. Chceme-li věřit úvodnímu Kultermanovu textu, výběr odráží „fundamentálnost“ osvobození malby od všeho „otroctví“ s cílem dát jí konceptuální subjekt nemající žádný vztah k přírodě nebo *mimesis*. To redefinuje malbu na stupeň „nula“.

Volba slova „fundamentálnost“ ve vztahu k novému očišťovacímu trendu malířství té doby je flagrantní. A i když Rini Dippelová v úvodním textu katalogu k výstavě *Fundamental Painting* upřesňuje, že zvláště monochromatická díla fundamentálních malířů jsou nejlepším prostředkem k dosažení interakce s inherentními prvky malířského média, mohla by tato náhoda být viděna jako podpurný důkaz. Je to silná indikace nejen toho, že fundamentální malba byla v pozdních šedesátých nebo raných sedmdesátých letech nevyhnutelná, ale také to potvrzuje kontinuum malby 20. století a platnost vztahů fundamentální malby k jejím předchůdcům a současníkům. Kurátoři výstav, zdá se, to nezávisle na sobě vidí stejně.

Tedy v roce 1960 se začíná rýsovat náznak nového začátku založeného na objevech modernismu a následovně na malbě padesátých let, aby v letech sedmdesátých mohl být „ve vzduchu“. Pro evropské kurátory byla výstava *Fundamental Painting* vzrušujícím jevem, který se musel uskutečnit a který ve svých proměnách potvrdil existenci fenoménu nazvaného fundamentální malba. Také když sledujeme diskusi o jejích kořenech a zvláštěnostech, stejně jako skutečnost, že výstava *Fundamental Painting* byla vybudována na dílech čtyř Američanů, evropská fundamentální malba stojí na stejné úrovni jako americký Minimal Art, který je bezesporu široce akceptovaným historickým jevem. Fundamentální malba, jak se zdá, má tedy zajištěné místo v kontinuitě dějin umění.

## 4.1 Smysl fundamentální malby

Ústřední postava fundamentální malby Robert Ryman řekl: „Smyslem malby je malba“.<sup>447</sup> Fundamentální malba se ve svém celku zabývá fyzickými důsledky malby; zároveň je to malba o malbě – tedy o tom, co vždycky bude dělat obraz obrazem. Přestože fundamentální malíři akceptují některá tradiční výtvarná východiska, obrazy jsou vyjádřením malířských prvků, tj. materiálů – barvy, nástrojů a manipulace s nimi.

V dopise Geertu van Beijerenovi do Stedelijk Musea datovaném 5. března 1975 se Jerry Zeniuk cítí povinen informovat kurátory výstavy *Fundamental Painting*: „Ocítám se v situaci, kdy nemohu udělat prohlášení, které by bylo smysluplné a upřímné. Diskutovat o mé práci z technického hlediska je nezajímavé a obsahovalo by to také jen část skutečného procesu, který probíhá. Mluvit o umění je mluvit o idejích – já dělám obrazy.“<sup>448</sup> Také komentář Alana Charltona je podobný: „Až po provedení obrazu plně chápu, o čem obraz vlastně je“.<sup>449</sup> Fundamentální malba je o malbě. Na jedné straně komunikuje o malbě s divákem, na straně druhé vypovídá o malbě umělce. V esenci je malbou. Tak charakteristika a poslední element této malby se zdá být to „*je ne sais quoi*“ malby, co ji dělá malbou.

Pracovní proces ve fundamentální malbě intelektuálně předem naplánovaný, který je modifikován intuicí, řídí plastické ztvárnění i emocionální a estetické efekty. To je kontemplativní a hluboce lidské, nikoliv „studené“, značí to postoj „zachovat si odstup, vzít nebo nechat být“.<sup>450</sup> Výsledná práce je „soubor evokativních rozdílů mezi redukováným množstvím materiálů a praktickou skutečností“.<sup>451</sup> Suzanne Hudsonová se k tomu vyjadřuje takto: „obecná myšlenka malby je testována proti své specifičnosti jako materiální konsekvence, takže otázka, co obraz je, může být zodpovězena pouze v malbě a malbou.“<sup>452</sup> Aby ale mohla být zodpovězena, musí někdo otázku položit. Fundamentální malba odpovídá na otázky malby. Robert Mangold napsal, že fundamentální obrazy jsou „odpovědi, pro které žádná otázka nebyla položena“.<sup>453</sup>

#### 4.1.1 Fundamentální malba a divák

Aby mohla projednávat malbu, potřebuje fundamentální malba někoho, kdo ji „vyslechne“. To znamená, že se otázky procesu znovu projednávají v obraze. Fundamentální malíři se nezabývají nanášením barvy na plátno jako generace malířů před nimi, jak Ryman jednou poznamenal sám o sobě.<sup>454</sup> Přistupují k obrazu jiným způsobem, nepovažují plátno za prázdné, ale za něco samostatného. Jak říká Hudsonová: „Malba v rukou [fundamentálního malíře] pokračuje jako série možností zrozená ze zájmu o materiály malby, vlastnosti podkladové struktury a vědomí, jak na takový objekt reaguje divák ve výstavním prostoru.“<sup>455</sup> Akt malby fundamentálních malířů realizuje v obraze „něco k vidění“.

To je stěžejní bod fundamentální malby, který je neoddělitelně spojen se skutečností, že fundamentální malíře „k sobě váže výhradně jejich závazek antiiluzivnosti“ jak jsme poznali v tomto textu. Toto společné rozhodnutí k „neprůhlednosti“ se točí, jak se zdá, okolo „povrchovosti“ malby, jak to nazval Douglas Crimp. Mimo tyto úvahy fundamentální malíři dávají přednost neutrálnímu formátu, který je často (téměř) čtvercový tedy koncentrický; udržuje divákovu pozornost u dění na obrazové rovině jako ploše (nikoli v obraze). Stálé opakování stejného formátu, používání také stále stejných ostatních malířských elementů, umožňuje maximum rozdílů ve výsledcích při stejné výtvarné propozici. Všechno, co je zde k vidění, se odehrává v jedné vizuální rovině na dvojrozměrném plátně, které je součástí divákovy reality (neoddělené rámem).

Linie je neindikativní, neznázorňující, zavrhuje svoji tradiční iluzionistickou funkci, zatímco její inherentní vlastnost – vést oko – je plně využívána k účasti diváka na sebemenších detailech obrazu. Zaměřuje jeho pozornost na malovaný povrch. Bohatost barvy je prověřována v její základní – neutrální – podobě, je zohledněn její charakter jako materiál. Struktura, textura a gestuální provedení (nebo jeho nepřítomnost) jsou důležité prvky, které vytvářejí povrch. Přestože fundamentální malba nepřipouští žádné zbytečnosti, malířské prvky v jejich původní podobě materiálu a malířské nástroje, pomocí kterých mohou být nanášeny různými způsoby, jsou stejně důležité jako jejich tradiční malířské efekty, které je dělají součástí obrazu. „Správná“ volba každého jednotlivého prvku, materiálu a jeho aplikační schopnost zvýšit interakci

rozdílů v rámci formátu, sděluje něco o malířském procesu, stejně jako o materialitě obrazu vzhledem k divákovi.

Zejména podklad, který tradičně sloužil pouze jako transparentní základna umožňující pohled do jiné reality, je nyní uznán ve své vlastní pravdě. Je to plocha „povrchovosti“, důležitý faktor tohoto uměleckého hledání. Obraz existuje svojí vlastní charakteristikou dvojrozměrné roviny. Navíc používání geometrických liniových vzorů (zejména rastru), prázdných lagun, intervencí do vazby plátna, nedomalovaných okrajů, reliéfního nanesení pastózní barvy a multipanelových sestav definuje namalovaný obraz jako shodný s obrazovou rovinou. Využití všech těchto výtvarných prvků stojí ve znamení dosažení cíle „povrchovosti“, což je více než jenom inherentní atribut. Je to hledání hodnoty, protože je elementární pro divákův zážitek malby.

Nicméně fundamentální malíři vytvářejí své obrazy bez celkového koncepčního plánu. Pouze umělcova volba určuje rámeček každého nového obrazu. Každé dílo se jeví jako pečlivá kombinace jeho součástí. Každý obraz je předmětem nového rozhodování, pokud jde o podklad (materiál, velikost), barvu (konzistence, lesk, tón a odstín), aplikaci a typ náradí. Intuice hraje důležitou roli v objevování základních kvalit a funkcí čistě malířských prvků v daném rámci po dobu malířského procesu. Tento proces je logický a zároveň osobní objevování malby *per definitionem* prostřednictvím malby. Jak stále znovu a znovu zdůrazňovala Dippelová, je to mentalita. Vyzývá diváka připojit se k procesu znovuvytváření.

#### **4.1.2 Malba o malbě**

Pro tuto malbu je v první řadě důležité umět se dívat – vizuální zážitek. V tom se fundamentální generace poučila od poválečné americké malby. Abstraktní expresionisté Barnett Newman a Mark Rothko, jejichž díla mají tendenci k monumentálním rozměrům, kladou důraz na význam vztahu mezi divákem a obrazem. V tomto kontextu je volba velikosti zásadní, ovlivňuje zážitek vnímání a podněcuje úroveň čtení malířských elementů. Navíc Newman ukázal, jak kompoziční detail - jeho „zip“, může ovlivnit vnímaný rozsah nebo míru intimity dialogu mezi uměleckým dílem a divákem. Rothko zase úspěšně na velkých plochách používá „povrchový incident“, aby vrátil



obraz z okolního prostoru do prostoru detailní interakce. Colpittová píše: „Většina ... monochromních malířů šedesátých let byla zaměřena na externí měřítko, relaci mezi velikostí objektu a velikostí diváka k okolí. Protože ... většina obrazů [je] plochá, vztahy jsou vytlačeny z vnitřní struktury do povrchu a tvaru.“<sup>456</sup>

Forma obrazu předchází jeho metafyzický obsah, prvním pohledem se rozvíjí v dialogu. Reinhardtovy černé obrazy, které se zpočátku jeví jako černé obdélníky na bílé zdi (srov. Malevičův *Black Square* a Rymanův bílý čtverec na bílé stěně připomínající Malevičův *Bílá na bílé*), ale až za nějakou dobu prozradí svoji kompozici „arthood“, kterým odděluje umění od obyčejných předmětů. (Toto pojetí obrazu jako objektu v divákově realitě, lišícího se od ostatních objektů, zdůrazňuje ve svých dílech Jasper Johns, zatímco bohatost vizuální interakce, která může být odstartována jediným zobrazením, je ztělesněná v pracích Ellswortha Kellyho.)

Frank Stella dělá další krok kombinací všech těchto nových objevů, týkajících se funkce obrazu. Úspěšně kombinuje industriální s manuálním použitím průmyslových materiálů, geometricky tvarovaných formátů, holého plátna a modulárních kompozic. Jejich uvedení do umění jako takového s jeho rukodělnou podstatou má silný vliv na vizuální návyky diváka. Ve svých raných dílech se zabývá obojím, „předmětností“ obrazu stejně jako vědomou hrou myšlenkových závěrů, například repetiční tendencí geometrických vzorů. Ve svých symetrických, neutrálně směřovaných plátnech, ve kterých se prostřídává zobrazení s podkladem, vyvrací aktivně tradiční způsoby divákova vidění a obrací jeho pozornost k otázkám obrazu, materiálů a způsobu provedení. Všechny tyto způsoby práce aktivují v divákovi kognitivní řetězovou reakci vnímání.

Tvarované plátno dává najevo svůj charakter plošností a předmětností a potvrzuje svoji přítomnost intimní interakcí se svým prostředím. Douglas Crimp, na jehož teoretickém základě byla budována výstava *Fundamental Painting*, k tématu píše:

„Tradičně měřítko fungovalo esteticky jak v reálném tak iluzivním smyslu. Skutečná nadměrná velikost formalistických obrazů [tj. obrazů abstraktního expresionismu] je určována relací k proporci diváka a tedy opačně zvětšuje fiktivní měřítko, ve kterém iluze nekonečna vzniká poměrem velikosti plochy k velikosti detailu nebo 'náhody' na povrchu. V neprůhledné malbě neexistuje fiktivní měřítko, protože nemůžeme vstoupit do imaginární relace s obrazem. Tím, že zůstáváme na povrchu, uvědomujeme si pouze reálnou velikost obrazu k nám samotným a to je právě ten příznivý poměr, který neprůhledná malba

využívá omezením se pouze na měřítko lidské postavy. Je třeba zdůraznit, že tento vztah nevede k latentní iluzi antropomorfismu, naopak spíše funguje jako popud pro diváka, aby si uvědomil svoje kognitivní aktivity, aby pochopil sám sebe v aktu vnímání.”<sup>457</sup>

U abstraktního expresionismu vidíme první známky zájmu o „povrchovost“. Vlivem Reinhardta a zejména díky intervencím o generaci mladšího Stelly, umění nyní potvrzuje svoji pozici v realitě, svoji předmětnost a přítomnost. Již dříve jsme určili, že fundamentální malba preferuje menší plátna v lidském měřítku. Zájem o „události na povrchu“ podněcuje intimnější dialog mezi dílem a divákem - jako u Rothka. Zároveň se stále znovu a znovu objevuje kvalita rastru jako indikátoru plošnosti a znamení nekonečné rozpínavosti. Fundamentální malba poznává také funkci režného plátna (Rajlich, Renoufová, Rosenthal, Ryman). Fundamentální malíři se tedy mnoho naučili z vizuálních účinků abstraktního expresionismu na diváka, zdokonalili je termínem „povrchovosti“ a otočili pozornost od diváka k obrazu. Otázka, co je to umění v umění je kladena vizuálně.

Stručně řečeno, vědomým vytvořením „prvního všeobsahujícího pohledu“ začíná dialog mezi divákem a obrazem, který se změní na „vidět-vnímat-zažít“ zkušenost, která přímo odráží vliv abstraktního expresionismu na minimalistickou a fundamentální malbu. Bezprostřednost Newmanových pozdních děl v kontrastu k Rothkově individuální senzibilitě a vytváření obrazové atmosféry - stejně jako pomalé objevování obrazových prvků předznamenané Reinhardtem - se odráží ve fundamentální malbě, a je patrná jak v malbě evropské tak u jejich amerických protějšků. Fundamentální díla se dotýkají „předmětnosti“ nebo „arthood“ jako něčeho uvnitř nebo mimo sebe svojí „povrchovostí“, jak už bylo zdůrazněno mnohokrát předtím. Stellův vliv je vidět především v bezvztahové kompozici. Obraz v dialogu vrací pozornost diváka stále k sobě.

Fundamentální umělci intuitivně pokračují v průzkumu inherentních kvalit malby, zatímco informují diváka o svém pátrání modulárním způsobem. Nakonec tato otázka malby a její podstaty je divákovi kladena vizuálně jednotlivými pracemi, ale také souhrnným dílem umělce, tím jak pracuje, jak se dotýká principů fundamentální malby. Záměrem je zapojit diváka do uvažování o základních prvcích obrazu. Cokoliv, co může odvádět jeho pozornost od vazby s realitou a okolím, jako je barva, je omezeno na

minimum, aby to udrželo malířské prvky ve středu pozornosti. Konečně vnímání obrazu je věcí jeho pozorovatele. Tvar je na první pohled přehlédnutelný, zatímco malířské prvky, materiály a proces zpracování umožňují divákovi aktivní zážitek. Obraz se stává materiální skutečností, zkušenost vnímání se odvíjí v čase ve vzájemné komunikaci mezi obrazem a divákem. Malba se nyní zabývá objektivním zážitkem subjektivního pozorovatele a uvědomuje diváka o kognitivním procesu, který zůstává zaměřený na obraz – jako samonosný, unikátní objekt, ale také jako součást malířství všeobecně. V dialogu vyvstávají reminiscence na malbu před malbou fundamentální, díky faktu, že formální část „jak“ byla vždycky v malbě obsažena již od jejích počátků. Je to dialog o malbě mezi dvěma fyzickými subjekty – nepředmětný, ve kterém celek je větší než jeho části.

## 4.2 Metafyzika ve fundamentální malbě

Fundamentální obrazy jsou přímé sdělení k divákovi, které mu pomalu odhaluje své části a „jak“ byly vytvořeny. Objektivně vyžadují perceptivní schopnost diváka, vizuální a kognitivní. Divák má možnost interpretace na základě souhrnu osobních zkušeností týkajících se vztahu k jeho vlastní historii malířství. Fundamentální malba je tedy seberefrenční, a to nejen k danému dílu, ale také k malířství všeobecně. Přistupuje k obrazu z nového pohledu, představuje velmi detailně malířské elementy, ze kterých je složen, připomíná nám, že to není jenom podklad, barva, linka a všechno ostatní, co na něm můžeme vidět od začátku do konce, ale také nás uvádí do světa – našeho světa. Hudsonová píše k tomto bodu: „Časopis *Time* nezvratně tvrdí, že Rymanovy obrazy – a díla jeho vrstevníků – jsou umění, protože přiměly diváka 'dívat se, cítit a myslet'. Umělec se může vyjadřovat skrytě, ale zachovává si svoji tradiční roli tím, že vynecháním naznačuje.“<sup>458</sup> Toto znamená, že se to týká malby jako objektu, malby jako historického faktu a také konečně malby jako estetické revelace. Tato disertační práce si neklade za úkol zabývat se historií a filozofií umění v průběhu věků, ale dojít k myšlenkové konkluzi, která se dotýká daného subjektu – malby v estetice filozofie – tak, jako se dotýká zkušenosti „vidět-vnímat-zažít“, stejně jako objasnění významu fundamentální malby v kontinuu vývoje umění.

#### 4.2.1 Tradiční role fundamentální malby

Robert Storr píše: „když se díváme na obraz, obvykle v něm něco hledáme, něco, co ten obraz popisuje nebo naznačuje nebo připomíná. Může to být zobrazení, symbol nebo idea. Často se jedná o syntézu všech tří. Dokonce i ve své nejabstraktnější formě malba obvykle byla o něčem vnějším nebo mimo sebe...“<sup>459</sup> Fundamentální malba je o zkušenostech, které vznikají setkáním diváka s obrazem, jak jsme již dříve konstatovali. V této souvislosti je zajímavé citovat úryvek z článku *Art as Experience* Johna Deweyho, který, jak zmiňuje Buettner, měl vliv na poválečnou americkou malbu: „zážitek má pravidla a strukturu, protože to není jen dělání a podstupování změn, ale skládá se také z jejich vztahů. [...] Akce a její důsledky musí být propojeny v zážitku. Tento vztah je to, co dává smysl; pochopení toho je cílem veškeré inteligence. Rozsah a obsah vztahů je měřítkem významnosti obsahu zážitku. [...] Nikdo ještě nikdy nedozrál natolik, aby vnímal všechny souvislosti, které jsou v něm obsaženy...“<sup>460</sup> Podle Deweyho interakce mezi viděním obrazu a reakcí diváka je to, co vytváří zážitek a činí ho smysluplným. Zde se znovu setkáváme s názorem, že ve fundamentální malbě je divák posledním prvkem v procesu vytváření obrazu a nakonec tím finálním „*je ne sais quoi*“, které tato kombinace vytváří.

Stejně jako předešlé generace fundamentální umělec definuje parametry malby, zatímco divák se snaží je objevovat. Obraz vždy existoval v rámci daného řádu, jeho kompozice se řídí souborem pravidel, výtvarné prostředky jsou určovány podle předpisů harmonie a podobně. Fundamentální umělci si pro svojí práci zvolili vyeliminování všech neesenciálních elementů. Fundamentální malba připouští pouze to, co je pro ni úplně základní, její materiály, prvky a efekty, které jsou jí vlastní. Tím, že se omezuje na svoje základy pojednává fundamentální malba nejen o vlastních základech, ale zároveň o malbě, nebo lépe řečeno o obojím, jak o umělcově, tak divákově osobní historické zkušenosti s malbou; tj. které znalosti formálních aspektů umělec nabízí, a co přijímá a poznává divák.

Konečně jde o soubor zážitků, které definují diváka. Záleží na tom, co divák přináší do praxe malby na základě vlastního života. Zajímavá je zmínka Deweyho, že „Nikdo nikdy nebude tak vyspělý, aby vnímal všechny spoje, které jsou zapojeny...“<sup>461</sup> Taková zkušenost má věčnou povahu, která může být pouze řadou dílčích zkušeností.

Vzpomeňme si na text Alana Charltona pro výstavu *Fundamental Painting*, který je ve skutečnosti výrokem Alberta Giacomettiho: „Dobrodružství, velké dobrodružství je objevit každý den něco neznámého ve stejném výhledu. To je napínavější než jakákoli cesta kolem světa.“<sup>462</sup> Zdá se, že zdůrazňuje opakování se a že to je narážka na to, proč fundamentální malba zůstává stále pro diváka zajímavá. Vždy učí diváka něco nového o malbě, ale pokaždé také něco o něm samotném. Tím, že fundamentální malba je o malbě – o jejím „jak“ – je ve své podstatě o něčem mimo ni.

Zajímavá je také další Deweyho úvaha v tomto kontextu: „Malíř si musí uvědomit očekávaný efekt každého tahu štětcem, jinak nebude vědět, co dělá a kam jeho práce směřuje. Navíc musí vidět jednotlivý vztah každého dění a očekávání k celku, který touží vytvořit. K pochopení takových vztahů je třeba přemýšlet a je jeden z nejnáročnějších způsobů myšlení.“<sup>463</sup> To se váže k našemu předchozímu popisu fundamentální malby jako myšlenkového procesu malíře, jak Marthe Wéryová řekla: „Malba je způsob myšlení jako každý jiný.“<sup>464</sup> Výsledek ve formě obrazu, který podněcuje diváka ke znovuobjevení podstaty tvoření, k vychutnání podstaty každého jednotlivého prvku malby i jich všech společně – nic víc a nic méně. Vizualní zážitek ze sledování obrazu vede ke zvýšenému stavu vědomí, ke zvýšenému stavu uvědomění si sama sebe – tento proces objevování probíhá pomalu krok za krokem.

Definice prožití obrazu „vidět-vnímat-zažít“, jak ji chápe Mangold, je v této souvislosti důležitá. Mangold píše: „Když se díváte na obraz, existujete ve vztahu k němu. Protože není možné oddělit vnímání od bytí, je to vztah mezi vnímáním a bytím, nejenom relace samotného vnímání. Když stojíme před obrazem, je to zkušenost vnímání a bytí, která nás ovlivňuje.“<sup>465</sup> Může to být fyzický pocit a zároveň možná konfrontace, která nám připomene podobné zážitky v naší osobní historii setkání s obrazem. Z Mangoldova hlediska stejně jako ve vědě proces umělecké tvorby a jeho opětovné obnovování divákem vede k daleko lepšímu pochopení „bytí“, zkušenost následující po „vidět-vnímat“ je o „bytí“, jak Mangold napsal ve svých poznámkách 29. dubna 1993.<sup>466</sup>

Fundamentální malba je o „bytí“ – o bytí diváka a svém vlastním. Přesněji řečeno fundamentální malba není o ničem jiném, než o malbě samé, tedy jednoduše o její existenci, prostě „je“. To se podobá pracím Maleviče, Mondriana, Kleina, Newmana nebo Rothka, které prostě „jsou“. Soňa Rudikoffová již v šedesátých letech sugeruje, že

„dost možná, umění naší doby je toho svědectvím, svědectvím neredukovatelné povahy reality. Díla, která vynikají z vlastní zkušenosti, existují sama o sobě stejně jako přírodní věci bez racionálního účelu nebo významu, jednoduše tady jsou.“<sup>467</sup> Na rozdíl od subjektivní povahy četných uměleckých děl z poválečného a současného období ve všech druzích médií, které se emocionálně dotýkají diváka, fundamentální malba je jednoduše „tady“, aby ji divák mohl vidět a zažít. Ale přesně tím fundamentální malba respektuje tradiční roli malby i umění vůbec.

Od počátku věků byl umělec považován za řemeslníka srovnatelného s tvořícím Bohem, vytvářejícím objekty, které byly reflexí nebeského absolutna – díla revelační. V průběhu věků až donedávna, byla umělecká díla vytvářena jako nástroje revelace, prostředky ke sdělení něčeho jiného. To „něco“ může být uvnitř díla, mimo něj nebo za ním nazýváno dobro, pravda, krása nebo být označeno jménem božstva. Mělo to diváka přivést k myšlenkám nebo se stát podporou kontempace a uvědomění si něčeho, co leží mimo náš svět.<sup>468</sup> Tato cesta k revelaci absolutní krásy byla poprvé popsána Platonem. Podle něj – jen zasvěcené duše jsou schopné projít tuto cestu a docílit revelace, receptivní bytosti tohoto revelačního subjektu.

Filozofie estetiky vždy chápala umění podobným způsobem, tj. že umění je pomalé poznávání – pomalé objevování něčeho „mimo“ umělecké dílo samotné. Když tedy uvěříme filozofii estetiky, bylo umění vždy prostředkem k dosažení cíle, kterým byla revelace. Díky umění byl zasvěcený divák veden krok za krokem ke stále vyššímu stavu vědomí na cestě k absolutnu. Byla to cesta pomalého objevování směřujícího k pochopení vlastního „bytí“ prostřednictvím uměleckého díla, které prostě „je“. Tento koncept absolutna je bezčasový – týká se nesmrtnosti. Tradice zpodobnění existuje od pradávna. Nezávisle na svém kulturním zázemí, všechny civilizace v průběhu dějin měly své umělce, kteří vytvořili díla, jejichž cílem je totiž uvědomit diváka o tom, co se skrývá za viditelnými aspekty přírody a života a dát mu naději to pochopit.

Konkrétně ve fundamentální malbě vědomí toho, co je v obraze „neviditelné“, vychází ze zkušenosti „vidět-vnímat-zažít“ – před obrazem, který prostě „je“. Je inherentní zážitku obrazu divákem. V roce 1967 ve slavném článku o současné malbě fundamentálního typu nazvaném *Silent Art* Lucy Lippardová o této zkušenosti napsala: „záměrem monotónní malby není nihilismus. [...] Nicméně to vyžaduje, aby divák byl

zcela zapojen do uměleckého díla v době, kdy se jednoduché, bezprostřední kultury, stávají tak přístupnými, je takto rozdílné tvrzení chápáno jako nihilistické. Zkušenost z vidění a vnímání 'prázdné' nebo 'bezbarvé' plochy se vyvíjí v nudu. Divákovi se může dílo zdát nudné, pak neskutečně nudné; potom ale překvapivě proniká na druhou stranu nudy do oblasti, která může být nazvána kontemplace nebo jednoduše estetický požitek a dílo se začíná stávat stále více zajímavým. [...] Jakmile se pohled diváka ztotožní s pohledem tvůrce, 'prázdné' stejně jako 'ošklivé' se stanou zastaralým estetickým kritériem."<sup>469</sup> Všimněme si odkazu na tradiční roli umělce-tvůrce, který zasvěcuje diváka na jeho cestě k absolutnu.

Je nutné zmínit důležitou věc z historie filozofie estetiky, že tradiční funkcí uměleckého díla je vytvořit most od diváka k něčemu jinému. Potvrzení tradiční funkce obrazu je možno vycítit ve výrociích fundamentálních malířů. Například v rozhovoru s Urs Rausmüllerem Robert Mangold vysvětluje: „V našem životě nemůžeme nikdy vědět nic o existenci někoho jiného, ale umění se svým významem stává gestem k ostatním. Potřeba umění je potřeba překlenutí."<sup>470</sup> Tedy v souladu s historií Mangold vidí význam umění v jeho schopnosti přemostění, být prostředkem komunikace mezi umělcem a divákem.

Podobnou větu píše Louis Cane ve svém prohlášení pro výstavu *Fundamental Painting*: „Vytvořil jsem si jistou představu obrazu, ale ... obraz není nic jiného než myšlenka, která vznikla z něčeho jiného. Toto něco může být i vzpomínka."<sup>471</sup> Jeho zmínka o vzpomínce v tomto procesu je velice zajímavý doplněk. Jakékoliv setkání, včetně našeho setkání s uměleckým dílem, vyvolává reakci. Ta může být emocionální nebo více věcná a může vést k vyššímu stupni vědomí. Fundamentální obraz v dialogu jasně pomalu odkrývá faktické informace o malbě. Jako divák si uvědomíme rozsah základních malířských prvků a obrovský rozsah jejich možností. Možnosti nabízené umělcem a zároveň jejich eventuálního poznání na základě souboru osobních vzpomínek a podobných zkušeností s malbou.

Zatímco dílo stále zůstává dílem revelačním a umělec si udržuje svoji tradiční roli, fundamentální malba se otevírá do povědomí více reálné spirituální říše. Zkušenost vnímání fundamentálního obrazu nás vede ke zvýšenému pocitu vědomí – vědomí našeho vlastního zážitku obrazu, to znamená každého konkrétního obrazu, ale i malby obecně – zážitku ovlivněnému osobní historickou zkušeností. Je to duchovní říše

vycházející z oka a mysli umělce a diváka. Umělecké dílo zůstává stále připomínkou, ale osobní historie malby svého tvůrce a souhrnu osobních příběhů malby svého diváka. Funguje tradičním způsobem a vypovídá o „bytí“, ale opouští duchovní konotaci.

Přes fundamentální malbu, která zvyšuje stupeň vědomí, ale zůstává pevně na zemi, může divák dosáhnout pocitu „bytí“, který je v tomto případě přímo jeho vlastní. Je to pojednání v reálných mezích o divákově vlastním bytí. Tím nás sebereflexivní charakter fundamentální malby vede k poznání „něčeho mimo“ obraz, vypovídá o existenci. Jak říká Alan Charlton, tento zážitek je „to umění“ v malbě. Ale na rozdíl od historie umění a filozofie je to pocit „bytí“ v naší vlastní realitě. Fundamentální malba přemístila prostor obrazu do prostoru diváka a stejným způsobem přemístila metafyziku z jiného světa do světa našeho. Tak fundamentální malba navazuje na tradiční funkci umění a jeho atributů na ryze současné úrovni, pevně ukotvená v divákově pozemské realitě.

#### 4.2.2 Fundamentální malba jako revelace

Koncept „bytí“ ve vztahu k uměleckým dílům je stále se opakující téma ve filozofii, ačkoli jazyk postrádá prostředky popsat tuto formu „bytí“, kterou cítíme před těmito díly. V průběhu dějin se nespočet umělců a filozofů snažil verbálně definovat tuto nedefinovatelnou kvalitu, která je zřejmě inherentní umění. Obvykle se shodují v jednom bodě: je spojena s krásou (v metafyzickém smyslu, ne ve smyslu vkusu).<sup>472</sup> Pravá krása je revelace. Fundamentální malíř Robert Mangold je zastáncem pojetí odhalování krásy prostřednictvím uměleckého díla. V dopise Davidovi Carrierovi píše. „Když se obraz jeví okamžitě krásný a elegantní, pochybuji o něm“ – tím Mangold zdůrazňuje přání, aby se v jeho dílech krása manifestovala „až po řadě objevů“ (a series of exchanges) v procesu lepšího „seznámení se“ (familiarization).<sup>473</sup> V případě malby to znamená, že se objevuje, až když dialog mezi obrazem a jeho divákem překročí hranici prostého vidění a navazuje na pocit „bytí“ nebo se stává jeho součástí. Když se dotýkáme krásy, hrozí nám nebezpečí ztráty zakotvení kvality fundamentální malby v realitě na pevné zemi, přesto ale cítíme potřebu zařadit krátkou diskusi o tomto



metafyzickém pojetí, a to kvůli jeho centrální roli v dějinách filozofie estetiky a relevanci k výpovědím umělců.

Historicky, ve čtvrtém století před naším letopočtem, je Sokrates první, kdo prohlásil, že krása je součástí „bytí“. Jeho žák Platon pokračoval na těchto základech vytvořením teorií, které od té doby dominovaly západnímu umění a jeho filozofii. Platonova idea božského původu odkazuje často na krásu, pravdu nebo dobro. Od té doby byla krása v podstatě vždy spojována s pojetím božské přítomnosti a od dob křesťanství s osobou Boha podle dobových náboženských představ. Až do 18. století zůstává objektivní koncept, že Bůh není abstraktní pojem vytvořený našimi smysly, ale je součástí reality a může být vnímán myslí. Viditelná skutečnost může uvědomit diváka o této skryté božské přítomnosti „v pozadí“.

Od Plotina má vizuální umění celosvětové privilegium zprostředkovatele evokace.<sup>474</sup> Také v průběhu staletí nositel sdělení o nehmotném světě častěji nenapodobuje viditelnou skutečnost a je (abstraktní, nepředmětný!) a neměnný. Umělci 20. století jako Kandinskij nebo Mondrian respektují pojem vnitřní vize umělce (i přes nedávné filozofické úvahy o jednostrannosti úsudku ve vztahu ke kráse). Jejich umění má vést k uvědomění si skutečné povahy věcí, zákonů života, „bytí“, zatímco krása a absolutno jsou součástí tohoto problému.

Fundamentální malířky Marthe Wéryová a Edda Renoufová při vysvětlování svého pracovního procesu odkazují na „život věcí“, zatímco Renoufová rovněž velmi jasně řadí fundamentální malbu do tradice umělce jako Stvořitele a umělecké dílo označuje jako nástroj odhalení, přiznávajíc mu metafyzický prvek ve smyslu „bytí“ oponující cyklu lidského života a smrti. Renoufová dokonce vyjadřuje své přesvědčení, že umělec si zachovává svou tradiční roli, když ve svém textu pro výstavu píše:

„Vytvoření uměleckého díla znamená podílet se na nedefinovatelném procesu tvorby. V úzké spolupráci s plátnem, barvou ... se zvětšuje moje tušení o tajemství – o životě, o smrti v těchto materiálech a ve mně. A i když takový okamžik práce je v jistém smyslu jen nepatrná část z celkové existence, je to znovu a znovu ucelený zážitek – ten, který odhaluje věčnost, i když jen na okamžik. To je magie uměleckého díla, které může zprostředkovat tento zážitek ostatním, kteří jsou mu otevření a jsou na něj citliví. Při práci zevnitř otevřením struktury materiálu se snažím odhalit život, energii, která je přítomná v plátně a barvě.“<sup>475</sup>

Také Brice Marden ve svém textu pro výstavu *Fundamental Painting* zmiňuje autorovu tradiční roli a funkci uměleckého díla vést k absolutnu, k božskému:

„Tak dlouho, jak člověk zápasil se svými bohy, existuje malířství, ... obraz vytváří prostor na stěně, který je vyjádřením vize malíře. Malíř se snaží, aby jeho výraz byl explicitní, protože chce působit na člověka. Tím usiluje udržet živou divákovu spiritualitu.“<sup>476</sup>

Tato umělecká vize, která se zdá být nějak napojena na bohy, udržuje v Mardenově chápání lidstvo při životě. To můžeme vidět jako odkaz na faktor nesmrtelnosti, který je obsažen v aktu malby. Součástí tvůrčí činnosti umělců se vždy zdála být touha vytvořit díla, která přežijí čas, což vyplývá z lidské fascinace nesmrtelností. Rozmnožování, ať už fyzické nebo umělecké, je způsob, jak se podílet na této nesmrtelnosti, která je vyhrazena pouze bohům (viz Plato).

Také Louis Cane se vyjadřuje podobně, když napsal: „v malbě [on] chce uchopit svůj osud, protože, jak všichni víme, malířství vytváří nesmrtelná mistrovská díla. [Tvrdí], že to neříká nic neobvyklého, konečně, subjekt je konfrontován s právem na smrt, právem, které prostupuje celé naše tělo jako neměnný a konečný mechanismus toho, co vytváří život: jeho řeč... Tak zde máte můj jazyk, zdá se velmi svůdný, ale když na to přijde, neříká mnoho k věci, ke specifické povaze malby, a málem bych zapomněl, ... k řemeslu malíře.“<sup>477</sup> Všimněme si zmínky o kráse jako o „svůdné věci“ a také tradiční roli malby a malíře.

Takže navzdory všeobecné logice některé fundamentální obrazy se zdají být přístupné hledání věčné existence a božského tajemství, které prostupuje vše v našem vesmíru. (Vzpomeňme na Pincus-Wittenovu analýzu z roku 1972, že existuje celá škála variací druhů malby od Rymana k Mardenovi a že Martinová je jakýmsi původcem toho všeho.) Naomi Spectorová a časopis *Time* i někteří ostatní tvrdili, že fundamentální malíř si ponechává svoji tradiční roli. Fundamentální malbu s těmito nadčasovými díly (stavby, sochy, objekty, ale také obrazy), která nezávisle na svém kulturním zázemí přežila zničující selekci času, spojuje „Ariadnina červená nit“. To dává fundamentální malbě dobrou šanci být jednou z uměleckých forem 20. století, která v čase přetrvá.

Briony Ferová to potvrzuje v knize *The Infinite Line: Re-Making Art after Modernism*, když píše, že Agnes Martinová zastávala názor, že umělecké dílo se může

otevřít do nehmotného a meditativního prostoru, že “nejjednodušší prostředky by mohly vyzývat k možnosti zjevení.”<sup>478</sup> A více detailně vysvětluje:

„Použila různé světy k popsání pocitu nekonečnosti, který umění může poskytnout: 'nekonečno', 'radost', 'blaženost', 'vznešenost'. V metafyzice Martinové nebylo nic zvláště ženského, rozhodně nic absurdního. Naopak se ztotožňovala s tou nejserióznější tradicí mužské metafyziky Rothka a Newmana (Rothka znala, Newmana počítala za přítele). [...] Ale její zvláštní forma niternosti je také odlišná od jejich. Svůj metafyzický subjekt si představuje jinak. Soustředí se na výraz 'nekonečno', který se otevírá do zkušenosti nezměrnosti subjektu nebo diváka a který zaveden v diskusích šedesátých let nahradil výraz 'posvátnost'. [...] Pro Agnes Martinovou ... to znamenalo nekonečnou rozpínavost transcendentálního subjektu. Udržovala si vždycky představu něčeho vizionářského, něčeho, co posunuje vizi za hranice všednosti.”<sup>479</sup>

Martinová se tedy přiklání k dějinám estetiky a nepopírá metafyzickou složku. Zároveň text Ferové potvrzuje, že v malbě Martinové tradiční metafyzický prvek získává nový význam. Podle Ferové zůstává druhem spirituální úrovně, která v divákovi otevírá nekonečnou řadu asociativních možností, kde ale nemusí nutně dosáhnout božského.

To potvrzuje naše pojednání o fundamentální malbě a metafyzickém faktoru obecně. Tak jako její předchůdci fundamentální malba je „tichá“. Divák není zvědavý na pocity jejího tvůrce, její krása více souvisí s našimi duševními a duchovními schopnostmi, spíše než s našimi emocemi. Aby mohl pochopit toto „tiché umění“, musí se divák otevřít malbě. Rozpoznání formálních norem a autorových pravidel v obraze, stejně jako jejich porovnání s jinými díly je konečným prostředkem k dosažení cíle.

Podstatou tohoto procesu je jedinečná kvalita umění, tj. že vede k bohatší formě vědomí. Před obrazem v průběhu objevení jeho prvků divák zažívá pocit zvýšené citlivosti smyslů a mysli. A jak řetězec asociací pokrývá celou škálu osobní historie, získává divák vědomí svého vlastního bytí ve vztahu ke světu obrazu. Takže i když se fundamentální malba nezabývá „filozofickými myšlenkami“<sup>480</sup>, proces „vidět-vnímat-zažít“ je druhem duchovního zasvěcení. (Zde slovo duchovní není použito v náboženském či kontemplativním smyslu, ale spíše s ohledem na příslušnost k nemateriálnímu světu.)

Rozhodující dialog se manifestuje jako základní forma, kterou naše omezené schopnosti můžou pochopit. Přesto vizuální objevy, které divák udělá v průběhu

procesu „vidět-vnímat-zažít“ zcela nevysvětlují „prožitek“. Zážitek z obrazu je také propojen s „bytím“, i když jen na čistě osobní úrovni, připomínající předchozí zkušenosti stejného druhu. Fundamentální obrazy vyvolávají náhlé uvědomění si existence, naší vlastní existence (a možná také existence toho, co je pro nás nepochopitelné, to jsou v dějinách třeba umělecká díla). V dopise Carrierovi píše Mangold: „Obrazy jsou odpovědi. Odpovědi na otázky, které nikdy nebyly položeny“<sup>481</sup> a „možná, že je to ta nejhlubší emoce, kterou lidská bytost může zažít.“<sup>482</sup>

Při absenci zobrazení prostřednictvím minimálních prostředků má fundamentální malba možnost komunikovat esencí, která se nezabývá pouze konkrétními prvky, z nichž je složen obraz. Odkazuje také na spirituální svět nebo spíše na tak velké množství mentálních světů, kolik existuje diváků, a pokud chceme věřit některým fundamentálním malířům, jako je Marden, Martinová nebo Renoufová, dokonce odkazuje na metafyzické tajemství – „*Ariadninu nit*“ – spojující věčnost umění. Podle historie estetiky, umění vždy bylo uznávaným článkem hledání toho, co je nedefinovatelné, a pokud budeme zkoumat zejména západní abstraktní umění, je zřejmé, že jeho významná většina má podobný charakter.

Jak řekla Spectorová, současný, tedy fundamentální umělec si ponechává tradiční roli. Tedy fundamentální pojem malby – její „vidět-vnímat-zažít“ – není příliš odlišný od standardů západního vizuálního umění v průběhu dějin. Neodkazuje pouze na odkazovatelné („božské ono“) ale ještě více referuje k neverbální zkušenosti kontextu (ke druhému partnerovi dialogu, tj. divákovi).<sup>483</sup> Ve fundamentální malbě se „hlubší povahou“ umění stala pouhá interiorizace faktů, které kdysi byly externí. To není imanentní v tradičním smyslu, ale zůstává to stále transcendentní.

## ZÁVĚR

Tato disertační práce se zabývá kategorií nazvanou fundamentální malba: že existuje, co představuje, odkud přišla. Naše zaměření se týká především evropské části (protože americká, známá jako Minimal Painting byla již často subjektem zkoumání), která po rigorózním internacionálním průzkumu byla hodnocena a prezentována Stedelijk Museum v Amsterdamu v roce 1975. Objevili jsme nezávislé kurátorské snahy a množství výstav v ostatních evropských zemích, které potvrzují obecné vnímání nového proudu malby let sedmdesátých. Tak kritický tisk, zabývající se výstavou *Fundamental Painting*, a také anketa návštěvníků potvrzují fakt, že tento typ malby byl „ve vzduchu“ a existoval již nějakou dobu uprostřed sedmdesátých let a byl logickým pokračováním malby 20. století. Mimo to výstava označila a zakotvila fenomén fundamentální malby v historii umění, jak potvrzuje její uznání většinou kritiků na obou stranách Atlantiku, stejně jako to dosvědčuje po celou dobu se stále znovu objevující termín v nizozemských umělecko-historických publikacích. Jak výstava potvrdila, vlna této malby opravdu vznikla v šedesátých letech ve Spojených státech amerických a raných sedmdesátých letech v Evropě, což dosvědčují práce různých umělců, které můžeme z dnešního pohledu označit jako fundamentální malíře (tj. jedenáct z osmnácti a tři, kteří na výstavě nebyli). Tento koncept je až do dnešních dnů mezi malíři této generace velmi živý, přestože současně termín zůstává neznámý mnoha nevědomým „znalcům“, a nikdo dodnes neví, jak jej definovat. Jinými slovy, nizozemské úsilí o označení nové zajímavé mentality v umění, která se vzedmula v Evropě v raných sedmdesátých letech, stále platí; doufáme, že jsme tímto textem jasně definovali tento fenomén a dokázali jeho právo na existenci. Fundamentální malba potvrzuje svoji specifickou a životaschopnost v dílech uváděných umělců. Její kořeny v převážně modernistické malbě a logické důsledky ve své době byly určeny a byla potvrzena kurátorská idea z roku 1975. Charakteristiky fundamentální malby vyplývají z formálního bádání a poučení malbou 20. století v Evropě, a později v Americe. Je to nový začátek malby zaměřené na základní elementy, tvůrčí proces a efekty na diváka s ohledem na jeho zvyklosti vnímání. Je to společná mentalita. Zároveň byla zdůrazněna pozice fundamentální malby nejenom jako pokračovatele nepředemětné malby 20. století, ale také malby všeobecně z historického hlediska filozofie estetiky.

Hlavní kurátorka Rini Dippelová v úvodu výstavního katalogu *Fundamental Painting* ve Stedelijk Museu v Amsterdamu (vystavuje 18 umělců různých národností) stručně vypočítává elementy důležité pro fundamentální malbu (formát, velikost, měřítko, barvu, linku, strukturu, texturu a způsob jejich použití) následujíc příklad amerického kritika Douglase Crimpa (podle jeho textu o americké části fundamentální malby „Opaque Painting“) a vymezuje fundamentální malbu oproti podobným tendencím, aby stanovila její rámec. Zdá se, že fundamentální malba, kde esence materiálů a tvůrčího procesu jsou klíčové, je opravdu více specifickou částí rozsáhlejšího druhu malby sedmdesátých let označovaného jmény jako „pittura pittura“ (malba o malbě) a „analytická abstrakce“. Poslední zmíněný název se stal konceptem v Itálii v důsledku výstavy *Geplante Malerei* německého kurátora Klause Honeffa. Zúčastnění umělci byli prezentováni na uměleckém trhu ve spolupráci s italskými komerčními galeriemi jako „analytičtí malíři“. Všechno toto úsilí, včetně výstavy *Fundamental Painting*, bylo výsledkem vnímání nového druhu umění na evropské umělecké scéně raných sedmdesátých let, jak dosvědčuje rozsáhlá chronologie výstav.

Dodnes svět německo-italských kurátorů shrnuje rozsáhlý celek evropské monochromní, nepředmětné malby generace sedmdesátých let pod dříve zmíněná jména. Organizátoři výstavy *Fundamental Painting*, kteří chtějí určit a popsat jeden z nových směrů malby sedmdesátých let, specificky vylučují velkou většinu umělců z přesně definované malé skupiny nazvané fundamentální malba, ponějvíce amerického, severoevropského a anglosaského charakteru. Hlavní rozdíly mezi „pittura pittura“ a fundamentální malbou (která je malbou o malbě plošnou a nepředmětnou), určené Dippelovou v roce 1975 v textu katalogu, jsou především: poetický a atmosférický charakter práce. Stručným výpočtem charakteristik fundamentální malby, kde prostředky jsou jak esencí, tak cílem (jak jsme uvedli v druhé části), dojdeme k následujícím závěrům:

- Formát není jenom neutrální; je obvykle také (skoro) čtverec nebo lehký čtyřúhelník. Obdélníkový formát je připomínkou tradiční historie malířství, zatímco nedostatek orientace (téměř) čtverce z něj dělá stabilní a sebestředný subjekt. Tvar je unifikovaným obrazem rozeznatelným na

první pohled. Celoplošná kompozice, rastr a nebo horizontální linky odvádějí divákovu pozornost od středního bodu . Pokud se sporadicky objevuje tvarované plátno (např. u Mangolda), je použito takovým způsobem, který odpovídá fundamentálním propozicím zkoumání všech výtvarných prvků harmonickým způsobem. Po prvním celkovém pohledu se obraz pomalu rozvíjí. Celek je víc, než jeho díly.

- Velikost je zvolena tak, aby bylo dosaženo lidského měřítka. Může být malá (aby podněcovala intimní dialog v reakci na detaily malby na obraze) nebo konstruovaná takovým způsobem, aby se divákovi obraz v jeho prostoru jevil jako alter ego (nikoli atmosféra). Elementy, které naznačují potenciální expanzi do divákova prostoru (rastr, spojení mezi panely, stopy tekoucích kapek barvy na spodním okraji nebo režné plátno), a také absence rámu zvýrazňují plošnost a kvalitu uměleckého díla jako objektu. Velikost a modulární elementy jsou podřízeny měřítku, které už není interní, ale externí, tj. mezi obrazem a divákem.
- Také barva je zvolena formálně. Barva je buď ne-barva nebo střízlivý, nepopisný, neutrální tón. Je preferována šedá ne-barva pro svoji kvalitu být vnímána jako barva. Ze stejného důvodu jsou často různé barvy vrstvené, až vznikne neurčitá monochromní plocha, nebo je barva překrytá ne-barevnou přemalbou; monochromní plocha zajišťuje jednotu vizuální propozice. Tím se stává také barva pomalou revelací. Mimo to barva není použita v obraze jenom jako barva, ale také jako materiál. Barva a její vizuální efekty jsou velmi významnou součástí zkoumání malby jako malby podle její definice. Znalost technického působení a efektů barvy zajišťují, že barva nevytváří atmosféru.
- Linka je zajímavá především pro svoji schopnost zprostředkovat prostorový dojem, který ale ve fundamentální malbě není vítán. Ta používá linku jiným způsobem, aby potlačila popisnost prostorové figury a určila plochou obrazovou rovinu, zvláště ve formě rastrů. Ve skutečnosti je

linka součástí kresby, a proto není inherentní malbě. Takže linka je zbavena svojí deskriptivní funkce, přibližuje se rovině, a to zejména tím, že pokrývá celou plochu obrazu. Ve formě rastru nebo celoplošné struktury také linka získává funkci vizuálně sjednotit obraz (nebo mu dokonce dát měřítko, vizuální symetrii a sklon ke koncentrickému čtení). Navíc – obraz jako objekt může být zdůrazněn spárami mezi panely nebo vyrytými linkami, které se čtou jako linie, ale liniemi nejsou. Linka posiluje plošnost a táhne obraz do divákova prostoru.

- Textura a *factura* (provedení) jsou respektive příslušné inherentní elementy obrazu jako materiální skutečnost a stopy umělcových zásahů. Struktura, jakou má obraz díky svému podkladu nebo textuře, kterou získal aplikací barvy na tento podklad, potvrzuje malbu jako objekt v divákově realitě. Stejně jako barva a linka také textura může být použita k optickému sjednocení obrazu. Zdůrazňuje jeho dvourozměrnou kvalitu. Může mít jakékoliv variace pokud jsou vyvážené, aby dosáhly tohoto cíle.
- Materiály a nářadí používané ve fundamentální malbě jsou tradiční malířské prostředky, jejich inherentní vlastnosti jsou respektovány. Nové produkty, které přináší trh, mohou být zkoumány pro jejich malířské kvality, ale jejich použití se řídí propozicemi malby, která je fundamentálně malbou (tzn. plochá rovina). Za jejich použití je zodpovědný výhradně umělec.
- Tvůrčí proces fundamentálního obrazu vychází z malířových znalostí a schopnosti použití daných materiálů, nářadí a výtvarných prostředků malby. Propozice, která definuje obraz jako obraz, je předem dobře promyšlená, ale intuice, pokud jde o chování a rovnováhu výtvarných prvků v obraze po dobu pracovního procesu, hraje stejně důležitou roli. Fundamentální malba je fundamentálně malířská. Také inklinuje k tomu být modulární a logická, to znamená, že umělec zkoumá stejné prvky znovu a znovu v rámci stanovených limitů. Například používá stále znovu



stejný formát, stejnou barvu a nebo stejné materiály a nářadí. Vznikají série obrazů, které se skládají spíše z intuitivních než matematicky předurčených sekvencí, které dokumentují umělcovo hledání; sekvence umělcových rozhodnutí a jeho konkluze o malbě formou obrazů. Tvůrčí proces musí být pro diváka vizuálně rekonstruovatelný, aby u něj mohl vyvolávat pocit bytí (přírodní tep věci).

- Kompozice ve fundamentální malbě už není kompozice ve smyslu kompozice obrazu předešlých období, je nepředmětná a nereferenční. Je to unifikovaná, strukturálně aktivovaná plocha s vizuální symetrií. Požadovaná hodnota je plošnost. Výtvarné prvky nyní existují v harmonické rovnováze, včetně prvků materiálních se stejnou významovou důležitostí jako vizuální prvky malbě dané. Jsou používány jen ty nejzákladnější prvky v jejich nejzákladnějším smyslu. Malíř pracuje pouze s nezbytnými elementy – ani méně ani více –, aby dosáhl nejčistší možné komunikace s divákem. Dílo má k divákovi přímý vztah –instantní účinek a konečně revelace.
  
- Divák je pro malbu také nezbytný. Obraz potřebuje diváka, aby mohl existovat jako obraz. Umělec začleňuje výtvarné prvky do obrazu tak, aby vytvořil pro diváka dynamický, koncentrický a sebestředný vizuální zážitek. Informuje jej o těchto prvcích, jejich vlastnostech, o tom, jak byly použity, v jaké souvislosti atd., podněcuje dialog o obraze. Ve snaze dát dialogu určitý rytmus a udržet diváka soustředěného na malbu, je kompozice konstruována centrickým způsobem, aby podmiňovala nesměrové čtení. Vrací divákův pohled stále zpět na pomalovanou plochu a povzbuzuje ke čtení v rovině, nikoli v prostoru (tj. symetrická obrazová hloubka). Obraz je to, co dělá malba. Jeho zážitek je interaktivní.

Všechno to, co jsme vyjmenovali výše, jsou prvky a úvahy obsažené v médiu malby. Hledání fundamentální malby je celkově hledání na základě konstant, kterými jsou typické malířské prvky, kde variace je pouhé rozpětí jejich možností použití.

Znalost těchto prvků a jejich účinků vychází z pečlivého formálního studia malby všeobecně (a modernistické malby speciálně). Fundamentální malba je modulární druh výzkumu malby, kde malířské prvky uvnitř formátu jsou zkoumány základním, jednoduchým způsobem. Tradiční malířské elementy jsou používány v jejich nejzákladnější formě, vyvážené, bez nadvlády jednoho nebo druhého, nebo detailně zkoumány jeden po druhém v uměleckém hledání a využívány novým způsobem.

Všechny se zdají být použity z důvodů dosažení „povrchovosti“ malovaného plátna, jak to uvádí Američan David Crimp, kterého si Dippelová bere za příklad. Fundamentální era je nutným označením kategorie pro přesnost historie umění, posouvá malbu v jejím hledání absolutna o další krok – nebo lépe blíže k objektu. Pro obraz, který je svojí povahou dvoudimenzionální objekt v našem třídimenzionálním světě, to představuje velmi zajímavou výzvu; udržet se na povrchu, aniž by ztratil kvalitu věci v divákově realitě. Kompozice je nyní externí, relace humánní (ale ne antropomorfní), divák prozkoumává obrazovou plochu, a tím aktivuje svoje vědomí. Nastává zážitek, který je pocitem mezi dvěma entitami. To je skutečně malba o malbě a konečně i o divákovi.

Závěr, že generace přesvědčených fundamentálních malířů opravdu zůstala věrná vytyčeným směrům, svědčí o povaze malířů, kteří mají fundamentální přístup k malbě (jakousi mentalitu) v opozici k módním výstřelkům. Přesto důkladná analýza osmnácti zúčastněných umělců odhaluje nesprávnou identifikaci fundamentální malby v době výstavy *Fundamental Painting*, protože mnozí umělci do ní byli neprávem zařazeni a někteří se v následujících letech od základního konceptu odklonili. Takže z dnešního pohledu jenom osm (maximálně jedenáct) umělců, kteří byli na výstavě zastoupeni, je možno počítat k malbě fundamentálního typu: čtyři američtí umělci, představující jádro minimalistických malířů, Agnes Martinová, Robert Ryman, Robert Mangold a Brice Marden spolu s Evropany Alanem Charltonem, Tomasem Rajlichem, Raimundem Girkem a Marthe Wéryovou. O Eddě Renoufové, Jerryemu Zeniukovi a Stephenu Rosenthalovi můžeme uvažovat jako o figurách, které se ještě tématu dotýkají, zatímco Američané Jake Berthot a Richard Jackson, Holanďané Jaap Berghuis, Rob van Koningsbruggen a Kees Smits, stejně jako Francouz Louis Cane a Němec Gerhard Richter musí být z tohoto typu malby vyloučeni.

Fakticky nás to příliš nepřekvapuje. Jackson a Richter byli již tenkrát do výstavy zařazení neprávem. Kurátoři s jejich účastí nesouhlasili, ale jejich souhlas byl vynucen ředitelem De Wildem, zatímco Richterovi zaručila účast přesvědčivá argumentace jeho galeristy Konrada Fischera. Také Van Koningsbruggen tenkrát do výstavy nepatřil. Sám se nechtěl zúčastnit, protože se nemohl identifikovat s konceptem; přesto jeho práce do výstavy byly zařazeny díky vlivu jednoho sběratele, zapůjčovatele děl mnoha ostatních umělců. Berghuis a Smits byli v té době relativně mladí, což vysvětluje jejich náklonost k tendencím, které byly „ve vzduchu“ v letech, kdy se formovaly jejich názory, ale neodrazilo se to v jejich pozdějším vlastním díle a nakonec se obrátili jiným směrem. Také zařazení Berthota a Canea bylo, jak se zdá, jednoduše chybné rozhodnutí kurátorů, založené na pracovním přístupu malířů více než na jejich výchozích bodech. Berthotovy práce jsou poetické a Cane vychází z ideologických pozic. Oba tyto přístupy jsou ve výstavním katalogu výslovně vyloučeny z fundamentální malby. Hlavní kurátorka Rini Dippelová uvádí k tomuto problému, že informační kanály byly velmi omezené a čas extrémně limitovaný, což nedovolovalo obvyklou pečlivost při přípravě výstavy. Přesto poznámky ukazují spíše na dlouhý proces výběru a eliminace, (když rekapitulujeme jejich zvažování – jen skutečně málo jmen může být zařazeno: Marcia Hafifová a ještě dva malíři – Vincenzo Cechini a Enzo Cacciola, kteří tenkrát zcela unikli pozornosti kurátorů).

Konečně kategorizace je umělecko-historický fenomén; umělci o sobě neuvažují jako o někom zapadajícím do jedné nebo jiné „příhrádky“. Jsou tvůrci a jejich dílo prostě existuje. Podobně napsal kunsthistorik Edward Strickland o stěžejních figurách fundamentální malby, čtyřech amerických malířích Minimal Artu: „prakticky každý malíř spojovaný s minimalismem, i ti, kteří se objevili na jeho vrcholu ve druhé polovině sedmdesátých let, byli vysvětlováni jako ne oprávnění minimalisté na základě různých důvodů. (...osobní charakter Martinové, Rymanova malířskost, Mardenův intuitivní proces...) Sám kánon je tedy redukován na minimální formu, pokud není vymazán přísností kategorií, která překonává technickou přísnost tohoto umění. Ale radikálně reduktivní tendence ... je nezvratným faktem a ... má jasně více společného formálně a stylisticky než díla, řekněme, kolegů „impresionistů“ Maneta a Moneta nebo „abstraktních expresionistů“ Gorkyho a Klinea.“<sup>484</sup> Doufáme, že jsme touto prací objasnili souvislosti a charakter fundamentální malby a doplnili některá jména do této

kategorie, která byla neprávem z výstavy v roce 1975 eliminována na základě nesprávného posouzení.

Tato souvislost přístupu patřící ke škále vizuálních výsledků se shoduje s faktem, že více než jenom vymezená skupina fundamentální malba byla mentalita; společné umělecké hledání povahy malby, které bylo „ve vzduchu“. Ve skutečnosti rozsah, který se kurátoři výstavy *Fundamental Painting* pokoušejí popsat, začíná od teoretického přístupu Rymana k Mardenově senzibilitě, vychází z malířského základu, jak ho zosobňuje Martinová, a končí u zájmu o formu a tvar jako u Mangolda. To se potvrdilo jako pravdivé teoretické ohraničení veškerých skutečně fundamentálních prací vycházejících z této mentality. Také evropská fundamentální malba zapadá do tohoto rámce a je v něm velmi verzatilní. Zdá se, že osobní historie umělců určuje, zda je malba spíše teoretická, senzibilní nebo výtvarná. Národní příslušnost je okrajová záležitost, i když v historii nepředmětné malby vidíme jisté koncentrace v geografických zónách, které se odráží ve fundamentální malbě. Konečně i to potvrzuje, že to všechno je jakási společná mentalita. Malba jako malba jako plocha.

Fundamentální malba je mentalita zkoumající malbu pomocí malby. Vychází z kontinuity modernistické malby, která přinesla nové objevy používání malířských prvků; to je důvod, proč Dippelová odmítá termín „reduktivní“ pro tento druh malby a důrazně vypočítává její předchůdce v dějinách 20. století jak v textu katalogu, tak v textech ve vstupním sále výstavy. Ve třetí části jsme vystopovali tyto předchůdce fundamentální malby, jak je představili kurátoři homonymní výstavy, a zdůraznili jsme formalistický vliv na tento směr – o krok více zpět k úplnému začátku nepředmětné malby 20. století. Náš závěr:

Rané začátky modernismu přinášejí nepopisnou linku a libovolnou barvu, vycházející z úvah o vidění a světle jako finálním prvku malby. Kompozice je stále předem plánovaná, ale ve skutečnosti nakonec pochází z aktu malování. Obraz se otevírá kompozicí a dematerializací rámu a stává se materiálním objektem, povrchem pokrytým barvou. Provedení vstupuje na scénu jako element obrazu. Strukturované plochy se stávají výrazovým prvkem. Barva a forma se stávají významem. Plošnost, jako inherentní charakteristika média, se dostává do popředí a hledání nového sjednoceného zobrazení následuje. Gesto, zpracování a podklad jsou materiální fakta. V této situaci si divák více uvědomuje vlastní pozici vůči obrazu. Kubismus nechal

zmizet negativní prostor, aktivoval plochu a zavedl rastr, přitom dekomponoval subjekt; přehlédnutí všeho na první pohled stojí teď ve středu zájmu.

S prvními nepředmětnými obrazy malba dosahuje stadia autonomního kreativního aktu. Materiál a technika jsou důležitější než zobrazení (Léger). Barva, plocha a nedeskriptivní linka jsou výrazem sama sebe (Kandinskij). Brzy je figura zaměnitelná za podklad, čára se stane rovinou, rovina se blíží zobrazení (Rosanovová). Barva se ukazuje jako textilní materiál a je obrazně možné znovuvytvářet tvůrčí proces (Malevič). Vizuální účinky nenaturalistických elementů jako barvy, formy a kompozice jsou zkoumány a zároveň roste potřeba namalovat „poslední obraz“ (Rodčenko). Je preferována monochromní propozice, obraz je považován za objekt a jsou položeny otázky významu umělcova doteku v opozici k industriálnímu provedení. Dualita mezi reduktivismem k dosažení konce před úplnou neexistencí (monochrom) a reduktivismem k dosažení konečné esence umění a média malby (monochromatismus) je přítomna a pokorně setrvává v průběhu 20. století u hledání absolutna.

Modulární, opakující se geometrický idiom, zbavený všech „rušivých elementů“, a údajný pozitivní vliv na diváka jsou tématem malby po první světové válce (vedení avantgardou De Stijlu). Obraz je malovaný, ne kreslený, význam malby je malba. Metafyzický podtext a intuitivní faktor ploché kompozice buď v plánu (Van Doesburg), nebo v provedení (Mondrian) jsou klíčem tohoto konceptu k odlišení se od ne-umění, který je pro diváka univerzální, rozpoznatelný, tj. vizuálně jednoduchý, protože obraz s expanzivní kompozicí přechází do divákova prostoru, aby dosáhl požadovaného efektu. Obraz se stává uměním dívat se, orientovaným na divákův zážitek.

Tyto začátky jsou důležité pro evoluci malby v Evropě. Nová malba sedmdesátých let se bude podle nich podvědomě orientovat. Tento vývoj je v Evropě přerušena druhou světovou válkou a díky tomu se přesunuje do USA. V pokračování od těchto začátků můžeme vidět paralelu s vývojem fundamentální malby v tom, že se objevuje v USA, Anglii a zemích Beneluxu. Také, že ve Francii, Německu a Itálii začíná nová malba tohoto typu. To nevypadá jako náhoda. Třicátá léta jsou hlavně v totalitních státech ve znamení propagandistického figurativního umění. Východní a střední Evropa zůstává po válce v izolaci a ztrácí tím kontinuitu vývoje (např.

Československo). Německo se vrací k odkazům Bauhausu, ale díky expresivní tradici a častým kontaktům umělců s Francií vzniká spíše expresivní, iluzionistická malba „analytického“ charakteru. Spolu se Švýcarskem, kde se udržely předválečné geometrické tendence, má Německo vliv na vznik klasického geometrického stylu a také analytické abstrakce v Itálii (s její koloristickou tradicí). Ve Francii, kde se před válkou sešly všechny abstraktní a nevěcné styly, se po válce objevuje všehochuť reprezentovaná Nouvelle École de Paris. Francie má navíc teoretické zázemí. Ve všech těchto zemích se projevil impulz nové malby (na rozdíl např. od Španělska nebo Rakouska). Bylo to také proto, že umělci měli na výstavách možnost poznat novou americkou malbu. To platí především pro Holandsko a Anglii. Holandsko ztratilo tradici De Stijlu, když její zástupci emigrovali, ale amsterdamské Stedelijk Museum se jí pokoušelo chránit tím, že stále udržovalo výstavní program umění moderních a avantgardních nevěcných tendencí 20. století (až nakonec došlo k definování fundamentální malby). Objevuje se nová vlna této malby, ne jako hledání nové řeči, protože po válce není možno akceptovat starý styl, ale jako nová kategorie. Není retrospektivní, ale inovativní. Také Anglie dostává nový impulz ke kontinuitě malby díky mnoha emigrujícím modernistickým umělcům, kteří přicházejí z kontinentu (např. Mondrian, konstruktivisti Gabo a Pevsner atd.). Tak se v sedmdesátých letech vyvíjí nová malba v Anglii, Německu, Itálii a Francii a zemích Beneluxu, i když ne zcela stejného charakteru. Volba pro médium malby v době vzniku nových směrů, které se odvracejí od tradice, především Conceptual Art, je rigorózní volba pro kontinuitu formalistické malby.

Tím Evropa následuje USA; nejedná se ale o vzkříšení tradice jako v Evropě, ale o kontinuitu evoluce přenesené do Ameriky díky světové válce. Její umělci znají evropské teorie nepředmětné malby a všeobecně z nich čerpají. Hledání vlastního stylu je v jejich americké povaze. Mají respekt k materiálu a tvůrčímu procesu, ve kterém vzniká krása. Umění je považováno za zážitek. Tak pod vlivem evropských „katalyzátorů“ (především Josefa Alberse a Pieta Mondriana) vzniká nová poválečná americká malba. Tím je formalistická malba jako taková akceptována. Pro fundamentální malíře je zájem o malbu z formalistického hlediska jako o něco reálného v našem světě důležitý stejně jako kontakt s moderní malbou (a pro Evropany také kontakt s americkou poválečnou malbou).

Po druhé světové válce navazuje Amerika na *Ariadninu nit* malby potom, co byla v Evropě přerušena. Elementy jsou respektovány pro jejich malířskou kvalitu. Formalistická malba je teď akceptována. Malba může existovat sama pro sebe. Vzniká vědomí, že vnímání je relativní k měřítku. Plátno získává monumentální rozměr a zase se bude znovu vracet k dosáhnutí lidského měřítka. Čára nyní funguje jako rovina, barevné pole, vytvářející atmosféru, ale také jako modifikátor měřítka ke zredukování dialogu na lidskou úroveň z očí do očí (Newmanovy zipy). Malba nyní vede k ucelenému prohlášení v jediném okamžiku skutečnosti, ale také počítá s emocionálními asociacemi v interakci s divákem. Zároveň barva a textura jsou použity pro jejich hmatatelné kvality k vyjádření smyslu nálady a pocitu (Rothko). („Poetický dotek“ nacházíme ve většině maleb sedmdesátých let, je ale jako další krok v zájmu „malby pro malbu“ fundamentální malbou odmítnut.)

Reinhardt zastavuje tento emociální význam otočením zájmu od diváka k obrazu. Minimálními prostředky vytváří v obraze maximální účinek, kterým obraz pomalu otevírá svoji identitu, pomalu se vizuálně rozvíjí. Malba není nic mimo malbu, jenom její esence bez jakéhokoliv mysticismu. Na scéně se objevují vizuální impulzy, které divákovi pokládají otázku, co je malba, a s nimi také tvarované plátno. Tato samostřednost malby je navíc dokončena skrze lidské měřítko nepřímou symetrickou kompozicí; Stella doplňuje relaci mezi zvolenými materiály a malířskými prvky ve stejném ohledu. Opuštění barvy a potlačení manuální kvality zdůrazňuje pomalé odkrývání „osobních“ faset obrazu. Malba je výhradní odpovědnost malíře. Dílo je teď pevně zakotveno v divákově realitě, a tedy jsou důležité úvahy o umístění. Obraz je nyní objektem, ale není shodný s pouhým objektem.

Mezitím umělci v Evropě opravdu pracují na podobném znovuobjevování a promýšlení malby; také tady to vede k opuštění prostoru, stejně jako emocí a asociativních aspektů, decentralizované jednotné kompozici a vzájemným vztahům malířských elementů. Zdá se ale, že to má komplexnější pozadí, včetně orientální tradice, jako je koncept plnosti prázdna. Jisté uznání existence metafyziky v umění je v tomto konceptu obsažené, i když je někdy vědomě vylučované (Yves Klein); cosi spirituálního je z umění možno extrahovat, pouze pokud věříme, že to tam někdy předtím bylo. Světlo se opět stává elementem malby. Koncept přítomnosti nebo „prostě bytí“ je vyřčen již v roce 1960 Pierem Manzoniem. V sedmdesátých letech, když se

umění všeobecně odvrací od tradice, si malíři vědomě volí malbu jako svoje médium, jako kontinuitu tradice malby a jejích formalistických otázek. Je to volba ve stejné době, kdy se Conceptual Art, který vybojoval svobodu, zaměřil na ideje, přemýšlení o umění, o tradicích percepce a o smyslu toho všeho.

Zde je na místě vysvětlení Roberta Rymana, které podává v rozhovoru s Robertem Storrem: „Jsou problémy, na kterých pracuješ, a je tu vědomí, co už bylo uděláno; na čem pracovali ostatní a jak přistupovali k malbě a také k jakým řešením došli. Ale není to všeobecná historická věc, do které je každý zapojen. Myslím si, že každý musí uchopit malou část, pracovat na tom po malých kouskách. [...] Kousičky, které bereš odevšad, aktivují pochopení. Jenom dodatečně můžeš na mnoha malířích stejné doby rozeznat stopy toho, co si lidé tenkrát mysleli.“<sup>485</sup> To je to, co jsme se v této práci pokusili naznačit.

Nakonec docházíme k závěru, že ve fundamentální malbě (jak americké, tak evropské) je nyní divák posledním elementem k dokončení obrazu ve zkušenosti vidět, vnímat a zažívat ho. Frances Colpittová, autorita na minimalistickou éru, poznamenává, že ta věc, která je odlišná, je to, že „divákovi je dána nová role spolutvořitele významu, což vyúsťuje v to, co Foster popisuje jako Barthesovo ponětí smrti autora“<sup>486</sup>.<sup>487</sup> V sedmdesátých letech bude fundamentální malba posledním logickým krokem tohoto procesu, zahrnujícím diváka, ale s navrácením zájmu k obrazu. Redukuje komponenty a hledá Rymanovo „jak“ malovat. Zároveň získává svoji „fundamentálnost“ z malby napříč stoletími. Je to malba o malbě, nejenom o materiálních skutečnostech, ale také o účincích, jak jsme poznali na základě historických faktů. Je to cosi k „vidění“, poznávací vizuální zkušenost; a ve zkušenosti, díky jejímu historickému evropskému pozadí a charakteru malby *per definitionem*, fundamentální malba neusiluje, ale také systematicky neodmítá uznání existence metafyzického *je ne sais quoi* v umění.

V doprovodném textu k výstavě kurátoři často zdůrazňují nepřítomnost metafyzického komponentu ve fundamentální malbě. Například v textu o Barnettu Newmanovi výstavní brožura diváka informuje, že „malíři na této výstavě jsou velmi vzdáleni od referencí na metafyziku, nekonečno, abstraktní absolutno ...“<sup>488</sup> Podobně v textu o Yvesu Kleinovi čteme: „Mysticismus, který spojuje Kleina s jeho dílem, je absolutně nepřítomen u malířů na této výstavě.“<sup>489</sup> Nejspíše to bylo silně ovlivněno



dobovými kritickými trendy; například Boris Groys ve své „The suffering Picture“ píše, že „...současná kritická diskuse jako celek sestává ze základní teze ..., která říká, že komercializovaná společnost 20. století zničila svatozář uměleckého díla, jeho autenticitu a identitu.“<sup>490</sup> Při zpětném pohledu na naše dřívější nálezy musíme ale konstatovat, že fundamentální malba neztratila svoji auru tak docela.

Fundamentální umělec, jehož práce jsou vytvářeny, aby mluvily samy za sebe, se nebojí, jak se zdá, metafyzického doteku. Není nedůležité, že Robert Ryman, od něhož se celá výstava odvíjela, řekl Robertu Storrovi v interwiev ze 17. října 1986, že chce sdělit divákovi „zážitek osvícení“<sup>491</sup>. Agnes Martinová – zakladatelka směru – vždy vysvětlovala svoje obrazy jako zjevení, něco, co je jí odněkud dáno nebo posláno, co ona jako umělkyně pouze provádí. A také Marden, patřící k jádru americké fundamentální malby, připouští asociace s božským. Také u evropských fundamentálních malířů se objevují stejné, větší či menší tendence uznání metafyzické složky v umění jako něco nepopíratelného. Například Renoufova a Wéryová sepsaly prohlášení, ze kterých je cítit víra v jistý druh univerzálního ducha věcí, který je v nich obsažen. Díla Tomase Rajlichy v počátečních letech „bez názvu“ mají od roku 2001 jména bohů a démonů všech světových náboženství a nepopíratelně potvrzují jeho příklon k metafyzickému prvku malby. A také Jerry Zeniuk je přesvědčen, že malba je o hledání „života“ a krása je toho součástí. Všechna tato přesvědčení silně zdůrazňují historii estetiky, jak platí již od Platona, tedy metafyzickou.

Když divák vstoupí do dialogu s fundamentální malbou, je fakticky postaven na stejnou úroveň s obrazem: plošnou, přímou, unifikovanou etnitu v humánním měřítku. Divák reaguje na základě vnímání své vlastní a obrazové entity v prostoru. Je to malba k vidění. Její plocha dokumentuje malířovo hledání, kde miniskulní variace v modulární propozici jsou odpověďmi na otázky malby. Způsob, jakým jsou elementy použity, dává divákovi příležitost objevovat je po počátečním všeobsahujícím pohledu. Zážitek je znovuvytvářením malířského procesu, stejně jako osobní asociací historie malby. V této velmi „pozemské“ interakci malba vede svého diváka k poznání vyššího vědomí. Mluví o znalostech a studiu malby umělcem, znalostech malby každého jedinečného diváka, o malbě jako malbě jak existuje od počátku věků. Malba se při pohledu objektivně rozvíjí; je to proces končící revelací diváka, který si uvědomuje akt vnímání a všechny implikace této malby k malbě. To je v souladu se schopnostmi umění v průběhu staletí

podle filozofie estetiky počínaje od Plata. V případě fundamentální malby je to velmi doslovný druh vyššího vědomí o sobě samém a osobní historii malby (tj. ohnisko zůstává na malbě, ne na divákovi), i když si dílo ponechává tradiční roli v pomalém odhalování mystéria života – „bytí“. (Poznamenejme, že také fakt, že jde o nepředmětnou malbu se shoduje s Platem, který se odvrátil od přírodních forem k zásadě absolutního „bytí“ mimo ně.)

V tomto kontextu můžeme citovat současného filozofa Borise Groye, který na základě teze Benjamina Buchlocha píše: „Zbavení originálního umění jeho aury je důvodem znovuzískání této stejné simulacem,<sup>492</sup> tj. ztráta metafyzického je ztráta sakrální a „dnes aura uniká každému, kdo se ji drží, a stíhá každého, kdo ji odmítá. Proto je postmoderní malba fakticky nekritická. Není to "umění o umění", ale jednoduše tradičně s aurou.<sup>493</sup> Jinak řečeno, když se fundamentální malba soustředí na vizuální realitu obrazu, ani v jednom případě to nereflektuje svět objektů, ani žádný srozumitelný svět za těmito objekty; současně výzkum malby jako materiálního faktu, ve kterém je divák posledním elementem z ní automaticky dělá průzkum estetického zážitku malby. Takto fundamentální malba vypovídá o „bytí“ v inherentním dialogu mezi obrazem a jeho divákem, takže třebaže není imanentní, je stále tradičně transcendentní. Metafyzický element je teď v realitě obrazu a diváka. Je to toto křížení světa objektů a světa zážitku malby, poznávací sféra, která tuto malbu dělá velmi „přízemní“ a současně v ní udržuje metafyzický obsah. Tím je fundamentální malba spirituálním podnětem. Respektuje svoji tradiční roli mostu, nástroje odhalení propojeného s „bytím“; je to cesta ke kráse.

Není naším záměrem pouštět se do diskuse o fundamentální malbě a filozofických teoriích; pouze nasloucháme obrazům jako slovům jejich tvůrce, abychom došli k tomuto závěru. Obě, jak hlavní kurátorka výstavy *Fundamental Painting*, tak autorka tohoto textu, plně souhlasí, že fundamentální malba je krásná v metafyzickém smyslu toho slova, tj. že ve fundamentální malbě existuje metafyzický element, který jí dává její estetickou krásu a odlišuje ji od všedního objektu.<sup>494</sup> A přesto, že se to jevílo stále znovu neslučitelné a malíři s tím nesouhlasili, když to navrhovali doboví kritici jako Fried a Greenberg, aby se vymezili od předešlé poválečné generace, fundamentální malíři dnes jsou schopni akceptovat metafyzický element malby. Jejich slova i práce

potvrzují, že jejich celoživotní hledání není jenom o malbě v čistém materiálním smyslu a jeho logických účincích, ale také ve více abstraktní oblasti reakcí, které vyžaduje.

Colpittová to zdůrazňuje, když píše, že to, co dělá tento druh umění zvláštním, je jeho „filozofická opora“: „To vyjadřuje víru v sebe a sebevnímání světa, který stojí na materiálních základech – předmětnosti – a prostor naplněný tím materiálem a umělecko-divákovým tělem. Je to podmínka předmětnosti, která odděluje umělecké dílo teoreticky od obyčejných věcí na světě.“<sup>495</sup> Je to malba, kterou se nedíváme dovnitř, ale na kterou se díváme, *alter ego* se stejným statusem a přítomností v divákově prostoru jako divák sám. Je interaktivní, podněcuje dialog. Obrací se na divákův smysl vnímání, podněcuje uvažování o jeho pozici v prostoru a spouští jeho mentální aktivity spojené s viděním a bytím. Nesděluje nic o svém tvůrci, ale vypovídá o sobě samé, svém stvoření – co její tvůrce dělal a jaký účinek to má na diváka.

Zdá se, že se Greenberg nemýlil, když tvrdil, že ve fundamentální éře se malba již více nestarala o problém šedesátých let, zda je objekt nebo umělecké dílo, ale o to, zda je dobrým uměním. Není to jenom tázání se malbou, co malba je, ale také, co ji dělá uměním, tzn., co ji dělá dobrou malbou. Tento koncept dobra vede zpět ke konceptu krásy, tedy k historii filozofie estetiky a také k filozofické trojici víry, dobroty a krásy, k vyjádření absolutna. Konečně je to vztah obojího, historie malby z formalistického hlediska a historie filozofie estetiky, co dělá fundamentální malbu významnou.

## Dodatek

Technika malby je snadno určitelná. Prvky jako čára, barva, struktura a tvar osvětlují její vlastní jazyk. Výraz malby a její význam už nejsou tak snadno definovatelné. Když divák vidí, vnímá a prožívá fundamentální malbu, je mu jasné, že je velmi silná, ale tento závěr je těžko vysvětlitelný. Je to úkol pro umělecké kritiky a kunsthistoriky a já doufám, že náš přístup k tomu byl dostatečně osvětlující. Tato práce byla psaná ve znamení motivace dívání se na umění, která je prvním krokem k pravému vidění a zkušenosti z uměleckého díla všeobecně, fundamentální malby pak speciálně. Konečně, umění je komplikovaný fenomén, který mluví sám za sebe lépe, než ho mohou vysvětlit jakákoliv slova a všechno, co se divák o umění naučil, je pouze přípravou na zážitek z něj.

---

<sup>1</sup> DE WILDE, Edy. Úvod. In: DIPPEL, Rini. *Fundamentele Schilderkunst = Fundamental Painting*. Výstavní katalog. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1975, s. 1 [dále citováno jako Dippel]. (V původním textu anglicky: „Fundamental Painting ... a reflection on the foundations of painting.“ Překlad autorka.)

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Kurátoři Lothar Romain a Luca M. Venturi; Umělci ve výstavě Marco Gastini, Riccardo Guarneri, Tomas Rajlich, Piet Teraa, Dan van Severen, Enzo Cacciola, Riccardo Camoni, Vincenzo Cecchini, Raoul de Keyser, Joel Fischer, Ulrich Erben, Winfred Gaul, Giorgio Griffa, Carmengloria Moralesová, Gianfranco Zappettini, Noël Dolla, Vivien Isnard, Claude Viallat, Walter Darby Bannard, Jules Olitski, a Larry Poons. Viz ROMAIN, Lothar; VENTURINI, Luca. *A proposito della pittura... = Betreffende het schilderen... = Concerning Painting...* Výstavní katalog. Venlo: Museum Van Bommel-Van Dam, 1975.

<sup>4</sup> Vystavení umělci jsou: Dan Freudenthal, Georg Frieztche, Raimund Girke, Gottfried Honegger, Thomas Kaminsky, Alfons Lachauer, Tomas Rajlich, James Reineking, Jan Schoonhoven, Alf Schuler, Phillip H. Sims a Jerry Zeniuk. Viz OBIER, Uwe. *Von der Ungleichheit des Ähnlichen in der Kunst*. Výstavní katalog. Lüdenschied: Städtische Galerie, 1983.

<sup>5</sup> Vystavení umělci jsou: Luciano Bartolini, Carlo Battaglia, Jaap Berghuis, Marcello Camorani, Louis Cane, Alan Charlton, Paolo Cotani, Robyn Denny, Marc Devade, Noël Dolla, Ulrich Erben, Marco Gastini, Raimund Girke, Alan Green, Giorgio Griffa, Riccardo Guarneri, Edgar Hofschén, Rob van Koningsbruggen, Vivien Isnard, David Leverett, Elio Marchegiani, Paolo Masi, Carmengloria Moralesová, Olivier Mosset, Claudio Olivieri, Antonio Passa, Jürgen Paatz, Pino Pinelli, Tomas Rajlich, André Valensi, Claudio Verna, Claude Viallat, Rudi van de Wint, Icke Winzer, Gianfranco Zapettini, a Jerry Zeniuk. Viz MUSSA, Italo. *I colori della pittura: Una situazione europea = Colours in Painting: A European Situation*. Výstavní katalog. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, 1976.

<sup>6</sup> V německé výstavě *Abstrakt, fundamentální malířství* Raimund Girke, Tomas Rajlich a Jerry Zeniuk, jsou seskupeni okolo předchůdce Antonia Calderary (srov. Dippel) ve skupině s názvem *Abstraktion im Anschauungs- und Sehraum. Das visuelle Feld: Die Farbe*. Několik „analytických“ umělců podle italské definice je také zahrnuto do této skupiny. Viz *Deutsche Künstlerbund. Abstrakt*. Výstavní katalog. Stuttgart: Cantz, 1993. ISBN 3893225854.

<sup>7</sup> Dippel, s. 2.

<sup>8</sup> DIPPEL, Rini, dopis Naomi Spectorové, 4. prosince 1974. In: Amsterdam: Archív Stedelijk Musea, Dokumentační mapy k výstavě *Fundamental Painting* [dále citováno jako SMA].

<sup>9</sup> DE WILDE, Edy. Úvod. In: Dippel, s. 1. (V původním textu anglicky: „It appears that the younger artists have breathed new life into painting – which has been pronounced dead so many times this century. These painters are not carrying on the results of a painterly tradition, they are looking for a new foundation on which to base painting.“ Překlad autorka.)

<sup>10</sup> Klaus Honnef to potvrzuje, když píše ve svém úvodu k výstavě *Analytische Malerei*: „I přesto, že jednotlivé umělecké pojmy analytické malby se mohou lišit, existují fundamentální společné vazby uměleckého postoje. Tyto plně odůvodňují mluvit o novém vývoji v historii malířství.“ (V původním textu anglicky: „Even though the individual artistic concepts of analytical painting may vary, there are fundamental common bonds of artistic attitude. These fully justify talking about a new development in the history of painting.“ Překlad autorka.) HONNEF, Klaus. *Geplante Malerei*. Výstavní katalog. Münster: Westfälischer Kunstverein, 1974, (nestránkováno).

<sup>11</sup> DE WILDE, Edy. Dopis hraběti Panzovi di Biumo, 3. prosince 1974. In: SMA.

<sup>12</sup> KEERS, Frits a VAN BEIJEREN, Geert. 1e opzet, poznámky, nedatováno. In: SMA. (V původním textu nizozemsky: „Bij onstentenis van het vorige voorstel is het onderwerp opnieuw kort besproken waarbij uiteraard dezelfde namen vielen (ongeveer). Er zijn echter een paar verschillen in de opzet:

1. De neiging bestaat om de vorige opzet (weinig mensen met relatief veel werk) toch te herzien in: wat meer mensen (zonder dat dit noodgedwongen minder werk hoeft te impliceren), en deze dan eventueel onderverdeeld in een soort kerngroep (Marden, Ryman, Van Koningsbruggen, Berghuis, Girke, Berthot) en een aantal randfiguren (Twombly, Hofschén, Jackson, Richter, Walker).

2. Al dan niet gedocumenteerd in fotos op de tentoonstelling, in een diaprogramma en/of in katalogus, deze groep afgrenzen tegen beeldende categorieën:

a. Martin, Renouf, Rosenthal, Rajlich

b. Mangold, Charlton

c. Buren, Toroni, Mosset (etc.)

3. Historische context duidelijk maken? In het nabije verleden Rauschenberg, Johns – in iets minder nabije verleden Malewitsch.

---

Kees Smits.“ Překlad autorka.)

<sup>13</sup> DIPPEL, Rini. Dopis Edy de Wildemu, 10. ledna 1975 [dále citováno jako Dippel/DeWilde]. In: SMA. (V původním textu nizozemsky: „Na bezoek aan Art & Project ben ik positief over Rajlich... Ik vind hem ... veel langer bezig. En vooral ook als figuur tussen kunstenaars als Martin en de echte schilders.“ Překlad autorka.)

<sup>14</sup> Umělec Rob van Koningsbruggen bude do výstavy zahrnut „několika díly a to díky intervenci sběratele Christaana Brauna“, ačkoli s doprovodní poznámkou, že „oznámil své odstoupení, protože nemůže, konec konců, souhlasit s konceptem, který je základem této výstavy“. Statement je vložen do katalogu výstavy. Rini Dippelová, poznámka Edy de Wildemu, nedatováno. In: SMA. (V původním textu nizozemsky a anglicky. Překlad autorka.)

<sup>15</sup> DIPPEL, Rini. Geredeuceerde schilderkunst. Poznámka, (nedatováno). In: SMA [dále citováno jako Dippel, poznámky]. (V původním textu nizozemsky:

„1) Agnes Martin is naar leeftijd de oudste deelnemer van de tent. In haar schilderijen overweegt de lijn in horizontalen en verticalen. Niet met een raster, maar alleen met subtiele horizontale lijnen – en sinds kort met diagonale lijnen – werkt Stephan [sic] Rosenthal. Thomas [sic] Rajlich schildert weer over een min of meer regelmatig rasterpatroon, en staat tussen Ryman en Martin in. De frans-amerikaanse Edda Renouf werkt met het raster van het weefsel. Structuur en textuur ontstaat door de enkele draden die uit het weefsel van het doek worden verwijderd.

2) Robert Ryman heeft het meest van alle deelnemers de mogelijkheden van de verf, het oppervlak, de drager, technieken en media, onderzocht, zich daarbij hoofdzakelijk beperkend tot de witte verf. Veel minder structureel en vooral optisch werkt Raymund [sic] Girke, niet geheel terecht vaak met Ryman vergeleken. Enige verwantschap toont het werk van Jaap Berghuis, in wiens werk kleur – zij het zeer ingehouden – een rol speelt. Brice Marden's schijnbaar koele reductie bestaat uit geschilderde panelen, met uiterst vlak oppervlak (met paletmes), samengevoegd tot 2 en 3-luiken. Eveneens met 'encaustic' (was en kleurstof) werkt Jerry Zeniuk: grijze en donkerbruine tot zwartachtige monochromen, die een opaque oppervlak vertonen (de structuur van het doek blijft zichtbaar na 25 lagen was). Verwant in de verte zijn ook de groenachtige monochromen van Jake Berthot, voor wie echter de rand van het schilderij – de afsluiting – vooral een uitdaging is.

3) Robert Mangold: geen verftoets, geen onderzoek van dragers, maar zuivere concentratie op de vorm van het doek en de vorm op het doek; meetkundige basisvormen – vierkant en cirkel en onderdelen daarvan – en de mogelijkheden daarvan binnen de gekozen beperking van het doekformaat, vaak in reeksen, zoals bij Ryman. Alan Charlton's schilderijen werken als reliëfs, waarbij de bepaling van de formaten en de verhoudingen ervan essentieel zijn. Grijze monochromen, geheel vlak geschilderd. [...] Alle genoemde kunstenaars maken wel gebruik van kleur, maar vaak op een 'verborgen' wijze. (Brice Marden is van plan om met helrood en geel te werken, Zeniuk gebruikt kleuren als rood en blauw, maar verwerkt ze tot grijzen, Ryman gebruikt onder zijn witten kleur, Mangolds kleuren zijn ongewoon, maar nadrukkelijk.)

5) Geen van allen maakt echter op zo'n uitbundige manier als Richard Jackson gebruik van kleur. [...] Het geschilderde schilderij – zorgvuldig gepland – maakt op zijn beurt weer een schilderij: kunst baart kunst. De enige kunstenaar in de tent, die een soort environment realiseert. Niet in kleur, maar in witten en zwarten (hoofdzakelijk) werkt Rob van Koningsbruggen. Ook bij hem bewuste bezinning op de essentie van het schilderij, grondvormen, textuur, maar bovendien onderzoek naar positieve en negatieve vorm, verschuivingen van het doek. Het schilderij drukt zichzelf af of maakt zijn contra-vorm.“ Překlad autorka.)

<sup>16</sup> Brožura k výstavě Fundamental Painting, Stedelijk Museum Amsterdam, s. 1. In: SMA [dále citováno jako brožura]. (V původním textu nizozemsky: „Het einde van de schilderkunst is deze eeuw vele malen aangekondigd. Herhaardelijk werden 'grenzen' bereikt, die later weer overschreden werden. In de jaren 60 leek de schilderkunst overschaduwd door vele nieuwe uitingen van kunst, waaronder Minimal Art en Concept Art [sic]. Maar deze inspireerden haar ook opnieuw. De laatste jaren houden veel schilders zich bezig met nieuwe vormen van abstracte schilderkunst. Behalve van fundamentele schilderkunst spreekt men ook wel van stille, nieuwe, essentiële, geplande of analytische schilderkunst. De 18 schilders in deze thematentoonstelling vormen geen groep. Zij zijn bijeengebracht op grond van een gelijkgerichte belangstelling voor formele en fundamentele uitgangspunten van de abstracte schilderkunst. Het gaat hen om het schilderen als schilderen, om het schilderij als vlak en niet als 'gat in de muur'. Het schilderij is niet middel maar onderwerp geworden. De beeldende middelen worden opnieuw onderzocht: format – grootte – kleur – vorm – lijn – textuur – materialen (verschillende soorten verf, drager van de verf en verschillende middelen om de verf aan te brengen.). Deze middelen worden 'economisch' gebruikt. Er

bližt een voorkeur voor sobere kleuren als wit en grijs en voor het vierkante vlak. Compositie-elementen worden vaak achterwege gelaten. Verftoetsen en lijnen zijn gelijkwaardig over het doek aangebracht. De werkwijze is meestal een langdurig process, waarbij soms vele lagen verf over elkaar worden gestreken. Bij een aantal schilders ligt een sterk accent op het denkproces dat aan het schilderen voorafgaat, maar waarbij de intuïtie niet wordt uitgeschakeld. Er zijn veel raakvlakken en verschillen met de abstracte schilders van vroeger en nu.“ Překlad autorka.)

<sup>17</sup> BONGARD, W. Confidential information about the international Art Scene. Art Aktuell. Januar 1975, 2/5, (nestránkováno). In: SMA. (V původním textu anglicky: „I am to-day [sic] pointing out to you emphatically a development in the field of new painting; it is done mainly because all the signs, that something is about the ‘happen’, are there. I am always presuming of course, that important – even great – art is that which is being taken for such by the appropriate instances and institutions and for this reason I am harboring the ‘suspicion’, that a very specific kind of ‘new painting’ will come through strongly – [by] being exhibited, by means of publication, by being bought by museums and (possibly) in the market itself. [...] The newer works of these artists ... have been christened ‘Analytical painting’ which means painting concerning itself with its own hypothesis, condition and mode of action. [...] ...there will be, in the near future exhibitions in the Netherlands and Belgium, which will place additional emphasis into this type of painting. There are also preparations going on for an Italian publication (published: Daniela Pallazoli) dealing generally with ‘new painting’ – this in co-operation [sic] with [Klaus] Honnef. In other words, there is something brewing.” Překlad autorka.)

<sup>18</sup> Zúčastnění umělci jsou Italové Rodolfo Aricò, Carlo Battaglia, Paolo Cotani, Giorgio Griffa, Claudio Verna, Carmengloria Moralesová (rodilá Chilanka); Američané Larry Bell, Marcia Hafifová, Craig Kaufmann, Robert S. Zakanyck a malíři Minimal Artu Brice Marden a Robert Ryman. Viz VOLPI ORLANDINI, Marisa. Glossario. Výstavní katalog. Roma: Editalia, 1973.

<sup>19</sup> Zúčastnění umělci jsou Italové Rodolfo Aricò, Carlo Battaglia, Maurizio Bottarelli, Vincenzo Cecchini, Paolo Cotani, Franco Fumelli, Marco Gastini, Giorgio Griffa, Riccardo Guarneri, Vittorio Guarnieri, Elio Marechiani, Vittorio Mascalchi, Carmengloria Moralesová, Vincenzo Satta, Aldo Schmid, Claudio Verna a Gianfranco Zappetini. Francouz Robert Denys, Němci Ulrich Erben, Winfred Gaul, Rupprecht Geiger, Raimund Girke a z Belgie Piet Teraa a Daan van Severen. Spojené Státy americké reprezentují Bernard Cohen, John Hoyland, David Leverett, a minimalista Robert Ryman. Viz CORTENOVA, Giorgio. Mostra Internazionale d’Arte. Un Futuro Possibile: Nuova Pittura. Výstavní katalog. Ferrara: Palazzo dei Diamanti, 1973.

<sup>20</sup> Zúčastnění umělci jsou Italové Carlo Battaglia, Paolo Cotani, Marco Gastini, Giorgio Griffa, Carmengloria Moralesová (rodilá Chilanka), Mario Nigro, Lucio Pozzi, a Valentino Vago. Internationalní hosté jsou Louis Cane, Marc Devade, Blinky Palermo, Susanne Tangerová, a Claude Viallat, Ulrich Erben and Lynn Umlaufová, Diego Esposito, Bernard Cohen, David Leverett, Dorothea Rockburneová, a Douglas Sanderson. Navíc jsou také vystavena díla malířů Minimal Artu Brice Mardena a Roberta Rymana, a abstraktního expressionisty Ad Reinhardta. Viz MENNA Filiberto; MUSSA, Italo; TRINI, Tommaso. La riflessione sulla pittura. Výstavní katalog. Acireale: Palazzo Comunale, 1973.

<sup>21</sup> Viz BONITO OLIVA, Achille, et al. Contemporanea. Výstavní katalog. Firenze: Centro Di, 1973.

<sup>22</sup> Tyto výstavy zahrnují, mnoho umělců navrhovaných kurátorům nebo zvažovaných kurátory v rámci výstavy Fundamental Painting:

- Glossario, Qui Arte Contemporanea: Griffa, Moralesová, Hafifová;
- Un Futuro Possibile - Nuova Pittura: Twombly, Green, Griffa, Humphrey, Verheyen, Novros (navrhovaný), Palermo, Baerová, Diao, Erben, Graubner;
- La riflessione sulla pittura: Devade, Erben, Esposito, Griffa, Moralesová, Palermo, Pozzi.

<sup>23</sup> Další účastníci jsou Carlo Battaglia, Cy Twombly, Franz Gertsch, Alan Green, Jean-Olivier Hucleux, Ralph Humphrey, Jef Verheyen, Roy Lichtenstein, David Novros, Frank Owen, Blinky Palermo, A.R. Penck, Ben Schonzeit, Claudio Verna, Jo Baerová, Georg Baselitz, David Diao, William Dutterer, Ulrich Erben, Ellsworth Kelly, Konrad Klapheck, Markus Lüpertz, Gotthard Graubner, Jules Olitski, Imi Knoebel, Sigmar Polke, Larry Poons, Norbert Tadeusz, a Joe Zucker. Viz WEISS, Evelyn, et al. Prospect 73: Maler, Painters, Peintres. Výstavní katalog. Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 1974.

<sup>24</sup> Vystavení umělci: Jake Berthot, Antonio Calderara, Ulrich Erben, Franco Gastini, Winfred Gaul, Rupprecht Geiger, Raimund Girke, Kuno Gonschior, Gotthard Graubner, Giorgio Griffa, Edgar Hofschien, Brice Marden, Rune Miels, Carmengloria Moralesová, Mario Nigro, Claudio Olivieri, Edda Renoufová, Dieter Ruden, Robert Ryman, Daan van Severen, Piet Teraa, Jorrit Tornquist, Icke Winzer, Gianfranco Zappetini a Jerry Zeniuk. Viz HONNEF, Klaus. Op. cit.

---

<sup>25</sup> Vystavení umělci jsou: Jake Berthot, Rupprecht Geiger, Raimund Girke, Giorgio Griffa, Riccardo Guarneri, Edda Renoufová a Jerry Zeniuk, a také malíři Minimal Artu Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martinová, a Robert Ryman. Viz HONNEF, Klaus. *Analytische Malerei*. Výstavní katalog. Milano: Edizioni Masnata, 1975.

<sup>26</sup> Viz poznámka č. 2.

<sup>27</sup> Vystavení umělci jsou: Josef Albers, Walter Darby Bannard, Larry Bell, Al Held, Ellsworth Kelly, Morris Louis, Robert Mangold, Kenneth Noland, Jules Olitsky, Larry Poons, Ad Reinhardt, Robert Ryman, Mark Rothko, Frank Stella, a Cy Twombly, a z Evropy: Carlo Battaglia, Jaap Berghuis, Enzo Cacciola, Louis Cane, Alan Charlton, Paolo Cotani, Marc Devade, Noël Dolla, Ulrich Erben, Marco Gastini, Raimund Girke, Alan Green, Giorgio Griffa, Edgar Hofschien, Vivien Isnard, Gottardo Ortelli, Jürgen Paatz, Paolo Patelli, Pino Pinelli, Gerhard Richter, Emilio Tadini, Rudi van de Wint, Claudio Verna, a Gianfranco Zappettini. Viz CORTENOVA, Giorgio, et al. *Cronaca: Percorso didattico attraverso la pittura americana degli anni 60 e la pittura europea degli anni 70*. Výstavní katalog. Modena: Galleria Civica, 1976.

<sup>28</sup> Viz poznámka č. 4.

<sup>29</sup> Další umělci ve výstavě jsou: Enzo Cacciola, Ulrich Erben, Winfred Gaul, Kuno Gonschior, Gotthard Graubner, Alan Green, Edgar Hofschien, Carmengloria Moralesová, Claudio Olivieri, Blinky Palermo, Lucio Pozzi, Rudi van de Wint, a Gianfranco Zappettini. Viz SPÖTER, Walter, ed. *Documenta 6. Band 1*. Výstavní katalog. Kassel: P. Dierichs, 1977. ISBN 3-920453-00-X.

<sup>30</sup> Další umělci ve výstavě jsou: Ulrich Erben, Winfred Gaul, Kuno Gonschior, Jürgen Paatz, Günther Umberg, Lynn Umlaufová; Martin Barré, Marc Devade; Luciano Bartolin, Vincenzo Cecchini, Marco Gastini, Giorgio Griffa, Riccardo Guarneri, Carmengloria Moralesová, Claudio Olivieri, Luccio Pozzi, Gianfranco Zappettini; Susanne Tangerová, Oliver Thomé; Martin Rous, James Bishop, Alan Green, Marcia Hafifová, Edgar Hofschien. Viz KÜCKELS, Barbara, ed. *Bilder ohne Bilder*. Výstavní katalog. Köln: Rheinland-Verlag, [1977].

<sup>31</sup> Zúčastnění umělci: Martin Barré, Carlo Battaglia, Louis Cane, Marc Devade, Giorgio Griffa, Blinky Palermo, Claudio Verna, Claude Viallat a Rudi van de Wint. Viz KRAUS, Živa, et al. *La Biennale di Venezia 1978: from nature to art, from art to nature*. Výstavní katalog. Milano: Electa, 1978. ISBN 8207409142.

<sup>32</sup> Co se týče galerií, v roce 1973, Galerie Peccolo v Livorně organizuje *Tempi di percezione*, tu následuje výstava umělců Winifreda Gaula, Carmenglorie Moralesové a Gianfranca Zappettiniho, která putuje do nizozemských měst Schiedamu, Groningenu a Venla na podzim 1975. Galerie La Bertesca, organizuje Grado Zero, která cestuje po výstavních síních Düsseldorfu, Bologně a Milána. V Nizozemsku Galerie Swart v Amsterdamu vystavuje Rob Van Koningsbruggena, Howarda Buchwalda, Joane Mitchellovou a Johna Walkera. Art & Project, také v Amsterdamu vystavuje Jaapa Berghuise, Stephena Rosenthala, Alana Charltona a Tomase Rajliča. Další amsterdamská Galerie Fagel organizuje výstavu *Gevaarwording*, která zahrnuje Antonio Calderaru, Winifreda Gaula, Riccardo Guarneriho, Claudia Olivieriho, Pieta Teru, Gianfranca Zappettiniho, a galerie Seriaal, Amsterdam vystavuje Gerhard Richtera. Viz Dippel, s. 16, poznámka 3.

<sup>33</sup> STEEN, drs. *Verslag van de enquête bij de tentoonstelling Fundamentele Schilderkunst*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, Pedagogisch-didactisch Instituut, (nedatováno), s. 2. In: SMA. (V původním textu nizozemsky: „Bij de voorbereiding van de Fundamentele Schilderkunst was eigenlijk iedereen van mening, dat dit voor het grote publiek een moeilijke tentoonstelling zou worden. Begeleiding was daarom wenselijk. Na enig overleg werd gekozen voor twee vormen van begeleiding; een diaprogramma dat vooral over de tentoonstelling zelf zou gaan en een informatiezaal met tekstborden die enige raakvlakken en verschillen met andere abstracte schilders uit heden en verleden zou aanstippen.“ Překlad autorka.)

<sup>34</sup> Hoofd Afdeling B.V.D. *Algemene informatie voor het bewakingspersoneel over de tent*. Fundamentele Schilderkunst. 25. dubna 1975. In: SMA. (V původním textu nizozemsky: „Mogelijk zullen vele bezoekers negatief reageren, omdat deze tentoonstelling niet voor een ieder begrijpelijk zal zijn. De gebruikelijke opmerkingen van: ‘Wat moet het eigenlijk voorstellen’. Of ‘Moet dit zonodig in een museum hangen’, kunnen wel worden verwacht. Dat mag best, laat ieder zijn eigen vrije mening hebben, maar onze wetenschappelijke medewerkers willen U laten weten, dat het naar hun mening de kunstenaars van deze tentoonstelling wel serieus hebben gewerkt. De werken op deze tentoonstelling zijn bijzonder kwetsbaar, de meesten hebben geen beschermende lijsten, de gebruikte verf is vaak met was vermengd, waardoor zelfs een lichte vingerafdruk zichtbaar blijft en niet meer is weg te werken. De grote vlakken en ook de ruitindelingen van vele schilderijen zullen bij sommige bezoekers de neiging opwekken om deze werken te bekrassen of te betekenen.“ Překlad autorka.)



<sup>35</sup> STEEN, drs. Vědecký průzkum výstavy Fundamental Painting. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, Pedagogisch Didactisch Instituut, (nedatováno). In: SMA.

<sup>36</sup> DE WILDE, Edy. Dopis hraběti Panza di Biunovi, 1. července 1975. In: SMA. (V původním textu anglicky: „The show ... attracted many visitors and got a great deal of attention in the press.“ Překlad autorka.)

<sup>37</sup> DE WILDE, Edy. Dopis Richardu Jacksonovi, 30. června 1975. In: SMA. (V původním textu anglicky: „The exhibition attracted a big crowd, and caused many discussions and polemics. Which is something one can expect from that kind of exhibition, of course.“ Překlad autorka.)

<sup>38</sup> DE WILDE, Edy. Dopis hraběti Panza di Biunovi, 1. července 1975. In: SMA. (V původním textu anglicky: „In our view it has really contributed to the discussion round the theme ‘painting’, particularly with regard to the question how ‘fundamentally’ one wishes to conceive ‘fundamental’. This naturally leads to much diversity of opinion.“ Překlad autorka.)

<sup>39</sup> Je ironické, že Rini Dippelová poznamenává, že italské instituce silně propagovaly velké množství italských umělců, aby získali důležité pozice ve fundamentální malbě, kdežto Giorgio Bonomi si v jeho textu pro katalog výstavy Pittura 70 o tři desetiletí později stěžuje, že italská umělecká scéna neudělala dost pro tento proud. Viz BONOMI, Giorgio. Pittura70: Pittura Pittura e Astrazione Analitica. Výstavní katalog. Chiavari: Fondazione Zappettini, 2004, s. 17 [dále citováno jako Bonomi].

<sup>40</sup> Zúčastnění umělci: Vincenzo Cecchini, Winifred Gaul, Paolo Patelli, Pope [Galli], Tomas Rajlich, Claude Viallat. Viz COLLOVINI, Diego. Suoni della superficie. Výstavní katalog. Portogruaro: Galleria Comunale „Ai molini“, 2001.

<sup>41</sup> Fundamentální malíři zahrnutí do výstavy Abstrakt jsou: Raimund Girke, Tomas Rajlich, Gerhard Richter a Jerry Zeniuk (a také díla Rupprechta Geigera). Jsou vystaveni v kontrastu s předchozími generacemi, mimo jiné s díly Kazimíra Maleviče a Antonia Calderary. Viz Deutsche Künstlerbund. Op. cit.

<sup>42</sup> Zúčastnění umělci: Marc Devade, Winifred Gaul, Raimund Girke, Alan Green, Carmen-Gloria Morales, Tomas Rajlich a Robert Ryman. Fundamentale Malerei. Výstavní katalog. Arnsberg: Kunstverein, 1988.

<sup>43</sup> Zúčastnění umělci ve výstavě stejného názvu: Ralph Humphrey, Jo Baerová, Barnett Newman, Robert Ryman, Robert Mangold, Agnes Martinová, Frank Stella, Richard Tuttle, Dorothea Rockburneová, Ad Reinhardt, David Novros, Ellsworth Kelly a Brice Marden. Viz CELANT, Germano; CRIMP, Douglas; BRANDINI, Cornello. Arte come arte. Milano: Centro Comunitario di Brera, 1973.

<sup>44</sup> Viz HAFIF, Marcia. True Colors. Art in America. June 1989, 77/6, s. 135-139. ISSN 0004-3214.

<sup>45</sup> Viz MCEVILLEY, Thomas. Absence Made Visible. Artforum. Summer 1992, 30/10, s. 92-96. ISSN 0004-3532.

<sup>46</sup> BUREN, Daniel. The Ineffable - About Ryman's Work. Paris: Ed. Jannink, 1999. ISBN 2902462565.

<sup>47</sup> SKŘIVÁNEK, Jan. Na obrazy se musí koukat. Art+Antiques. Prosinec 2008, č. 12, s. 15. ISSN 1213-8398.

<sup>48</sup> Dippel, s. 2.

<sup>49</sup> DIPPEL, Rini. Schilderkunst als schilder Kunst. Naar aanleiding van de tentoonstelling ‘Fundamentele schilder Kunst’ 1975. In: IMANSE, Geurt, ed. De Nederlandse Identiteit in de kunst na 1945. Amsterdam: Meulenhof, 1984, s. 183. ISBN 90 290 1549 7.

<sup>50</sup> Viz také kapitolu Definice fundamentální malby pro vznik těchto termínů.

<sup>51</sup> Viz LIPPARD, Lucy R. The Silent Art. Art in America. January-February 1967, vol. 55, no. 1, s. 58-63 [dále citováno jako Lippard, Silent Art]. ISSN 0004-3214.

<sup>52</sup> Viz SPECTOR, Naomi. Robert Mangold. Výstavní katalog. La Jolla: La Jolla Museum of Contemporary Art, 1974.

<sup>53</sup> Viz CRIMP, Douglas. Opaque Surfaces. In: CELANT, Germano; CRIMP, Douglas; BRANDINI Cornello. Op. cit., s. 49. Reprint v: MEYER James, ed. Minimalism. First published in 2000. London: Phaidon, 2007, s. 257-260 [dále citováno jako Crimp]. ISBN 0-7148-3460-2.

Jak sama píše v dopise Crimpovi, Rini Dippelová „referuje několikrát na [jeho] článek v [jejím] úvodu“ a „hlavně [jej] sledovala v jasné divizi různých aspektů malby“. DIPPEL, Rini. Dopis Douglasu Crimpovi, 2. července 1975. In: SMA. (V původním textu anglicky. Překlad autorka.)

<sup>54</sup> Viz Bonomi, s. 15. V katalogu se dozvíme od Giorgie Bonomiho, že termín „pittura Pittura“ (malba jako malba) vymyslel Maurizio Fogliolo dell'Arco v roce 1975 (ten tvrdí, že o tom přemýšlel už v roce 1965), zatímco termín „nuova Pittura“ (nová malba) byl poprvé použit pro výstavu nazvanou Un Futuro Possibile: Nuova Pittura (Možná budoucnost: nová malba) v Palazzo dei Diamanti ve Ferrare – září až říjen 1973 - kurátorem G. Cortenovem; Bonomi ale tvrdí, že mnoho kritiků již dlouho užívalo termín „nuova Pittura“ ve svých textech. (Zde bychom mohli dodat, že je velmi pochybné jestli kombinace slov

„nová malba“, může být vůbec nazvaná termínem. Možná, že kurátoři tím pouze chtěli naznačit cosi nového v malbě té doby, tj. „novou“ malbu oproti „staré“ malbě, která byla publiku známá.) Bonomi pokračuje tím, že termín „pittura analitica“ (analytická malba) byl vymyšlen Filiberto Mennem v roce 1973 v textu katalogu k výstavě, která se konala od září do října 1973.

Všimněme si, že „pittura analitica“ - nebo v němčině „analytische Malerei“ – byl také titul jedné komerční výstavy roku 1975, organizované Klausem Honnefem, který navrhl termín „pittura progettata“, i.e. německy „Geplante Malerei“, jako titul podobné muzeální výstavy v roce 1974. Termín „fare pittura“, byl zase titul výstavy v roce 1973 kurátorů Bruno Passamaniho, Vittorio Fagonea, a Aldo Passoniho, v Museo Civico - Palazzo Sturm v Bassano del Grappa (VC), která prezentovala jen italské umělce a termín „astrazione analitica“ (analytická abstrakce) byl použit jako titul francouzské výstavy Abstraction analytique: Fractures du monochrome aujourd'hui en Europe Bernarda Lamarche-Vadela and Susanne Pagéové v roce 1978. „Pure painting“ má původ americký, kdežto „surface painting“ připomíná jméno francouzské skupiny ze sedmdesátých let Supports/Surfaces, jejíž díla byla vystavena pod dříve zmíněným titulem „nová malba“ v roce 1974. „Pittura radicale“ (radikální malba) byl název skupiny malířů založené mimo jiné Marciou Hafifovou, Jerrym Zeniukem a Raimundem Girkem v New-Yorku v 70. letech. Termín „pittura riflessiva“ (uvážlivá malba) užíval italský kritik a profesor Giovanni Maria Accame asi od pozdních 60. let a také „pittura di superficie“ (povrchová malba) je italského původu. Nakonec Bonomi shrnuje termín „fundamental painting“ (fundamentální malba), který pochází z nizozemské výstavy roku 1975.

<sup>55</sup> HONNEF, Klaus. Dopis Edy de Wildemu, 4. únor 1975. In: SMA. Když se dozvěděl, že Stedelijk Museum Amsterdam připravuje výstavu Fundamental Painting (ale bez znalosti zahrnutých umělců), Klaus Honnef píše Edy de Wildemu dopis, aby ho upozornil na výstavy, které organizoval na „stejně téma“ v posledních letech. Příkladá katalog výstavy Geplante Malerei z roku 1974 a také katalogy Winifreda Gaula a Gianfranca Zappettiniho. Z odpovědi De Wildeho se dozvíme, že kurátoři amsterdamské výstavy o Honnefem navrhovaných umělcích uvažovali, ale nechtěli je do výstavy zahrnout. (Viz DE WILDE. Dopis Klausu Honnefovi, 7. únor 1975. In: SMA, dopis č. 40242.) Rini Dippelová Edy de Wildemu k tomuto tématu píše: „Přijmuli jsme pana Peccola z galerie Peccolo z Livorna. Pracuje mimo jiné s [Winifredem] Gaulem, Galleria del Millione v Miláně. Reprezentuje především Gianfranco Zappettiniho a Carmengloriu Moralesovou. [...] Podle mně to také má příliš komerční aspect.“ (V původním textu nizozemsky: „Wij ontvingen de heer Peccolo van de Galleria Peccolo uit Livorno. Werkt o.m. samen met Gaul, Galleria Del Milione in Milaan. Vertegenwoordigt vooral Zappettini en Carmen Morales. [...] Het heeft m.i. ook te veel een commercieel aspect.“ Překlad autorka.) (Viz DIPPEL, Rini. Poznámka Edy de Wildemu, 6. února 1975. In: SMA.) Winifred Gaul dokonce dostává osobní odmítavý dopis, protože si Stedelijk Museum Amsterdam do výstavy Fundamental Painting od něj vypůjčilo díla Jake Berthota. V dopise orazítkovaném 18. března 1975 recepce muzea, Gaul dává najevo svou iritaci, když píše: „Že jsem Stedelijk Museu zřejmě znám jako sběratel, ale jasně ne jako umělec, mně už ani neudivuje. Přesto všem, kteří znají, sbírají a považují si moje práce posledních 20 let, se zdálo samořejmé, že budu pozván k účasti na této výstavě. Již od mojí retrospektivy před dvěma lety (která prošla čtyři muzea) se ví, že jsem již v padesátých letech dělal hodně toho, co potom v šedesátých letech bylo propagováno jako 'nová senzibilita' v Americe. Výběr vaší výstavy zas jednou ukazuje, jak se veřejná instituce nechá manipulovat jako agent potenciálních obchodníků.“ (V původním textu německy: „Das ich dem Stedelijk Museum offenbar als Sammler bekannt bin, als Künstler aber offenbar nicht, überrascht mich eigentlich nicht mehr. Dennoch haben alle, die meine Arbeit seit 20 Jahren kennen, schätzen und kaufen, es als selbstverständlich angesehen, dass ich zu dieser Ausstellung eingeladen werde. Spätestens seit meiner Retrospektive vor 2 Jahren (die in 4 Museen gezeigt wurde) hat es sich herumgesprochen, dass ich bereits in den fünfziger Jahren vieles von dem vorgenommen habe, was dann Ende der sechziger Jahre in Amerika als 'Neue Sensibilität' propagiert wurde. Die Auswahl Ihrer Ausstellung beweist nur wieder aufs Neue, wie sich ein öffentliches Institut als Agent einiger potenzieller Händler manipulieren lässt.“ Překlad autorka.) (Viz GAUL, Winifred. Dopis Edy de Wildemu, 18. března 1975. In: SMA.) Je ironií, že tento komerční aspekt je přesně to, co Dippelová kritizuje v nabídce galeristy Roberta Peccola. Zároveň rovnou Gaul nevědomky sám udává důvod proč nebyl do výstavy zařazen, tj. protože jeho práce se vztahuje na „novou citlivost“, což je přesně to, co kurátoři z výstavy Fundamental Painting vyřazují.

<sup>56</sup> Dippel, s. 2.

<sup>57</sup> DE WILDE, Edy. Úvod. In: Dippel, vnitřní strana přední obálky. (V původním textu nizozemsky: „Zonder regelmaat heeft het Stedelijk Museum aan nieuwe tendenties in de kunst overzichtstentoonstellingen gewijd. [...] 'Fundamentele schilderkunst', de tentoonstelling die wij nu, zes

---

jaren later, presenteren, lijkt het tegendeel, namelijk een bezinning op de uitgangspunten van de schilderkunst, die in onze eeuw al zo dikwijls werd doodverklaard, nieuw leven te hebben geschonken. Deze schilders bouwen niet voort op de resultaten van een schilderkunstige traditie, maar trachten de schilderkunst opnieuw te funderen. We pretenderen met deze tentoonstelling niet de introductie van een nieuwe stroming. We heben trouwens voor sommige belangrijke figuren van de fundamentele schilderkunst al aandacht gevraagd, zowel in het aankoop- als in het tentoonstellingsbeleid. We willen echter wel – nu de contrasten zich beginnen af te tekenen – een zo duidelijk mogelijk, zij het onvolledig beeld scheppen.” Překlad autorka.)

<sup>58</sup> Oproti našemu předchozímu tvrzení podle textu Rini Dippelové je důležité podotknout, že termín „Post-Minimal” byl ražen Robertem Pincus-Wittenem již v roce 1971. (Viz CHILVERS, Ian; GLAVES-SMITH John. A Dictionary of Modern and Contemporary Art. 2<sup>nd</sup> Edition. Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 569. ISBN 0191726753.) Termín „Concept Art,” použil umělec Henry Flynt jako titul jednoho článku v kontextu s Fluxusem roce 1961. Umělec Joseph Kosuth a britská umělecká skupina Art and Language jej později začali používat v jiném smyslu. (Viz SMITH, Owen. Fluxus: The History of an Attitude. San Diego: San Diego State University Press, 1998.) V roce 1970 výstava Specific Object: Conceptual Art and Conceptual Aspects, první která se zajímala o tento proud jak mu rozumíme dnes, se konala v New York Cultural Center. (Viz KARSHAN, Donald. Specific Object: Conceptual Art and Conceptual Aspects. New York: New York Cultural Center, 1970.)

<sup>59</sup> Bonomi, zdá se, dokonce naznačuje, že italsí kurátoři „objevili“ tento nový evropský proud malby a razili tento termín dříve než Holanďané. Pro počátky malby jako byla vystavená v Pittura 70: Pittura Pittura e Astrazione Analytica, Bonomi cituje několik možností, totiž výstavy: Processi di pensiero visualizzati (Luzern, 1970), Per pura pittura, kurátora Claudia Cerritelliho, (Trieste 1972), a Iononrappresentonullaoidipingo (Verona, 1973), kurátora Italo Mussi. Jakýsi náběh na straně Italu nemůžeme popírat. (Viz Bonomi, s. 17.)

<sup>60</sup> MENEGUZZO, Marco. Analytica. Výstavní katalog. Milano: Annotazione d’Arte, 2008, (nestránkováno).

<sup>61</sup> Dippel, s. 3. (V původním textu nizozemsky: „Het aantal schilders dat zich min of meer met aspecten van de abstracte schilderkunst bezighoudt, groeit de laatste jaren aanmerkelijk [...] Onder de jongere schilders valt een groep ‘volgelingen’ van Newman op. Daarnaast zijn er velen die zich inspireren op de informele kunst uit de jaren 50, soms zelf met neo-abstract-expressionistische tendenzen. Zowel de koele als de bewogen wijze van schilderen wordt weer in toenemende mate beoefend.” Překlad autorka.)

<sup>62</sup> Ibid. (V původním textu nizozemsky: „De schilders die aan deze tentoonstelling deelnemen, zijn onderling uiterest verschillend. Dat ze toch samen gebracht worden, vindt zijn oorzaak in het feit dat zij allen in hun werk het schilderen zeer letterlijk nemen, als vak en als kunst, en zich bezinnen op de basisgegevens van dat schilderen. Wat gewoonlijk als uitgangspunt geldt of als middel wordt bij hen tegelijkertijd doel. Vanuit een conventioneel denkpatroon een paradoxale toestand. Deze kunstenaars reduceren zeer bewust, beperken zich rationeel tot een aantal essentiële zaken van het schilderen. Dat betekent niet dat er geen intuïtie meer aan te pas komt of dat er als gevolg van een zuiver materiële benadering geen ‘inhoud’ meer zou zijn. Bij sommige kunstenaars zou men van een nieuwe koele romantiek kunnen spreken, ...” Překlad autorka.)

<sup>63</sup> Bonomi zmiňuje Cerritelliho Per Pura Pittura (Trieste 1972), a Italo Mussi Iononrappresentaonullaoidipingo (Verona 1973) jako možný kurátorský začáteční bod této „nové“ malby v sedmdesátých letech (viz Bonomi, s. 17). Marco Meneguzzo v katalogu výstavy Pittura analitica: Una ricognizione storica. Italia 1966-1978, uvádí jako kurátorské začátky již výstavu Processi di pensiero visualizzati (Lucern 1970). (Viz MENEGUZZO, Marco. Pittura analitica: Una ricognizione storica. Italia 1966-1978. [Milano]: Galleria Fumagalli, 2003.) Dále Katalog výstavy Pittura 70: Pittura Pittura e Astrazione Analitica [Bonomi], jmenuje mnoho výstav, které zahrnují nejméně tři umělce, které organizátoři výstavy spojují s počátkem „malby malbou“ a „analytické abstrakce“. Jenomže velká část se skládá z malých výstav pořádaných komerčními galeriemi (které pravděpodobně pouze vystavovali umělce své galerie). Většina těchto umělců také nebyla součástí výstavy Fundamental Painting ani výstavy Pittura 70. Takže, kriticky řečeno, k tomuto výpočtu musíme být skeptičtí. Navíc jen první výstava uváděná, tj. Il nuovo astrattismo in Italia in Rassegna della Giovane Pittura Italiana, Genazzano (Roma), 8. až 30. září 1972, kurátoři této sekce byli Dario Micacchi a Cesare Vivaldi, zahrnuje umělce Vincenza Cecchiniho, který by se možná mohl kvalifikovat, ale nebyl do definitivního výběru výstavy Fundamental Painting zařazen. Jen výstava Tempi di percezione, která byla prezentována několikrát v komerčním i nekomerčním kontextu, zahrnovala Girkeho, který byl také zastoupen na výstavě Fundamental Painting v roce 1975.

---

<sup>64</sup> DE WILDE, Edy, Úvod. In: Dippel, s. 1. (V původním textu anglicky: „seems to be the opposite [to the many breakthroughs and the expanding horizon of the art during the sixties]: a reflection on the foundations of painting. [...] These painters are not carrying on the results of a painterly tradition; they are looking for a new foundation on which to base painting. They employ the painterly means with the utmost sobriety, and attach an absolute importance to their points of departure. Relativity and humor are absent.“ Překlad autorka.)

<sup>65</sup> Dippel, s. 4. (V původním textu nizozemsky: „zich in het bijzonder met de grondbeginselen van de schilderkunst bezighouden. Dat wil zeggen diegenen, die zich op de meest sobere wijze beperken tot het anti-illusionistische schilderij, waarin bovendien geen compositie-elementen zijn opgenomen.“ Překlad autorka.)

<sup>66</sup> Jak sama píše v dopise Crimpovi, Rini Dippelová „referuje několikrát na [jeho] článek v [svém] úvodu.“ a „hlavně [jej] sledovala v jasné divizi různých aspektů malby.“ DIPPEL, Rini. Dopis Douglasu Crimpovi, 2. července 1975. In: SMA. (V původním textu anglicky. Překlad autorka.) Viz take Crimp.

<sup>67</sup> Viz take kapitola Vznik termínu fundamentální malba.

<sup>68</sup> Bonomi, s. 18. (V původním textu italsky: „'Rifondare' o, meglio 'rifare' o, meglio ancora, soltanto 'fare pittura con la pittura': questo è un assunto commune a tutti gli artisti che esaminiamo, i quali si trovano [...] a cercare di ripartire dal grado zero...“ A pokračuje: „La pittura si identifica con il suo stesso fare, l'analisi su cui tutti si fondano ... scaturisce nel momento stesso in cui si costruisce il quadro.“ A končí slovy: „Comunque, e in sintesi, tutti gli artist della pittura degli anni 70 lavorano sulle strutture, sugli elementi, fondanti e fondamentali della pittura: colore, luce, superficie, segno, quadro, cornice, corpo, gesto, pennellata, e così via.“ Překlad autorka.)

<sup>69</sup> Ibid., s. 12. (V původním textu italsky: „Un altro aspetto, che mi preme evidenziare, riguarda l'antitesi attiva interna alle opere di questi artisti, in diverso grado palese e generatrice di interessanti fenomenologie di contrasto. Alludo specificamente alla vocazione percettivamente ingannevole (ma non nel senso del trompe l'oeil) dell'esito pittorico, specchio dematerializzato o vocativamente anelante immaterialità, luminosità, spazialità priva d'orpelli, tensione pura del colore; di contro, alla necessità palmare di un'osservazione accurate dei modi di stesura pittorica, "delle pettinature", delle variazioni di incidenza luminosa, dello sguardo ravvicinato e perlustrativo delle superfici per cogliere aspetti di assorbimento o campitura del colore sui supporti, delimitazioni e ogni altro genere di accorgimento richiedente, ben oltre la vista osservante con attenzione, una educazione percettiva altissima. Con ciò si evidenzia come un tale 'discorso' pittorico salga di grado in grado nella scala valutativa del concepimento della pittura al punto tale da averne non solo certificato le premesse storiche, ma fatto avanzare di molto lo stesso pensiero che presiede a questa forma linguistica.“ Překlad autorka.)

<sup>70</sup> HONNEF, Klaus. Analytische Malerei, (nestránkováno). (V původním textu anglicky: „The analytic painters investigate the verbal structures of paintings in the medium of art, and the penetrating of the verbal structures a priori forces them to restrict themselves to the painterly means. Consequently, an artistic work process becomes possible, which does not need to fall back on extra-medial categories. In this work process, subject and means of the analysis always remain identical, and what is analyzed is at the same time the instrument of the analysis. The analysis does not take place in the theoretic superstructure, but only in the production process of the investigation, whereas the theoretic inflexion is the embracing attempt of systematization, exclusively crystallized by the artistic practice. The analysis reconnaîtres [sic] the dependence of a painterly result, i.e. a painting, from the specific kind and composition of the means which are needed for its articulates [sic]. In "analytic painting" the artwork is realized as an open happening, its particular components become visible in the painterly result by virtue of the production process. In a strictly analytic method, the complex appearance of the artwork is divided into separate phenomena, so that their causal references come to view in their most elementary forms of cooperation.“ Překlad autorka.)

<sup>71</sup> Tato kombinace termínů by mohla referovat na jejich použití Immanuelem Kantem. Kant používal termín „dialektický“ pro kontradikce, které vyplývají z domnělé znalosti objektů mimo limity zážitku. Zatímco byl přesvědčen, že propozice je „analytická“, když její validita je závislá pouze na definici symbolů, které obsahuje. Toto by spojovalo Honnefovou propozici se slovy Coràho o nepolapitelné povaze analytické malby a její kreaci lyrických atmosfér.

<sup>72</sup> HONNEF, Klaus. Analytische Malerei, (nestránkováno). V původním textu anglicky: „The painterly results of 'analytic painting' are manifestations of visual thinking: they lead to an elementary, i.e. unusual way of seeing.“ Překlad autorka.)

<sup>73</sup> COLPITT, Frances. Minimal Art: The Critical Perspective. Third printing. Seattle: Washington University Press, 1997, s. 3 [dále citováno jako Colpitt]. ISBN 0-295-97236-X. Také ve svých studiích o

---

minimalistické malbě, Colpittová píše, že „umělci se nikdy nepovažovali být skupinou“. (V původním textu anglicky. Překlad autorka.) To potvrzuje výrok Dippelové, že to není proud ale mentalita.

<sup>74</sup> Crimp, s. 258. (V původním textu anglicky: „This muteness or blankness obtained in Opaque painting is the result of various strategies. These I want to enumerate tentatively under the terms of a narrow definition of painting as a surface exhibiting a particular format, size, scale, color, line and texture, all of these contingent on the materials used and the manner in which they are employed. Although we are concerned here with a group of painters of quite disparate tendencies, bound together almost exclusively by their commitment to anti-illusionism...“ Překlad autorka.)

<sup>75</sup> STRICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Revised edition. Indianapolis: Indiana University Press, 2000, s. 7 [dále citováno jako Strickland]. ISBN 0-253-21388-6. (V původním textu anglicky: „Minimalism ... makes its statement with limited, if not the fewest possible, resources, an art that eschews abundance of compositional detail, opulence of texture, and complexity of structure. [...] monochromatic canvases ... gridded or otherwise diagrammatic paintings... It tends towards non-allusiveness and decontextualization from tradition, impersonality in tone, and flattening of perspective through emphasis on surfaces (neutralization of depth cues in painting or of the space/substanc...)“ Překlad autorka.)

<sup>76</sup> Dippel, s. 14.

<sup>77</sup> Obě citace: *Ibid.*, s. 13.

<sup>78</sup> *Ibid.*, s. 14.

<sup>79</sup> VAN DOESBURG, Theo. *Base de la peinture concrete*. *Art Concret*. April 1930, vol. 1, no. 1. Cit. in: *Ibid.*, s. 12.

<sup>80</sup> Strickland, s. 24. (V původním textu anglicky: „The painters had little in common in terms of their aesthetic; what they shared was an impulse ... to formal and stylistic purification of means in order to determine how much or how little was essential.“ Překlad autorka.)

<sup>81</sup> PINCUS-WITTEN, Robert. *Ryman, Marden, Manzoni: Theory, Sensibility, Mediation*. In: Robert Ryman. *Výstavní katalog*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1972. Reprint v: *Artforum*. June 1972, vol. 10, no. 10, s. 50-53, s. 50. ISSN 0004-3532. (V původním textu anglicky: „Ryman is interested in painting as theory... Marden, on the other hand, is interested in painting as the expression of sensibility and as a result, he is committed to maintaining an inherited tradition. Both artists have concentrated their issues so closely, however, that they can be viewed as the opposing faces of a problematical region of discourse.“ Překlad autorka.)

<sup>82</sup> Dippel, s. 12. (V původním textu anglicky: „The four ‘chapters’ in the exhibition mentioned earlier should be interpreted in very general terms. Every classification is artificial, and this one, based as it is upon visually observable results, certainly is. As far as the mentality is concerned, painters who seem at first to be poles apart may well have a close affinity, while conversely an external similarity can only be superficial.“ Překlad autorka.)

<sup>83</sup> HEMERÉN, Göran. *Representation and meaning in the visual arts*. Lund: Lund University Press, 1969, s. 37. (V původním textu anglicky: „There is no ‘innocent’ eye; seeing is an active process, not a passive one, and it involves interpretation.“ Překlad autorka.)

<sup>84</sup> REISE, Barbara R. *Robert Ryman: Unfinished III (Position)*. *Data*. Spring 1974, vol. 4, no. II, s. 32-33 [dále citováno jako Reise]. (V původním textu anglicky: „[It] is certainly a ‘known’ image: it has existed as a man-made construct since before the earth-measurement geometry of Euclid, ‘proved’ by Pythagoras. Since that time it has been more apparent in cartography and architecture than in the visual arts, where it has had little structural or meaningful significance outside the art of ancient and imperial Rome and the 1960s New York art of Albers, André, Flavin, LeWitt, Mangold, Agnes Martin, and Ryman. Perhaps this is related to the peculiar character of the square as stable, mute, inert: self-centering itself powerfully as something ‘other’... Certainly it is unlike the circle, triangle, and rectangle, - whose geometric shapes have accrued cultural association with infinity, the trinity, death, human verticality, and the horizon(tality) of landscapes. The square somehow remains an extraordinary primary abstraction of physicality: and as such it is perfectly sympathetic...“ Překlad autorka.)

<sup>85</sup> Colpitt, s. 35. (V původním textu anglicky: „painters in the sixties shared a commitment to the single unified image. [...] (the rectangle ... being the most satisfactorily neutral)...“ Překlad autorka.) Takže, neutrální format souvysí z unifikováním vzhledem.

<sup>86</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception*. Extended and revised edition. Berkeley: University of California Press, 1974. ISBN 0-520-24383-8. (První vydání 1954.)

<sup>87</sup> MORRIS, Robert. *Notes on Sculpture* [1. díl]. *Artforum*. January 1966, vol. 4, no. 6, s. 42-44; *Notes on Sculpture* [2. díl]. *Artforum*. October 1966, vol. 5, no. 2, s. 20-23; *Notes on Sculpture* [3. díl]. *Artforum*.

---

June 1967, vol. 5, no. 10, s. 24-29; Notes on Sculpture [4. díl]. Artforum. April 1969, vol. 7, no. 8, s. 50-54. ISSN 0004-3532.

<sup>88</sup> Crimp, s. 258. (V původním textu anglicky: „One senses immediately that shape has been brought under control by these artists. It is not arbitrary, but instead exists in a fixed relation to the strategies at work. [...] ...for Opaque painting, the format is predetermined by the necessities of opacity and how best to achieve it.” Překlad autorka.)

<sup>89</sup> Ibid. (V původním textu anglicky: „...the painted equivalent of sculpture’s objecthood, i.e. surfaceness [...] to give to the painted surface an equivalent literalness to that which Minimalism had imparted to the sculptural object.“ Překlad autorka.)

<sup>90</sup> Colpitt, s. 75. (V původním textu anglicky: „Because [...] most paintings [are] flat, relations are forced out of internal structure to surface and shape.“ Překlad autorka.)

<sup>91</sup> STORR, Robert. Robert Ryman. Výstavní katalog. London: Tate Gallery, 1993, s. 17. ISBN 0810937719.

<sup>92</sup> RICHTER, Gerhard. Dopis Edy de Wildemu, 23. února 1973. In: SMA. (V původním textu německy: „Ich benutze [die Technik] in ihrer konventionellsten Form (Oelfarbe auf Leinwand über Keilrahmen) und akzeptiere damit die herkömmliche Determinierung des Bildträgers als einer rechteckigen Fläche, die an lotrechten Wänden, bequem übersehbar und gut beleuchtet, in künstlichen Räumen (Architektur) angebracht ist. Malerei bleibt davon so unberührt wie die Literatur von der üblichen Buchform...“ Překlad autorka.)

<sup>93</sup> Jasně je, jak uvidíme, že životní dílo Richarda Jacksona je skutečně velmi vzdáleno fundamentální malbě a jeho zařazení do výstavy byl „incident“. Rini Dippelová v konverzaci s autorkou 26. srpna 2011 vzpomíná, že na jeho zařazení do výstavy trval ředitel muzea Edy de Wilde na základě své osobní preference. Poznámky týmu kurátorů týkající se přípravy výstavy potvrzují, že Jackson nebyl nikdy počítán mezi jisté účastníky.

<sup>94</sup> Dippel/DeWilde. (V původním textu nizozemsky: „Robert Mangold: [...], maar zuivere concentratie op de vorm van het doek en de vorm op het doek; meetkundige basisvormen – vierkant en cirkel en onderdelen daarvan – en de mogelijkheden daarvan binnen de gekozen beperking van het doekformaat...“ Překlad autorka.)

<sup>95</sup> Dippel, s. 13. (V původním textu anglicky: „No enormous canvases à la Pollock and Newman (with the exception of Cane), in which one can and must lose oneself, but neither are there easel paintings. The size of the works is usually aligned to human proportions.“ Překlad autorka.)

<sup>96</sup> Crimp, s. 258. (V původním textu anglicky: „Almost without exception the size of Opaque painting is midway between the easel picture and the mural-size canvas; it is less easy, therefore, to see these surfaces in the terms of Alberti’s ‘open window’ or the engulfing ambiguous space of recent formalism. [...] Because of Opaque painting’s inherent suspicion of painting itself, it constantly attempts to situate itself outside the expected conditions of traditional painting, whether that tradition be considered in terms of the Renaissance of the early 1960s.“ Překlad autorka.)

<sup>97</sup> WÉRY, Marthe. Cit. in: Nástěnný text na výstavě Marthe Wéry. Den Haag: Haags Gemeentemuseum, 2011 [dále citováno jako Wéry, výstava]. (V původním textu anglicky: „[When you paint something big] you can really experience the victory over the surface as a means of expression in the most basic sense of the term.“ Překlad autorka.)

<sup>98</sup> Dippel, s. 13. (V původním textu anglicky: „The painters of today relate to the painting in a very different way [...] They confine themselves to sizes which bear a specific relation to the human body – without any deeper, hidden significance, however. Their attitude is very practical: the canvas must be treated with human means, hence without complicated artificial devices.“ Překlad autorka.)

<sup>99</sup> Colpitt, s. 87-88. (V původním textu anglicky: „The loose restriction to human size (srov. Dippelové „dobrá střední velikost“), however, has less to do with anthropomorphism than with scale. By presenting an object about the same size as the spectator, a more active relationship is established between the two.“ Překlad autorka.)

<sup>100</sup> Colpitt, s. 87-88. (V původním textu anglicky: „Smaller objects force the spectator into a closer physical appreciation of detail or ‘surface incident’.“ Překlad autorka.)

<sup>101</sup> Crimp, s. 258. (V původním textu anglicky: „Traditionally, scale has functioned aesthetically in both real and illusionist senses. [...] In Opaque painting there is no fictive scale because one cannot enter into a relationship of imaginative proportion with the painting. Staying on the surface, one is aware only of real scale, the proportion of the painting to one’s self; and it is precisely this appropriately one-to-one ratio which Opaque painting exploits by limiting itself to the size of the human figure. It should be emphasized that this relationship does not lead to a latent illusion of anthropomorphism; rather it

---

functions to make the viewer aware of his own cognitive activity, to make him apprehend himself in the act of apprehension.“ Překlad autorka.)

<sup>102</sup> Reise, s. 35. (V původním textu anglicky: „Scale is a relational property of physicality. It has to do with the degree of interval, the difference in size, between things. [...] as it is in the long Renaissance tradition, that ‘scale’ is based on the humanistic pictorial mirror or hand-to-arm-to-body-to-painting (or sculpture) relationships of size; [today] rather it is the parameters of the painting, the thing-itself, which gives the basic size against which everything else is relative. ‘Everything else’ can be the size of a single brush used over the whole surface, or the ridges of impasto left from between stiff bristles of a brush, [...] or the wall or the room of the painting, installation, or even the different size of another similar ‘thing-self’.“ Překlad autorka.)

<sup>103</sup> Dippel, s. 13. (V původním textu anglicky: „When different colors are used in juxtaposition, they tend to suggest various layers of depth. Most of these artists, whose object is to make the plane exist as a plane, restrict themselves to a single color. When more than one color is used, they either occupy a field of their own (Marden) and/or are applied in successive layers. A monochrome, muted surface often conceals numerous layers of color. Some painters (Marden and Berghuis) make this method very explicit at the edge (lower or sides).“ Překlad autorka.)

<sup>104</sup> Strickland, s. 12 a s. 22-23. (V původním textu anglicky: „Specifically in painting, recurrent Minimalist qualities are ... monochromaticism...“ a „a single pigment might be applied uniformly across the entire surface.“ Překlad autorka.)

<sup>105</sup> Colpitt, s. 29. (V původním textu anglicky: „Color was not decorative, expressive, or symbolic, but an integral aspect of formal definition.“ Překlad autorka.)

<sup>106</sup> Dippel, s. 6. (V původním textu anglicky: „For Ryman, Martin and Girke this means using predominantly white, for Marden it is blues, grays, ochres, for Richter, Charlton, Smits, it is gray, for Berthot green-gray, for Zeniuk gray-black and brown shades...“ Překlad autorka.)

<sup>107</sup> Dippel/DeWilde. (V původním textu nizozemsky. Překlad autorka.)

<sup>108</sup> Wéry, výstava. (V původním textu anglicky: „I need to use color as a spur you see?“ and she continues: „Nothing in the world is as familiar to us as colors: they give the world form, depth and beauty. But nothing is as ambiguous as the words we use to describe and compare our perception of color.“ Překlad autorka.)

<sup>109</sup> Dippel/DeWilde. (V původním textu nizozemsky: „Alle genoemde kunstenaars maken wel gebruik van kleur, maar vaak op een ‘verborgen’ wijze. [...] Zeniuk gebruikt kleuren als rood en blauw, maar verwerkt ze tot grijzen, Ryman gebruikt onder zijn witten kleur...“ Překlad autorka.)

<sup>110</sup> Viz např. CLELAND, T. M. Cleland. A Grammar of Color: Basic Treatise on the Color System of Albert H. Munsell. New York: Van Nostrand Reinhold, 1969.

<sup>111</sup> Např. [www.luscher-color.ch](http://www.luscher-color.ch)

<sup>112</sup> RICHTER, Gerhard. Dopis Edy de Wildemu, 23. února 1975. In: SMA. (V původním textu německy: „Als ich anfangs (vor ungefähr 8 Jahren) einige Leinwände grau zustrich, tat ich das, weil ich nicht wusste was ich malen sollte oder was zu malen ware, und es war mir dabei klar, dass so ein erbärmlicher Anlass auch nur unsinnige Resultate zur Folge haben konnte. Mit der Zeit jedoch bemerkte ich Qualitätsunterschiede zwischen den Grauf Flächen und auch, dass diese nichts von der destruktiven Motivation zeigten. Die Bilder fingen an, mich zu belehren. Indem sie das persönliche Dilemma verallgemeinerten, hoben sie es auf; das Elend geriet zu konstruktiver Aussage, relativer Vollkommenheit und Schönheit, also zu Malerei. Grau. Es hat schlechthin keine Aussage, es lost weder Gefühle noch Assoziationen aus, es ist eigentlich weder sichtbar noch unsichtbar. Die Unscheinbarkeit acht es so geeignet zu vermitteln, zu veranschaulichen, und zwar in geradezu illusionistischer Weise gleich einem Foto. Und es ist wie keine andere Farbe geeignet, ‘nichts’ zu veranschaulichen. Grau ist für mich die willkommene und einzig mögliche Entsprechung zu Indifferenz, Aussageverweigerung, Meinungslosigkeit, Gestaltlosigkeit. Weil aber Grau, genau wie Gestaltlosigkeit usf., nur als Idee wirklich sein kann, kann ich auch nur einen Farbton herstellen, der Grau meint aber nicht ist. Das Bild ist dann die Mischung von Grau als Fiktion und Grau als sichtbarer proportionierter Farbfläche...“ Překlad autorka.)

<sup>113</sup> CHARLTON, Alan. Cit. in: LEMOINE, Serge et al. Art Concret. Paris: Réunion des musées nationaux, 2000, s. 306. ISBN 2711840697.

<sup>114</sup> CHARLTON, Alan. I am an artist who makes a grey painting [video]. Directed by Mark JAMES, produced by Julian HARVEY. London: M.J. Mood, 1990. In: SMA [dále citováno jako Charlton, video]. [V původním znění anglicky: „the reason why I chose the color gray. It is a very basic industrial color. [...] ...it was a not so much accidental choice, because it grew very much out of wanting to make a painting out of very ordinary materials... [...] it was a very ordinary, regular, down-to-earth color. It

---

wasn't until I actually started working on the paintings that I felt that the color gray itself actually held more to it than just this. Because using that, the logic, I could have actually chosen brown or black or, in fact, any type of industrial color. But it did have a special kind of still-ness which it was important to keep in the painting and to reflect now, it was almost like the painting was already half successful just by the choice of color. And so I know from that time that it always held a fascination that I could do a different thing with it.“ Překlad autorka.)

<sup>115</sup> Dippel, s. 13. (V původním textu anglicky: „In order to avoid all misunderstanding, let me state that color is important to virtually all artists in this exhibition, even if they limit themselves to white, gray or muted colors. Brighter colors have often been painted over in a lengthy process so as to be almost invisible.“ Překlad autorka.)

<sup>116</sup> Dippel, poznámky. (V původním textu nizozemsky: „Jaap Berghuis, in wiens werk kleur – zij het zeer ingehouden – een rol speelt“. Překlad autorka.)

<sup>117</sup> MIGNOT, Dorine. Rozhovor s Jaapem Berghuisem, 25. ledna 1975. Cit. in: Dippel, s. 19. (V původním textu anglicky: „[I do determine] also the color, blue or yellow, and whether it will be the very first layer or one of the intermediate layers, and I also determine whether I shall use color at all, or make a gray painting. Color and brushstroke have nothing to do with mood.“ Překlad autorka.)

<sup>118</sup> GIRKE, Raimund. Statement pro Fundamental Painting, 9. března 1975. In: SMA [dále citován jako Girke]. Cit. in: Dippel, s. 30-31. (V původním textu německy: „Bestimmte Elemente des Herstellungsprozesses sind die Materialien: sie fordern spezifische Verhaltensweisen, die ablesbar bleiben müssen. Der Dimension der Bildfläche angemessene, frei auslaufende Farbzüge bilden ein mehr oder weniger bewegtes Farbfeld, und die Überlagerung und die Verbindung aufeinander folgender, sich geringfügig unterscheidender Farbschichten ergeben eine fast homogene Farbigkeit und eine ausserordentliche Dichte und Intensität der Farbe. Der schichtweise Aufbau betont neben dem Materialien der Farbe den Vorgang des Malens selbst und führt zu einer scheinbar ruhigen Farbigkeit, deren latente Energie erst mählich erfahrbar wird. Farbe wird wirksam im kaum Sichtbaren, im gerade noch Tastbaren. [...] Bestimmte Elemente des Herstellungsprozesses sind die Materialien: sie fordern spezifische Verhaltensweisen, die ablesbar bleiben müssen. Der Dimension der Bildfläche angemessene, frei auslaufende Farbzüge bilden ein mehr oder weniger bewegtes Farbfeld, und die Überlagerung und die Verbindung aufeinander folgender, sich geringfügig unterscheidender Farbschichten ergeben eine fast homogene Farbigkeit und eine ausserordentliche Dichte und Intensität der Farbe. Der schichtweise Aufbau betont neben dem Materialien der Farbe den Vorgang des Malens selbst und führt zu einer scheinbar ruhigen Farbigkeit, deren latente Energie erst mählich erfahrbar wird. Farbe wird wirksam im kaum Sichtbaren, im gerade noch Tastbaren.“ Překlad autorka.)

<sup>119</sup> GIRKE, Raimund. Cit. in: KULTERMANN, Udo. Monochrome Malerei. Leverkusen: Städtisches Museum Morsbroich, 1971, (nestránkováno). (V původním textu anglicky: „The dismissal of colorfulness, multi-coloredness, in favor of monochromaticism means more intensive possibilities for working on color, the limitation of quantity results in an increase in quality. In lieu of many colors, which fight each other for a privileged position, a single color appears as a ruler, becomes its due, is free and can reach its full intensity. I abandoned multicolor in favor of a single color, and – as a logical result – I abandoned this one color in favor of the non-color range black-gray-white. Black-gray-white is a for a large part still unexplored colorfulness, full of secrets and discoveries. Only when I push black into the finest gradations across numerous variations of gray all the way to white, the color that outshines all, when the color plane is set into motion by a continuous change between light and dark, black-gray-white becomes color (and does not stay just in the graphic range). White – cold and heat simultaneously – a personification of the pure, of light and brightness. Black and gray are servants, their task is to bring the white into a soft waving motion, aided by structure to imbue it with a continuous motion across the entire picture plane, to modulate it sensibly and as a support to make white shine in its full brightness. Black and gray as opponents emphasize white and underline its shine. There is no more composition in the traditional sense. The entire painting is only one structural plane, which is subdivided into structural fields, but in which no more formal dominants appear. The various structural elements, which brings the color plane to life - a still but extremely penetrating life. Every ever so tiny structural elements has a function in the whole as part of the structured plane, it is active and therewith indispensable. Different directional values of the single structural fields stand out and are hidden again by the mutual penetration and transparent layering. The world of the monochrome offers infinite possibilities a new character within given limits. Color is limited to itself, free of all boundaries, becomes a life of its own and opens itself up now in all its power.“ Překlad autorka.)



<sup>120</sup> Reise, s. 35. (V původním textu anglicky: „White paint is not only ‘neutral’ in terms of its compositional potential. White as a material property is the most physically positive of all pigment colors. It reflects the most light. It is the most visually responsive to the physical atmosphere, to the colors and light of the context. As such it is the most sensitive physical color as material of different surfaces – reflecting light (in shiny surfaces), absorbing it (matte), or refracting it into shadows between strokes of thick impasto or pieces of paper. [...] ...it presents itself as nakedly, as directly, and as purely as does the linen, copper, [...] cotton, to the viewer’s visual and tactile experience.” Překlad autorka.)

<sup>121</sup> Ibid., s. 33-34. (V původním textu anglicky: „There are whites and whites: no color which is all color – and different in each particular case. For we are not speaking of a ‘white light’, but materialistically: of white paint [...] Ryman has used all of these different whites according to their individual color characteristics. But he has also used these differently colored white paints in terms of their physical nature to further differentiate the colors that we see.“ Překlad autorka.)

<sup>122</sup> VAN KONINGSBRUGGEN, Robert. Statement pro výstavu Fundamental Painting, (nedatováno). In: SMA. (V původním textu nizozemsky: „Op een gegeven moment terwijl ik aan het schilderen was met de kwast aan een schilderij met wit en zwarte verf, bemerkte ik dat op die kwast verf was blijven zitten. De verf op die kwast had een zelfde verloop, overeenkomst, als op het schilderij. De kwast werd een schilderij. Naderhand werd het rechter schilderij de kwast voor het linker schilderij. In feite interesseert het me niet hoe het idee (schilderij) is uitgevallen. Je schildert met verf dus er gebeuren onverwachte en onvoorziene dingen, gelukkig. Er ontstaat een vlek links boven of rechts onder. Dat heb ik niet in de hand en wil dat ook niet. Ik stel bijv.: Ik heb een zwart schilderij en een wit schilderij, even groot, en strijk die langs elkaar heen van links naar rechts. En loop mijn atelier uit.“ Překlad autorka.)

<sup>123</sup> CANE, Louis. Statement pro Fundamental Painting, prosinec 1974. In: SMA [dále citováno jako Cane]. Cit. in: Dippel, s. 25. (V původním textu francouzsky: Le métier de peintre, une autre vue sur la couleur : „Que dire en premier si ce n’est: ‘regardez ma façon de traiter la couleur et vous verrez comment je ‘traite’ le reste’, ou : ‘la couleur est la ‘voie royale’ que je prends pour modifier les règles et les constantes. En fait le métier de peintre, ce pourrait être le métier de la couleur, et j’imagine très bien le sujet de ce métier, le sujet de cette pratique ; interpeller la couleur et lui dire : ‘qu’est-ce que je fais avec toi que je ne connais pas’ ; et elle de répondre : ‘et bien ‘démerde’ toi comme tu pourras, après tout ce n’est pas mon problème ; Si tu me découvres langage. [...] Voilà au fond c’est cela la peinture : a-prendre la couleur pour re-connaître le langage que je lui fais tenir pour connaître de moi le pourquoi de cette envie de faire du langage avec ‘elle’. Ce langage c’est celui d’un sujet peintre et quand il donne dans la couleur il m’indique tout d’abord la forme de désir que je vais entretenir et phantasmer [sic] avec ce que je nomme la malléabilité de la couleur. C’est-à-dire avec son absence apparente de sens, absence qui en fait une ‘matière d’autant plus facile à travailler qu’elle est sans pouvoir de résistance à l’emploi. Il ne faut même plus ‘co-giter avant de s’en servir’, du moins c’est ce que je croyais il y a quelques temps. Mais plus exactement et si je considère mon parcours, mon attitude, par rapport à cela, je suis forcé de revenir sur une précédente proposition ; Car en fait, en tant que peintre ‘voir la couleur’ demande non seulement de travailler les moyens ‘techniques’ dont elle relève, mais demande aussi de prendre connaissance de la transformation de ces moyens à travers précisément leur incessante augmentation due au ‘pouvoir imaginaire’ de la couleur. [...] En ce sens, c’est forcément dans la couleur qu’il a fallu ‘mettre de l’ordre’. Le métier de peintre y a fait ‘la part des choses’. Mais finalement n’est-ce pas là le ‘propre’ du travail du ‘métier de peintre’ ? N’est-ce pas quelque chose qui, par rapport à la couleur, rend compte d’une capacité de discernement à exercer dans l’infinité de la ‘gamme’ colorée. Le métier de peintre ? Ce qui témoigne qualitativement du rapport que j’entretiens avec une qualitativité abstraite : la couleur.“ Překlad autorka.)

<sup>124</sup> BROOS, Kees. Interview s Tomasem Rajlichem, jaro 1975, (nestránkováno). In: Praha, archiv umělce [dále citováno jako Rajlich]. Cit. in: Dippel, s. 50. (V původním textu nizozemsky: „Principieel ben ik met witte en lichtgrijze schilderijen begonnen. Met het beetje groen of grijsblauw dat gebruikt werd, was het resultaat toch een grijs-wit schilderij. Toch kan ik er niets aan doen – en dat is zo langzamerhand tijdens het werk ontstaan – dat ik schilderijen in kleur erg mooi vind. [...] Maar zelf kun je niet ineens overstappen, al zit de ontwikkeling er wel in, dat de schilderijen, met enkele jaren geleden vergeleken, meer gekleurd zijn. [...] – want ja, kleur hoort toch bij het schilderen.“ Překlad autorka.)

<sup>125</sup> Crimp, s. 259. (V původním textu anglicky: „In Opaque painting color is kept as neutral as possible. [...] Where color is used ... it is usually extremely muted, kept non-specific and entirely even; it eludes both description and association. Furthermore, it is never used to assert an optical effect; rather it is dictated by the necessity of opacity.“ Překlad autorka.)

<sup>126</sup> Cane (V původním textu francouzsky: „Dans l'ordre [...] le dessin m'a toujours semblé être ce qui me décide, ce qui donc, subjectivement, me place et m'ajuste dans la contradiction dans la dualité forme/fond/couleur/blanc ou peint, pas encore peint, etc. [...] Ce dessin, ce premier-jet, ce pro-jet est un premier pas qui décide la projection vers l'autre, vers sa possession. [...] Ainsi, je me souviens qu'un vieux professeur de peinture me conseillait: 'Serrez les formes avec votre dessin et vous tiendrez la composition.' A suivre ce 'conseil' ... j'y écoute encore le mot composition comme le mot compromis et le mot dessin comme le mot destin car c'est somme tout 'le dessin' qui décide du destin de la toile du peintre... de ce par quoi il se sent vivre: son langage. Voilà donc mon langage; il ressemble fort à une entreprise de séduction, il n'en dit pas moins pour autant une des spécificités propres à la peinture et j'allais oublier ... propre au métier de peintre.“ Překlad autorka.)

<sup>127</sup> WÉRY, Marthe. Dopis Rini Dippelové, 6. března 1975. In: SMA [dále citováno jako Wéry/Dippel]. (V původním textu francouzsky: „Année de rupture: abandon de la forme pour envahir entièrement la surface du support.“ Překlad autorka.)

<sup>128</sup> Wéry, výstava. (V původním textu anglicky: „My entire work is an elementary attempt to experience the surface. Elementary in the sense that I try to explore its essentials. In its simplest structure, a line is a surface.“ Překlad autorka.)

<sup>129</sup> Strickland, s. 12. (V původním textu anglicky: „Form in Minimalism is characteristically reduced to undifferentiated holism or all-over pattern: the field and/or the grid or other regularized geometrical schemes.“ Překlad autorka.)

<sup>130</sup> Strickland, s. 22-23. (V původním textu anglicky: „Specifically in painting, recurrent Minimalist qualities are ... regularity of contour ... and rectilinear symmetry...“ Překlad autorka.)

<sup>131</sup> FER Briony. The Infinite Line: Re-Making Art after Modernism. New Haven: Yale University Press, 2004, s. 47. ISBN 0-300-10401-4. (V původním textu anglicky: „there are infinitesimal differences in the lines and edges, but all of them subordinate to the repetition of the grid.“ Překlad autorka.)

<sup>132</sup> MARDEN, Brice. Brice Marden on Block. In: Youtube [online]. 1976 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <[http://www.youtube.com/watch?v=W0WT-QAU\\_ik](http://www.youtube.com/watch?v=W0WT-QAU_ik)> Kanál uživatele svsgcarter. (V původním textu anglicky: „The grid has always been just a way of measuring space and showing that different things can be happening in that space and on the plane simultaneously.“ Překlad autorka.)

<sup>133</sup> COLPITT, Frances. Interview se Sol LeWitem. Cit. in: Colpitt, s. 60.

<sup>134</sup> Viz KRAUSS, Rosalind. Grids. In: KRAUSS, Rosalind. The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1985, s. 9-22. ISBN 0-262-610-469.

<sup>135</sup> Rajlich (V původním textu nizozemsky: „grafische lijn hoort niet by het schilderen“, protože „[e]n schilderij moet geschilderd worden, niet getekend.“ Překlad autorka.)

<sup>136</sup> Ibid. (V původním textu nizozemsky: „In de laatste schilderijen is het raster niet meer dan een constructie binnen het schilderij geworden. De vroegere, tot op een jaar geleden, gaven nog een ruimtelijke indruk; optisch ontstond er ruimte op het oppervlak van het doek, wat ik zelf verkeerd vond. Alles moet op het oppervlak gebeuren, de illusie wil ik wegwerken: daarom is het raster gebleven. Alle lagen die er overheen geschilderd zijn, zijn gemaakt op het principe dat zij zoveel mogelijk in het vlak van het raster blijven. [...] het raster is er als een element, dat helpt de schildering binnen het oppervlak te houden. Het is een element, net als verf en het linnen, gebruikt om het schilderij op te bouwen.“ Překlad autorka.)

<sup>137</sup> Colpitt, s. 103. (V původním textu anglicky: „Illusionism is the result of either a transparent picture plane or the apparent continuation of a ground beneath an overlaid figure, while recognition of the physical existence of the support means that surface, as well as shape, must be viewed as a single palpable thing. The two perceptions are in conflict.“ Překlad autorka.)

<sup>138</sup> KRAUSS, Rosalind. Eva Hesse: Contingent. In: KRAUSS, Rosalind. Bachelors. Cambridge: MIT Press, 1999, s. 99. ISBN 0262611651. (V původním textu anglicky: „... had been focused on justifying or legitimating the internal structure of a given work - a structure made visible by the articulations of a surface [...] - by means other than those of mimesis or illusion.“ Překlad autorka.)

<sup>139</sup> Ibid. (V původním textu anglicky: „with the purging of illusion from the work of art by making everything about it external... Literalism was an attempt to make the work, ... stop at its surface. In order to do this, all divisions of the surface had to be experienced as the actual separations of the material of the surface.“ Překlad autorka.)

<sup>140</sup> Ibid., s. 99-100. (V původním textu anglicky: „more than anything else, it was 'focused on surface, and where the surface stops, which is edge.“ Překlad autorka.)

<sup>141</sup> Crimp, s. 259. (V původním textu anglicky: „In almost all traditional painting, line functioned either to delineate an object in space or to delineate space itself; that is to say, in almost every case, line was the

---

exclusive prerogative of representation. [...] Line is employed in Opaque painting, if at all, as the edge of shape or as equal and logically referent to that edge. [...]“ Překlad autorka.)

<sup>142</sup> Dippel/DeWilde. (V původním textu nizozemsky: „De frans-amerikaanse Edda Renouf werkt met het raster van het weefsel. Structuur en textuur ontstaat door de enkele draden die uit het weefsel van het doek worden verwijder.“ Překlad autorka.)

<sup>143</sup> Strickland, s. 22-23. (V původním textu anglicky: “Specifically in painting, recurrent [...] qualities are ... elimination (in monochrome color-field) or geometrical simplification (in grid or panel paintings) of line; ... anti-illusionistic flattening of surface...“ Překlad autorka.)

<sup>144</sup> Crimp, s. 259. (V původním textu anglicky: „Texture, like scale, has both actual and virtual readings. The problem with much of so-called flat painting, which sought to expunge texture, is that in equalizing the structure of the surface, the viewer apprehended the ‘texture’ of atmosphere. In revealing a specific texture of paint qua paint or stroke qua stroke ... or layer qua layer..., the viewer apprehends the structure of the surface as being actually on that surface.“ Překlad autorka.)

<sup>145</sup> Crimp, s. 259. (V původním textu anglicky: „it does not matter whether the texture is smooth ... or relatively rough... What matters is that texture is apprehended as an actual characteristic of the material used to create the surface.“ Překlad autorka.)

<sup>146</sup> Charlton, video. [V původním znění anglicky: „the intention was to try to develop different grays... [...] In fact, this developed more into being concerned with how they were painted rather than the grey they were using. By the paint being thin, this made that the surface started being an active role in the structure of the painting and therefore everything was becoming equal, which was always my intention. That the canvas, the shape, the wood, the size should uniformly fit together.“ Překlad autorka.)

<sup>147</sup> Rajlich (V původním textu nizozemsky: „Als je tot aan de rand schildert zoals ik, met het schilderij staand op de vloer, dan kun je daar onderaan niet zo goed met je penseel bijkomen en ontstaat er een randje, dat niet helemaal uitgewerkt is. Maar dat randje hielp mij nou juist om het oppervlak van het schilderij echt vlak te houden; het schilderij, dat bedekt is met een laag verf, heeft daar beneden een uitloop, die optisch precies de plaats bepaalt, waar het vlak van schildering zit. Er is optisch niet meer diepte in het doek dan die onderste rand aangeeft.“ Překlad autorka.)

<sup>148</sup> Dippel/DeWilde. (V původním textu nizozemsky: „Eveneens met ‘encaustic’ (was en kleurstof) erkt Jerry Zeniuk: grijze en donkerbruine tot zwartachtige monochromen, die een opaque oppervlak vertonen (de structuur van het doek blijft zichtbaar na 25 lagen was).“ Překlad autorka.)

<sup>149</sup> RENOUF, Edda. Statement pro Fundamental Painting, 1975. In: SMA. Cit. in: Dippel, s. 53. (V původním textu anglicky: „In my painting, I start by looking at the weave of the unprimed linen canvas by holding a newly stretched canvas up to the light. I forget myself and am lead by what I see in this weave: a natural grid – a play of horizontals and verticals which are sometimes slightly uneven and undulating, not strictly geometrical. I pull out certain threads, at times long lengths, at times short lengths. I then size and prime the canvas and paint with thin color glazes: dark blue, black, white, sienna red. By working from within, opening the structure of the material, I seek to reveal the life, the energy already inherent in the linen canvas and the paint.“ Překlad autorka.)

<sup>150</sup> WÉRY, Marthe. Statement pro Fundamental Painting, 1974-75. In: SMA [dále citováno jako Wéry]. Cit. in: Dippel, s. 70. (V původním textu francouzsky: „21 août 1974. Difficulté qu’il y a de scinder technique et esprit. Il importe avant tout d’activer ‘quelque chose’ au niveau de la texture: cela implique d’abord une re-connaissance d’une matière de base, ou l’instauration d’une connivence. Par exemple, le papier; reconnaissance de sa trame; ensuite, inscription de mon intervention au niveau de la texture la plus fondamentale de la matière. Mon intervention ne se situe plus qu’à ce niveau. Elle est une opération d’effacement ou de modestie par opposition à la tendance qui viserait à s’imposer ou à imposer. La texture? C’est quelque chose de vivant, c’est à dire quelque chose qui se détruit. L’intervention est un prolongement de la vie, une tentative faite pour suspendre le processus de destruction.“ Překlad autorka.)

<sup>151</sup> Dippel, s. 14. (V původním textu anglicky: „The texture is characteristic for the material that is used to create the surface.“ Překlad autorka.)

<sup>152</sup> Rajlich (V původním textu nizozemsky: „Je bent typisch iemand die op doek schildert, maar stel, dat je eens opdracht zou krijgen om een grote muur in een gebouw te beschilderen, hoe zou je dat dan doen?“ a „wat de technische kant betreft: ik ben gewend aan acrylverf op doek. En het klinkt misschien gek, maar bij zo’n opdracht zou ik toch niet direkt op de wand schilderen. Ik zou bijvoorbeeld de wand op de manier van behang met linnen laten beplakken en daarop schilderen, want ik vind voor mijn schilderijen de structuur van het linnen belangrijk. Wat diepte-illusie betreft probeer ik de kleinst mogelijke dimensie te bereiken met het materiaal, vandaar.“ Překlad autorka.)

<sup>153</sup> Slovo „faktura“, v anglických kunsthistorických textech „facture“, nejspíše pochází od ruského slova „faktura“, použitého v roce 1912 Davidem Burliukem jako titul jednoho článku o malbě a v roce 1914 jako titul vlivné knihy Vladimíra Markova (Viz II. díl, kap. 1.5). Faktura se chápe jako indikace něčeho ručně dělaného. Viz na toto téma, např. SUMMERS, David. *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. New York: Phaidon Press, 2003. kap. 1.2: *Facture*. ISBN 0714842443.

<sup>154</sup> Yve-Alain. *Cézanne: Words and Deeds*. October. Spring 1998, no. 84, s. 42. ISSN 0162-2870.

(V původním textu anglicky: „Since the time of [Leon Battista] Alberti, the picture plane is assumed as transparent in painting, but the condition sine qua non of this transparency is that the supporting ground be covered over without reserve.“ Překlad autorka.)

<sup>155</sup> HUDSON, Suzanne P. *Robert Ryman: Used Paint*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009, s. 104 [dále citováno jako Hudson]. ISBN 978-0-262-01280-5. (V původním textu anglicky: „Neither figure (painting) nor ground (support) is ultimately privileged, although the viewer’s act of engagement with the painting becomes active and self-determined.“ Překlad autorka.)

<sup>156</sup> Dippel, s. 14. (V původním textu anglicky: „It was Ryman in particular who drew attention to the enormous range of possibilities offered by materials such as paint, bearer, and brushes alone. There are many types of different bases, too: cotton, linen, cardboard, hardboard, plywood, steel, copper, synthetics, etc. And many different kinds of paint: oil paint, synthetic paint, enamel, combinations of wax and oil paint or pigment. The tool is, as a matter of course, the brush – in a variety of shapes and sizes – but also the spatula (Marden), the roller (Mangold), the sponge (Smits), the hand (Zeniuk) or the painting itself may be used as ‘brush’ (Jackson, Van Koningsbruggen).“ Překlad autorka.)

<sup>157</sup> Colpitt, s. 23. (V původním textu anglicky: „Minimalist painters of the sixties...quickly turned to the new materials and techniques...“ Překlad autorka.)

<sup>158</sup> LIPPARD, Lucy R. *As Painting is to Sculpture: A Changing Ratio*. In: TUCHMAN, Maurice, ed. *American Sculpture of the Sixties*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1967, s. 34. ISBN (V původním textu anglicky: „The recently developed acrylic paints were well suited to ... ‘cool’ painting, for ... reasons of brilliance, purity and impersonal functionalism borrowed from technological or industrial source.” Strickland specifies: “Specifically in painting, recurrent Minimalist qualities are ... eschewing of gesture and concomitant erasure of facture; ... technical equalization of texture (beeswax mixes, spray paint, rolled enamel, acrylic matte, absorbent or impermeable surfaces)...“ Překlad autorka.)

<sup>159</sup> Strickland, s. 22-23. (V původním textu anglicky: „Specifically in painting, recurrent Minimalist qualities are ... eschewing of gesture and concomitant erasure of facture; ... technical equalization of texture (beeswax mixes, spray paint, rolled enamel, acrylic matte, absorbent or impermeable surfaces)...“ Překlad autorka.)

<sup>160</sup> Colpitt, s. 23. (V původním textu anglicky: „Unlike sculptures, Minimal paintings were not fabricated outside the studio. ...paint application was the responsibility of the artist alone. Nevertheless, the ‘look’ of fabrication was evident in most paintings.“ Překlad autorka.)

<sup>161</sup> Hudson, s. 175. (V původním textu anglicky: „about the nature of paint: the paint [is] the content of the paintings, as well as their form.“ Překlad autorka.)

<sup>162</sup> Rajlich. (V původním textu nizozemsky: „Het principe van schilderen is naar mijn gevoel toch iets wat je met al je kracht, niet zozeer alle emoties, maar toch met alle wil in je moet kunnen doen.“ Překlad autorka.)

<sup>163</sup> Girke. (V původním textu německy: „Bestimmte Elemente des Herstellungsprozesses sind die Materialien: sie fordern spezifische Verhaltensweisen, die ablesbar bleiben müssen. Der Dimension der Bildfläche angemessene, frei auslaufende Farbzüge bilden ein mehr oder weniger bewegtes Farbfeld, und die Überlagerung und die Verbindung aufeinander folgender, sich geringfügig unterscheidender Farbschichten ergeben eine fast homogene Farbigkeit und eine ausserordentliche Dichte und Intensität der Farbe. Der schichtweise Aufbau betont neben dem Materialien der Farbe den Vorgang des Malens selbst und führt zu einer scheinbar ruhigen Farbigkeit, deren latente Energie erst mählich erfahrbar wird. Farbe wird wirksam im kaum Sichtbaren, im gerade noch Tastbaren.“ Překlad autorka.)

<sup>164</sup> Wéry, výstava. (V původním textu anglicky: „Materials – paint, paper, canvas, wood – are living things.“ Překlad autorka.)

<sup>165</sup> Crimp, s. 259. (V původním textu anglicky: „Material is, of course, paramount in an art which depends on its substance being apprehended as actual. [...] It is the properties of the materials used as materials ... that the viewer keep his attention fixed on what, specifically, he is seeing (and that he is seeing).“ Překlad autorka.)

<sup>166</sup> CHARLTON, Alan. *Dopis autorce*, 4. července 2012, s. 2. In: *Archív autorky*, Basel.

---

<sup>167</sup> Dippel, s. 14. (V původním textu anglicky: „The work is carried out according to plan, but at the same time it is subject to the influence of the action involved. It is interesting to note that many painters themselves acknowledge the part that intuition plays in their work.“ Překlad autorka.)

<sup>168</sup> Brožura, s. 1. (V původním textu anglicky: „Bij een aantal schilders ligt een sterk accent op het denkproces dat aan het schilderen voorafgaat, maar waarbij de intuïtie niet wordt uitgeschakeld.“ Překlad autorka.)

<sup>169</sup> SPECTOR, Naomi. Robert Ryman. London: Whitechapel Art Gallery, 1977, s. 15. (V původním textu anglicky: „Ryman’s convictions have come from the experience of making paintings, and not vice-versa. He is not concerned with ‘shoulds’, with aimed-for results, with theories. For him the crux of painting is in the making. With every work he knows beforehand what materials he will use and he knows what he is going to do with them. There is no question that there is a considerable investment of thought and intention at the start. But the way every decision is carried out, each touch of the paint to the surface, and the whole visual result, are still unpredictable.“ Překlad autorka.)

<sup>170</sup> SMITS, Kees. Statement pro Fundamental Painting, (nedatováno). In: SMA [dále citováno jako Smits]. (V původním textu nizozemsky: „De methode van schilderen en de constructie van het schilderij bepaald ik vooraf. Het schilderij kan daarna non-stop gemaakt worden. Het schilderij moet die methode en die constructie bevestigen. Elk schilderij is in dit verband een afgedrukt parallelbeeld van mijn handelingen gedurende de tijd van maken.“ Překlad autorka.)

<sup>171</sup> DE CARPENTER, Jan. Kijk’s Kunst. Dagblad voor de Zaanstreek. 7 května 1975, (nestránkováno).

<sup>172</sup> BOCHNER, Mel Bochner. The Serial Attitude. Artforum. December 1967, vol. 6, no. 4, s. 28. ISSN 0004-3532. (V původním textu anglicky: „Modular ideas differ considerably from serial ideas although both are types of order. Modular works are based on the repetition of a standard unit. The unit, which may be anything ... does not alter its basic form, although it may appear to vary by the way in which the units are adjoined.“ Překlad autorka.)

<sup>173</sup> BOCHNER, Mel. Serial Art, Systems, Solipsism. In: BATTCKOCK, Gregory, ed. Minimal Art: A Critical Anthology. New York: E.P. Dutton, 1968, s. 100. (Revidovaná verze článku v Arts Magazine, roč. 41, č. 8 (léto 1967): s.39-43. ISSN 0004-4059.) V sériovosti musí být dílčí změna jednotek, pravidelná a systematická. (V původním textu anglicky: „Seriality is premised on the idea that the succession of terms (divisions) within a single work is based on a numerical or otherwise predetermined derivation (progression, permutation, rotation, reversal) from one or more of the preceding terms in that piece. Furthermore the idea is carried out to its logical conclusion.“ Překlad autorka.)

<sup>174</sup> BERTHOT, Jake. Jake Berthot. Filmed by Matt BERTLER. In: Youtube [online]. [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <[http://www.youtube.com/watch?v=43rxLw\\_7B1A](http://www.youtube.com/watch?v=43rxLw_7B1A)> Kanál uživatele BCunninghamgallery. V monologu filmovaném Mattem Bertlerem, Jake Berthot vysvětluje, že jeho malba je methodou a ne systémem. (V původním textu anglicky: „I think that as a painter, you can decide whether you are going to have a system or a method. [...] In other words, going into the studio knowing exactly what the beginning is going to be and what the end, following that system. [...] method ... is not just a thought process [...] and then on a certain point the rationale for doing something in painting. There is no rationale anymore. There is no system. [...] The painting decides what is going to be done with it.“ Překlad autorka.)

<sup>175</sup> Charlton, video. (V původním znění anglicky: „The only thing that did worry me was that although the edge of the painting is still 4.5, the importance of the module seemed to disappear.“ Překlad autorka.)

<sup>176</sup> Wéry, 13 janvier 1975. (V původním textu francouzsky: „Mon travail de peintre est toujours à la limite du mécanique et, de ce fait, porteur de contrainte. Mais il n’est qu’apparemment mécanique. Il est repris par cette tension corporelle du faire ou par le projet inscrit dans le faire. Ce projet: aller jusqu’au bout. Jusqu’au bout de la ligne; jusqu’au bout de la page, jusqu’au bout d’une succession de pages. Expériences elles-mêmes répétitives. [...] Ce processus de remise en question de l’espace tableau s’est poursuivi progressivement. il a été marqué par une première rupture au moment où il y eût refus d’inscrire une forme sur une surface, mais où il y eût en même temps reconnaissance d’une espace comme surface totale. Une deuxième rupture fut un éclatement ou un déploiement en une succession de surfaces en vue de pouvoir poursuivre une expérience en elle-même indéfinie parce que reposant sur un faire, une tension toujours revécue et toujours destinée à être revécue. Si la série devient de ce fait indéfinie, c’est qu’elle s’inscrit au niveau de cette expérience et non pas – ou très accidentellement – à celui du résultat. S’il arrive qu’une série se termine, ce ne peut être que le signe d’un épuisement...“ Překlad autorka.)

<sup>177</sup> Wéry, výstava. (V původním textu anglicky: „I think I’m a pragmatist. I can only understand things, if I’ve done them myself. My mind isn’t abstract, it’s very concrete.“ Překlad autorka.)

<sup>178</sup> Wéry, 21 août 1974. (V původním textu francouzsky: „La répétition. C’est la nature même de la trame des choses. La trame est toujours un phénomène de répétition. Ce fait, pour moi, justifie d’en rester à la trame ligne: elle est suffisamment diversifiée par la matière de base pour qu’elle ne paraisse pas épuisée. [...] A quoi correspond cette expérience? Il y a d’abord soumission à un fait. [...] Il y a ensuite une circonstance. [...] La trame et la recherché de la trame est une recherche de cohérence. Plus il y a soumission à la structure de base, plus il y a possibilité de maintenir la cohérence, ou de parvenir à une cohérence. J’ai finalement l’impression que le fait de répéter ... me met dans les meilleurs conditions pour atteindre ce que je cherche. Il n’est pas possible de scinder la technique des dispositions mentales, ou la vie mentale, l’impression de vivre cérébralement. Il y a une sorte d’accord, qui se traduit par une activation au niveau des textures infimes de l’objet. La question de savoir si c’est de l’art ou pas importe peu. Je suis très hésitante lorsque j’emploie ce terme qui devient de moins en moins précis. C’est quelque chose qui se vit, qui se transforme en vivant. C’est en tout cas quelque chose qui donne l’impression de participer à la pulsation profonde de la nature des choses, et par le fait même, sans doute, de soi-même. Une sorte d’accord qui se fait et qui se vit. Ou qui est provoqué. Ce qu’il en reste devrait, en principe, à son tour le provoquer, pour autant qu’il y ait disponibilité. La série crée ce mouvement. C’est une lecture répétitive qui influence ou qui introduit la personne qui regarde.“ Překlad autorka.)

<sup>179</sup> Dippel, s.14. (V původním textu anglicky: „Nearly all ‘fundamental’ painters show how the surface of the painting is made. How long it has taken to paint is more difficult to see, but it is obviously a lengthy enterprise in most cases. This way of painting implies that extra attention is demanded from the visitor. A concentration of looking that happens to be more difficult to achieve than with any form of realistic painting.“ Překlad autorka.)

<sup>180</sup> Crimp, s. 259. (V původním textu anglicky: „this painting employs non-relational parts, if any; logical procedures of applying material or ‘skin’ to supporting surface; a straightforward and simple approach to the act of painting a self-critical responsibility for the surface which accrues. One senses the artist’s presence in these works ..., not, that is, in terms of the artist’s sensibility or personality, but in the more inclusive sense that we are shown how this surface is made explicitly.“ Překlad autorka.)

<sup>181</sup> Pro definice termínů „racionalní“ vs. „logický“, viz WITTGENSTEIN, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. 1981 edition. London: Kegan Paul, 1922, s. 165-167. ISBN 0-415-05186-X.

<sup>182</sup> Hudson, s. 3.

<sup>183</sup> Strickland, s. 22-23. (V původním textu anglicky: „Specifically in painting, recurrent Minimalist qualities are nonrepresentationalism and nonreferentiality” A dodáva na subject kompozice: „avoidance or extreme simplification of relations ...identification of image and surface; unvaried replication of pattern within the individual canvas and in series; Concentrism...“ Překlad autorka.)

<sup>184</sup> Colpitt, s. 43. (V původním textu anglicky: „Balanced or equilibratory relationships between elements are no longer the source of composition. Instead, symmetry appeared to be the most obvious solution to achieving nonrelational composition.“ Překlad autorka.)

<sup>185</sup> GIRKE Raimund. Cit. in: KULTERMANN, Udo. Op. cit. (V původním textu německy: „Komposition in herkömmlichen Sinne gibt es nicht mehr. Das ganze Bild ist ein einziges Strukturfeld, das wohl in Strukturbereiche gegliedert ist, in dem aber keine Formdominanten mehr auftreten. Die verschiedenen Strukturelementen, die der Farbfläche ein stilles, aber äusserst eindringliches Leben geben. Jedes noch so kleine Strukturelement hat als Teil des gesamten Strukturfeldes seine Funktion im Ganzen, ist aktiv und daher unentbehrlich.“<sup>185</sup>A pokračuje: „Unterschiedliche Richtungswerte der einzelnen Strukturbereiche heben sich hervor und werden wieder in der gegenseitigen Durchdringung und transparenten Überlagerung verdeckt. Die Welt des Monochromen bietet innerhalb den gesetzter Grenzen unausschöpfbare Möglichkeiten ganz neuen Charakters.“ Překlad autorka.)

<sup>186</sup> MANGOLD, Robert. Thought on my Work. Statement pro Fundamental Painting, 1975. In: SMA. (V původním textu anglicky: „A principal involvement in my work during the last ten years has been my concern with structure, the relation of the interior structure of the piece to the exterior shape. Edge line to inner line. A desire to make the picture a clear unity of shape/line – color/surface. A piece that would present itself directly, totally to the viewer, with all it’s information right there. An effort to avoid any preciousness, any romantic involvement with paint or painting. An effort for a utilitarian kind of work, economical, whose organization or structure and color is dictated by the plan and purpose of the piece. I think it is important for work to be new, constantly shifting to avoid repetition; to this end I intuitively push the work, this way or that, into new ways of dealing with the things that involve me. The work progresses from idea to drawing, to more precise drawing, to small painting, to a full sized work, a process which may take one month, or two, or longer. I like to have the idea around for a time, while I decide whether or not I wish to do it.“ Překlad autorka.)

<sup>187</sup> KURTZ, Bruce. Documenta 5: A Critical Preview. Interview s Robertem Rymanem. Arts Magazine. Summer 1972, vol. 46, no. 8, s. 42. ISSN 0004-4059. (V původním textu anglicky: „I kept trying to make it more basic, more simple. I didn't want anything in the paintings that didn't need to be there, because anything that's in a painting that doesn't need to be there, shouldn't be there.“ Překlad autorka.)

<sup>188</sup> Colpitt, s. 46-47. (V původním textu anglicky: „The consequences of nonrelational organization were threefold: structures appeared increasingly anonymous as compositional decisions decreased; impact on the spectator was more immediate as fewer details were presented for scrutiny; and most important of all, there was a resultant unity and wholeness of the work of art.“ Překlad autorka.)

<sup>189</sup> Ibid., s. 50. (V původním textu anglicky: „Once the painted image was made to stretch across the length and height of the picture-support, the concern with the figure's relation to the ground was replaced by an attraction to the relationship of pictured image to the framing edge of support.“ Překlad autorka.)

<sup>190</sup> Ibid., s. 35. (V původním textu anglicky: „The frame of the painting, which sets it off and distinguishes it from ordinary objects at the same time that it underscores the window-quality of painting, disappeared a generation before the sculptural base.“ Překlad autorka.)

<sup>191</sup> Ibid., s. 44. (V původním textu anglicky: „Pictorial depth was also treated symmetrically. In traditional painting with deep space, forms were strategically located so that the eye was guided through the painting in depth. Depicted objects were thus in an asymmetrical relationship to the picture plane. Such a painting cannot be sensibly switched from back to front. In contrast, nonrelational, symmetrical balance induces flatness. [...] Like a laterally symmetrical painting without a top and bottom, foreground and background no longer have any meaning. A view from behind the 'scene' would be the same as from the front.“ Překlad autorka.)

<sup>192</sup> Ibid., s. 69. (V původním textu anglicky: „Reduction of internal relations increases importance of relation between painting and spectator. In Minimalism ... the relationship of parts (figure to ground, image to shape of the support in painting...) is internal; external relationships are on the other hand set up between the object and spectator.“ Překlad autorka.)

<sup>193</sup> Hudson, s. 105-106. (V původním textu anglicky: „Painting becomes a less static or grounded medium and a more fluid, material site for the continual testing and reworking of conventions and the effects that these conventions or properties produce. What a painting is becomes inextricable from what a painting does. It all starts with paint, but paint alone is not sufficient to produce a painting; it is necessary but not sufficient. A painting needs paint, a support, a delimitation of that support in the form of an edge, a wall (a viewing context), and someone to see it - to register as a painting...“ Překlad autorka.)

<sup>194</sup> ROSENTHAL, Stephen. Statement pro Fundamental Painting, 1975. In: SMA. Cit. in: Dippel, s. 60. (V původním textu anglicky: „To make a painterly statement about the properties of painting, the givens of painting without expressive accessories. To define states of material as they are confined to the process of application. To make optical objects... [...] To make physical concretion contingent upon optical consciousness. [...] To place the substratum of painting on the surface. To make visible a narrow range of values on the periphery of awareness... To make painting a code, as part of a visual system far from its point of conception.“ Překlad autorka.)

<sup>195</sup> Smits (V původním textu nizozemsky: „Elk schilderij is [...] een afgedrukt parallelbeeld van mijn handelingen gedurende de tijd van maken.“ Překlad autorka.)

<sup>196</sup> MARDEN, Brice. Statement pro Fundamental Painting, (nedatováno). In: SMA. Cit. in: Dippel, s. 42. (V původním textu anglicky: „That space [of a painting on the wall] is the expression of the vision of the painter. The painter strives to make his expression explicit because he wants to affect man.“ Překlad autorka.)

<sup>197</sup> JACKSON, Richard. Untitled Wall Painting. In: Youtube [online]. [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=u5FcNFAH02o>>. Kanál uživatele AlbertaMayo. (V původním znění anglicky: „to be able to do is to control the way the viewer looks at things“, „be able to walk by and get the information [on and from the painting] as they pass through it“, „makes people more part of the work. [...] It is more like an experience.“ Překlad autorka.)

<sup>198</sup> ASHTON, Dore. Jake Berthot. Arts Magazine. June 1974, no. 48, s. 33-34. ISSN 0004-4059. Reprint v ASHTON, Dore Úvod. Jake Berthot. Výstavní katalog. Minneapolis, MN: Locksley Shea Gallery, 1974 (nestránkováno). (V původním textu anglicky: „painting, to be a work of art, must be a self-contained metaphor. The metaphor [...] gathers speculation and emotion into an artfully condensed unit.“ Překlad autorka.)

<sup>199</sup> GIACOMETTI, Alberto. Cit. in: CHARLTON, Alan. Statement pro Fundamental Painting. Dopis Edy de Wildemu, 6. března 1975. In: SMA. Cit. in: Dippel, s. 29. (V původním textu anglicky: „The adventure, the great adventure, is to see something unknown appear each day...“ Překlad autorka.)

---

<sup>200</sup> MANGOLD, Robert. Interview by Robin White. *View*. Oakland (CA): Crown Point Press, December 1978, vol. 1, no. 7, s. 7 [dále citováno jako Mangold/White]. (V původním textu anglicky: „If it's done right then the final object is really somehow much more important than the idea.“ Překlad autorka.)

<sup>201</sup> Viz rozlišení, jak ho rozebírá BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, 1958, s. 31-34. (V původním textu anglicky: „Where process issues concern the work of art as a physical object, internal and external aesthetic issues pertain to the perceptual object as it is experienced by the spectator.“ Překlad autorka.)

<sup>202</sup> Charlton, video. (V původním textu anglicky: „With all the paintings the space inside and outside the painting is as important as the painting itself.“ Překlad autorka.)

<sup>203</sup> MARTIN, Agnes. Cit. in: WILSON, Anne. *Linear Webs. Art & Artists*. October 1966, no. 1, s. 48. (V původním textu anglicky: „a simple direct going into a field of vision as you would cross an empty beach to look at the ocean.“ Překlad autorka.)

<sup>204</sup> BOCHNER, Mel. *Excerpts from Speculation [1967-1970]*. *Artforum*. May 1970, vol. 8, no. 9, s. 70. ISSN 0004-3532.

<sup>205</sup> Colpitt, s. 44. (V původním textu anglicky: „Lateral symmetry (across the picture plane, as opposed to through it in depth) forces the spectator to change his or her viewing habits: no left to right scanning is encouraged. Reading is adirectional, and so relationships between one area of the canvas and another do not occur. Lateral symmetry implies imaginary quadrants of left and right, top and bottom. An axis, either centrally vertical or horizontal, is created to which the eye gravitates but tends not to cross.“ Překlad autorka.)

<sup>206</sup> *Ibid.*, s. 97. (V původním textu anglicky: „The instantaneousness of the Gestalt ... is a central thesis of Minimalism. The form is completely given at once. What unfolds in time is the experience: a series of changing perceptive states based on the relationship of the viewer's body to the object.“ Překlad autorka.)

<sup>207</sup> *Ibid.*, s. 95. (V původním textu anglicky: „The awareness of the duration of the experience is especially pronounced since the spectator does not give him- or herself up to the object, but retains a persistent awareness of self as separate from the object of contemplation.“ Překlad autorka.)

<sup>208</sup> Crimp, s. 258. (V původním textu anglicky: „In Opaque painting there is no fictive scale because one cannot enter into a relationship of imaginative proportion with the painting. Staying on the surface, one is aware only of real scale, the proportion of the painting to one's self; and it is precisely this appropriately one-to-one ratio which Opaque painting exploits by limiting itself to the size of the human figure. It should be emphasized that this relationship does not lead to a latent illusion of anthropomorphism; rather it functions to make the viewer aware of his own cognitive activity, to make him apprehend himself in the act of apprehension.“ Překlad autorka.)

<sup>209</sup> Wéry, 21 août 1974. (V původním textu francouzsky: „Il n'est pas possible de scinder la technique des dispositions mentales, ou la vie mentale, l'impression de vivre cérébralement. Il y a une sorte d'accord, qui se traduit par une activation au niveau des textures infimes de l'objet. La question de savoir si c'est de l'art ou pas importe peu. Je suis très hésitante lorsque j'emploie ce terme qui devient de moins en moins précis. C'est quelque chose qui se vit, qui se transforme en vivant. C'est en tout cas quelque chose qui donne l'impression de participer à la pulsation profonde de la nature des choses, et par le fait même, sans doute, de soi-même. Une sorte d'accord qui se fait et qui se vit. Ou qui est provoqué. Ce qu'il en reste devrait, en principe, à son tour le provoquer, pour autant qu'il y ait disponibilité.“ a „Il n'est pas possible de scinder la technique des dispositions mentales, ou la vie mentale, l'impression de vivre cérébralement. Il y a une sorte d'accord, qui se traduit par une activation au niveau des textures infimes de l'objet. La question de savoir si c'est de l'art ou pas importe peu. Je suis très hésitante lorsque j'emploie ce terme qui devient de moins en moins précis. C'est quelque chose qui se vit, qui se transforme en vivant. C'est en tout cas quelque chose qui donne l'impression de participer à la pulsation profonde de la nature des choses, et par le fait même, sans doute, de soi-même. Une sorte d'accord qui se fait et qui se vit. Ou qui est provoqué. Ce qu'il en reste devrait, en principe, à son tour le provoquer, pour autant qu'il y ait disponibilité.“ Překlad autorka.)

<sup>210</sup> CHARLTON, Alan. *Dopis autorce*, 4. července 2012, s. 3. In: *Archív autorky*, Basel.

<sup>211</sup> LANCE, Mary. *Agnes Martin: With My Back to the World [DVD]*. Corrales (NM): New Deal Films Inc., 2003.

<sup>212</sup> PINCUS-WITTEN, Robert. *Op. cit.*, s. 50. ISSN 0004-3532.

<sup>213</sup> Colpitt, s. 258. (V původním textu anglicky: „Industrial colors, particularly metallic ones ... cannot[e] a certain functionalism. Such surfaces reflect light, rather than absorb it, and affirm the flatness of the picture plane and the actuality of the object.“ Překlad autorka.)



- <sup>214</sup> ASHTON, Dore. Jake Berthot. *Arts Magazine*. June 1974, no. 48, s. 33-34. 0004-4059. Reprint v ASHTON, Dore Úvod. Jake Berthot. Výstavní katalog. Minneapolis, MN: Locksley Shea Gallery, 1974 (nestránkováno). (V původním textu anglicky: „Berthot belongs to the family of painterly painters who make no pretense that ‘real’ life can somehow alter that nature of art, make it more legible, more accessible to the quick take. He remains within the great tradition in which the boundaries of the painted surface are definitive. Everything occurs within. [...] The metaphor, as it has always functioned in both painting and poetry, gathers speculation and emotion into an artfully condensed unit. It can never be a slice of life for it has been abstracted from life and fashioned to catch up a host of indefinable thoughts and feelings into a single, striking image. The range of expression available within the metaphor is always greater than the stuff of the metaphor itself. It is to the problem of range of feeling that Berthot most consistently addresses himself.“ Překlad autorka.)
- <sup>215</sup> CHARLTON, Alan. *Dopis autorce*, 4. července 2012, s. 3. In: *Archív autorky*, Basel.
- <sup>216</sup> DIPPEL, Rini. *Poznámka Edy de Wildemu (nedatováno, nestránkováno)*. In: SMA.
- <sup>217</sup> *Ibid.*, a Dippel, příloha.
- <sup>218</sup> Dippel, poznámky. (V původním textu nizozemsky: „Misschien nog het meest vergelijkbaar met de kleuren van Johns? Of een heel eigen 'inbreng' van de westkust van de USA? [...] kunst baart kunst.“ Překlad autorka.)
- <sup>219</sup> GAUL, Winifred. *Dopis Edy de Wildemu*, 18. března 1975. In: SMA. (V původním textu německy: „Die Anwesenheit [in the exhibition Fundamental Painting] eines Richter, der nicht die Materialien der Malerei analysiert, sondern Stilformen ironisiert, in einer solchen Ausstellung ist vollends unverständlich.“ Překlad autorka.)
- <sup>220</sup> LA ROCCO, Ben. *Stephen Rosenthal 06-08. The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture* [online]. May 2008 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://www.brooklynrail.org/2008/05/artseen/stephen-rosenthal-0608-paintings>>.
- <sup>221</sup> Všechny citáty a informace tohoto paragrafu pocházejí z telefonního rozhovoru autorky s Jerry Zeniukem, 1. prosince 2012.
- <sup>222</sup> PETERS, Philip. *The Metaphysical Monochrome or the perfect painting?*. In: *Tomas Rajlich 1969-1993*. Brescia: Palazzo Martinengo, 1993, (nestránkováno). (V původním textu anglicky: “It is doubtful whether nowadays it would occur to anyone to present such a motley company under the same label, except for the fact that some of the artists shown then at the Stedelijk belonged to more or less the same generation. And if it were done, the label now would be probably completely different. I well remember 1975 and that exhibition at the Stedelijk and at the time I thought the grouping together completely acceptable. Now the artist [sic] are in a different phase of life and at a different stage of their career and developments inside and outside art over almost twenty years make us view their work differently. In other words, the work then has been given another context by what was done afterwards and our way of looking, of considering has changed.” At the time, these 17 artists might have seemed to form the perfectly congruent Fundamental Painting vein (take or leave a couple), while in retrospect for only about half of them the Fundamental Painting label still holds true.“ Překlad autorka.)
- <sup>223</sup> PINCUS-WITTEN, Robert. *Op. cit.*, poznámka 72.
- <sup>224</sup> GLIMCHER, Arne. *Agnes Martin: Paintings, Writings, Remembrances*. London: Phaidon, 2012, s. 8. ISBN 978-0-7148-5996-5.
- <sup>225</sup> MARTIN, Agnes. *Poznámky (nedatováno)*. In: GLIMCHER, Arne. *Agnes Martin: Paintings, Writings, Remembrances*. London: Phaidon, 2012, mezi s. 200 a 201. ISBN 978-0-7148-5996-5. (V původním textu anglicky: „The ocean is deathless.“ Překlad autorka.)
- <sup>226</sup> Viz např. *Ibid.*, mezi s. 16 a 17, a MARTIN, Agnes. *Gabriel [Film]*. 1976. In: *Archivy MoMA. Promítání filmu*, 28. října 2011, Theater 2, MoMA, New York.
- <sup>227</sup> Informace podle nizozemského skladatele Rolanda Kuita [2006-05-01].
- <sup>228</sup> RYMAN, Robert. *Art in the Twenty-First Century: Paradox*. Art:21. Season 4. In: *Youtube* [online]. Uploaded on 4 April 2008. [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <[http://www.youtube.com/watch?v=Synu1N4Aj14&playnext=1&list=PL5160F9B93CFC6716&feature=r esults\\_video](http://www.youtube.com/watch?v=Synu1N4Aj14&playnext=1&list=PL5160F9B93CFC6716&feature=r esults_video)> Kanál uživatele Art21.org. (V původním znění anglicky: „music was of influence on [his] work, because it has a structure and [...] you played it [the instrument] within the structure.“ Překlad autorka.)
- <sup>229</sup> DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL, Barbaralee. *Inside New York’s Art World: Robert Ryman*. In: *Youtube* [online]. Uploaded on 2008-12-15 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=gP3LwTFj488>>. Kanál uživatele DukeLibDigitalColl.

<sup>230</sup> MANCUSI-UNGARO, Carol. Marden's Materiality: The Monochromes. In: GARRELS, Gary. Plane Image: A Brice Marden Retrospective. Výstavní katalog. New York: Museum of Modern Art, 2006, s. 115. ISBN 978-0-87070-446-8. (V původním znění anglicky: „a serious artist is well acquainted through experience with the properties of materials.“ Překlad autorka.) Viz také KAY, Reed. The Painter's Companion. Cambridge (Mass.): Webb Books, 1961.

<sup>231</sup> MANCUSI-UNGARO, Carol. Interview with Brice Marden [Video]. In: Houston, Menil Collection Archives [online]. 1. September 1992 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <[http://adp.menil.org/?page\\_id=60](http://adp.menil.org/?page_id=60)>.

<sup>232</sup> MANCUSI-UNGARO, Carol. Rozhovor s Bricem Mardenem, 21. prosince 2005. Cit. in: GARRELS, Gary, ed. Ibid., s. 111.

<sup>233</sup> MARDEN, Brice. Technical Statement. In: MARDEN, Brice. Brice Marden. Výstavní katalog. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1975, s. 28.

<sup>234</sup> MARDEN, Brice. Cit. in: OSTROW, Saul. Brice Marden. Bomb. Winter 1988, no. 22, s. 32-33. Dostupné z: <<http://bombsite.com/issues/22/articles/985>>. (V původním textu anglicky: „It seems as though, because the early paintings were just one color, one could say one color, no feelings - but instead of no feelings they were all this feeling. Each layer was a color, was ... a feeling that related to the feeling, the color, the layer beneath it.“ Překlad autorka.)

<sup>235</sup> Informace od Jerryho Zeniuka, který autorce 1. prosince 2012 opakoval rozhovor, který měl s Marciou Hafifovou v době, kdy oba byli členy skupiny Radical Painting, kterou založili v New Yorku v roce 1980. Podle Zeniuka skupinu založili Olivier Mosset, Hafifová a on. Radical označuje v tomto případě - jak radikální sociální postoj, tak návrat k radikálním „kořenům“ malby.

<sup>236</sup> HAFIF, Marcia. On Composition. In: Malerei Pur. Kiel: Gesellschaft fur akustische Lebenshilfe, 1991, (neustránkováno). (V původním textu anglicky: „The convention painters must address is that of the wall as a location for painting, the vertical of its side edges, the horizontal of its ceiling and floor, which echo the top and side edges of the painting, creating a 'page' upon which we work, the enlarged field of the new composition.“ Překlad autorka.)

<sup>237</sup> HAFIF, Marcia. Why Paint, 1989. In: HAFIF, Marcia. Neuss (Düsseldorf): Galerie Conrads, 1990, (neustránkováno). (V původním textu anglicky: „An Extended Gray Scale [1973] is hung in sequence with narrow spacing though the rows [,] can be installed above and below or a section can be displayed separately. The large Mass Tone Paintings [1973-74] represent History Painting or Portraiture. The Table of Pigments, or elements of paint color is displayed in rows and blocks but each work can also be seen alone. The Neutral Mix Paintings [1976] are intended to be hung above and below each other in Salon Style.“ Překlad autorka.)

<sup>238</sup> Ibid. (V původním textu anglicky: „I have come to accept it [the term „monochrome“] as a means of referring to paintings which are not necessarily of just one color, but whose predominant characteristic is that of a square or rectangular, flat, painted surface without geometric divisions, depicted images or the suggestion of deep space. The absence of these devices is what makes certain paintings not only monochrome - other paintings may be as well - but also radical, that is, going all the way toward a unified surface.“ Překlad autorka.)

<sup>239</sup> Ibid. (V původním textu anglicky: „Having taken into consideration [...] the consensus decision of the art world that painting was no longer acceptable as an art form, it seemed necessary to move my awareness to a second level. [...] I thought it could be possible to paint on another level, one providing a certain distance in order to look at the paint rather than at its subject. It would be possible to paint “as if” one were painting, using the materials and techniques of painting, without referring to a separate subject. [...] Thus I do not paint with the intention of making a painting as such, but I work from the outside using traditional methods and materials to discover a new image.“ Překlad autorka.)

<sup>240</sup> Dippel, s. 2. (V původním textu nizozemsky: „Een nieuwe schilderkunst? 'It's in the air', maar het komt niet uit de lucht vallen.“ Překlad autorka.)

<sup>241</sup> Cane. (V původním textu francouzsky: „Aujourd'hui avec le temps, j'ai 'impression de commencer à faire la part de ces choses-là, ce qui veut dire tout simplement qu'un sujet artiste peintre prend possession de ses propres moyens à partir du moment où il est capable de ne pas oublier la biographie de sa propre pratique. SHI TAO dit dans ses propos sur la peinture (1641-1717) qu'en ce qui concerne la réceptivité et la connaissance, c'est la réceptivité qui précède et la connaissance qui suit. A considérer cela en tenant compte de ce que je viens de dire, je reconnais volontiers que SHI TAO a raison. Il a raison non seulement parce que sa phrase a la vérité de la pratique, mais aussi parce qu'il semble me proposer ainsi d'accorder une plus grande attention à ma propre réceptivité afin de ne pas avoir pour seule connaissance que la connaissance des autres. C'est comme cela que d'après moi, du temps passé à peindre peut devenir du temps passé à connaître.“ Překlad autorka.)

<sup>242</sup> Hudson, s.17. (V původním textu anglicky: „Because of his practice’s longevity [...], questions of historical recapitulation matter. [...] That Ryman’s practice is not divorced from aesthetic or social history must be grounded in the particularity of paint and the effects that it fosters, painting by painting.“ Překlad autorka.)

<sup>243</sup> Rajlich. (V původním textu nizozemsky: „Schilderen, als puur visuele bezigheid heeft te maken met kijken, veel kijken. Kijken is belangrijker dan uitleggen.“ Překlad autorka.)

<sup>244</sup> DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL, Barbaralee. Op. cit. (V původním textu anglicky: „I am ... talking of [...] the seeing of painting. This ‘seeing’ can be so complex that the possibilities for painting are endless.“ Překlad autorka.)

<sup>245</sup> DIPPEL, Rini. Rozhovor s autorkou, 25. srpna 2011. Dippelová přiznává, že výstava Fundamental Painting byla původně motivovaná potřebou zorganizovat něco souvisejícího s Robertem Rymanem.

<sup>246</sup> CARRIER, David. Robert Ryman on the Origins of His Art. Burlington Magazine. September 1997, vol. 139, no. 1134, s. 632-633. ISSN 0007-6287. (V původním textu anglicky: „It’s hard to describe a painting. You can describe to a certain extent, but it’s always more than that. Always. The more is the part that matters. [...] the ‘how’ [as opposed to the ‘what’] ..., that’s what I am talking about, and that’s the important part.“ Překlad autorka.)

<sup>247</sup> Dippel, s. 15. (V původním textu anglicky: „The limits of painting appeared already to have been reached in 1918, when Malevich painted a white square on a white square canvas, and Rodchenko did the same with black on black.“; „The painters now shown are carrying on the research into and with the true plastic means, and each is reaching his own conclusions.“ a „far afield here to examine all the major spheres of influence.“ Překlad autorka.)

<sup>248</sup> Dippel, poznámky. (V původním textu nizozemsky: „Bij sommige kunstenaars zou men van een nieuwe koele romantiek kunnen spreken, een houding die sterk afwijkt van de ‘informele kunst’, de lyrische abstractie en de actionpainting uit de jaren 50, al zijn er soms in de uiterlijke resultaten oppervlakkige overeenkomsten te zien. Deze essentiële schilderkunst (srov. Naomi Spector) had niet kunnen ontstaan zonder de minimal art en conceptual art (Menspreekt dan ook wel van post minimal painting). Zowel het reducerende aspect ervan als het planmatige – beter het bewust geplande – verbinden deze schilders met beide genoemde stromingen. Voor sommigen is ook het seriële en modulaire van belang. Voor de verschillende kunstenaars gelden uiteenlopende invloeden. Voor de meesten echter was Ad Reinhardt een grote voorganger, evenals Frank Stella en Jasper Johns. en verder terug in de historie vooral Malewitsch (meer dan Mondriaan)...“ Překlad autorka.)

<sup>249</sup> Tento text byl po částech pod různými názvy publikován v časopise Artiste v roce 1831.

<sup>250</sup> DE BALZAC, Honoré. Le Chef-d’oeuvre inconnu. [s.n.]: [s.l.], 1837, s. 15. Digitální kopie Dostupná ze systému FeedBooks: <<http://www.feedbooks.com/book/147/le-chef-d-uvre-inconnu>>. (V původním textu francouzsky: „Les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main.“ Překlad autorka.)

<sup>251</sup> Ibid., s. 23. (V původním textu francouzsky: „des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.“ Překlad autorka.)

<sup>252</sup> Ibid., s. 12. (V původním textu francouzsky: „Pour arriver à ce résultat glorieux, j’ai étudié à fond les grands maîtres du coloris, j’ai analysé et soulevé couche par couche les tableaux de Titien, ce roi de la lumière.“ Překlad autorka.)

<sup>253</sup> Ibid., s. 14. (V původním textu francouzsky: „le dessin n'existe pas!“ Překlad autorka.)

<sup>254</sup> Ibid., s. 13. (V původním textu francouzsky: „lui apparut comme un génie fantasque qui vivait dans une sphère inconnue.“ Překlad autorka.)

<sup>255</sup> HUYGENS, Constantijn. Dopis rodičům. Cit. in: ALPERS, Svetlana. L’art de dépeindre: La peinture hollandaise au XVIIe siècle. Gallimard: Paris, 1990, s. 46. ISBN 9782070718313.

(V původním textu francouzsky: „toute peinture est morte au prix, car c'est ici la vie même, ou quelque chose de plus relevé, si la parole n'y manquait.“ Překlad autorka.)

<sup>256</sup> DE BALZAC, Honoré. Op. cit., s. 24. (V původním textu francouzsky: „là [...] finit notre art“ Překlad autorka.)

<sup>257</sup> BURHAN, Filiz. AH 361: Early 20<sup>th</sup> Century Art. In: Paris, American University of Paris, Podzimní semestr 1998. Viz také ARNASON, H.H. A History of Modern Art. Third edition. Revised and updated by Daniel Wheeler. London: Thames & Hudson, 1988. ISBN 0-500-23541-4. kap. 2 a 3: Realism and Impressionism a Post-Impressionism, s. 23-67.

<sup>258</sup> Ibid.: Vezměme na vědomí, že publikum neznalo tyto inovace v malbě v době jejich vytvoření. Důkazem toho je přehled nových tendencí v umění publikovaný v roce 1905 v časopise Mercure de France, který jako nejnovější uvádí impresionismus. Totiž, Seurat umírá v roce 1890, jen několik let po tom, co vytvořil svoje revoluční neoimpresionistická plátina. Van Gogh umírá ve stejném roce. Svoje

nejdůležitější inovátorské obrazy vytvořil v izolaci psychiatrické léčebny, kde byl od roku 1888 a nikdy žádný obraz neprodal. Cézanne žije jako „poustevník“ a umírá v roce 1906; jeho následovník Serrusier odchází na venkov. Také Gauguin se usazuje na ostrově Tahiti, daleko od uměleckého světa. Jejich práce - pokud vůbec - se před začátkem 20. století objevovali jen jednotlivě na malých výstavách. Teprve v roce 1910 představil Roger Fry společně jejich práce na výstavě Manet et Post-Impressionism a stanovil pro ně tento nový název.

<sup>259</sup> Cane (V původním textu francouzsky: „A tout dire je crois qu'une grande partie de la peinture, constituée aujourd'hui par ce qui s'expose dans les galeries, suit la politique de l'autruche. Plongée dans l'ignorance elle prétexte qu'il n'y a rien à savoir. Du moins possible elle met en scène le moins possible, la simplicité se révèle simplisme. Voilà un peu ce à quoi je pensais à peine sorti de l'exposition Cézanne à l'Orangerie (1974), Travail 'savant', intelligent, pleine mesure de la couleur qui, en fait, renvoie à autre chose que les mots que j'utilise ici-même. Ainsi cette 'organisation' de la couleur et du dessin qui révèle chez Cézanne d'une multiplicité de moyens techniques, tout autant qu'elle en indique le détail, (au sens où l'on fait le détail de quelque chose) révèle aussi les contradictions qui se jouent dans le sujet peintre à travers ce qui justement s'appelle le métier du peintre. Le 'métier de peintre', voilà bien en effet un terme qui, il n'y a pas si longtemps évoquait pour moi une inutile constante, quelque chose que j'entendais alors comme devant relever de 'l'ancienne peinture'. Or, sur ce point, je m'interroge car je me trouve aujourd'hui de plus en plus 'demandeur' de ce que j'ai pu, hier, acquérir sous ce terme. Comment se fait-il que j'ai le besoin de réactiver et de reproduire ce savoir pour 'faire avancer' ma peinture. Autrement dit, qu'est-ce qui vient par là si ce n'est une autre attitude du sujet qui détermine une autre vue sur la couleur, sur le dessin, sur les formes, et sur 'le temps de peindre'.“ Překlad autorka.)

<sup>260</sup> ZENIUK, Jerry. Rozhovor s autorkou, 1. prosince 2012.

<sup>261</sup> DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL, Barbaralee. Op. cit.

<sup>262</sup> Jerry Zeniuk trvá, že malba Stephena Rosenthala pochází z Matisse (oproti jeho vlastní, která pochází ze Cézanna a resp. Mondriana; ZENIUK, Jerry. Rozhovor s autorkou, 1. prosince 2012.

<sup>263</sup> BURHAN, Filiz. AH 361: Early 20<sup>th</sup> Century Art. In: Paris, American University of Paris, Podzimní semestr 1998.

<sup>264</sup> Ibid.

<sup>265</sup> Ibid.: Kubismus začíná u Picassa a Braqua potom se v různých formách rozšířil mezi ostatní pařížské umělce. Futurismus bylo italské hnutí iniciované v Miláně, které převzalo některé prvky kubismu a rozšířilo svoje formální principy díky intenzivní propagaci a publicistické kampani do Ruska, Německa, Anglie, Ameriky atd.

<sup>266</sup> KANDINSKY, Wassily. Papers 1911-44. [s.n.]: [s.l.]: 1913, s. 53. In: Getty Research Institute, inv. 850910. Cit. in: LINDSEY Kenneth C.; VERGO, Peter, eds. Kandinsky: Complete Writings on Art. Cambridge (Mass.): Da Capo, 1994, s. 363. ISBN 0306805707.

<sup>267</sup> KUBLER, George. The shape of time: remarks on the history of things. New Haven: Yale University Press, 1962.

<sup>268</sup> Nezapomeňme, že ve Francii ve stejné době nezávisle pracovali František Kupka, Robert Delaunay, Fernand Léger, a Francis Picabia na Orphismu; to byl název, který pro jejich nepředmětné obrazy s lyrickou interpretací barvy razil Guillaume Apollinaire. V kontextu naší diskuse - pro fundamentální malbu to není typické, spíše pro analytickou abstrakci s její lyrickou povahou, proto to necháme stranou.

<sup>269</sup> Brožura, s. 2. Cit. z Kasimir Malewitsch: Die Gegenstandslose Welt. Bauhausbücher 11. München: Albert Langen, 1927, s. 66. (V původním textu nizozemsky: „Toen ik in 1913 in mijn vertwijfeld streven, de kunst van de ballast van het figuratieve te bevrijden, naar de vorm van het vierkant vluchtte en een beeld maakte, dat niets anders voorstelde dan een zwart vierkant op een wit veld, verzuchtte de kritiek en met haar de maatschappij: Alles waar wij van hielden is verloren gegaan. Wij zijn een woestijn... Voor ons staat een zwart vierkant op een wit veld.“ Překlad autorka.)

<sup>270</sup> Nejasnosti v datování vzniku většiny „prvních“ nepředmětných obrazů, způsobily, že více malířům - včetně Maleviče - je připisováno prvenství ve vytvoření prvního nepředmětného plátna. Pro naši diskusi o fundamentální malbě, ale není důležité, kdo byl opravdu první.

<sup>271</sup> MALEVICH, Kasimir. The Non-Objective World. Chicago: Paul Theobald & Co., 1959, s. 7. (V původním textu anglicky: „Painters should abandon subject and objects if they wish to be pure painters.“ Překlad autorka.)

<sup>272</sup> V té době žil Malevič v Moskvě, kde také předtím dokončil svoje studie. Moskevští umělci znali dobře západoevropskou avantgardu z výstavních akcí, publikací i z osobních styků. Zvláště Moskva se mohla chlubit dvěma velkými soukromými kolekcemi impresionistického a současného umění. Jejich majitelé -

---

Ščukin a Morosov – měli s moskevskými umělci velmi dobré styky. Viz např. BEEREN, Wim, et al. Kazimir Malevich. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1988.

<sup>273</sup> Dippel, s. 12. (V původním textu anglicky: „For Ryman it [the square or a near-square] is the perfect form. For Malevich it also represented the perfect form, but unlike the often pragmatic (at least outwardly so) approach of today’s painters, Malevich conceived of the square as the ‘first step of a pure creation in art’.“ Překlad autorka.)

<sup>274</sup> Ouspenského theorie, viz např. LEADBEATER, C.W. A Textbook of Theosophy. Rockville (MD): IndyPublish, 2004. ISBN 1-4353-3415-9.

<sup>275</sup> MALEVICH, Kasimir. Op. cit., s. 3. (V původním textu anglicky: „Color and texture in painting are ends in themselves. They are the essence of painting, but this essence has always been destroyed by the subject.“ Překlad autorka.)

<sup>276</sup> Brožura, s. 2. (V původním textu nizozemsky: „Voor Robert Ryman in het bijzonder is dit werk van grote invloed geweest.“ Překlad autorka.)

<sup>277</sup> KINLEY, Catherine. Rozhovor s Robertem Rymanem, 11. duben 1992, a ZELEVANSKY, Lynn. Rozhovor s Robertem Rymanem, 1. až 7. července 1992. Cit. in: KINLEY, Catherine; ZELEVANSKY, Lynn. Catalogue Notes. In: STORR, Robert. Op. cit., s. 44. ISBN 0810937719. (V původním textu anglicky: „As it is, the way I [Ryman] use white it’s more as a neutral paint, in order to make other things in the painting visible, color for instance.“ Překlad autorka.)

<sup>278</sup> JUDD, Donald. Specific Objects. In: SEITZ, William. Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8. New York: Art Digest, 1965, s. 76-77. (V původním textu anglicky: „Almost all paintings are spatial in one way or another. [...] Except for a complete and unvaried field of color or marks, anything placed in a rectangle and on a plane suggests something in and on something else, something in its surround, which suggests an object or figure in its space, in which these are clearer instances of a similar world – that’s the main purpose of painting.“ Překlad autorka.)

<sup>279</sup> RYMAN, Robert. Cit. In: GARRELS, Gary. Robert Ryman. New York: Dia Art Foundation, 1989, (nestránkováno). (V původním textu anglicky: „the wall plane is actually part of the painting and it extends out three or four feet ... the wall space ... is essential for that line that develops from the edge of the panel of the painting with the wall. If you were to see any of my paintings off the wall, they would not make any sense at all.“ Překlad autorka.)

<sup>280</sup> Colpitt, s. 30. (V původním textu anglicky: „The composition of space, however radically it rejects gravity, is implicitly pictorial.“ Překlad autorka.)

<sup>281</sup> TUCHMANN, Phyllis. Rozhovor z Robertem Rymanem. Cit. in: Reise, s. 37.

<sup>282</sup> V tomto kontextu vezměme na vědomí také Rymanova následující slova: „Vlastně to vůbec není monochromní malba... Bílá se prostě nabídl, protože je to barva-materiál a neruší. Mohl bych používat zelenou, červenou, žlutou, ale proč? Pro mne je to výzva používat barvu a pracovat s ní tak, aby se něco dělo, aniž bych se musel starat o červené a zelené barvy a všechny ty matoucí věci. Ale pracuji pořád s barvou. Já se nepovažuji za malíře, který maluje bílé obrazy. Já maluji prostě obrazy. Jsem malířem. Bílá barva je mým médiem, je v ní hodně barvy.“ (V původním textu anglicky: „It’s not really monochrome painting at all... The white just happened because it’s paint and it doesn’t interfere. I could use green, red, yellow, but why? It’s a challenge for me to use paint and make something happen with it, without having to be involved in reds, greens, and everything which would confuse things. But I work with color all the time. I don’t think of myself as making white paintings. I make paintings; I’m a painter. White paint is my medium, there’s a lot of color involved.“ Překlad autorka.) Cit. z Reise, s. 34-35.

<sup>283</sup> Brožura, s. 2. (V původním textu nizozemsky: „Omstreeks 1918 schildert Malewitch niet alleen een wit vierkant tegen een witte achtergrond, maar ook andere witte vormen tegen een witte achtergrond, en stelt hiermee als eerste (samen met Rodchenko) het probleem van de monochromie centraal.“ Překlad autorka.)

<sup>284</sup> WEIBEL, Peter. Das Bild nach dem letzten Bild. In: AMMANN, Jean-Christophe, et al. Das Bild nach dem letzten Bild. Köln: Walther König, 1991, s. 183-213, s. 196. ISBN 3883751375.

<sup>285</sup> Cit. z poznámka k výstavě Rodchenko & Popova: Defining Constructivism (sál 7). London: Tate Modern, 12. února - 17. května 2009. (V původním textu anglicky: „I reduced painting to its logical conclusion and exhibited three canvases: red, blue and yellow. I affirmed: it’s over. Basic colors. Every plane is a plane and there is to be no representation.“ Překlad autorka.)

<sup>286</sup> MARKOV, Vladimír. Faktura. St. Petersburg: Soyuz Molodezni, 1914.

<sup>287</sup> BUCHLOCH, Benjamin. From faktura to factography. October. Autumn 1984, no. 30, s. 87, poznámka 6. ISSN 0162-2870. (V původním textu anglicky: „Quite unlike the traditional idea of fattura or facture in painting, where the masterful facture of the painter’s hand spiritualizes the mere materiality

of the pictorial production [...] the new concern for faktura in the Soviet avant-garde emphasizes precisely the mechanical quality, the materiality, and the anonymity of the painterly procedure of empirico-critical positivism.“ Překlad autorka.)

<sup>288</sup> WEIBEL, Peter. Op. cit., s. 199. (V původním textu německy: „Die Farbe wurde zum letzten Element einer historischen Malerei, die Faktur zum ersten Element einer neuen Malerei.“ Překlad autorka.)

<sup>289</sup> VAN DOESBURG, Theo. Úvod. De Stijl. Fall 1917, (nestránkováno). (V původním textu anglicky: „This periodical wishes to make modern man receptive to what is in art, awaken the perception of beauty. The artist is to produce purely plastic work of art and prepare the public for it.“ Překlad autorka.)

<sup>290</sup> Van Doesburg byl centrální figura skupiny De Stijl. Měl kontakty s El Lisickijm a mnoha dalšími ruskými konstruktivisty. Viz např. BANN, Stephen, ed. *The Tradition of Constructivism*. New York: Da Capo Press, 1990, s. 49-57. Kap. II.: Toward International Constructivism: 1921-22. ISBN 0-306-80396-8.

<sup>291</sup> CHARLTON, Alan. *Dopis autorce*, 4. července 2012, s. 1.

<sup>292</sup> Podle De Stijlu první světová válka vedla od státního socialismu k přílišnému individualismu a připoutání k materialismu ve světě iluzí. Ve všech polohách byla vůle změnit člověka a celou společnost. (BURHAN, Filiz. AH 361: *Early 20<sup>th</sup> Century Art*. In: Paris, American University of Paris, Podzimní semestr 1998.)

<sup>293</sup> Povšimněme si, že ve svém posledním obraze Vítězné Boogie-Woogie z let 1942/44 Mondrian překrytím rastru sugeruje znovu třetí dimenzi, tentokrát ale bez použití prostoru. To je nový druh plošnosti a zároveň zvěstovatel bohatství nabízeného fundamentální malbou. Mimo jiné, Jerry Zeniuk tvrdí, že „bez Mondriana by [jeho] malba neexistovala.“ A vysvětluje, že „Mondrian vymyslel jakýsi nový prostor, který předtím v malbě neexistoval – konceptuální prostor nikoli naturalistický.“ ZENIUK, Jerry. *Rozhovor s autorkou*, 1. prosince 2012. (Původní konverzace anglicky. Překlad autorka.)

<sup>294</sup> Brožura, s. 2. (V původním textu nizozemsky: „In zijn manifest van de concrete kunst, april 1930 stelt [Theo] Van Doesburg een antal punten op, die overeenkomsten tonen met de instelling van de schilders op deze tentoonstelling.“ Překlad autorka.)

<sup>295</sup> VAN DOESBURG, Theo. *Base de la peinture concrete*. *Art Concret*. April 1930, no. 1. Cit. in: Theo van Doesburg. Eindhoven: Stedelijk Van Abbe-Museum, 1968/69, s. 58. (V původním textu anglicky: „The artwork must be entirely thought through and formed in the mind before it is executed... The painting must be entirely constructed of purely visual elements, i.e. flat planes and colors. A painterly element does not have any meaning besides ‘itself’, and as a result the painting has no other meaning than ‘itself’. The construction of the painting, just like that of its elements, must be simple and visually controllable, i.e. anti-impressionist.“ Překlad autorka.) a Brožura, s. 2. (V původním textu nizozemsky: „In zijn manifest van de concrete kunst, april 1930 stelt [Theo] Van Doesburg een aantal punten op, die overeenkomsten tonen met de instelling van de schilders op deze tentoonstelling. [...] Het kunstwerk moet geheel gedacht en gevormd zijn in de geest voor het uitgevoerd wordt... Het schilderij moet geheel met zuiver beeldende elementen opgebouwd worden, dwz. met platte vlakken en kleuren. Een schilderij element heeft geen andere betekenis dan ‘zichzelf’, bij gevolg heeft het schilderij geen andere betekenis dan ‘zichzelf’. De constructie van het schilderij, evenals die van zijn elementen, moet simple en visueel controleerbaar zijn, exact, dwz anti-impressionistisch.“ Překlad autorka.)

<sup>296</sup> Brožura, s. 2. (V původním textu nizozemsky: „Van Doesburg benadrukt echter de rationele benadering van het schilderij veel sterker dan de kunstenaars in de tentoonstelling, voor wie ook de intuïtie van wezenlijk belang is.“ Překlad autorka.)

<sup>297</sup> WEIBEL, Peter, Op. cit., s. 199. (V původním textu německy: „Der Begriff Faktur taucht auf in einem Augenblick (1914), wo die Farbe als Material der Malerei schon obsolete erscheint. Der Begriff der Faktur sprengt also noch viel mehr als die Gegenstandslosigkeit und die Farbe (die Monochromie) das Staffelei-Bild. Gleichzeitig erlöst er die Malerei aus dem Gefängnis der Farbe und eröffnet ihr neue Möglichkeiten der Material- und Methoden-Wahl.“ Překlad autorka.)

<sup>298</sup> Viz poznámka 38.

<sup>299</sup> PANOFKY, Erwin. *Art History in the United States*. In: *Meaning in the Visual Arts*. Reprint. Chicago (IL): University of Chicago Press, 1982, s. 326. ISBN 0226645517. (V původním textu anglicky: „no European scholar ... could remain blind to the fact that the United States had emerged as a major power in the history of art; and that, conversely, the history of art had assumed a new distinctive physiognomy in the United States.“ Překlad autorka.)

<sup>300</sup> NEWMAN, Barnett. Cit. in: O’NEILL, John P., ed. *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. 1st Paperback Printing. Los Angeles: University of California Press, 1992, s. 179. ISBN

---

0520078179. (V původním textu anglicky: „Only an art free from any kind of the geometry principles of World War I, only an art of no geometry, can be a new beginning.“ Překlad autorka.)

<sup>301</sup> Brožura, s. 3. (V původním textu nizozemsky: „Met formele middelen, zoals formaat, combinaties van kleuren, omvang van kleurvelden, die steeds vertical naast elkaar aangebracht zijn, wil Newman een metafysische betekenis aan zijn werk geven. Zijn titels geven een aanduiding voor de interpretatie van het werk. De schilders in deze tentoonstelling staan ver af van verwijzingen naar het metafysische, het oneindige, het abstract-sublieme...“ Překlad autorka.)

<sup>302</sup> Strickland, s. 57. (V původním textu anglicky: „The concept of the field is the single most important innovation in Minimalist monochromaticism.“ Překlad autorka.)

<sup>303</sup> NEWMAN, Barnett. Cit. in: Brožura, s. 3. (V původním textu nizozemsky: „Via de werkelijkheid tot het rijk der fantasie en abstractie komen, maar uit de niet-werkelijkheid, de chaos van de extase, komen tot iets dat een herinnering van het gevoel oproept dat bij het besef van totale werkelijkheid in een enkel moment ervaren wordt.“ Překlad autorka.)

<sup>304</sup> Brožura, s. 3. (V původním textu nizozemsky: „die d.m.v. kleurvelden emoties op wil wekken, in tegenstelling tot de Action Paintings uit de 50er jaren, waarbij het gaat om de emotionele waarde van de actie van het schilderen.“ Překlad autorka.)

<sup>305</sup> Ibid. (V původním textu nizozemsky: „In kleiden die vaak niet zozeer contrasteren, maar dicht bij elkaar op de kleurencirkel liggen, schildert Rothko tegen een achtergrond rechthoeken, waarvan de omtrekslijnen parallel aan die van het doek lopen. De contouren van de rechthoeken zijn diffuus, de kleuren zijn nergens egaal aangebracht, maar steeds met een niet geheel dekkende wollige penseelstreek over elkaar heen geschilderd.“ Překlad autorka.)

<sup>306</sup> WYLIE, Charles. Robert Ryman. New Haven: Yale University Press, 2006, s. 13. ISBN 0300114494. (V původním textu anglicky: „It was Rothkos form not content.“ Překlad autorka.)

<sup>307</sup> MARDEN, Brice. Brice Marden on Newmann and Rothko. In: Youtube [online]. [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=I2I4oxEC3vU>>. Kanál uživatele FLYPMedia. (V původním textu anglicky: „Rothko works for me level painting in paint. [...] With Rothko it is more up front. How the paint is. [...] The image is just so there. [...] This is the exciting thing about Modernism. It gets tighter and tighter, and it's right up there, and then, you know, you got Ryman. You see, Ryman is this kind of weird extension on Rothko, the late Rothkos. They're so close, so up front to the surface.“ Překlad autorka.)

<sup>308</sup> REINHARDT, Ad. Cit. in: ROSE, Barbara, ed. Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt. New York: Viking Press, 1975, s. 49. ISBN 0520076702.

(V původním textu anglicky: „The content [of non-objective painting] is not in a subject matter or study, but in the actual painting activity.“ Překlad autorka.)

<sup>309</sup> REINHARDT, Ad. Twelve Rules for a New Academy. 1953. In: Barbara, ed. Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt. New York: Viking Press, 1975, s. 205-207. ISBN 3770107128.

<sup>310</sup> Ibid. (V původním textu anglicky: „No realism or existentialism... No impressionism... No expressionism... No fauvism, primitivism, or brute art... No constructivism, sculpture, plasticism, or graphic arts. No collage, paste, paper, sand, or string... no 'trompe l'oeil', interior decoration, or architecture.“ Překlad autorka.)

<sup>311</sup> Brožura, s. 3. Cit. z REINHARDT, Ad. Twaalf regels voor een nieuwe academie. a Kunst als Kunst. In: Ad Reinhardt. Eindhoven: Stedelijk Van Abbe-Museum, 1972/73, s. 22 a s. 2. (V původním textu nizozemsky: „Reinhardt verwerpt alles wat niet essentieel is in zijn kunst om tot het wezen ervan door te dringen. Hij maakt eerst rode en blauwe monochrome schilderijen, van 1953 tot zijn dood schildert hij vierkante zwarte doeken waarin bij aandachtig kijken een Grieks kruis zichtbaar wordt. 'Ik ben bezig met het schilderen van de laatste schilderijen die iemand ooit ergens maken kan.' Ook uit Reinhardts kunsttheoretische publikaties blijkt dat het hem om de zuiverheid van de kunst gaat, om de kunst als kunst. 'Alles is in beweging, onderweg. De kunst moet stil zijn.' 'Het enige wat er over kunst te zeggen valt is dat zij één is. Kunst is niets dan kunst. Kunst is niet wat niet kunst is.' In deze tentoonstelling wordt de schilderkunst als schilderkunst aan de orde gesteld.“ Překlad autorka.)

<sup>312</sup> BUETTNER, Stewart. American Art Theory: 1945-1970. Ann Arbor (MI): UMI Research Press, 1981, s. 139 [dále ditováno jako Buettner]. (V původním textu anglicky: „Reinhardt's painting and thought marks the progress from Abstract Expressionism to an essentially comprehensive formulation of formalist practice and theory.“ Překlad autorka.)

<sup>313</sup> Ibid., s. 140. (V původním textu anglicky: „Reinhardt's definition of art was strict, admitting only traditionally accepted tools and media while eliminating everything which had a meaning greater than the compositional arrangement of forms on canvas.“ Překlad autorka.)

<sup>314</sup> Ibid., s. 141-142. (V původním textu anglicky: „In his painting and his ideas about art, Reinhardt represents the ultimate in the way of a painter concerned with the purity of conception. [...] Partaking in Mondrian's vision (but not his mysticism) he sought that in art which had to do with essence.“ Překlad autorka.)

<sup>315</sup> Colpitt, s. 31. Cit. z: REINHARDT, Ad. Cit. In: ROSE, Barbara, ed. Op. cit., s. 56. (V původním textu anglicky: „Reinhardt represents conscious reductionism: the deliberate elimination of detail and relationships in affirmation of the art of painting. The symmetrical composition and close-valued hues of the black paintings, ... were influential in their purity. [...] the artist's astringent polemics in the name of unity, illustrated by 'the one painting ... monochrome, one linear division in each direction, one symmetry, one texture...' that he produced over and over again from 1960 until his death in 1967 parallel Minimal theory of that decade.“ Překlad autorka.)

<sup>316</sup> Buettner, s. 141. (V původním textu anglicky: „Late in his career, Reinhardt termed his painting 'minimal,' borrowing terminology then in its infancy to explain the extent to which he had limited the formal elements found in his painting.“ Překlad autorka.)

<sup>317</sup> REINHARDT, Ad. Cit. in: Strickland, s. 22. (V původním textu anglicky: „Art is art, and everything else is everything else.“ Překlad autorka.)

<sup>318</sup> TUCHMANN, Phyllis. Rozhovor z Robertem Rymanem. Cit. in: Reise, s. 37. (V původním textu anglicky: „During the late '40s, '60s, Rothko was the first [...], to make the point that painting was an esthetic object. That point was made over and over again through the '60s (I'm talking about abstract painters)...“ Překlad autorka.)

<sup>319</sup> Hudson, s. 156. (V původním textu anglicky: „wrench art from a realm of mundane presence - the space of mere things and the dispiriting temporality of the workday world - and thereby to salvage its possibility for presentness. It is a claim for the perpetuation of modernism and its self-determining subject.“ Překlad autorka.)

<sup>320</sup> Colpitt, s. 107. (V původním textu anglicky: „The rejection of mimesis and reference, and a concomitant emphasis on materiality, led artists and critics to the notion of objecthood, a status preferable to that of either painting or sculpture, and more specific than 'art'. To refer to a work of art as an object, in the sixties, meant that it was a nonrepresentational, concrete, and real thing existing in the world, without illusion or formal prototype.“ Překlad autorka.)

<sup>321</sup> Brožura, s. 5. Cit. z STEINBERG, Leo. Jasper Johns. New York: George Wittenborn, 1963, s. 21. (V původním textu nizozemsky: „In 1959 wilde Jasper Johns een schilderij maken met als onderwerp een cirkel. Met een vlakke, draaiende stok trok hij de cirkel. Hij vond dat het niet eerlijk zou zijn de stok weg te halen nu de cirkel voltooid was. De cirkel alleen zou een abstractie op linnen zijn. Met de passer ter plaatse vastgezet werd het schilderij weer een object: een werktekening voor het maken van een cirkel (Device Circle) Het onderwerp, de titel en de vorm van het schilderij vielen plotseling samen.“ Překlad autorka.)

<sup>322</sup> Ibid., s. 5. (V původním textu nizozemsky: „Johns heeft zich in veel opzichten en al sedert meer dan 20 jaar bezig gehouden met problemen die door de schilders op deze tentoonstelling aan de orde worden gesteld. Met name met het hoe van het schilderen, de verfmenging, het opbrengen van de verf, het gebruik van was en ook met de vraag 'wat is een schilderij?'“ Překlad autorka.)

<sup>323</sup> Amsterdam: Stedelijk Museum, Collectie Hoogtepunten [online]. [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://stedelijk.di.nl/WerkDetails.aspx?ID=3694>>. (V původním textu nizozemsky: „Jasper Johns lijkt met dit werk te verwijzen naar de verschillende kleurentheorieën waar veel schilders door de eeuwen heen mee worstelen. De sjabloonletters R(ed), Y(ellow) en B(lue) verwijzen naar de drie primaire kleuren rood, geel en blauw, waarin de drie grootste kleurvlakken zijn geschilderd. De drie overwegend witte rechthoekige vlakjes met aan beide kanten een andere kleur duiden op de mengkleuren, paars, oranje en groen... De bezem met gele verf rechts, de handafdrukken in het gele en blauwe vlak en het herhaaldelijk gebruik van de liniaal tonen dat ook het schildersgereedschap centraal staat in dit werk.“ Překlad autorka.)

<sup>324</sup> Kelly žil v Evropě 1948-1954. Viz WHITFORD, Frank, ed. The Prestel Dictionary of Art and Artists in the 20<sup>th</sup> Century. London: Prestel Verlag, 2000, s. 174. ISBN 3791323253.

<sup>325</sup> Brožura, s. 5. (V původním textu nizozemsky: „De belangrijkste elementen van Kelly's werk zijn vorm en spanning. Een tijdlang maakte hij organische vormen die vaak door de rand van het schilderij worden afgesneden en zich voor het gevoel daarbuiten voortzetten. Hij werkt veel met de tegenstelling zwart-wit, maar ook met felle kleuren, rood, geel, groen, en blauw. Zijn vormen zijn de laatste jaren weer meer geometrisch, af en toe wijkt hij af van de gebruikelijke rechthoekige omtrekvormen en maakt hij schilderijen in de vorm van driehoeken en trapezia die samengesteld zijn uit verschillende doeken.



---

Hiermee en door zijn kleurgebruik bereikt hij soms illusionistische effecten. Zo legt hij er nadruk op dat eens schilderij object en illusionisme tegelijk is.“ Překlad autorka.)

<sup>326</sup> Strickland, s. 73. (V původním textu anglicky: „If Kelly’s panels can be said to be about anything, they are about the anti-illusionistic use of color as form.“ Překlad autorka.)

<sup>327</sup> Brožura, s. 5. (V původním textu nizozemsky: „In de werken op de tentoonstelling worden vormen van illusionisme juist vermeden.“ Překlad autorka.)

<sup>328</sup> Ibid., s. 6. (V původním textu nizozemsky: „Dit monochrome schilderij is opgebouwd uit banen die in een symmetrisch patroon op het doek gezet zijn, waarbij de omtreksvorm van het schilderij deze structuur volgt. Tussen de banen kan men het doek zien. De breedte van de banen is bepaald door de dikte van het spieraam. Door het gebruik van één kleur en symmetrie in de compositie, wil Stella bewust dieptewerking uitsluiten. Door de relatie van structuur en vorm, door de gelijke breedte van baan en spieraam, door de zichtbaar laten van het doek, door de afwezigheid van dieptewerking, benadrukt Stella het schilderij als object.“ Překlad autorka.)

<sup>329</sup> STELLA, Frank. Pratt Institute Lecture, 1960. Cit. in: ROSE, Barbara. Op. cit., s. 59. (V původním textu anglicky: „A symmetrical image or configuration placed on an open ground is not balanced out in the illusionistic space. The solution I arrived at - and there are probably others [...] – forces illusionistic space out of the painting at a constant rate by using a regulated pattern.“ Překlad autorka.)

<sup>330</sup> Viz RUBIN, William. Frank Stella. New York: Museum of Modern Art, 1970, s. 37. Když se podíváme na fotky výstav Marka Rothka, které instaloval vlastnoručně, vidíme, že všechny obrazy jsou pověšeny velice nízko, nebo se i dotýkají podlahy. Viz např. ANFAM, David. Mark Rothko – The Works on Canvas: Catalogue Raisonné. New Haven: Yale University Press, 1999, s. 72-75, obr. 76-86. ISBN 0300074891.

<sup>331</sup> Viz Hudson, s. 152 ff.

<sup>332</sup> GLASER, Bruce. Questions to Stella and Judd. Art News. September 1966, vol. 65, no. 5, s. 58-59. ISSN 0004-3273. (V původním textu anglicky: „My painting is based on the fact that only what can be seen is there... What you see is what you see.“ Překlad autorka.)

<sup>333</sup> Brožura, s. 4. (V původním textu nizozemsky: „In de jaren 50 ontstonden ongeveer gelijktijdig in de USA en Europa vormen van abstracte schilderkunst, waarvoor kenmerkend is dat de verf spontaan, emotioneel en zonder plan op het doek wordt gebracht. In Amerika spreekt men van Abstract Expressionisme en Action Painting, in Europa van Lyrische Abstractie, Informele Kunst en Tachisme. Bij de Amerikaanse schilder Pollock is er geen sprake meer van compositie, de verflijnen en -vlekken vullen het hele doek op een gelijkwaardige wijze. De Europese Informelen schilderen vaak vrijwel monochroom, vormelementen ontbreken steeds meer en het schilderij heeft geen centrum meer. Van veel belang is de oppervlaktestructuur van het schilderij. Men herkent soms een uiterlijke overeenkomst in schilderwijze bij de schilders in de tentoonstelling, maar bij hen is meestal een overwogen planning aan het schilderen voorafgegaan.“ Překlad autorka.)

<sup>334</sup> NAMUTH, Hans. Pollock Painting in Action. Making Sense of Modern Art [Film]. San Francisco (CA): San Francisco Museum of Modern Art, 2000.

<sup>335</sup> MORRIS, Robert. Notes on Sculpture [1. díl]. Artforum. January 1966, vol. 4, no. 6, s. 51. ISSN 0004-3532. (V původním textu anglicky: „art objects have clearly divisible parts which set up relationships... [...] certain forms ... do not present clearly separated parts for these kinds of relations to be established in terms of shapes. Such are the simpler forms which create strong gestalt sensations. Their parts are bound together in such a way that they offer a maximum resistance to perceptual separation.“ Překlad autorka.)

<sup>336</sup> Brožura, s. 4. Cit. z Antonio Calderara. Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1967/68, (nestránkováno). (V původním textu nizozemsky: „Sinds 1959 ziet Calderara af van weergave van de werkelijkheid. ‘Ik kies horizontalen en verticalen, omdat deze niet in de natuur voorkomen.’ Hij vereenvoudigt de vormen tot geometrische vlakken en beperkt zich tot enkele kleuren, die hij echter een grote intensiteit en lichtkracht weet te geven. De kleur lijkt het licht gevangen te houden. Calderara bereikt dit doordat vorm en kleur, maat en ordening onderling afhankelijk zijn in zijn werk. ‘Ik zou het Niets willen schilderen, dat het Al is, het zwijgen, het licht. Maat, ordening, harmonie, het oneindige.’ Calderara’s schilderijen roepen een grote ruimtelijkheid op en zijn in die zin een vorm van abstract illusionisme.“ Překlad autorka.)

<sup>337</sup> CHARLTON, Alan. Alan Charlton: Immagine delle Luce. In: Youtube [online]. Published 12 May 2012 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=rPrypXk2LuY>>. Kanál uživatele Villa Clerici. [V původním znění anglicky: „Light is very important to my painting. It is one of the elements. [...] It is important because it changes the painting. [...] At different moments of the day, the painting has a special feeling.“ Překlad autorka.)

<sup>338</sup> Brožura, s. 5. Cit. z MANZONI, Piero Vrije Dimensie. Azimuth. Januari 1960, 2, (nestránkováno). (V původním textu nizozemsky: „Of het nu wel of niet om de uitbeelding van een voorwerp, van een feit, van een idee of van een dynamisch verschijnsel gaat: de enige waarde van een schilderij ligt in het bestaan, in het totale zijn. Er hoeft niets gezegd te worden, alleen maar te zijn; twee harmoniërende kleuren of twee tonaliteiten van eenzelfde kleur vormen reeds voor de betekenis van een effen onbeperkt, absoluut dynamisch vlak een vreemd element; het oneindige is monochroom (éénkleurig), of beter nog, kleurloos - en is in feite een monochromie waar iedere kleurverhouding ophoudt, niet kleurloos?“ Překlad autorka.)

<sup>339</sup> MANZONI, Piero. Achrome, 1959. Kaolinite na podloženém plátně, 61.5 x 75.5 x 3 cm. In: Amsterdam, Stedelijk Museum, A 28686.

<sup>340</sup> Viz Amsterdam: Stedelijk Museum, Collectie Hoogtepunten [online]. [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://stedelijk.di.nl/WerkDetails.aspx?ID=3765>>.

<sup>341</sup> Klein studoval orientální jazyky, Zen filozofii a Judo. Potom, co pobýval déle než rok v Kodokan Institutu v Tokyu, napsal knihu nazvanou Les fondements du Judo. (Paris: Grasset, 1954.); po návratu do Francie, založil svojí vlastní Judo školu (1955-59). Viz např. DE BIÈVRE, Guy. A Full Void. In: Voids. Zurich: JPG-Ringier, 2009, s. 277-281, nebo TIAMPO, Ming. Abdrücke des Immateriellen: Yves Klein in Japan. In: MORINEAU, Camille, ed. Yves Klein. Paris: Centre Georges Pompidou, 2006, s. 169. ISBN 2844263046.

<sup>342</sup> KLEIN, Yves. Cit. in: WATT, Alexander. Paris Letter: Nouveaux Réalistes. Art in America. 1961, no. 2, s. 107. ISSN 0004-3214. (V původním textu anglicky: „a void; then a profound void, then a very deep blue.“ Překlad autorka.)

<sup>343</sup> Brožura, s. 4. (V původním textu nizozemsky: „In 1957 exposeert Yves Klein 12 monochrome schilderijen in ultramarijnblauw, dat volgens hem de meest volkomen uitdrukking van de kleur blauw is. Hij wil er de oneindigheid en het immateriële mee weergeven en verwijst daarbij naar de blauwe wolkenloze hemel. Yves Klein ‘de Monochrome’ schilderde ook éénkleurige rozenrode en gouden werken. De kleuren hebben voor hem symbolische en mystieke waarden; door de zuivere kleur ondergaat hij de totale vrijheid. Voor Klein moet de kleur alleen zichzelf voorstellen, ontdaan van psychologische tradities. Als formaat kiest hij de rechthoek, die voor hem een kleurig vlak is en geen begrensde kleurige vorm. Om zo anoniem mogelijk te schilderen, verwerpt hij de kwast en gebruikt hij de roller; de persoonlijke distantie tot het schilderij is voor hem van groot belang. De mystiek die Yves Klein aan zijn werk verbindt, ontbreekt geheel bij de schilders in de tentoonstelling.“ Překlad autorka.)

<sup>344</sup> KLEIN, Yves. L'Accord Bleu (RE10), 1960. IKB na dřevě, 199 x 163 x 13 cm. In: Amsterdam: Stedelijk Museum, A 23546.

<sup>345</sup> JUDD, Donald. Complete Writings 1959-75. New York: New York University Press, 1975, s. 182. ISBN 081474155X. (V původním textu anglicky: „Almost all paintings are spatial one way or another. Yves Klein's blue paintings are the only ones that are unspatial, and there is little that is nearly unspatial, namely Stella's work.“ Překlad autorka.)

<sup>346</sup> RAJLICH, Tomas. Rozhovor s autorkou. 12 července 2012.

<sup>347</sup> Strickland, s. 5. (V původním textu anglicky: „The term Minimalism itself remains both a stylistic and chronological abstraction, particularly in the areas of painting.“ Překlad autorka.)

<sup>348</sup> Ibid. (V původním textu anglicky: „really began only around the time the term hit the art magazines in 1965“.) Překlad autorka.)

<sup>349</sup> Pro termín Minimal s velkým „M“ nebylo nikdy určeno, kdo jej vynalezl. Judd jej poprvé použil ve článku o umělci Paulu Feeleyovi (JUDD, Donald. In the Galleries. Arts Magazine, vol. 34, no. 8. May, 1960. ISSN 0004-4059.) Richard Wolheim, filozof estetiky použil termín „Minimal Art“ pro článek v Art Magazine (vol. 39, no. 4) v lednu 1965, ten ale neobsahoval umělce kteří jsou dnes s tímto názvem spojováni. Termín „Minimal Art“ se znovu vyskytuje v roce 1965 v článku Roseové ABC Art (ROSE, Barbara. ABC Art. Art in America. October-November 1965, vol. 53, no. 5, s. 57-69 [dále citováno jako Rose, ABC]. ISSN 0004-3214.) Potom jej několi kritiků např. Hilton Kramer and Corinne Robbinsová použilo ve svých zprávách o výstavě Primary Structures v roce 1966. (KRAMER, Hilton. An Art of Boredom? New York Times. 5 June 1966, section 2, s. 23; ROBBINS, Corinne. Object, Structure or Sculpture: Where Are We? Arts Magazine. September-October 1966, vol. 40, no. 9, s. 33. ISSN 0004-4059.)

<sup>350</sup> JUDD, Donald. Cit. in: DEMPSEY, Amy. Umělecké styly, školy a hnutí. 2. vyd. Praha: Slovart, 2005, s. 237. ISBN 8072097318. Překlad KOLÁČ, Miroslav; MATAS, Jiří; ZVELEBILOVÁ, Kateřina. Již od začátku šedesátých let dělá Donald Judd nástěnné sochy, které se pohybují na pomezí mezi dvou-dimenzionálním a tří-dimenzionálním objektem. V polovině dekády dospěl ke svému novému stylu

pravidelných geometrických sérií z kovů, které se nyní staly jeho „trademark“. Judd je přesvědčen, že „Konkrétní prostor je vnitřně silnější a určitější než mabla na plátně... Nové dílo se zjevně více podobá soše než malbě, ale k malbě má blízko... Na rozdíl od sochařství je tu barva vždy důležitá.“ Tato díla existují v divákově prostoru; je ironií, že jeho pozdější práce ve kterých používá plexisklo, reflektují momentální okolní scénu na plexisklové ploše jako zrcadlo uvnitř kovového rámu, tím vytvářejí poslední „tradiční“ obraz divákova světa.

<sup>351</sup> Ibid., s. 237.

<sup>352</sup> Termín „Minimal Art“ se znovu vyskytuje v roce 1965 v článku Barbary Roseové „ABC Art“ (Rose, ABC), dříve byl použit jako název článku Richarda Wollheima, který vyšel v Arts Magazine v lednu stejného roku. (WOLLHEIM, Richard. Minimal Art. Arts Magazine. January 1965, s. 26-32. ISSN 0004-4059.); Wollheim jej použil pro práce Ada Reinhardta a Marcela Duchampa.

<sup>353</sup> ROSE, Barbara. American Painting: The Eighties. New York: Urizen Books, 1979, (nestránkováno). ISBN 9780893960247.

<sup>354</sup> FRIED, Michael. Art and Objecthood. Artforum. June 1967, vol. 5, no. 10, s. 12-23. ISSN 0004-3532.

<sup>355</sup> NODELMAN, Sheldon. Sixties Art: Some Philosophical Perspectives. Perspecta: Yale Architectural Journal. 1967, no. 11, s. 74. (V původním textu anglicky: „Perhaps the most important and comprehensive – and certainly the most obvious – change in pictorial structure between the nineteen fifties and sixties has been the definitive renunciation of illusionist representation. This renunciation is the culmination of a long development toward the dissolution of the fictive world of space and objects ‘behind the picture plane’.“ Překlad autorka.)

<sup>356</sup> GREENBERG, Clement. Modernist Painting. In: O'BRIAN, John, ed. Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Vol. 4. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1993, s. 90. ISBN 9780226306209. (V původním textu anglicky: „...the first mark made on a canvas destroys its literal and utter flatness, and the result of the marks made on it by an artist like Mondrian is still a kind of illusion that suggests a kind of third dimension. Only now it is a strictly pictorial, strictly optical third dimension.“ Překlad autorka.)

<sup>357</sup> Viz FRIED, Michael. Op. cit.

<sup>358</sup> ROSE, Barbara. New York Letter. Art International. December 1963, vol. 7, no. 9, s. 63. ISSN 0004-3230.

<sup>359</sup> Viz GREENBERG, Clement. Op. cit., s. 92.

<sup>360</sup> Ibid., s. 92. (V původním textu anglicky: „I cannot insist enough that Modernism has never meant, and does not mean now, anything like a break with the past. It may mean a revolution, an unraveling of tradition, but it also means its further evolution. Modernist art continues the past without gap or break, and wherever it may end up it will never cease being intelligible in terms of the past.“ Překlad autorka.)

<sup>361</sup> ROSE, Barbara. Looking at American Sculpture. Artforum. February 1965, vol. 3, no. 5, s. 35. (V původním textu anglicky: „with finding out how little one can do and still make art.“ Překlad autorka.)

<sup>362</sup> FRIED, Michael. Shape as Form. Artforum. November 1966, vol. 5, no. 3, s. 27, poznámka 11. ISSN 0004-3532. (V původním textu anglicky: “one might say, that modernist painting discovers the essence of all painting to be quality.“ Překlad autorka.)

<sup>363</sup> GREENBERG, Clement. After Abstract Expressionism. Art International. 25 October 1962, vol. 6, no. 8, s. 24-32. ISSN 0004-3230. Reprint v: O'BRIAN, op. cit., s. 131-132. (V původním textu anglicky: „The aim of self-criticism, which is entirely empirical and not at all an affair of theory is to determine the irreducible working essence of art and the separate arts. Under the testing of modernism, more and more of the conventions of the art of painting have shown themselves to be dispensable, unessential. By now it has been established, it would seem, that the irreducible essence of pictorial art consists in but two constitutive conventions or norms: flatness and the delimitation of flatness; and that the observance of merely these two norms is enough to create an object which can be experienced as a picture; thus a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture - though not necessarily as a successful one. (The paradoxical outcome of the reduction has been not to contract, but actually to expand the possibilities of the pictorial: much more than before lends itself now to being experienced pictorially or in meaningful relation to the pictorial...)“ Překlad autorka.)

<sup>364</sup> Buettner, s. 146. (V původním textu anglicky: „Greenberg stood in a position to actually dictate the fundamentals of the formalist aesthetic by sheer weight of his influence as a critic. [...] Greenberg enunciated the essential characteristic of formalist painting, which stood clearly in the line of European painting from Cubism to Constructivism. [...] Working as the heir to the advances of twentieth-century European art, the modernist painter [1960s New York], above all, respected the purity of a medium so that the materials or techniques used by other art forms were not incorporated into painting. It was the

---

attainment of this purity which established the quality of the work of art... [...] Since two-dimensionality was the 'only quality which painting shared with no other art', it became the absolute criterion against which all painting was judged." Překlad autorka.)

<sup>365</sup> Brožura, s. 6. (V původním textu nizozemsky: „Term voor een kunstrichting (2e helft 60er jaren) waarbij de werken een 'minimieme kunsthoud' hebben. Kenmerkend zijn de grote geometrische basisvormen, die associaties met de natuur uitsluiten. Het werk is vaak opgebouwd uit een reeks gelijke vormen, die meer gevoelsmatig dan rationeel zijn gekozen. (Een verschil met de Europese geometrische traditie.) De relatie met de omgeving is belangrijk; de werken worden bv. zonder voetstuk uitgevoerd. Bij het kleurgebruik is er een voorkeur voor wit, grijs en zwart, of de kleur van het materiaal (zie Carl André). De soberheid van vorm en kleur, die de concentratie op het werk als zodanig moet verhogen, herkend men ook op de tentoonstelling. De 'minimal' kunstenaars stellen de vorm als vorm central, zoals de schilders in de tentoonstelling het schilderen als schilderen.“ Překlad autorka.)

<sup>366</sup> Colpitt, s. 1. (V původním textu anglicky: „is restricted to those artists who shared a philosophical commitment to the abstract, anticompositional, material object in the 1960s.“ Překlad autorka.)

<sup>367</sup> SPECTOR, Naomi. Robert Ryman at the Whitechapel. In: SPECTOR, Naomi. Op. cit., s. 12. (V původním textu anglicky: „Traditionally it was what was done with the paint that was of interest, not the paint itself. Whether the visual result was representational or abstract, the paint was still used towards certain ends outside itself, whether they were illusional or not. Even 'non-objective' pictures used the paint to express emotion, convey ideas, embody theories of art, or achieve a kind of spiritual transcendence. But with Ryman, particularly after the early sixties, the paint stood only for itself. It was asked to speak for itself alone, to be itself with its own full complement of inherent qualities. At the same time, the other physical, visual components of the paintings came to be of aesthetic concern in just the same way. Even those elements which usually were kept 'behind the scenes,' which we habitually do not see - such as the sides of stretchers, the signature, the way canvases are attached to stretchers, and much more - entered the aesthetic arena. Everything visible counts with Ryman, and everything about a work has been made to count visually.“ Překlad autorka.)

<sup>368</sup> Brožura, s. 7. Cit. z TUCHMANN, Phyllis. An Interview with Robert Ryman. Artforum. 1971, vol. IX, no. 9, s. 46-53. (V původním textu nizozemsky: „Het is nooit een kwestie van wat, maar alleen hoe te schilderen. Het hoe ven schilderen is altijd het beeld, het eindproduct, geweest. [...] Het vierkante formaat is belangrijk. Het lijkt voor mij de meest perfecte vorm. [...] Witte verf is mijn medium. Die heeft wel met kleur te maken (namelijk de kleur van de ondergrond, de drager, die altijd ergens zichtbaar is).“ Překlad autorka.)

<sup>369</sup> LIPPARD, Lucy R. New York Letter: Recent Sculpture as Escape. Art International. February 1966, vol. 10, no. 2, s. 48. ISSN 0004-3230; Lippard, Silent Art, s. 62.; Mangold/White, s. 8. (V původním textu anglicky: „occupied with a further progression of painting, despite the contention of some critics and artists that painting is obsolete. Mangold was aware of the critical objections to painting, but he countered that 'one of the reasons people gave for saying that painting was dead [its capacity to be immediately and wholly perceived] seemed like the very thing that made it extremely unique and important.“ Překlad autorka.)

<sup>370</sup> Dippel, s. 13. (V původním textu anglicky: „The painting is what it is, it does not represent more than what is there to be seen – this tautology (which is irritating to many people) may be traced back to certain statements made by Minimal artists.“ Překlad autorka.)

<sup>371</sup> COLPITT, Frances. Rozhovor z Donaldem Juddem, 2.-3. prosinec 1980. Marfa. Cit. in; Colpitt, s. 3.

<sup>372</sup> Strickland, s. 60. (V původním textu anglicky: „The critics' medium is words; consequently, they may tend to classify the painters on the basis of theirs, listening to what they say rather watching what they do.“ Překlad autorka.)

<sup>373</sup> FUCHS, Rudi. Cit. in: CORTENOVA, Giorgio, et al. Op. cit., s. 64. (V původním textu italsky: „La pittura è un'attività (e una abilità) all'interno della nostra cultura. Il contenuto della pittura (come di tutte le altre cose) muta perciò continuamente. Tali cambiamenti costituiscono la nostra storia; e questo nessuno la può ignorare. Un contenuto si esprime attraverso una forma. [...] Sono quadri completamente dipinti a mano - in un momento in cui molti artisti si rivolgono ad altri mezzi espressivi (film, fotografia, linguaggio, il loro stesso corpo, luce). Questo contesto culturale da solo dà alla pittura a mano il suo contenuto specifico. Precedentemente (più che in Mondrian) vi è stata una scelta molto cosciente e deliberata per la pittura - per la pittura in quanto osservazione lenta di qualcosa che appare sotto alle proprie mani.“ Překlad autorka.)

<sup>374</sup> Rose, ABC, s. 69.

<sup>375</sup> DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL, Barbaralee. Op. cit. (V původním znění anglicky: „It's a small

---

world, visual painting. There are always a few people interested in it, but it is never a mass thing.“ Překlad autorka.)

<sup>376</sup> Colpitt, s. 31-32. (V původním textu anglicky: „In general, monochrome had become a legitimate, if not widely practiced, approach to painting in the 1950s. [...] For many young artists, Abstract Expressionism appeared to have exhausted all the relevant painting issues. The alternatives were now the rejection of two-dimensionality altogether for the ‘primary structure’, ‘specific object’, or ‘unitary form’, or the monochromatic canvas, which substituted nonillusionism, clarity, and singularity for traditional composition and pictorial space. [...] For artists who began to show around 1965, painting seemed again viable because of the great proliferation of sculpture in the preceding two years.“ Překlad autorka.)

<sup>377</sup> Mangold/White, s. 8.

<sup>378</sup> RICHTER, Gerhard. Dopis Edy de Wildemu, 23. únor 1975. In: SMA. Cit. in: Dippel, s. 57. (V původním textu německy: „Abschliessend noch: mich fasziniert diese Art reduzierter malerei ganz allgemein; weil ich glaube, dass sie voller Skrupel, und mit grosser Vorsicht eine Richtigkeit oder, besser, Verbindlichkeit von Malerei versucht, das sie eine Qualität anstrebt, die zum Gültigen und Allgemeinen tendiert. Das scheint mir wichtig, angesichts einer bedenkenlosen wuchernden Produktivität, die immer unverbindlicher wird.“ Překlad autorka.)

<sup>379</sup> ZENIUK, Jerry. Rozhovor s autorkou, 1. prosince 2012.

<sup>380</sup> STEEN, drs. Vědecký průzkum výstavy Fundamental Painting. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, Pedagogisch Didactisch Instituut, (nedatováno), s. 10. In: SMA. (V původním textu nizozemsky: „In de maatschappij is ook behoefte aan soberheid en eenvoud” a „In de hele maatschappij is een tendens aanwezig om alles opnieuw te bekijken, om naar de wortels terug te gaan.“ Překlad autorka.)

<sup>381</sup> Colpitt, s. 3. (V původním textu anglicky: „Minimal Art lay dormant through the 1970s, rejected by the end of that decade, as hardline, authoritarian modernism by younger, pluralist artists.“ Překlad autorka.)

<sup>382</sup> Brožura, s. 6. (V původním textu nizozemsky: „Conceptual art loopt vooruit op de doorbraak van een nieuwe mentaliteit, waarbij ook het traditionele kijken in het geding is. Zij zoekt vrijheid van waarnemen. Daniel Buren beschrijft Conceptual Art als een abstract-theoretisch onderzoek naar de essentie van het begrip kunst. Veel anderen beschouwen het als een kunstvorm, waarbij het materiële object door iets immaterieels, nl. een idee, wordt vervangen. De ideeën betreffen vaak projecten die niet met zintuigen kunnen worden waargenomen; ze doen een beroep op het voorstellingsvermogen van de kijker. In diens geest wordt het kunstwerk als het ware pas voltooid. Veel schilders in deze tentoonstelling benadrukken het belang van het denkproces dat aan hun ‘omgaan met verf’ voorafgaat.“ Překlad autorka.)

<sup>383</sup> MORRIS, Lynda. Strata. Studio International. February 1974, vol. 187, no. 963, s. 76. ISSN 0039-4114. Morrisová na toto téma píše: “The combination if minimal sculpture and dematerialization overshadowed the development of minimalist painting in the mid-1960s. Europe became aware of minimal and conceptual work almost simultaneously. As a result painting appeared to be in a less crucial position than sculpture. [...] A position which left a natural space for painting to continue to question its own function. [...] The increase in exchanges between Europe and the USA has allowed a younger generation of European painters to develop an important distinction between the intention and the reality of their American models. When a revision occurs in the apparent order of art it also instigates a change in the understanding of existing artists and art objects.” (V původním textu anglicky: “The combination if minimal sculpture and dematerialization overshadowed the development of minimalist painting in the mid-1960s. Europe became aware of minimal and conceptual work almost simultaneously. As a result painting appeared to be in a less crucial position than sculpture. [...] A position which left a natural space for painting to continue to question its own function. [...] The increase in exchanges between Europe and the USA has allowed a younger generation of European painters to develop an important distinction between the intention and the reality of their American models. When a revision occurs in the apparent order of art it also instigates a change in the understanding of existing artists and art objects.“ Překlad autorka.) Pokud uvěříme Brunovi Coràovi, evropská nepředmětná malba udělala v sedmdesátých letech nový krok v úvahách o malbě a také k metodologické definici: pokoušela se zachytit esenci malby v relaci s jejími inherentními elementy analýzou pracovního procesu. Corà věří, že nové je právě toto soustředění se na proces. (Viz Bonomi, s. 12.) To může být zvaženo ve světle mnohostranosti evropského nepředmětného, monochromního ideomu - Pittura Analitica, Geplante Malerei, Nouvelle Peinture etc. – který je velmi rozrostlý, ale konečně jen pár umělců může být považováno za fundamentální malíře. Můžeme přijmout názor jednoho amerického kritika specializovaného na minimalistickou éru, jejímiž příklady jsou čtyři američtí malíři na výstavě Fundamental Painting, který uvažuje o tom, že je to další krok po abstraktním expresionismu a vůbec po veškeré malbě, která vytváří atmosféru a má metafyzický

význam. Tedy to znovu souhlasí s rozhodnutím které udělali kurátoři výstavy Fundamental Painting, kde navíc Italové byli vyškrtnuti právě z těchto důvodů.

<sup>384</sup> Strickland, s. 3. (V původním textu anglicky: „After the next [Second World] War, Abstract Expressionism established not only the independence of New York from Paris but its predominance.“ Překlad autorka.)

<sup>385</sup> Viz MAZOWER, Mark. *Dark Continent*. New edition. London: Penguin, 1999. ISBN 0140241590.

<sup>386</sup> NEDOMA, Petr. Cit. in: WILLOUGHBY, Ian. *Czechoslovak Socialist Realist Art Exhibition opens at Rudolfinum* [online]. Tisková zpráva pro Československý Socialistický Realismus 1948-1958. Praha, Galerie Rudolfinum, 2002. Český Rozhlas, leden 2013. (V původním textu anglicky: „Socialist Realist art at the end of the 1940s and the beginning of the 1950s didn't arrive in Czechoslovakia from nowhere - it had a real basis in the art of the 1930s and 1940s. While Czechoslovak artists of that era did not form a communist 'front', as they called it, their work was often left-wing, and socialist propaganda was accepted. Socialist Realism was the outcome of a tendency seen in the 30s and 40s.“ Překlad autorka.)

<sup>387</sup> Suprematismus, který je nejdůležitějším objevem té doby, nebyl vnímán v Rusku. Např. v roce 1984, Vitalij S. Manin v úvodu k *Russische Kunst des 20. Jahrhunderts* píše o pohledu na uměleckou minulost raného 20. století: „Ruský umělecký předrevoluční život se vyznačuje svojí barevností a množstvím vznikajících, někdy velmi krátce existujících uměleckých inovací. Některé směry této doby jsou pýchou ruského umění, jiné byly uměleckými zkouškami pro pozdější přemýšlení, a ty ostatní sloužily ještě dlouho jako živná půda pro mnoho kreativních postranních cestiček, časem všelijak zdeformovaných a také s vystopovatelným odrazem v sovětském umění pozdějších let.“ (V původním textu německy: „Das russische Kunstleben der Vorrevolution zeichnete sich durch seine Farbigkeit, durch die Vielfalt der entstehenden und manchmal sehr kurzlebigen Kunstinnovationen aus. Einige Richtungen dieser Zeit bildeten den Stolz der russischen Kunst, andere waren eine Art Vorstudie für späteres Nachdenken, die dritten dienten noch lange als Nährboden für eine Vielzahl kreativer Seitenwege, durch die Zeit sehr vielschichtig umgeformt und sogar mit spürbarer Resonanz in der sowjetischen Kunst späterer Jahre.“ Překlad autorka.) Viz MANIN, Vitalij S. Manin. Úvod. In: WEISS, Evelyn; MANIN, Vitalij; DYHAFAROVA, S.G. *Russische Kunst des 20. Jahrhunderts*. 7<sup>th</sup> edition. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984. ISBN 3608761713.

<sup>388</sup> Pouze El Lisickij - jehož práce mají základ v Malevičově suprematismu - udržuje bližší kontakty s jemu podobnými umělci na západě a formuje tak až do své smrti 1941 most mezi nepředmětnými uměleckými formami. Pobývá také několikrát delší dobu v Německu, Švýcarsku a Holandsku.

<sup>389</sup> To bylo ovlivněno vizionářskými učiteli geometrického idiomu jako jsou Johannes Itten, Lászlo Moholy-Nagy, Josef Albers, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, a také hostující učitelé jako Theo Van Doesburg a Max Bill. Itten a Albers jsou dobře známí pro svoje teorie barev. Albers byl také znám tím, že ve svém „začátečnickém kurzu“ propagoval práci s materiálem založenou na jeho inherentních vlastnostech bez pokud možno větších zásahů. Klee, oproti tomu byl mystik, jehož abstrakce vždycky vypadala více organicky než geometricky, ale napsal, pro nepředmětnou malbu 20. století, mnoho důležitých textů. Moholy-Nagy poznamenal Bauhaus svými idejemi o světle, prostoru a pohybu (ovlivněnými konstruktivistou Naumem Gabo, který v té době žil také v Německu).

<sup>390</sup> Viz např. FRIEDEWALD, Boris. *Bauhaus*. München: Prestel, 2009. ISBN 978-3-7913-4201-6.

<sup>391</sup> Jak píše 11. srpna 1937 nizozemský kritik Kaspar Niehaus v novinách *De Telegraaf*, výstava ukazuje výjevy současných historických událostí, ponorky a všechny druhy letadel; také scény raněných vojáků pomáhajících svým druhům, výjevy z každodenního života dělnické třídy, scénérie německých vesnic a také portréty sedláků, krajiny, kompozice květin a etnografických předmětů.

<sup>392</sup> Podle jednoho článku Jana Engelmana v *Kroniek van Kunst en Kultuur* (In: Den Haag, RKD, *Persmap Fundamental Painting*) byly kategorie umění označeného nacisty jako „zvrhlé“ následující: manifestace židovského ducha a náznaky kulturního bolševismu, pohrdavý pohled na árijskou ženu, zneužívání hrdinů a hospodářů v židovských očích, duševní choroba jako metoda a pohled na skutečnost z perspektivy nemocného ducha.

<sup>393</sup> Laszlo Moholy-Nagy pokračoval po pobytu v Amsterdamu a Londýně; zakládá *New Bauhaus* 1937 v Chicagu.

<sup>394</sup> Detailní analýza vlivu Josefa Albersa na poválečnou americkou nepředmětnou malbu: viz Buettner, s. 128 ff.

<sup>395</sup> Strickland, s. 28. Stricklandův statement je založen na textu katalogu Roberta Pincus-Wittena pro přelomovou výstavu *Systemic Painting* ve kterém píše, že Albersova „vhodnost čtvercového formátu, kterou preferují systematičtí malíři, je více než jasná“. (PINCUS-WITTEN, Robert. *Systemic Painting*.

---

New York: Guggenheim Museum, 1966, s. 43.) (V původním textu anglicky: „Albers is the principal link between European geometrical abstraction and Minimalism.“ Překlad autorka.)

<sup>396</sup> Buettner, s. 148. (V původním textu anglicky: „following the spirit of ... Albers, perception became the absolute criterion of formalist painting.“ Překlad autorka.)

<sup>397</sup> Ibid., s. 127. (V původním textu anglicky: „the art and thought of the American Abstract Artists ran counter to the attitudes engendered by Abstract Expressionism and [...] were largely ignored between 1945 and 1960. In emotional restraint, clarity of form, precision of concept and execution [...] this type of abstraction stood as the antithesis to the emotionality and painterliness of Abstract Expressionism.“ Překlad autorka.)

<sup>398</sup> Ibid., s. 15. (V původním textu anglicky: “In painting especially, artists were concerned with presenting their own physical activity, a concept that was of little apparent concern for the European artists of the period. [...] Tied to, and almost inseparable from this was the increasing need for more expansive surfaces on which to paint.“ Překlad autorka.)

<sup>399</sup> HONNEF, Klaus. *Kunstforum International* March-April 1987. No. 88, s. 127. Klaus Honnef potvrzuje teoretický přístup italských a francouzských poválečných nevěčných malířů, když píše: “Doch während sich die französischen Künstler und Theoretiker – zahlreiche der ausübenden vertreten beide Positionen in Personalunion – dem gestellten Problem [neue Malerei in den 70. Jahren] vornehmlich aus ideologischer oder psychoanalytischer Sicht widmeten, untersuchten es die italienischen mit der Sonde der Ästhetiktheorie und der strukturalistischen Linguistik.“ (V původním textu německy: “Doch während sich die französischen Künstler und Theoretiker – zahlreiche der ausübenden vertreten beide Positionen in Personalunion – dem gestellten Problem [neue Malerei in den 70. Jahren] vornehmlich aus ideologischer oder psychoanalytischer Sicht widmeten, untersuchten es die italienischen mit der Sonde der Ästhetiktheorie und der strukturalistischen Linguistik.“ Překlad autorka.) (Klaus Honnef, “Die geplante und analytische, fundamentale und elementare Malerei – bevor sie radial wurde: die siebziger Jahre.“)

<sup>400</sup> Skandinávská neschopnost dojít k fundamentální malbě, zase může být silně ovlivněna faktem, že Skandinávii se podařilo držet se mimo druhou světovou válku a tedy neměla stejně reakce na umělecké scéně jako ostatní země západního bloku v Evropě. Rini Dippelová říká v interview s autorkou, 26. srpna 2011, že kurátoři hledali specificky ve Skandinávii, ale jednoduše namohli najít nic, co by se fundamentální malbě podobalo.

<sup>401</sup> MYERS, Bernard. *Postwar Art in Germany*. *College Art Journal*. Spring 1951, vol. 10, no. 3, s. 255. (V původním textu anglicky: „The shortage of books and periodicals on art is so serious that museums and university libraries are often far less equipped than the average American university teacher’s private library.“ Překlad autorka.)

<sup>402</sup> Ibid., s. 251. (V původním textu anglicky: „We may assume that the preponderant interest in various forms of abstraction, chiefly abstract surrealism and abstract expressionism [not to be confused with American Abstract Expressionism], represents an attempt to escape from the unpleasant realities of a bombed out world.“ Překlad autorka.)

<sup>403</sup> S ohledem na historii umění a malby speciálně, Němce zajímalo vždycky realistické zobrazení a práce s linkou (srov. Albrecht Dürer) stejně jako expresivní a symbolická skutečnost (srov. Neue Wilden, Die Brücke, Blaue Reiter), jako protiklad k italské renesanci s jejími teoriemi rovnováhy a harmonie (srov. Michelangelo) a jejím barevným přístupem (Ticián).

<sup>404</sup> MYERS, Bernard. *Op. cit.*, 256. Pravděpodobně mluví o výstavě ve Stedelijk Museu v Amsterdamu v roce 1950-1951 Abstraction and Surrealism z kolekce Peggy Guggenheimové. (V původním textu anglicky: „it has not been possible to show the German public the scope and level of art in the U.S.A.“ a “the very decent show of American paintings offered by the Stedelijk Museum in Amsterdam somehow did not get to Germany.“ Překlad autorka.)

<sup>405</sup> *Antagonismes*. Paris: Palais du Louvre, Musée des Arts Décoratifs, Pavillon Marsan, 1960; *Monochrome Malerei*, Leverkusen: Museum Morsbroich, 1971.

<sup>406</sup> Tisková zpráva k Minimalism Germany 1960s. Berlin: Daimler Contemporary, 2010. (V původním textu anglicky: „In the early sixties in Germany, a new kind of Minimalism developed that was initially largely independent from the developments in America at the time. This German Minimalism was in many cases stimulated by, but also in conflict with, Concrete Art and the European Zero avant-garde, which drew attention to it from 1957 on, starting in Düsseldorf, with unusually staged exhibitions and spectacular projects for public space. The steles, cubes, and picture objects produced by the Zero artists, which lay in the space or stood in front of the wall, represent a significant new step for German art in terms of quality around 1959/60. The Düsseldorf Kunstakademie played an important role in the

---

transition to a specifically German Minimalism from 1962 until around 1970. In the sixties, it provided many of its students with a basis for examining minimalized sculpture.“ Překlad autorka.)

<sup>407</sup> Viz k tomuto subjektu: Serge Lemoine et al., Op. cit.

<sup>408</sup> Například vlivní umělci a členové Bauhausu Paul Klee a Johannes Itten byli Švýcaři a vrátili se tedy do své země.

<sup>409</sup> MAC chtěl spojit všechny ostatní italské skupiny zabývající se abstrakcí nebo nepředmětností, jako byly: Arte d'Oggi, L'Art Club, Spazialismo, Origine a Movimento Arte Nucleare. (D'ORGEVAL, Domitille. Le Salon des Réalités Nouvelles: Pour et contre l'art concret. In: Serge Lemoine et al., Op. cit., s. 31.

<sup>410</sup> Ibid. Domitille d'Orgevalová, specialistka na Salon des Réalités Nouvelles, píše: „Tato skupina [Forma 1] vykazuje mnoho společného s Réalités Nouvelles“.

<sup>411</sup> Jediná „nová“ malířská skupina ve Francii je pravděpodobně skupina BMPT (1966-1967) složená z umělců Daniela Burena, Oliviera Mosseta, Michela Parmentiera a Niele Toroniho. Je to konceptuální malířská skupina. Každý umělec má „obchodní značku“ malby, znamená na monochromním podkladě: vertikální nebo horizontální pruhy, kruhy nebo čtverce. Je to odmítnutí přenosu jakéhokoliv druhu sdělení, odmítnutí přenášení jakékoliv emoce malbou.

<sup>412</sup> Ellsworth Kelly, žijící tenkrát ve Francii, nebyl připuštěn do Salon des Réalités Nouvelles přesto, že salon byl otevřený pro všechny abstraktní a nepředmětné tendence. Jeho monochromní práce z roku 1950 nebyly připuštěny, protože „to není umění“; poválečný americký přístup byl pro komisi zřejmě přesevšechno příliš extrémní. Viz D'ORGEVAL, Domitille. Op. cit., s. 35.

<sup>413</sup> Ibid. Poznamenejme si, že stejně jako Kellyho monochromy, byly také monochromy Yvese Kleina odmítnuty pro Salon des Réalités Nouvelles – v té době přejmenovaný na Réalités Nouvelles-Nouvelles Réalités – v pozdních padesátých letech. Také on nebyl akceptovatelným nepředmětným malířem pro vedoucí pařížského uměleckého komitétu, sestaveného z umělců a profesionálů této branže.

<sup>414</sup> GRANT, Simon. Artist Piet Mondrian in London: the forgotten years. The Guardian [online]. 25 June 2010, (nestránkováno) [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/jun/25/artist-piet-mondrian-london-years>>.

<sup>415</sup> Viz FRITZ-JOBSE, Jonneke. De Stijl Continued. Rotterdam: 010 Publishers, 2005, s. 12. ISBN 9064505772.

<sup>416</sup> Vincent van Gogh v roce 1945, Alexander Calder a Fernand Léger 1948, Piet Mondrian a Bart van der Leek 1949, a De Stijl 1951.

<sup>417</sup> Viz FRITZ-JOBSE, Jonneke. Op. cit.

<sup>418</sup> SKŘIVÁNEK, Jan. Op. cit., s. 13. ISSN 1213-8398.

<sup>419</sup> Zvláštní je, že malba v Nizozemí, Anglii a poválečném New Yorku vykazuje Mondrianův vliv. V raném 20. století byl hlavním představitelem De Stijlu. Teprve v Paříži se s Van Doesburgem rozešli a zatímco Van Doesburg později formuluje „Art concret“, Mondrian vyvíjí svojí intuitivně geometrickou dvoudimenzionální malbu. (Poznamenejme, že Van Doesburg propagoval syntézu umění, kdežto Mondrian byl stále čistý malíř rozvíjející se na dvoudimenzionalitě roviny plátna, jak ukazuje jeho celoživotní dílo.) Tedy, přestože kurátoři připomínají Mondriana pouze v relaci k Malevičovi, který byl samozřejmě důležitý v uvedení barvy jako materiálu a nepředmětné malby jako nového začátku (jak jsme viděli ve druhé části) a manifest konkrétního umění je v katalogu citován jako klíčový, vzhledem k historickým faktům to byl pravděpodobně Mondrian, kdo byl „katalyzátorem“, jak to nazývá Buettner, který měl vliv na poválečnou americkou malbu a především na malbu fundamentální.

<sup>420</sup> K tomu poznamenejme, že belgická umělkyně Marthe Wéryová žila významnou dobu v Kanadě, domovské zemi Agnes Martinové, předtím než dosáhla fundamentální fáze. Edda Renoufová je počítána jako Francouzka, ale ve skutečnosti je americkou občankou, která přišla do Paříže již jako dospělá. A Jerry Zeniuk je Němec, ale stále rozděluje svůj čas mezi Německem a New Yorkem.

<sup>421</sup> Reise, s. 37-38. (V původním textu anglicky: „This acceptance of the physical nature of painting as a matter of fact is characteristic of New York artists working in close physical association with the heritage established by Rothko, Newman, Pollock, and Johns from the 1950s: a heritage recently transmitted to some interested but sedentary European artists primarily through commercial galleries, theorizing critics, and art-magazine reproductions. The difference in paintings by artists of a similar age on both sides of the Atlantic can be seen in the contrast between the Parisian ‘Support/Surfaces’ group with its dependence on a verbal theoretical structure and the direct material importance of Brice Marden’s surfaces, the image determination by a painting’s physical parameters in Stella’s early work, and the importance of canvas texture in the making of those irregularities of strictly orthogonal lines which are the fine excellence of Agnes Martin’s work. Ryman not only accepts the importance of painting’s material reality; he loves it,



he revels in it, he uses it in ways which are most conservative of his material's essential pictorial properties, in procedures which manifest each stages of his encounter with the materials at hand. And his approach to the physicality of painting is not limited to an awareness of paintings only as traditional objects: he is also aware of the state of 'objects' in contemporary art which are not 'painting'. 'A lot of my paintings (I would say most, a lot) can not really be shown to anyone in the usual way of dragging a painting out of the closet or the storeroom and saying, here's a painting,' he told Tuchman, 'My paintings wouldn't work that way. You can't drag a Flavin, for instance, out of the closet and say, here's a Flavin. All you would see is a couple of tubes. It has to be on the wall, in a situation. Then it's complete.'

Překlad autorka.)

<sup>422</sup> Prakticky fundamentální umělci, kteří přežili zkoušku času, měli skutečně přístup k důležitým obrazům: byli to především Američané, kteří měli pro svojí potřebu kolekci MoMA (to platí také pro Eddu Renoufovou, která je rodilá Američanka a Jerryho Zeniuka, který žije střídavě v Mnichově a New Yorku), nebo to byli Nizozemci, kteří měli možnost vidět kolekci a výstavy Stedelijk Musea v Amsterdamu, podobně, Marthe Wéryová je z vlámské části Belgie a žila do roku 1972 v Montrealu, kde měla blízko ke kolekcím amerického poválečného umění. Charlton studuje v Londýně, kde Tate Gallery začala budovat sbírku amerického poválečného umění už v padesátých letech. V šedesátých a sedmdesátých letech, Tate Gallery přiřadila do sbírky důležitá díla Barnetta Newmana a Marka Rothka. (Viz London: Tate Gallery, Art & Artists [online]. Dostupné z: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks?gm=416&ap=1&wp=1&wv=grid>>. Také v Düsseldorfu, kde tenkrát žil Raimund Girke, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen je jedna z prvních sbírek v Evropě, ve které je začleněna americká poválečná malba jako jedena z hlavních částí. V šedesátých letech se Girke odstěhoval do Hannoveru, kde je Sprengel Museum, jedna z nejdůležitějších veřejných sbírek moderního umění v Německu.

<sup>423</sup> Připomeňme v tomto kontextu, co řekl Robert Rauschenberg o výuce Josefa Alberse (která silně ovlivnila studijní plány na univerzitě Yale - Robert Mangold a Brice Marden tam získali svoje „Master“) na Black Mountain College, že trval na nutnosti „otevřít oči“ a vybízel studenty „k zaměření...na rozvíjení [jejich] vlastního smyslu vidění“. (Cit. in: TOMKINS, Calvin. A Keeper of the Treasure. New Yorker. 9. červen 1965, s. 31-32.) O Robertu Rymanovi je naopak známo, že k malbě se dostal díky svému zaměstnání, jako hlídač v MoMA, kde trávil čas díváním se na obrazy - jeden týden na obrazy jednoho umělce, druhý týden na obrazy jiného. (Viz DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL, Barbara. Op. cit.)

<sup>424</sup> Parafrázováno z rozhovoru mezi Jerryem Zeniukem a Marciou Hafifovou z doby, kdy oba byli členy skupiny Radical Painting. Opakováno Zeniukem v interview s autorkou 1. prosince 2012.

<sup>425</sup> DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL, Barbara. Op. cit. (V původním textu anglicky: “[t]he Europeans are more perceptive to painting in general [...] There seems to be more interest in painting, maybe more than here [USA].“ Překlad autorka.)

<sup>426</sup> Colpitt, s. 32. (V původním textu anglicky: „Along with Ryman, these artists are emphatically painters.“ Překlad autorka.)

<sup>427</sup> VALOCH, Jiří. Diskuse na přednášce. Praha: AVU, 13. prosince 2012.

<sup>428</sup> LAHODA, Vojtěch. Melancholie, expresionismus a skupina Sedm v říjnu. In: ŠVÁCHA, Rostislav; PLATOVSKÁ, Marie. Dějiny Českého Výtvarného Umění 1939/1958, sv. V. Praha: Academia, 2005, s. 75. ISBN 80-200-1390-3.

<sup>429</sup> ROUSOVÁ, Hana. Linie, barva, tvar. Pardubice: Východočeská galerie Pardubice, 1989, s. 10.

<sup>430</sup> LAHODA, Vojtěch. SVU Mánes a modernismus v letech 1939-1948. Op. cit., s. 148.

<sup>431</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. Úvod: Svědectví o krizi moderního světa. In: Ibid., s. 12-13.

<sup>432</sup> RAJLICH, Tomas. Rozhovor s autorkou, 12 července 2012.

<sup>433</sup> SKŘIVÁNEK, Jan. Op. cit., s. 14.

<sup>434</sup> RAJLICH, Tomas. Rozhovor s autorkou, 12 července 2012.

<sup>435</sup> SKŘIVÁNEK, Jan. Op. cit., s. 14.

<sup>436</sup> Ibid., s. 16.

<sup>437</sup> PETERS, Philip. The Metaphysical Monochrome or the perfect painting?. In: Tomas Rajlich 1969-1993. Brescia: Palazzo Martinengo, 1993, (nestránkováno).

<sup>438</sup> SKŘIVÁNEK, Jan. Op. cit., s. 16.

<sup>439</sup> RYMAN, Robert. Statement pro Fundamental Painting, 1975. In: SMA. [dále jen Ryman] Cit. Dippel, s. 64. (V původním textu anglicky: „The basic problem is what to do with paint. What is done with paint is the essence of all painting. I am not talking of the technical process of painting, which in itself is important, but of the seeing of painting. This ‘seeing’ can be so complex that the possibilities for painting are endless. As we know, it is not necessary to use paint to make an image, but most painters have used

---

paint to make an image, either because they wanted to or because they could not 'see' any other way to use paint. At times the aesthetic problems of painting can seem so elementary, there can be a risk of forgetting that painting, in the absolute sense, has only been in existence a relatively short time and the future of painting, the challenge and discovery of painting, is within the field of 'absolute' painting.“ Překlad autorka.)

<sup>440</sup> CARRIER, David. Robert Ryman on the Origins of His Art. Burlington Magazine. September 1997, vol. 139, no. 1134, s. 631. (V původním textu anglicky: „Painting will go on. Painting is by far not finished; it will never be finished, because it's too rich. The medium is so challenging. What could be more challenging than to have endless possibilities? I think that there is much more to be done. We will see things probably in the future we wouldn't have thought. Maybe it won't be like painting we know now.“ Překlad autorka.)

<sup>441</sup> CHARLTON, Alan. Dopis autorce, 4 července 2012, s. 4. (V původním textu anglicky: „The Fundamental Painting exhibition was very important, however shortly afterwards painting changed to figurative/wild painting. Many of the artists in that exhibition also changed with the fashion. I think there is a return to thinking about painting in a more serious manner [today] and in that sense there is a new type of Fundamental Painting.“ Překlad autorka.)

<sup>442</sup> Viz např. BUCHMANN, Sabeth. The (Re)Animation of Medium Specificity in Contemporary Art. In: DUMBADZE, Alexander; HUDSON, Suzanne. Contemporary Art: 1989 to present. Hoboken (NJ): Wiley-Blackwell, 2013, s. 107-116. ISBN 976-1-444-33866-9.

<sup>443</sup> Strickland, s. 12. (V původním textu anglicky: „Painting from [the caves of] Lascaux to the latest show is similarly composed of pigment applied to surface. Minimalist painting culminated the rejective purification of Modernism by reducing the medium to its components and displaying those components overtly.“ Překlad autorka.)

<sup>444</sup> KULTERMANN, Udo. Cit. in: Bonomi, s. 11. Účastníci výstavy byli: Hermann Bartels, Will Baumeister, Claude Bellgarde, Enrico Borndoni, Enrico Castellani, Serge Charchoune, Piero Dorazio, Klaus Jürgen Fischer, Lucio Fontana, Johannes Geccelli, Ruprecht Geiger, Ernst Geitlinger, Raimund Girke, Raymon Grandjean, Oskar Holweck, Nicolas Ionesco, Yves Klein (Le Monochrome), Yayoi Kusamová, Walter Leblanc, Rudolf Leuzinger, Francesco Lo Savio, Heinz Mack, Piero Manzoni, Georges Mathieu, Almir Mavignier, Christian Megert, Herbert Oehm, Otto Piene, Lothar Quinte, Arnulf Rainer, Mark Rothko, Ralph Rumney, Salvator Scarpitta, Günther Wolfram Sellung, Antonio Tapiès, Günther Uecker, Paul van Hoeydonck, Jeff Verheyen, Mark Verdstock, and Hans-Peter Vorberg.

<sup>445</sup> KANDINSKY, Wassily. Point and Line to Plane. New York: Dover Publications, 1979. ISBN 0486238083.

<sup>446</sup> Viz např. KLEE, Paul. Přednášky na Bauhausu 1921-22. In: Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimile. Stuttgart: Schwabe Verlag, 1979. ISBN 978-3-7965-0741-0.

<sup>447</sup> RYMAN, Robert. Cit. in: Nástěnné nápisy na výstavě Variations+Improvisations. Washington D.C.: Phillips Collection, podzim 2010. (V původním textu anglicky: „The meaning of Painting is Painting“.) Překlad autorka.)

<sup>448</sup> ZENIUK, Jerry. Cit. in: VAN GÖSSELN, Hannes. Dopis Geertu van Beijerenovi, 5. března 1975. In: SMA. (V původním textu anglicky: „I find myself unable to make a statement which is meaningful [sic] and honest. To discuss my work technically is uninteresting and only part of the real process that does take place. To speak about art is to talk about ideas – and I make painting.“ Překlad autorka.)

<sup>449</sup> Charlton, video. (V původním textu anglicky: „It's only after doing the painting that I fully understand what the painting is actually about.“ Překlad autorka.)

<sup>450</sup> Hudson, s. 187. (V původním textu anglicky: „It is contemplative and human, not ‚cool‘, which indicates a ‚standing back and a take it or leave it attitude“.) Překlad autorka.)

<sup>451</sup> Ibid., s. 186. (V původním textu anglicky: „a set of evocative differences within a reduced set of material and practical givens.“ Překlad autorka.)

<sup>452</sup> Ibid., s. 113. (V původním textu anglicky: „the generic idea of painting is tested against its specificity as material consequences so that the question of what a painting is can be answered only by, in, and as painting.“ Překlad autorka.)

<sup>453</sup> MANGOLD, Robert. Dopis Davidu Carrierovi, 20. září 1994, nepublikován. Cit. in: SCHIFF, Richard, et al. Op. cit., s. 282, poznámka 16. ISBN 0714838195.

<sup>454</sup> RYMAN, Robert. Cit. in: STORR, Robert; KINLEY, Catherine; ZELEVANSKZY, Lynn, eds. Robert Ryman. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993, s. 164. ISBN 8480260157.

<sup>455</sup> Hudson, s. 18. (V původním textu anglicky: „Painting in [a Fundamental painter's] hands has continued as a series of propositions that are born out of an engagement with the materiality of paint, the

---

properties of support structures, and notions of how such objects relate to their beholders in an exhibition space.“ Překlad autorka.)

<sup>456</sup> Colpitt, s. 75. (V původním textu anglicky: „Most [...] monochrome painters in the sixties were concerned with external scale, the relationship of the size of the object to the size of the spectator and the environment. Because [...] most paintings [are] flat, relations are forced out of internal structure to surface and shape.“ Překlad autorka.)

<sup>457</sup> Crimp, s. 258. (V původním textu anglicky: „Traditionally, scale has functioned aesthetically in both real and illusionist senses. The actual large scale of formalist painting [i.e. Abstract Expressionist painting] is figured in terms of its proportion to the viewer and his actual space; thus, in turn, increases the fictive scale where an illusion of infinity is provided by the proportion of surface size to surface particle or incident. In Opaque painting there is no fictive scale because one cannot enter into a relationship of imaginative proportion with the painting. Staying on the surface, one is aware only of real scale, the proportion of the painting to one's self; and it is precisely this appropriately one-to-one ratio which Opaque painting exploits by limiting itself to the size of the human figure. It should be emphasized that this relationship does not lead to a latent illusion of anthropomorphism; rather it functions to make the viewer aware of his own cognitive activity, to make him apprehend himself in the act of apprehension.“ Překlad autorka.)

<sup>458</sup> Hudson, s. 3. Reference na: The Avant-Garde: Subtle, Cerebral, Elusive. Time. 22 November 1968, č. 92/21, s. 77. ISSN 0040-781X. (V původním textu anglicky: „Time asserted that Ryman's painting - and the art of his peers - was art because it made 'the viewer look, and feel, and think. The artist may speak from underground, but he retains, in an elliptical way, his traditional role'.“ Překlad autorka.)

<sup>459</sup> STORR, Robert. Robert Ryman. Výstavní brožura. New York: MoMA, 1993, s. 1. (V původním textu anglicky: „when we look at paintings, we are generally looking for something in painting, something that painting describes, or suggests, or evokes. It may be an image, a symbol, or an idea. Frequently it involves a synthesis of all three. Even in its most abstract form, therefore, painting has usually been about something outside or beyond itself...“ Překlad autorka.)

<sup>460</sup> DEWEY, John. Art as Experience. New York: Perigee, 1980, s. 25. ISBN 0399500251. (V původním textu anglicky: „An experience has pattern and structure, because it is not just doing and undergoing in alternation, but consists of them in relationship. [...] The action and its consequences must be joined in perception. This relationship is what gives meaning; to grasp it is the objective of all intelligence. The scope and content of the relations measure the significant content of an experience. [...] No one ever arrives at such maturity that he perceives all the connections that are involved...“ Překlad autorka.)

<sup>461</sup> Ibid. (V původním textu anglicky: „No one ever arrives at such maturity that he perceives all the connections that are involved...“ Překlad autorka.)

<sup>462</sup> CHARLTON, Alan. Dopis Edy de Wildemu, 6. březen 1975. In: SMA. (V původním textu anglicky: „The adventure, the great adventure, is to see something unknown appear each day, in the same face. That is greater than any journey round the world.“ Překlad autorka.)

<sup>463</sup> DEWEY, John. Op. cit., s. 45. (V původním textu anglicky: „A painter must consciously undergo the effect of his every brushstroke or he will not be aware of what he is doing and where his work is going. Moreover, he has to see each particular connection of doing and undergoing in relation to the whole that he desires to produce. To apprehend such relations is to think, and is one of the most exacting modes of thought.“ Překlad autorka.)

<sup>464</sup> Wéry, výstava. (V původním textu anglicky: „Painting is a way of thinking like any other.“ Překlad autorka.)

<sup>465</sup> MANGOLD, Robert. Studio Notes, 29. April 1993. Cit. in: STORR, Robert. Robert Ryman. Výstavní katalog. London: Tate Gallery, 1993, s. 165. ISBN 0810937719. (V původním textu anglicky: „When you view a painting you exist in relation to it. The relationship is one of seeing and being, not seeing alone, since it is impossible to separate seeing from being. It is the experience of seeing and being in front of a work which affects us.“ Překlad autorka.)

<sup>466</sup> Ibid., s. 165.

<sup>467</sup> RUDIKOFF, Sonya. Language and Actuality: A Letter to Irving Sandler. Arts. March 1960, vol. 34, no. 6, s. 25. (V původním textu anglicky: „...quite possibly, the art of our times is a witness to this, a witness to the irreducible nature of actuality. Out of experience itself come works of art which exist in themselves in the way natural objects exist, with no rationalized purpose or meaning, but, as is so often said, are simply there.“ Překlad autorka.)

<sup>468</sup> Viz WEINMANN, Francesca. The Path Toward Beauty: Through Texts and Works of Art. Vista, CA: Aperion Books, 2012. ISBN 978-0-9829678-5-0.

<sup>469</sup> Lippard, *Silent Art*, s. 63. (V původním textu anglicky: „monotonal painting has no nihilistic intent. [...] Nevertheless, it demands that the viewer be entirely involved in the work of art, and in a period where easy cultures, instant culture, has become so accessible, such a different proposition is likely to be construed as nihilist. The experience of looking at and perceiving a ‘empty’ or ‘colorless’ surface progresses through boredom. The spectator may find the work dull, then impossibly dull; then, surprisingly, he breaks out on the other side of boredom into an area that can be called contemplation or simply esthetic enjoyment, and the work becomes increasingly interesting. [...] As the eye of the beholder catches up with the eye of the creator, ‘empty’, like ‘ugly’, will become an obsolete esthetic criterion.“ Překlad autorka.)

<sup>470</sup> MANGOLD, Robert. A Talk on December 5th, 1992 in New York. In: RAUSSMÜLLER, Urs, ed. Robert Mangold. Schaffhausen: Hallen für Neue Kunst, 1993, s. 53. Odjakživa filozofie pozorovala podobnou vlastnost v umění, tj. umění je pomalé nalézání – nalézání něčeho ‘mimo’ individuálního díla samotného. Do nedávna, přes staletí, umělecké dílo fungovalo jako instrument k revelaci něčeho jiného. Toto něco jiné mohlo být uvnitř, venku, nebo mimo, být nazýváno dobrem, pravdou, krásou nebo být nazývané božským jménem. Ale filozofie estetiky se nás moc netýká. Pamatujme si ale, že tradiční funkce uměleckého díla byla vždy být mostem od diváka k tomu něčemu jinému. Akceptace tradiční funkce malby časem prosvítá ve slovech fundamentálních malířů. Například, v jednom interview s Ursem Rausmüllerem, Robert Mangold vysvětluje: „V našem životě nemůžeme nikdy vědět nic o existenci někoho jiného, ale umění se svým významem stává gestem k ostatním. Potřeba umění je potřeba přemostění.“ (V původním textu anglicky: „In our lives we can never really know anything about another person's existence, but art becomes a gesture to others, through meaning. The need for art is the need to bridge.“ Překlad autorka.)

<sup>471</sup> Cane. (V původním textu francouzsky: „je me fais une certaine idée de la peinture mais ... au fond ‘peinture’ n'est pas autre chose qu'une idée que je me fais de l'autre. Cet autre, c'est peut-être un souvenir.“ Překlad autorka.)

<sup>472</sup> Viz WEINMANN, Francesca. Op. cit.

<sup>473</sup> Robert Mangold, dopis Davidu Carrierovi, 8. června 1995, nepublikováno. Cit. in: Op. cit., s. 283, poznámka 64. (V původním textu anglicky: „when a painting is immediately beautiful or elegant, I question this.“ Překlad autorka.)

<sup>474</sup> Viz WEINMANN, Francesca. Op. cit.

<sup>475</sup> RENOUF, Edda. Op. cit. (V původním textu anglicky: „Making an artwork is to partake in the indefinable process of creation. In working closely with the canvas, the paint, ... I have more an inkling about the mystery - about the life, the death within these materials and myself. And although such a moment of working is in a sense only a minute part of total existence, it is time and again a very whole experience – one which reveals the eternal only if just for a second. And the magic of an artwork is that it can further convey this experience to others who are open to it, on the lookout for it- By working from within, opening the structure of the material, I seek to reveal the life, the energy already inherent in the linen canvas and the paint.“ Překlad autorka.)

<sup>476</sup> MARDEN, Brice. Statement pro Fundamental Painting, 1975, In: SMA. Cit. in: Dippel, s. 42. (V původním textu anglicky: „For as long as man has wrestled with his Gods, there has been Painting, .... Painting creates a space on a wall. That space is the expression of the vision of the painter. The painter strives to make his expression explicit because he wants to affect man. By so doing he works to keep man's spirit alive.“ Překlad autorka.)

<sup>477</sup> Cane (V původním textu francouzsky: „avec la peinture re-tenir mon destin puisque, comme chacun le sait, la peinture est faite ‘d’immortel chef d'œuvre’. A entendre ici quelque chose, je postule qu'il n'est rien dit qui ne sorte de l'ordinaire, à savoir, en fin de compte au sujet face à la loi de la mort, loi qui s'inscrit dans tout corps comme mécanisme, comme immuabilité et comme finitude de ce par quoi il se sent vivre : son langage. Voilà donc mon langage ; il ressemble fort à une entreprise de séduction, il n'en dit pas moins pour autant une des spécificités propres à la peinture et j'allais oublier....propre au métier de peintre.“ Překlad autorka.)

<sup>478</sup> FER Briony. *The Infinite Line: Re-Making Art after Modernism*. New Haven: Yale University Press, 2004, s. 47-48. ISBN 0-300-10401-4. (V původním textu anglicky: “that the simplest of means could invite the possibility of revelation.“ Překlad autorka.)

<sup>479</sup> Ibid. (V původním textu anglicky: „that the simplest of means could invite the possibility of revelation. She used various worlds to describe the experience of boundlessness that art could give: ‘infinity’, ‘joy’, ‘bliss’, ‘the sublime’. To Martin there was nothing particularly feminine about her metaphysics, certainly nothing absurd. On the contrary, she identified with that most serious masculine

---

tradition of metaphysics in Rothko and Newman (Rothko she knew, Newman she counted as a friend). [...] But her particular form of interiority is also distinct from theirs, her metaphysical subject differently imagined. I concentrate on the word 'infinity' because it opens onto this experience of boundlessness in the subject or spectator and yet it is also a term grounded within the discourses of the 1960s when 'infinity' comes to substitute the word 'sublime'. [...] For Agnes Martin, ...it suggested the endless expansiveness of a transcendental subject. Martin always maintained something visionary, something that took vision beyond the merely literal.“ Překlad autorka.)

<sup>480</sup> Viz MANGOLD, Robert. Cit. in: GRUEN, John. Robert Mangold: 'A Maker of Images – Nothing More and Nothing Less'. Artnews. Summer, 1987, s. 133.

<sup>481</sup> MANGOLD, Robert. Dopis Davidu Carrierovi, 20 September 1994. Cit. in: SCHIFF, Richard, et al. Robert Mangold. London: Phaidon, 2000, s. 282, poznámka 16. ISBN 0714838195. (V původním textu anglicky: „The paintings are answers. Answers for which no question has been asked.“ Překlad autorka.)

<sup>482</sup> Poznamenejme, že Mangold „nepopírá roli emocí, když maluje obraz nebo se na obraz dívá někdo jiný. Přesto, [on] nevidí výsledek jako esencionálně emotivní; [vidí] to také jako logické a pravdivé“ / „[I am] not trying to deny the role of emotion when planning the painting and then working on it, or when someone else is viewing it. However, [he does] not think of the final work as essentially emotional; [he sees] it also as logical and reasoned.“ Viz MANGOLD, Robert. Interview with Sylvia Plimack Mangold. In: SCHIFF, Richard, et al. Op. cit., s. 66. (V původním textu anglicky: „Perhaps, it is the most profound emotion that a human being can experience.“ Překlad autorka.)

<sup>483</sup> Srov. Hegel Viz také GROYS, Boris. The Suffering Picture. Das Bild nach dem letzten Bild. Köln: Walther König, 1991, s. 105-109.

<sup>484</sup> Strickland, s. 8. (V původním textu anglicky: „virtually every painter associated with Minimalism, even those who arose in its heyday in the latter half of the sixties, has been explained as not really Minimalist on some grounds or other (...Martin's personal touch, Ryman's painterliness, Marden's intuitive process...). The canon is itself thus reduced to minimal form, if not erased, by a rigor of categories that exceeds the technical rigor of the art. Yet the radically reductive tendency...is an undeniable fact, and ...clearly has more in common formally and stylistically than the work of, say, fellow 'Impressionists' Manet and Monet or 'Abstract Expressionists' Gorky and Kline.“ Překlad autorka.)

<sup>485</sup> STORR, Robert. Robert Ryman: Une approche réaliste de la peinture. Art Press. March 1987, no. 112, s. 20. ISSN 0245-567. (V původním textu anglicky: „There are problems that you work on and there is an awareness of what has been done; what others have worked on and how they've approached painting and the solutions that they've come to. But it isn't a blanket kind of historical thing that everyone is involved with. I think everyone has to take little bites, little pieces of it and work on that. [...] Little things that you pick up here and there trigger insights. It's only afterward that you can look at a number of different painters from the same period and pick up the threads of what people were thinking at the time.“ Překlad autorka.)

<sup>486</sup> FOSTER, Hal. The Crux of Minimalism. In: SINGERMAN, Howard, ed. Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-86, ed. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1986, s. 173. ISBN 9780896596764.

<sup>487</sup> KRAMER, Hilton. The New Line: Minimalism is Americanism. New York Times. 26 March 1978, section D, s. 26.

<sup>488</sup> Brožura, s. 3. (V původním textu nizozemsky: „De schilders in deze tentoonstelling staan ver af van verwijzingen naar het metafysische, het oneindige, het abstract-sublieme...“ Překlad autorka.)

<sup>489</sup> Brožura, s. 4. (V původním textu nizozemsky: „De mystiek die Yves Klein aan zijn werk verbindt, ontbreekt geheel bij de schilders in de tentoonstelling.“ Překlad autorka.)

<sup>490</sup> GROYS, Boris. Op. cit.. (V původním textu anglicky: “...the entire contemporary critical discourse rests on the basic thesis [...] which says that the commercialized society of the 20<sup>th</sup> century destroys the art work's aura, its authenticity and identity.” Překlad autorka.)

<sup>491</sup> RYMAN, Robert. Robert Ryman, interview with Robert Storr on October 17, 1986. In: Galerie Nächst St. Stephan. Abstract Painting of America and Europe. Klagenfurt: Ritter Verlag, 1988, s. 219. ISBN 3854150563.

<sup>492</sup> GROYS, Boris. Op. cit., s. 109. (V původním textu anglicky: „Depriving original art of its aura causes its simulacrum to regain one.“ Překlad autorka.)

<sup>493</sup> Ibid.

<sup>494</sup> DIPPEL, Rini. Rozhovor s autorkou. Amsterdam, 26. srpna 2011.

---

<sup>495</sup> Colpitt, s. 133. (V původním textu anglicky: „It expresses beliefs about the self and the self’s perception of the world that are based on material – objecthood – and space as occupied by that material and the artist/viewer’s body. It is the condition of objecthood that elevates the work of art, theoretically, from mere things in the world.“ Překlad autorka.)

## LITERATURA

### Obecná literatura

#### Monografické publikace

- ADES, D., et al. *Abstraction: Towards a New Art – Painting 1910-20*. London: Tate Gallery, 1980.
- ALPERS, Svetlana. *L'art de dépeindre: La peinture hollandaise au XVIIe siècle*. Gallimard: Paris, 1990. ISBN 9782070718313.
- AMMANN, Jean-Christophe, et al. *Das Bild nach dem letzten Bild*. Köln: Walther König, 1991. ISBN 3883751375.
- ANFAM, David. *Mark Rothko – The Works on Canvas: Catalogue Raisonné*. New Haven: Yale University Press, 1999. ISBN 0300074891.
- ARNASON, H.H. *A History of Modern Art*. Third edition. Revised and updated by Daniel Wheeler. London: Thames & Hudson, 1988. ISBN 0-500-23541-4.
- ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception*. Extended and revised edition. Berkeley: University of California Press, 1974. ISBN 0-520-24383-8.
- ASHTON, Dore. *American Art since 1945*. New York: Thames and Hudson, 1982. ISBN 0500233438.
- BARASCH, Mosche, ed. *Theories of Art*. New York: NYU Press, 1985. ISBN 0814710611.
- BANN, Stephen, ed. *The Tradition of Constructivism*. New York: Da Capo Press, 1990. Kap. II.: Toward International Constructivism: 1921-22, s. 49-57. ISBN 0-306-80396-8.
- BELLI, Carlo. *Lettera sulla nascita dell'astrattismo in Italia*. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1978.
- BONITO OLIVA, Achille. *Europe/America: The Different Avant-Gardes*. Milano: Franco Maria Ricci, 1976.
- BUETTNER, Stewart. *American Art Theory: 1945-1970*. Ann Arbor (MI): UMI Research Press, 1981. ISBN 0-8357-1178-1.
- CELANT, Germano. *Italian Metamorphosis 1943-68*. New York: Guggenheim Museum, 1994. ISBN 0810968711.
- CEYSSON, B. *De l'invention de l'abstraction au surréalisme 1910-1930*. Genève: Skira, 1982.
- CHILVERS, Ian; GLAVES-SMITH John. *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 2009. ISBN 0191726753.
- CHIPP, H.B. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- COLPITT, Frances. *Abstract Art in the Late 20<sup>th</sup> Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. ISBN 0521808367
- CROW, Th. *The Rise of the Sixties; American and European Art in the Era of Dissent*. New York, Abrams, 1996. ISBN 1856694267.
- CUNO, J. *Minimalism and Post-Minimalism: Drawing Distinctions*. Hannover: Hood Museum of Art, 1990. ISBN 0944722059.
- DABROWSKI, M. *Contrasts of Form: Geometric Abstract Art 1910-80*. New York: Museum of Modern Art, 1985. ISBN 9780870702877.

- DE BALZAC, Honoré. *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. [s.n.]: [s.l.], 1837. Digitální kopie Dostupná ze systému FeedBooks: <<http://www.feedbooks.com/book/147/le-chef-d-uvre-inconnu>>.
- DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí*. Praha: Slovart, 2005. Překlad Miroslav Koláč, Jiří Matas a Kateřina Zvelebilová. ISBN 80-7209-731-8.
- DEWEY, F. Mosby; ENDICOTT BARNETT, Vivian. *Abstraction, Non-Objectivity, Realism: 20th Century Painting*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1987.
- ENDICOTT-BARNETT, V.; FRANZ, E. *Jenseits des Bildes*. Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld 1987.
- ERICKSON, J. *The Fate of the Object*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. ISBN 1856694267.
- FER Briony. *The Infinite Line: Re-Making Art after Modernism*. New Haven: Yale University Press, 2004. ISBN 0-300-10401-4.
- FLECK, Robert. *Zentrum Paris: Malerei und Gesellschaft in Paris seit 1960*. Klagenfurt: Ritter, 1994.
- FRITZ-JOBSE, Jonneke. *De Stijl Continued*. Rotterdam: 010 Publishers, 2005. ISBN 90-6450-577-2.
- FRIEDEWALD, Boris. *Bauhaus*. München: Prestel, 2009. ISBN 978-3-7913-4201-6.
- GOLDING, J. *Paths to the Absolute*. London: Thames and Hudson, 2000. ISBN 0500237751.
- GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1983. ISBN 0226310396.
- HAMMACHER, A. M. *Mondrian, De Stijl, and Their Impact*. New York: Marlborough-Gerson Inc., 1964.
- HARRIS, Mary Emma. *The Arts at Black Mountain College: European Modernism, the Experimental Spirit and the American Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 1993. ISBN 9780262582124.
- HARRISON, Ch.; WOOD J. *Art in Theory 1900-1990*. Cambridge: Blackwell, 1992. ISBN 0631165754.
- HEMERÉN, Göran. *Representation and meaning in the visual arts*. Lund: Lund University Press, 1969.
- JAFFE, H. L. C. *De Stijl 1917-1931: The Dutch Contribution to Modern Art*. Amsterdam: Meulenhoff, 1956.
- JOACHIMIDES Christos, ed. *German Art in the 20th Century*. 2nd edition. London: Royal Academy of Arts, 1985. ISBN 3791307436.
- JOHNSON, E. H. *American Artists on Art from 1940 to 1980*. New York: Harper & Row, 1982. ISBN 9780064334266.
- KANDINSKY, Wassily. *Point and Line to Plane*. Reprint. New York: Dover Publications, 1979. ISBN 0486238083.
- KAY, Reed. *The Painter's Companion*. Cambridge (Mass.): Webb Books, 1961.
- KLEE, Paul. *Přednášky na Bauhausu 1921-22*. Faksimile. In: *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Stuttgart: Schwabe Verlag, 1979. ISBN 978-3-7965-0741-0.
- KRAUSS, Rosalind. *Bachelors*. Cambridge: MIT Press, 1999. ISBN 0262611651.
- KUBLER, George. *The shape of time: remarks on the history of things*. New Haven: Yale University Press, 1962.



- LANGER, M. *Kunst am Nullpunkt: eine Analyse der Avant-garde im 20. Jahrhundert*. Worms: [s.n.] 1984. ISBN 9783884620342.
- LEADBEATER, C.W. *A Textbook of Theosophy*. Rockville (MD): IndyPublish, 2004. ISBN 1-4353-3415-9.
- LE BON, Laurent, et al. *Voids*. Zurich: JPG-Ringier, 2009. ISBN 978-3-03764-017-3.
- LEMOINE, Serge et al. *Art Concret*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2000. ISBN 2711840697.
- LINDSEY Kenneth C.; VERGO, Peter, eds. *Kandinsky: Complete Writings on Art*. Cambridge (Mass.): Da Capo, 1994. ISBN 0306805707.
- LIPPARD Lucy; CHANDLER J. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger Publishers, 1973.
- MALEVICH, Kasimir. *The Non-Objective World*. Chicago: Paul Theobald & Co., 1959.
- MARKOV, Vladimír. *Faktura*. St. Petersburg: Soyuz Molodezni, 1914.
- MAZOWER, Mark. *Dark Continent*. New edition. London: Penguin, 1999. ISBN 0140241590.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge & Kegan Paul, New York 1962.
- MORINEAU, Camille, ed. *Yves Klein*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2006. ISBN 2844263046.
- MOSZYNSKA, Anna. *Abstract Art*. London: Thames and Hudson, 1990. ISBN 9780500202371.
- NAMUTH, Hans. *Pollock Painting in Action. Making Sense of Modern Art [Film]*. San Francisco (CA): San Francisco Museum of Modern Art, 2000.
- NECOL Jane; POIRIER M., ed. *The 60s in Abstract: 13 Statements and an Essay. Art in America*. 1983, 9, s. 122-137. ISSN 0004-3214.
- O'BRIAN, John, ed. *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*. Vol. 4. New edition 1993. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- O'NEILL, John P., ed. *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. 1st Paperback Printing. Los Angeles: University of California Press, 1992. ISBN 0520078179.
- PANOFSKY, Erwin. *Art History in the United States*. In: *Meaning in the Visual Arts*. Reprint. Chicago: University of Chicago Press, 1982. ISBN 0226645517.
- ROSE, Barbara, ed. *Readings in American Art since 1900*. New York: Praeger, 1968.
- ROSE, Barbara. *American Painting in the 20th Century*. Genève: Skira, 1969.
- ROSE, Barbara. *American Art since 1900: A Critical History*. New York: Praeger, 1974.
- ROSE, Barbara, ed. *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. New York: Viking Press, 1975. ISBN 0520076702.
- ROSE, Barbara. *American Painting: The Eighties*. New York: Urizen Books, 1979. ISBN 9780893960247.
- ROSENBLUM, Robert. *Frank Stella*. Harmondsworth: Penguin, 1971, s. 57.
- ROSENTHAL, Mark. *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*. New York: Guggenheim Museum, 1996. ISBN 0892071672.
- ROTZLER W.: *Constructive Concepts: A History of Constructive Art from Cubism to the Present*. Rizzoli, New York 1989. ISBN 0847810240.
- RUBIN, William. *Frank Stella*. New York: Museum of Modern Art, 1970.
- SANDLER, Irving. *The Triumph of American Painting*. New York: Harper & Row, 1970.

- SANDLER, Irving. *Art of the Post-Modern Era: From the Late 1960's to the Early 1990's*. New York: Soon, 1997. ISBN 0813334330.
- SMITH, Owen. *Fluxus: The History of an Attitude*. San Diego: San Diego State University Press, 1998. ISBN 1-879691-51-5.
- STELLA, Frank. Pratt Institute Lecture, 1960. In: ROSENBLUM, Robert. *Frank Stella*. Harmondsworth: Penguin, 1971, s. 57.
- SUMMERS, David. *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. New York: Phaidon Press, 2003. Kap. 1.2: Factice. ISBN 0-7148-42443.
- ŠVÁCHA, Rostislav; PLATOVSÁ, Marie. *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958*, sv. V. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1390-3.
- TUCHMAN, Maurice, ed. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. New York: Abbeville Press, 1986. ISBN 0789200562.
- VAN DOESBURG, Theo. *De Stijl*. Fall 1917, (nestránkováno).
- WEISS, Evelyn; MANIN, Vitalij; DYHAFAROVA, S.G. *Russische Kunst des 20. Jahrhunderts*. 7<sup>th</sup> edition. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984. ISBN 3608761713.
- WHITFORD, Frank, ed. *The Prestel Dictionary of Art and Artists in the 20<sup>th</sup> Century*. London: Prestel Verlag, 2000. ISBN 3791323253.

### Články / Příspěvky

- BAKER, Kenneth. Two Aspects of Illusionism. *Artforum*. 1972, no. 2, s. 78-80. ISSN 0004-3532.
- BERLEANT, A. The Visual Arts and the Art of the Unseen. *Leonardo*. 1979, vol. 12, č. 3, s. 231-235. ISSN 0024-094X.
- BOGNER, D. Das gequälte Quadrat. *Kunstforum International*. 1990, č. 105, s. 80-87.
- BOIS, Yve-Alain. Cézanne: Words and Deeds. *October*. Spring 1998, no. 84, s. 31-34. ISSN 0162-2870.
- BUCHLOCH, Benjamin. From faktura to factography. *October*. Autumn 1984, no. 30, s. 82-119. ISSN 0162-2870.
- BUCHMANN, Sabeth. The (Re)Animation of Medium Specificity in Contemporary Art. In: DUMBADZE, Alexander; HUDSON, Suzanne. *Contemporary Art: 1989 to present*. Hoboken (NJ): Wiley-Blackwell, 2013, s. 107-116.
- GLASER, Bruce. Questions to Stella and Judd. *Art News*. September 1966, vol. 65, no. 5, s. 55-61. ISSN 0004-3273.
- GRANT, Simon. Artist Piet Mondrian in London: the forgotten years. *The Guardian* [online]. 25 June 2010, (nestránkováno) [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/jun/25/artist-piet-mondrian-london-years>>
- GREENBERG, Clement. Modernist Painting. In: O'BRIAN, John, ed. *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*. Vol. 4. Chicago: University of Chicago Press, 1993, s. 90. ISBN 9780226306209.
- GREENBERG, Clement. After Abstract Expressionism. *Art International*. 25 October 1962, vol. 6, no. 8, s. 24-32. ISSN 0004-3230.
- KRAUSS, Rosalind. Grids. In: KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1985, s. 9-22. ISBN 0-262-610-469.

- MYERS, Bernard. Postwar Art in Germany. *College Art Journal*. Spring 1951, vol. 10, no. 3, s. 251-256, s. 260.
- MORRIS, Lynda. Strata. *Studio International*. February 1974, vol. 187, no. 963, s. 76-80. ISSN 0039-4114.
- NIEHAUS, Kaspar. *De Telegraaf*. 11 augustus 1937.
- PINCUS-WITTEN, R. Post-Minimalism. *Artforum*. 1971, no. 11. ISSN 0004-3532.
- REINHARDT, Ad. Twelve Rules for a New Academy. 1953. *Artnews*. May 1957, vol. 3, no. 56, s. 37-38, s. 56. Reprint in: Barbara, ed. *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. New York: Viking Press, 1975, s. 51-52.
- RUDIHOFF, Sonya. Language and Actuality: A Letter to Irving Sandler. *Arts*. March 1960, vol. 34, no. 6, s. 23-25.
- STELLA, Frank. Pratt Institute Lecture, 1960. In: ROSENBLUM, Robert. *Frank Stella*. Harmondsworth: Penguin, 1971, s. 57.
- TOMKINS, Calvin. A Keeper of the Treasure. *New Yorker*. 9 June 1965, s. 44-66.
- VAN DOESBURG, Theo. Base de la peinture concrete. *Art Concret*. April 1930, no. 1. Cit. in: *Theo van Doesburg*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbe-Museum, 1968/69.
- WATT, Alexander. Paris Letter: Nouveaux Réalistes. *Art in America*. 1961, no. 2, s. 107. ISSN 0004-3214.
- WELCHMAN, J.C. Rhetoric of the Frame. In: DURO P., ed. *In and Around the Second Frame*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, s. 203-222 a 301-304.
- WINTER P. Jenseits des Bildes. *Das Kunstwerk*. 1987, no. 40, s. 185-187.
- The Age of the Emigrés. *New criterion*, 1997, vol. 15, no. 8, s. 17-20. ISSN 0734-0222.

## Výstavní katalogy

- ANTONELLO, Negro et al. *Anni Trenta: The Arts in Italy Beyond Fascism*. Firenze: Palazzo Strozzi, 2012.
- BEEREN, Wim, et al. *Kazimir Malevich*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1988.
- BERINGHELI, Germano. *Tempi di percezione*. Genova: Galleria la Polena, 1973.
- BONOMI, Giorgio. *Pittura 70: Pittura Pittura e Astrazione Analitica*. Chiavari: Fondazione Zappettini, 2004.
- BONITO OLIVA, Achille, et al. *Contemporanea*. Firenze: Centro Di, 1973.
- COLLOVINI, Diego. *Suoni della superficie*. Portogruaro: Galleria Comunale „Ai molini”, 2001.
- CORTENOVA, Giorgio. *Mostra Internazionale d'Arte. Un Futuro Possibile: Nuova Pittura*. Ferrara: Palazzo dei Diamanti, 1973.
- CORTENOVA, Giorgio. *Empirica: l'arte tra addizione e sottrazione*. [s.l.]: Ripalta, 1975.
- CORTENOVA, Giorgio, et al. *Cronaca: Percorso didattico attraverso la pittura americana degli anni 60 e la pittura europea degli anni 70*. Modena: Galleria Civica, 1976.
- DEUTSCHE KÜNSTLERBUND. *Abstrakt*. Stuttgart: Cantz, 1993. ISBN 3893225854.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M. *Pittura come disciplina*. Torino: Bolaffi arte, 1975.
- FAGONE, V. *Fare pittura*. Bassano del Grappa: Palazzo Sturm, 1973.
- HONNEF, Klaus. *Geplante Malerei*. Münster: Westfälischer Kunstverein, 1974.
- HONNEF, Klaus. *Analytische Malerei*. Milano: Edizioni Masnata, 1975.

- KRAUS, Živa, et al. *La Biennale di Venezia 1978: from nature to art, from art to nature*. Milano: Electa, 1978. ISBN 8207409142.
- KÜCKELS, Barbara, ed. *Bilder ohne Bilder*. Köln: Rheinland-Verlag, [1977].
- KULTERMANN, Udo. *Monochrome Malerei*. Leverkusen: Städtisches Museum Morsbroich, 1971.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard; PAGÉ, Suzanne. *Abstraction analytique: Fractures du monochrome aujourd'hui en Europe*. Paris: ARC, 1978.
- MENEGUZZO, Marco. *Pittura analitica: Una ricognizione storica. Italia 1966-1978*. [Milano]: Galleria Fumagalli, 2003.
- MENEGUZZO, Marco. *Analytica*. Milano: Annotazione d'Arte, 2008.
- MENNA Filiberto; MUSSA, Italo; TRINI, Tommaso. *La riflessione sulla pittura*. Acireale: Palazzo Comunale, 1973.
- MUSSA, Italo. *I colori della pittura: Una situazione europea = Colours in Painting: A European Situation*. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, 1976.
- MUSSA Italo. *A proposito della pittura*. Milano: Studio Soldano, 1975.
- OBIER, Uwe. *Von der Ungleichheit des Ähnlichen in der Kunst*. Lüdenscheid: Städtische Galerie, 1983.
- ROMAIN, Lothar; VENTURINI, Luca. *A proposito della pittura... = Betreffende het schilderen... = Concerning Painting...* Venlo: Museum Van Bommel-Van Dam, 1975.
- SBORGI, Franco; SOLIMANO, Sandra. *Pensare Pittura: Una linea internazionale di ricerca negli anni settanta*. Milano: Silvana, 2009. ISBN 9788836614059.
- SPÖTER, Walter, ed. *Documenta 6*. Band 1. Kassel: P. Dierichs, 1977. ISBN 3-920453-00-X.
- VOLPI ORLANDINI, Marisa. *Glossario*. Roma: Editalia, 1973.
- VOLPI-ORLANDINI, Marisa. *La superficie pittorica*. Firenze: Galleria Michaud, 1975.
- WEISS, Evelyn, et al. *Prospect 73: Maler, Painters, Peintres*. Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 1974.
- Analitica. Pensare in termini di pittura*. Livorno: Galleria Peccolo, 1976.
- La linea analitica dell'arte moderna*. Torino: Einaudi Editore, 1975.

## **Monochromní malba**

### **Monografické publikace**

- BESSET, M. *La peinture monochrome: histoire et archéologie d'un genre*. Nîmes: J. Chambon, 1996.
- RIOUT, D.: *La peinture monochrome*. 1ère édition 1995. Paris: J. Chambon, 2006. ISBN 207031829X.

### **Články / Příspěvky**

- ERMEN, R. Ein Gemälde ist ein Gemälde, ist ein Gemälde... *Kunstforum International*. 1999, no. 146, s. 254-65. ISSN 0177-3674.
- GIBSON, A. Color and Difference in Abstract Painting: The Ultimate Case of Monochrome. *Genders*. 1992, no. 13, s. 123-152. ISSN 0894-9832.

- MALONEY, M. Mono 2000. *Artforum International*. 1996, no. 35, s. 36-37. ISSN 0004-3532.
- MacADAM, B. A. Monochrome/monochrome? *ARTnews*. 2001, vol. 100, no. 5, s. 190. ISBN 0004-3273.
- MEINHARDT, J. Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei. *Kunstforum International*. 1995, no. 131, s. 202-246.
- MILLET, Catherine. The History of the Monochrome, from Humor to High Art and Back Again. *Art Press*. 1996, no. 211, s. 19-25. ISSN 0245-5676.
- MUELLER, J. La couleur seule – l'expérience du monochrome. *Das Kunstwerk*. 1989, vol. 41, no. 2, s. 69. ISSN 0023-561X.
- RATCLIFF, Carter. Mostly Monochrome. *Art in America*. 1981, no. 4, s. 111-131. ISSN 0004-3214.
- VAUDEY, M. Le gris comme monochrome ou le cénotaphe de la couleur. *Artstudio*. 1990, no. 16, s. 108-119.

## **Minimal Art**

### **Monografické Publikace**

- ALDRICH, Larry. *Cool Art*. Ridgefield: Larry Aldrich Museum of Contemporary Art, 1968.
- ALLOWAY, Lawrence. *Systemic Painting*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1966.
- BATCHELOR, D. *Movements in Modern Art: Minimalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. ISBN 1854371835.
- BATTCKOCK, Gregory. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995. ISBN 9780520201477.
- COLPITT, Frances. *Minimal Art: The Critical Perspective*. Third printing. Seattle: Washington University Press, 1997. ISBN 0-295-97236-X.
- JUDD, Donald. *Complete Writings 1959-75*. New York: New York University Press, 1975. ISBN 081474155X.
- LIPPARD, Lucy R. *Changing: Essays in Art Criticism*. New York: Dutton, 1971.
- McSHINE, Kynaston. *Primary Structures*. New York: Jewish Museum, 1966.
- MEYER James, ed. *Minimalism*. First published in 2000. London: Phaidon, 2007. ISBN 0-7148-3460-2.
- MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain. *Art Minimal et Conceptuel*. Genève: Skira, 1995. ISBN 2605002837.
- MURDOCK R. *Modular Painting*. Buffalo: Albright-Knox Gallery, 1970.
- PINCUS-WITTEN, Robert. *Systemic Painting*. New York: Guggenheim Museum, 1966.
- PROKOPOFF, Stephen. *The Reductive Object: A Survey of the Minimalist Aesthetics in the 1960's*. Boston: Institute of Contemporary Art, 1979.
- SCHWARTZ, K. R. *Minimalists*. London: Phaidon, 1996. ISBN 0714847739.
- STEMMRICH, G. *Minimal-Maximal*. Santiago de Compostela, Centro Gallego de Arte Contemporanea 1998. ISBN 8445324314.
- STEMMRICH, G. *Minimal Art: eine kritische Retrospektive*. Basel: Verlag der Kunst, 1995. ISBN 3364003548.

- STRICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Revised edition. Indianapolis: Indiana University Press, 2000. ISBN 0-253-21388-6.
- TUCHMAN, Maurice, ed. *American Sculpture of the Sixties*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1967, s. 31-34.

### Články / Příspěvky

- ALLOWAY, Lawrence. Background to Systemic. *Art News*. 1966, vol. 10, s. 30-33.
- BERGER, M. Conceptualiser le minimalisme: notes sur ce problème en histoire de l'art. *Art Press*. 1989, vol. 139, no. 9, s. 30-35. ISSN 0245-5676.
- BOCHNER, Mel. The Serial Attitude. *Artforum*. December 1967, vol. 6, no. 4, s. 28-33. ISSN 0004-3532.
- BOCHNER, Mel. Serial Art, Systems, Solipsism. In: BATTCOCK, Gregory, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, 1968, s. 92-102.
- BOCHNER, Mel. Excerpts from Speculation [1967-1970]. *Artforum*. May 1970, vol. 8, no. 9, s. 70-73. ISSN 0004-3532.
- COOKE, Lynne. Minimalism Reviewed. *Burlington Magazine*. 1989, vol. 131, no. 1038, s. 641-645. ISSN 0007-6287.
- CRIMP, Douglas. Opaque Surfaces. In: CELANT, Germano; CRIMP, Douglas. *Arte come arte*. Milano: Centro Comunitario di Brera, 1973. Reprint v: MEYER James, ed. *Minimalism*. First published in 2000. London: Phaidon, 2007, s. 257-260. ISBN 0-7148-3460-2.
- FOSTER, Hal. The Crux of Minimalism. In: SINGERMAN, Howard, ed. *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-86*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1986, s. 173. ISBN 9780896596764.
- FRIED, Michael. Shape as Form. *Artforum*. November 1966, vol. 5, no. 3, s. 18-27. ISSN 0004-3532.
- FRIED, Michael. Art and Objecthood. *Artforum*. June 1967, vol. 5, no. 10, s. 12-23. ISSN 0004-3532.
- JUDD, Donald. In the Galleries. *Arts Magazine*. May 1960, vol. 34, no. 8, s. 60. ISSN 0004-4059.
- JUDD, Donald. Specific Objects. In: SEITZ, William. *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*. New York: Art Digest, 1965, s. 74-82.
- KRAMER, Hilton. An Art of Boredom? *New York Times*. 5 June 1966, Sek. 2, s. 23. ISSN 0362-4331.
- KRAMER, Hilton. The New Line: Minimalism is Americanism. *New York Times*. 26 March 1978, section D, s. 26.
- LIPPARD, Lucy R. The Silent Art. *Art in America*. January-February 1967, vol. 55, no. 1, s. 58-63. ISSN 0004-3214.
- LIPPARD, Lucy R. New York Letter: Recent Sculpture as Escape. *Art International*. January 1966, vol. 10, no. 2, s. 48-58. ISSN 0004-3230.
- LIPPARD, Lucy R. New York Letter: Recent Sculpture as Escape. *Art International*. February 1966, vol. 10, no. 2, s. 48. ISSN 0004-3230.
- MORRIS, Robert. Notes on Sculpture [1. díl]. *Artforum*. January 1966, vol. 4, no. 6, s. 42-44; Notes on Sculpture [2. díl]. *Artforum*. October 1966, vol. 5, no. 2, s. 20-23; Notes on Sculpture [3. díl]. *Artforum*. June 1967, vol. 5, no. 10, s. 24-29; Notes on Sculpture [4. díl]. *Artforum*. April 1969, vol. 7, no. 8, s. 50-54. ISSN 0004-3532.

- PINCUS-WITTEN, Robert. Ryman, Marden, Manzoni: Theory, Sensibility, Mediation. In: *Robert Ryman*. Výstavní katalog. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1972. Reprint v: *Artforum*. June 1972, vol. 10, no. 10, s. 50-53. ISSN 0004-3532.
- ROBBINS, Corinne. Object, Structure or Sculpture: Where Are We? *Arts Magazine*. September-October 1966, vol. 40, no. 9, s. 33. ISSN 0004-4059.
- ROSE, Barbara. New York Letter. *Art International*. December 1963, vol. 7, no. 9, s. 62-64. ISSN 0004-3230.
- ROSE, Barbara. Looking at American Sculpture. *Artforum*. February 1965, vol. 3, no. 5, s. 35.
- ROSE, Barbara. ABC Art. *Art in America*. October-November 1965, vol. 53, no. 5, s. 57-69. ISSN 0004-3214.
- WILSON, Anne. Linear Webs. *Art & Artists*. October 1966, no. 1, s. 46-49.
- WOLLHEIM, Richard. Minimal Art. *Art Magazine*. January 1965, vol. 39, no. 4, s. 26-32. ISSN 0004-4059.
- The Avant-Garde: Subtle, Cerebral, Elusive. *Time*. 22 November 1968, s. 70-77. ISSN 0040-781X.

## Fundamentální malba

### Výstavní katalog

- DIPPEL, Rini. *Fundamentele Schilderkunst = Fundamental Painting*. Výstavní katalog. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1975.
- SCHÜPPENHAUER, Ch. *Fundamental Painting*. Köln: Galerie Schüppenhauer, 1987.

### Články / Příspěvky

- BLESS, Fritz. Fundamentele schilderkunst – een nieuw begin? Terug naar de basis. *De Gelderlander*. 20 juni 1975. In: Den Haag, RKD, Persmap, Fundamentele schilderkunst.
- BLOK, Cor, ed. *Nederlandse Kunst vanaf 1900*. Utrecht: Teleac, 1994. Kap. Schilderkunst, s. 185-187. ISBN 90-6533-366-5.
- BLOK, Cor. Hoe fundamenteel is fundamentele schilderkunst? *De Groene Amsterdammer*. 4 juni 1975, s. 17. ISSN 0017-4483.
- BLOK, Cor. Holland. *Studio international*. July/August 1975, 190/976, s. 74-75. ISSN 0039-4114.
- BONGARD, W. Confidential information about the international Art Scene. *Art Aktuell*. Januar 1975, 2/5, (nestránkováno). In: Amsterdam, Stedelijk Museum, mappen fundamentele schilderkunst.
- CANE, Louis. Peinture fondamentale. *Art Press*. Julliet 1975, no. 10, s. 28-29. ISSN 0245-5676.
- DE CARPENTER, Jan. Kijk's kunst. *Dagblad voor de Zaanstreek*. 7 mei 1975. In: Den Haag, RKD, Persmap, Fundamentele schilderkunst.
- DIPPEL, Rini. Schilderkunst als schilderkunst. Naar aanleiding van de tentoonstelling 'Fundamentele schilderkunst' 1975. In: IMANSE, Geurt, ed. *De Nederlandse*

- Identiteit in de kunst na 1945*. Amsterdam: Meulenhof, 1984, s. 174-198. ISBN 90 290 1549 7.
- DIPPEL, Rini. Fundamental Painting. *Peinture, cahiers théorétiques*. 1975. In: Den Haag, RKD, Persmap, Fundamentele schilderkunst.
- ENGELHARD, Günter. Malerei heute. *Die Weltwoche*. 1975. In: Den Haag, RKD, Persmap, Fundamentele schilderkunst.
- ENGELHARD, Günter. Calvinisten der leinwand. *Kultur*. 9 Mai 1975, Nr. 20. In: Den Haag, RKD, Persmap, Fundamentele schilderkunst.
- ENGELMANN, Jan. *Kroniek van Kunst en Cultuur*. [1975]. In: Den Haag, RKD, Persmap, Fundamentele schilderkunst.
- FRENKEN, Ton. Het Stedelijk signaleert een recente stroming. Grondlagen van het schilderij. *Eindhovens Dagblad*. 17 May 1975.
- GARREL, Betty. Nulkunst in de nadagen. *NRC/Handelsblad*. 6 juni 1975. ISSN 0002-5259.
- HAASE, Amine. 'Fundamentele Malerei' im Amsterdamer Stedelijk-Museum; Ein Kunsttrend aus der Retorte? *Rheinische Post*. 9 Juni 1975.
- HAFIF, Marcia. True Colors. *Art in America*. June 1989, 77/6, s. 135-139. ISSN 0004-3214.
- HONNEF, Klaus. Geometria e colore. *Data*, č. 10, 1973, s. 556-59.
- HONNEF, Klaus. Die geplante und analytische, fundamentale und elementare Malerei – bevor sie radial wurde: die siebziger Jahre. *Kunstforum International*. April-March 1987, no. 88, s. 127-133. ISSN 0177-3674.
- IMANSE, Geurt, ed. *De Nederlandse Identiteit in de Kunst na 1945*. Kap. 9: Schilderen als schilderen, s. 174-198. ISBN 90 290 1549 7.
- JOPPOLO, G. Le 'fare pittura' des années soixante-dix: entre 'deconstruction analytique' et 'debrodement du sujet dans la couleur'. *Opus International*. 1984, no. 96, s. 19-23.
- JUFFERMANS, Jan. Schilderen om het schilderen. *Algemeen Dagblad*. 3 mei 1975.
- JUFFERMANS, Jan. Schilderijen zonder poespas. *De nieuwe linie*. 21 mei 1975.
- KAAL, Ron. Oude koek in een nieuw trommeltje. In: Den Haag, RKD, Persmap, Fundamentele schilderkunst.
- KELK, Fanny. Saaie tentoonstelling. *Het Parool*. 22 mei 1975. ISSN 1389-2975.
- KURPERSHOEK, Ernest; VAN DER BLOM, Ad; THUNISSEN, Claudia. *Nederlandse Schilderkunst: Tussen detail en grandeur*. Alphen a/d Rijn: Atrium, 1997. Kap. 18: De terugkeer van het schilderij, s. 269-285. ISBN 90 6113 772 1.
- MCEVILLEY, Thomas. Absence Made Visible. *Artforum*. Summer 1992, 30/10, s. 92-96. ISSN 0004-3532.
- MENNA Filiberto. La nuova pittura. In: *L'arte moderna*. Fratelli Fabbri Editori, Milano 1975.
- MININI, Massimo. Girando per l'Europa. *Brescia Oggi*. 24 maggio 1975.
- PALAZZOLI, Daniela. Arte come arte e arte come processo. *Data*. 1973, no. 7-8, s. 19-20.
- ROQUE, Georges. Nihilisme et affirmation de la peinture. *CLES*. Juin 1975, no. 6.
- TEGENBOSCH, L. Kunst als ambacht. *Volkskrant*. 3 mei 1975. ISSN 15666026.
- VAN DER WAALS, J.C. *Het financiële dagblad*. 12 mei 1975. ISSN 1875-4686.
- VON GRAEVENITZ, Antje. Verf is verf. *Vrij Nederland*. 31 mei 1975, no. 36.
- VON GRAEVENITZ, Antje. Neuer Trend im Kunstinteresse? *Süddeutsche Zeitung*. 2 Juni 1975, no. 123.



VON GRAEVENITZ, Antje. Brief aus Amsterdam: Malerei als Faktum oder: das Einfache ist kein Pappentier. *Kunstforum International*. 1975, no. 14, s. 192-196. ISSN 0177-3674.

Fundamentele Schilderkunst. *Kunst echo's*. 15 mei 1975, no. 5, s. 4.

Tentoonstellingen. *Avenue*. Mei 1975, no. 5.

Fundamenteel op komst. *Uitkrant*. April 1975. In: Den Haag, RKD, Persmap, Fundamentele schilderkunst.

### **Berghuis, Jaap (1945-2005)**

DE VAAL, Elizabeth. Omtrent schilderkunst. Vlissingen: Culturele Raad, [1985].

VAN BEIJEREN, Geert; VAN TUYL, Gijs. Atelier 11. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1973.

Tentoonstelling werk van oud-deelnemers Ateliers '63 [Haarlem: Vleeshal, 1975].

### **Berthot, Jake (1939)**

ASHTON, Dore. Jake Berthot. *Arts Magazine*. June 1974, no. 48, s. 33-34. 0004-4059. Reprint v ASHTON, Dore Úvod. *Jake Berthot*. Výstavní katalog. Minneapolis, MN: Locksley Shea Gallery, 1974 (nestránkováno).

BERTHOT, Jake. Jake Berthot. Filmed by Matt BERTLER. In: *Youtube* [online]. [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <[http://www.youtube.com/watch?v=43rxLw\\_7B1A](http://www.youtube.com/watch?v=43rxLw_7B1A)> Kanál uživatele BCunninghamgallery.

JANOWICH, Ron. Interview: Jake Berthot in Conversation with Ron Janowich. *The Brooklyn Rail*. February 2006, s. 18-19.

### **Cacciola, Enzo (1945)**

CORTENOVA, Giorgio. Enzo Cacciola. Genova: Edizioni Masnata, 1974.

CERRITELLI, Claudio. Enzo Cacciola: Continuità e interferenze (1974-2009). [Milano]: Progettoarte-Elm, 2010.

### **Cane, Louis (1943)**

HENRIC, Jacques, et al. *Louis Cane: Peintures 1967-2005*. Paris: Éditions de la différence, [2006]. ISBN 2-7291-1629-X.

Louis Cane. Montréal: Musée d'art contemporain, 1976.

Louis Cane. Zürich: Galerie Bischofberger, 1976.

### **Cecchini, Vincenzo (1934)**

MADESANI, Angela; SARDELLA, Federico. Vincenzo Cecchini. Livorno: Galleria Peccolo, 2007.

### **Charlton, Alan (1948)**

CHARLTON, Alan. *I am an artist who makes a grey painting* [Film]. Directed by Mark JAMES, produced by Julian HARVEY. London: M.J. Mood, 1990.

CHARLTON, Alan. *Alan Charlton: Immagine delle Luce*. In: *Youtube* [online]. Published 12 May 2012 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=rPrypXk2LuY>>. Kanál uživatele Villa Clerici.

DEBAUT, Jan. *Alan Charlton: Selected Paintings 1969-81*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1982. ISBN 19215702.

DE WERD, Guido; FUCHS, Rudi; MÖNIG, Roland. *Alan Charlton*. Klewe: Museum Kurhaus, 2008. ISBN 978-3-934935-42-6.

### **Girke, Raimund (1930-2002)**

GIRKE, Raimund. *Texte 1960-1995*. Zug: Kunsthaus, 1995.

MÖNIG, Roland; FRANZ, Erich; KOLODZIEJ, Beate. *Raimund Girke*. Klewe: Museum Kurhaus, 2012. ISBN 978-3-86678-669-1.

MÖSSINGER, Ingrid; RITTER, Beate, eds. *Raimund Girke zum Siebzigsten*. Ostfildern: Cantz, 2000. ISBN 3-935293-02-X.

*Raimund Girke: Arbeiten 1953-1989*. Ludwigshafen: Kunstverein, [1989]. ISBN 392666309X.

### **Hafif, Marcia (1929)**

CELANT, Germano. *Marcia Hafif*. San Diego: La Jolla Museum, 1975.

HAFIF, Marcia. On Composition. In: *Malerei Pur*. Kiel: Gesellschaft für akustische Lebenshilfe, 1991, (nestránkováno).

HAFIF, Marcia. Why Paint, 1989. In: HAFIF, Marcia. Neuss (Düsseldorf): Galerie Conrads, 1990.

MOLLET-VIEVILLE, Ghislain. Interview with Marcia Hafif. Paris, 1991. In: Basel, Kunstmuseum, *Schriften & Interviews 1975-1993 ausgewählt von Marcia Hafif* 1994.

### **Jackson, Richard (1939)**

JACKSON, Richard. Untitled Wall Painting. In: *Youtube* [online]. [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=u5FcNFAH02o>>. Kanál uživatele AlbertaMayo.

SZAKACS, Dennis, et al. *Richard Jackson: Ain't Paint a Pain*. London: Prestel, 2013. ISBN 3791352261.

### **Mangold, Robert (1937)**

GRUEN, John. Robert Mangold: 'A Maker of Images – Nothing More and Nothing Less'. *Artnews*. Summer, 1987, s. 132-138.

MANGOLD, Robert. Interview by Robin White. *View*. December 1978, vol. 1, no. 7, s. 1-23.

RAJLICH, Claudia. *La Série des Looped Line Zone Paintings de Robert Mangold: leurs éléments et antécédents, leurs influences et signification*. Paris, 2001. DEA d'histoire de l'art. Université Paris IV – Sorbonne. Sous la direction de Serge Lemoine.

- RAUSSMÜLLER, Urs, ed. *Robert Mangold*. Schaffhausen: Hallen für Neue Kunst, 1993. ISBN 3906352064.
- RAUSSMÜLLER, Urs, et al. *Robert Mangold*. Santiago de Compostela: CGAC, 1999. ISBN 84-453-2566-3.
- SCHIFF, Richard, et al. *Robert Mangold*. London: Phaidon, 2000.

### **Marden, Brice (1938)**

- GARRELS, Gary, ed. *Plane Image: A Brice Marden Retrospective*. New York: Museum of Modern Art, 2006. ISBN 978-0-87070-446-8.
- MANCUSI-UNGARO, Carol. Interview with Brice Marden [Video]. In: Houston, Menil Collection Archives [online]. 1. September 1992 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <[http://adp.menil.org/?page\\_id=60](http://adp.menil.org/?page_id=60)>.
- MARDEN, Brice. Technical Statement. In: MARDEN, Brice. *Brice Marden*. Výstavní katalog. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1975.
- MARDEN, Brice. Cit. v: OSTROW, Saul. Brice Marden. *Bomb*. Winter 1988, no. 22. Dostupné z: <<http://bombsite.com/issues/22/articles/985>>.
- MARDEN, Brice. Brice Marden on Block. In: *Youtube* [online]. 1976 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <[http://www.youtube.com/watch?v=W0WT-QAU\\_ik](http://www.youtube.com/watch?v=W0WT-QAU_ik)>. Kanál uživatele svsgarter.
- MARDEN, Brice. Brice Marden on Newman and Rothko. In: *Youtube* [online]. [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=l2I4oxEC3vU>>. Kanál uživatele FLYPMedia.

### **Martin, Agnes (1912-2004)**

- GLIMCHER, Arne. *Agnes Martin: Paintings, Writings, Remembrances*. London: Phaidon, 2012. ISBN 978-0-7148-5996-5.
- LANCE, Mary. *Agnes Martin: With My Back to the World* [Film]. Corrales (NM): New Deal Films Inc., 2003.
- MARTIN, Agnes. *Gabriel* [Film]. 1976. In: Archív MoMA. Promítání filmu, 28. října 2011, Theater 2, MoMA, New York.
- SCHWARZ, Dieter, ed. *Agnes Martin: Writings/Schriften*. 6<sup>th</sup> edition. Ostfildern: Hatje-Cantz, 2005. ISBN 3-7757-1611-4.

### **Rajlich, Tomas (1940)**

- GUALDONI, Flaminio; PETERS, Philip. *Tomas Rajlich 1969-1993*. Brescia: Palazzo Martinengo, 1993.
- PEGORARO, Silvia. *Tomas Rajlich: Toccare la luce = Tomas Rajlich: Touching the Light*. Milano: Silvana Editoriale, 2010.
- SKŘIVÁNEK, Jan. Na obrazy se musí koukat. *Art+Antiques*. Prosinec 2008, č. 12, s. 12-18. ISSN 1213-8398.
- VLČEK, Tomáš; PETERS, Philip. *Tomas Rajlich*. Praha: Národní Galerie, 2008. ISBN 978-80-7035-387-5.

### **Renouf, Edda (1943)**

- KONAU, B.; WESTMACOTT, J. Interview of Edda Renouf. In: *Revealed Structures*. Washington D.C.: National Museum of Women in the Arts, 2004.
- REISING, Gert, et al. *Edda Renouf*. Ostfildern: Cantz, 1997. ISBN 3-89322-327-4.
- RENOUF, Edda. *Edda Renouf: Peintures et Dessins 1973-2010*. Paris: Galerie 1900-2000, 2010.

### **Richter, Gerhard (1932)**

- BUCHLOH, Benjamin H. D. Richter's Fracture. In: *Gerhard Richter*. Výstavní katalog. New York: Marian Goodman / Sperone Westwater Gallery, 1985.
- ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter: Catalogue Raisonné*. Dostupné z: <<http://www.gerhard-richter.com/art/>>.
- ELGER, Dietmar; OBRIST, Hans Ulrich, ed. *Gerhard Richter: Texts 1961-2007*. London: Thames & Hudson, 2009. ISBN 9780500093467.
- HARTEN, Jürgen, et al. *Gerhard Richter, Bilder = Paintings 1962-1985*. Köln: DuMont, 1986. ISBN 3770117727.
- HONNEF, Klaus. *Gerhard Richter*. Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers, 1976. ISBN 3764702877.

### **Rosenthal, Stephen (1935)**

- CELANT, Germano. *Stephen Rosenthal*. San Diego: La Jolla Museum, 1975.
- LA ROCCO, Ben. Stephen Rosenthal 06-08. *The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture* [online]. May 2008 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://www.brooklynrail.org/2008/05/artseen/stephen-rosenthal-0608-paintings>>.
- ROSENTHAL, Stephen. *Issue*. Spring 1986, no. 6, s. 39.
- WEI, Lily. *Filling in the blank*. Interview. New York: Stephen Rosenberg Gallery, 1987.

### **Ryman, Robert (1930)**

- BUREN, Daniel. *The Ineffable - About Ryman's Work*. Paris: Ed. Jannink, 1999. ISBN 2902462565.
- CARRIER, David. Robert Ryman on the Origins of His Art. *Burlington Magazine*. September 1997, vol. 139, no. 1134, s. 631-633. ISSN 0007-6287.
- DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL, Barbaralee. Inside New York's Art World: Robert Ryman. In: *Youtube* [online]. Uploaded on 2008-12-15 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=gP3LwTFj488>>. Kanál uživatele DukeLibDigitalColl.
- GARRELS, Gary. *Robert Ryman*. New York: Dia Art Foundation, 1989. ISBN 0944521150.
- HUDSON, Suzanne P. *Robert Ryman: Used Paint*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009. ISBN 978-0-262-01280-5.

- KINLEY, Catherine. Rozhovor s Robertem Rymanem, 11. duben 1992, a ZELEVANSKY, Lynn. Rozhovor s Robertem Rymanem, 1. až 7. července 1992. Cit. v KINLEY, Catherine; ZELEVANSKY, Lynn. Catalogue Notes. In: STORR, Robert. *Robert Ryman*. Výstavní katalog. London: Tate Gallery, 1993. ISBN 0810937719.
- KURTZ, Bruce. Documenta 5: A Critical Preview. Interview s Robertem Rymanem. *Arts Magazine*. Summer 1972, vol. 46, no. 8, s. 37-42. 0004-4059.
- REISE, Barbara R. Robert Ryman: Unfinished III (Position). *Data*. Spring 1974, vol. 4, no. II, s. 32-39.
- RYMAN, Robert. Robert Ryman, interview with Robert Storr on October 17, 1986. In: Galerie Nächst St. Stephan. *Abstract Painting of America and Europe*. Klagenfurt: Ritter Verlag, 1988, s. 219. ISBN 3854150563.
- SPECTOR, Naomi. *Robert Ryman*. London: Whitechapel Art Gallery, 1977.
- STORR, Robert. *Robert Ryman*. Výstavní katalog. London: Tate Gallery, 1993. ISBN 0810937719.
- STORR, Robert; KINLEY, Catherine; ZELEVANSKZY, Lynn, eds. *Robert Ryman*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993. ISBN 0399500251.
- TUCHMANN, Phyllis. An Interview with Robert Ryman. *Artforum*. 1971, vol. IX, no. 9, s. 46-53.
- WYLIE, Charles. *Robert Ryman*. New Haven: Yale University Press, 2006. ISBN 0300114494.

#### **Van Koningsbruggen, Rob (1948)**

- DEN HARTOG JAGER, hans; BLOTKAMP, Carel; JANSSEN, Hans. *Rob van Koningsbruggen: Overzicht Werken 1968-2002*. Amsterdam: Ludion, 2002.
- Rob van Koningsbruggen: Schilderijen 1971-74*. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1975. ISBN 90-76588-33-3.

#### **Wéry, Marthe (1930-2005)**

- DEVELING, Enno, et al. *Marthe Wéry*. Bruxelles: Editions Lebeer Hossmann, 1986.
- MATOSSIAN, Chakè. Pigment piquant. *Part de l'oeil*, 1992, no. 8, s. 125-133.
- TEMPEL, Benno. *Marthe Wéry: Kracht van de eenvoud*. Den Haag: Gemeentemuseum, 2011.

#### **Zeniuk, Jerry (1945)**

- SCHWARZ, Dieter. *Jerry Zeniuk: Bilder / Paintings 1971-1989*. Bremen: Kunsthalle, 1990.
- SCHWARZ, Dieter. *Jerry Zeniuk: Oil and Water*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 1999. ISBN 3-933096-05-7.
- WARNING, Wilhelm. *Jerry Zeniuk*. Interview. München: Galerie Rupert Walser, 1991.

## Filozofie

- BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, 1958.
- DANTO, Arthur C. *Philosophizing American art*. First published in 1999. Berkeley: University of California Press, 2001. ISBN 052022906.
- GERMER, S. In Search of a Beholder. *Art Bulletin*. 1992, vol. 74, no 1. ISSN 0004-3079.
- HOFSTÄDTER, A.; KUHNS, R. *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*. Chicago: University of Chicago Press, 1976. ISBN 0226348121.
- WEINMANN, Francesca. *The Path Toward Beauty: Through Texts and Works of Art*. Vista, CA: Aperion Books, 2012. ISBN 978-0-9829678-5-0.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. 1981 edition. London: Kegan Paul, 1922, s. 165-167. ISBN 0-415-05186-X.S. 165-167.

## SEZNAM VYSTAVENÝCH DĚL

### *Fundamental Painting, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1975*

- BERGHUIS, Jaap. In Between I, 1973. Akryl na plátně, 140 x 280 cm ve dvou dílech.  
BERGHUIS, Jaap. In Memory of E.F., 1974. Akryl na plátně, 140 x 420 cm ve třech dílech.  
BERGHUIS, Jaap. Days of June, 1974. Akryl na plátně, 150 x 150 cm ve dvou částech, každá ze tří dílů.
- BERTHOT, Jake. Rib, 1972. Akryl na plátně, 240 x 180 cm.  
BERTHOT, Jake. Prong, 1972-73. Acryl a vosk na plátně, 242 x 122 cm.  
BERTHOT, Jake. Untitled, 1973. Acryl a vosk na plátně, 242 x 172 cm.  
BERTHOT, Jake. Channel, 1973. Olej na plátně, 140 x 120 cm.  
BERTHOT, Jake. Crossways, 1975. Olej na plátně, 60 x 60 cm.
- CANE, Louis. Peinture, 1974. Akryl na plátně, 306 x 450 cm ve dvou dílech.  
CANE, Louis. Peinture, 1974. Akryl na plátně, 306 x 306 cm ve dvou dílech  
CANE, Louis. Peinture, 1974. Akryl na plátně, 306 x 306 cm ve dvou dílech
- CHARLTON, Alan. Untitled, 1971. Akryl na plátně, 284,5 x 25 cm.  
CHARLTON, Alan. Untitled, 1974. Akryl na plátně, 151 x 191 cm ve dvou dílech.  
CHARLTON, Alan. Untitled, 1974. Akryl na plátně, 186,5 x 155,5 cm ve dvou dílech.  
CHARLTON, Alan. Painting with a Central, Vertical, Division No. 4, 1974-75. Akryl na plátně, 240 x 373 cm ve dvou dílech.  
CHARLTON, Alan. Painting with a Central, Vertical, Division No. 6, 1974-75. Akryl na plátně, 222 x 444 cm ve dvou dílech.
- GIRKE, Raimund. Untitled, 1969. Akryl na plátně, 200 x 160 cm.  
GIRKE, Raimund. Grey Changing III, 1973. Olej a vaječná tempera na plátně, 200 x 160 cm.  
GIRKE, Raimund. Untitled, 1973. Olej a vaječná tempera na plátně, 200 x 160 cm.  
GIRKE, Raimund. Untitled, 1973. Olej a vaječná tempera na plátně, 200 x 180 cm.  
GIRKE, Raimund. Untitled, 1974. Olej a vaječná tempera na plátně, 200 x 180 cm.
- JACKSON, Richard. Nástěnná malba pro Fundamental Painting, 1975 (po výstavě zničeno)
- MANGOLD, Robert. 1/6 Gray-Green Curved Area, 1967. Olej(stříkaný) na překližce, 244 x 244 cm, ve dvou dílech.  
MANGOLD, Robert. Untitled, 1973. Akryl na plátně, 122 x 114 cm.  
MANGOLD, Robert. Untitled, 1973. Akryl na plátně, 123 x 123 cm.  
MANGOLD, Robert. Untitled (Grey Blue), 1973. Akryl na plátně, 215 x 215 cm.  
MANGOLD, Robert. Circle in and out of a Polygon 2, Blue, 1973. Akryl na plátně, 190 x 185 cm.  
MANGOLD, Robert. Untitled, 1973. Akryl na plátně, 183 x 366 cm ve dvou dílech.  
MANGOLD, Robert. Distorted Square within a Square 2, 1974. Akryl na plátně, 168 x 168 cm.  
MANGOLD, Robert. Square within a Square 3, 1974. Akryl na plátně, 168 x 168 cm.

- MANGOLD, Robert. Triangle within a Circle, 1974. Akryl na plátně, Ø 183 cm.
- MARDEN, Brice. Helen's, 1969. Olej a vosk na plátně, 175 x 230 cm.  
MARDEN, Brice. Starter, 1971. Olej a vosk na plátně, 91,5 x 244 cm.  
MARDEN, Brice. Avrutun, 1971. Olej a vosk na plátně, 183 x 91,5 cm.  
MARDEN, Brice. Pot, 1971. Olej a vosk na plátně, 122 x 228,5 cm.  
MARDEN, Brice. Long Gulf, 1971. Olej a vosk na plátně, 61,5 x 244 cm.  
MARDEN, Brice. Tour IV, 1972. Olej a vosk na plátně, 244 x 121 cm.  
MARDEN, Brice. Horizontal – Horizontal, 1972-73. Olej a vosk na plátně,  
183,5 x 273 cm.  
MARDEN, Brice. Vertical – Horizontal, 1973. Olej a vosk na plátně, 182,5 x 152,5 cm.  
MARDEN, Brice. Winter Painting, 1973-75. Olej a vosk na plátně, 183 x 305 cm.
- MARTINOVÁ, Agnes. Untitled, 1961. Olej a zlatá barva na plátně, 31 x 31 cm.  
MARTINOVÁ, Agnes. The Ages, 1961. Tužka na plátně, 182 x 182 cm.  
MARTINOVÁ, Agnes. White Rose, 1964. Olej a tužka na plátně, 185 x 185 cm.  
MARTINOVÁ, Agnes. Garden, 1964. Olej na plátně, 182 x 182 cm.  
MARTINOVÁ, Agnes. Morning, 1965. Olej a tužka na plátně, 182 x 182 cm.  
MARTINOVÁ, Agnes. Grass, 1967. Olej a tužka na plátně, 183 x 183 cm.
- RAJLICH, Tomas. Wit schilderij, 1973. Akryl na plátně, 200 x 200 cm.  
RAJLICH, Tomas. Untitled, 1974. Akryl a barevná tužka na sololitu, 75 x 75 cm.  
RAJLICH, Tomas. Untitled, 1974. Akryl a barevná tužka na sololitu, 75 x 75 cm.  
RAJLICH, Tomas. Untitled, 1974. Akryl na plátně, 200 x 200 cm.  
RAJLICH, Tomas. Untitled, 1974. Akryl na plátně, 200 x 200 cm.  
RAJLICH, Tomas. Untitled, 1975. Akryl na plátně, 200 x 200 cm.
- RENOUFOVÁ, Edda. Now I, 1974. Akryl na plátně, 70 x 70 cm.  
RENOUFOVÁ, Edda. Now V, 1974. Akryl na plátně, 70 x 70 cm.  
RENOUFOVÁ, Edda. Way V, 1974. Akryl na plátně, 70 x 70 cm.  
RENOUFOVÁ, Edda. Fugue IV, 1974. Akryl na plátně, 150 x 150 cm.  
RENOUFOVÁ, Edda. Horizontal Line-Point Progression, 1975. Akryl na plátně,  
150 x 150 cm.
- RICHTER, Gerhard. Grau (Nr. 247), 1970. Olej na plátně, 200 x 150 cm.  
RICHTER, Gerhard. Grau (Nr. 348), 1973. Olej na plátně, 250 x 200 cm  
[175 x 125 cm].  
RICHTER, Gerhard. Grau (Nr. 349), 1973. Olej na plátně, 250 x 200 cm.  
RICHTER, Gerhard. Grau (Nr. 361/2), 1974. Olej na plátně, 250 x 200 cm.  
RICHTER, Gerhard. Grau (Nr. 361/3), 1974. Olej na plátně, 250 x 200 cm.  
RICHTER, Gerhard. Grau (Nr. 366), 1974. Olej na plátně, 200 x 150 cm.
- ROSENTHAL, Stephen. Series V-c, 1972. O.I. inkoust na plátně, 47 x 46 cm.  
ROSENTHAL, Stephen. ARGC, 1973. O.I. inkoust na plátně, 53 x 60 cm.  
ROSENTHAL, Stephen. ASEF, 1973. O.I. inkoust na plátně, 184 x 213 cm.  
ROSENTHAL, Stephen. ALAA, 1975. O.I. inkoust na plátně, 61 x 52 cm.  
ROSENTHAL, Stephen. ALMM, 1975. O.I. inkoust na plátně, 61 x 52 cm.  
ROSENTHAL, Stephen. AREN, 1975. O.I. inkoust na plátně, 182 x 189 cm.



RYMAN, Robert. Untitled, 1960. Olej na plátně, 166 x 164,5 cm.  
RYMAN, Robert. Classico 3, 1968. Acryl na papíře, 236 x 226 cm, na 12. listech.  
RYMAN, Robert. VII, 1969. Emailový lak na vlnité lepence, 7 dílů, každý 152,5 x 152, 5 cm.  
RYMAN, Robert. Untitled, 1972. Emailový lak na bavlně, 152,5 x 152, 5.  
RYMAN, Robert. Untitled, 1973. Emailový lak na alumínii, 92 x 92 cm.  
RYMAN, Robert. Untitled, 1973. Email (dvakrát pálený) na měděné desce, 5 dílů, každý 38 x 38 cm.

SMITS, Kees. Untitled, 1974. Akryl na papíře, 157 x 250,5 cm.  
SMITS, Kees. Untitled, 1974. Akryl na papíře, 130 x 100 cm, na 4. listech.  
SMITS, Kees. Untitled, 1974. Akryl na papíře, 100 x 130 cm, na 4. listech.  
SMITS, Kees. Untitled, 1974. Akryl na papíře, 150 x 260 cm, na 9. listech

VAN KONINGSBRUGGEN, Rob. Untitled, 1974. Akryl na bavlně, 130 x 130 cm ve dvou dílech.  
VAN KONINGSBRUGGEN, Rob. Untitled, 1974. Olej na šepsovaném plátně, 120 x 120 cm ve čtyřech dílech.  
VAN KONINGSBRUGGEN, Rob. Untitled, 1974. Olej na šepsovaném plátně, 90 x 180 cm ve dvou dílech.  
VAN KONINGSBRUGGEN, Rob. Untitled, 1974. Olej na klížené bavlně, 82 x 153 cm ve dvou dílech.  
VAN KONINGSBRUGGEN, Rob. Untitled, 1974. Olej na šepsovaném plátně, 60 x 120 cm ve dvou dílech.

WÉRY, Marthe. Variations, 1973. Z této série, části č. 2, 4, 7, 11, 13 a 15. Barva na plátně, každá část 35 x 27 cm.  
WÉRY, Marthe. Untitled, 1974. Barva na plátně, 166 x 151 cm ve dvou dílech.  
WÉRY, Marthe. Untitled, 1974. Barva na plátně, 167 x 151 cm ve dvou dílech.  
WÉRY, Marthe. Untitled, 1974. Barva na plátně, deset dílů, každý 30 x 80 cm.

ZENIUK, Jerry. No. 19, 1972. Grafít a vosk na plátně, 121 x 114 cm.  
ZENIUK, Jerry. No. 38, 1974. Pigment a vosk na plátně, 160 x 150 cm.  
ZENIUK, Jerry. No. 40, 1974. Pigment a vosk na plátně, 160 x 150 cm.  
ZENIUK, Jerry. No. 48, 1974-75. Pigment a vosk na plátně, 160 x 150 cm.  
ZENIUK, Jerry. No. 51, 1974-75. Pigment a vosk na plátně, 160 x 150 cm.

