

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

Teze disertační práce

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

2013

OBSAH

- 1 ÚVOD**
 - 2 CÍL DISERTAČNÍ PRÁCE**
 - 3 METODY DISERTAČNÍ PRÁCE**
 - 4 VÝCHODISKA DISERTAČNÍ PRÁCE**
 - 5 ZROD FUNDAMENTÁLNÍ MALBY – ZÁKLADY**
 - 6 IDENTITA FUNDAMENTÁLNÍ MALBY – CHARAKTERISTIKY**
 - 7 PŮVOD FUNDAMENTÁLNÍ MALBY**
 - 8 VÝZNAM FUNDAMENTÁLNÍ MALBY**
 - 9 VÝSLEDKY**
 - 10 ZÁVĚR**
- LITERATURA**

Klíčová slova

Nepředmětná malba, monochromní malba, minimalistická malba, malba 70. let

1 ÚVOD

Disertační práce je zaměřena na problematiku nevěcné malby 70. let nazvanou fundamentální malba, kterou přinesla stejnojmenná výstava Stedelijk Musea v Amsterdamu v roce 1975, zejména na její evropskou část. Řeší jestli tento směr jako takový existuje, a co jsou specifické charakteristiky této malby. Zároveň se zabývá formalistickými elementy a koncepty vývoje nevěcné malby 20. století, tj. hledá kontinuitu malby vzhledem k malbě fundamentální. Zkoumá její původ a pokouší se vypátrat její smysl.

Tento historický fenomén nazvaný fundamentální malba, přesněji definice tohoto specifického směru nevěcné malby 70. let v Evropě (na rozdíl od Ameriky) nebyla stanovena ani popsána. Také přehled fundamentálních umělců s konkrétním určením, proč patří (nebo nepatří) do této skupiny, nebyl dosud účelně zkoumán. Vzhledem k nedostatečné informovanosti odborné veřejnosti i publika a nedostatku specializovaných publikací je hlavním tématem této disertační práce stanovení definice, vymezení rámce a určení původu tohoto směru, jak byl poprvé proponován kurátory jmenované výstavy.

Protože výtvarné prvky, tradiční nástroje a materiály jako samostatné expresivní elementy formují rigorózní rámec této malby, formalistický přístup, analogický přístupu malířů tohoto směru, je zde klíčový. Tato práce se zabývá primárně vizuálně fundamentálními obrazy a výroky jejich tvůrců k tomuto procesu. Takto je možno rekonstruovat esenci fundamentální malby, která pojednává o malbě v jejím nejzákladnějším smyslu, a zařadit ji do dějin malby, a nakonec v souladu s filozofií estetiky i do dějin umění vůbec.

2 CÍL DISERTAČNÍ PRÁCE

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 jeden specifický směr nové malby 70. let. Je postavena na dílech čtyř amerických minimalistických malířů a poprvé představuje společně 18 umělců různých národností, kteří pracují ve stejném směru již více let. Cílem této práce je ve stopách kurátorů výstavy prozkoumat tuto malbu. Jaká byla, z čeho vznikla, kam směřovala? A existovala vůbec?

Konkrétně nás zajímá:

- Existence fundamentální malby, její vznik a definice
- Povaha a charakteristiky fundamentální malby
- Kořeny, vývoj a rámec fundamentální malby
- Pozice a význam fundamentální malby v dějinách umění

Tato disertační práce nemá aspiraci být komplexní, pouze se snaží vytvořit rámec pro až dosud nejednoznačný proud v současném malířství, který je pendantem minimalistické malby, o které bylo napsáno již nespočetné množství textů. Naše teze je o existenci specifické kategorie, která je pokračováním jak revolučních dějin malby, tak důležitou kapitolou v dějinách filozofie estetiky.

3 METODY DISERTAČNÍ PRÁCE

Průzkum základů fundamentální malby a názorů (odborné) veřejnosti vzhledem k ní.

Fundamentální malba je část nové malby, se kterou byla odborná veřejnost poprvé konfrontována v 70. letech. V rámci této práce jsme katalogizovali dobové aktivity v tomto směru, vytýčili názorové shody a rozdíly a přirovnali je ke konceptu fundamentální malby. Texty o nevěčné malbě 70. let v Evropě, proces výběru umělců na výstavu *Fundamental Painting* a vytvoření názvu byly prozkoumány vzhledem k pokusu o definici specifické povahy fundamentální malby. Reakce tisku a veřejnosti vyjasnily, že i mimo kurátorskou kategorizaci je logickým fenoménem té doby. Také byly k potvrzení její existence vyhledány pozdější texty referující na tento termín.

Průzkum charakteristiky fundamentálních děl vzniklých kolem roku 1975

Průzkum malířských prvků, použití materiálů a nástrojů, kreativního procesu a efektu jejich výsledků na diváka evidovaly skutečnou kvalitu fundamentální malby. Byl zaměřen na stanovení přesného rámce této umělecké mentality, revidování výběru fundamentálních malířů a zabýval se také kvalitou a osobním vlivem na ni v dílech fundamentálních umělců zařazených do výstavy. V tomto procesu poskytlo konkrétní jistotu zejména srovnání konkluzí k textům o americké minimalistické malbě, na jejichž dílech je fundamentální malba postavena. Z toho vyplynulo rozpětí fundamentální malby i zařazení nových děl do této kategorie.

Původ fundamentální malby a historická situace vývoje nevěcné malby

Přehled evoluce malby 20. století až k fundamentální malbě podle návrhu kurátorů výstavy vypovídá o jejím formalistickém charakteru a jejím místě v historii vývoje malby. Na základě průzkumu byl vytvořen přehled stávajících základů pro novou a fundamentální malbu sedmdesátých let s přihlédnutím k nacionalitám ve výstavě.

Zařazení fundamentální malby do dějin umění a dějin filozofie estetiky

Takto získaný přehled sloužil jako základ pro autorčin návrh zařazení fundamentální malby do dějin umění v souladu s filozofií estetiky. Detailní pohled na vztah fundamentální malby a diváka vede v patrnosti její důvod působení. Tento smysl naznačuje její význam. Na základě zážitku vyvolaného fundamentálním obrazem můžeme připustit, že fundamentální malba transformuje tradiční metafyzický element uměleckého díla na soudobou propozici.

4 VÝCHODISKA DISERTAČNÍ PRÁCE

Disertační práce je postavená na katalogu a dokumentaci k výstavě *Fundamental Painting* v archívech Stedelijk Musea v Amsterdamu. Mapa č. 4847-4852:

- Rini Dippel, *Fundamental Painting*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1975.
- Brožura k výstavě *Fundamental Painting*, 1975, mapa č. 4851.
- Prohlášení vystavených umělců k vlastnímu dílu, mapa č. 4850.
- Drs. Steen, Verslag van de enquête bij de tentooning *Fundamentele Schilderkunst* [Zpráva o anketě provedené mezi návštěvníky během výstavy], mapa č. 4851.
- Tiskové zprávy, mapa č. 4847.

Malíři na výstavě: Jaap Berghuis, Jake Berthot, Louis Cane, Alan Charlton, Raimund Girke, Richard Jackson, Rob van Koningsbruggen, Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martinová, Tomas Rajlich, Edda Renoufová, Gerhard Richter, Stephen Rosenthal, Robert Ryman, Kees Smits, Marthe Wéryová a Jerry Zeniuk.

K analyzování fundamentální malby jako takové byly nezbytné texty umělců psané kurátorům výstavy a rozhovory několika ještě žijících umělců s autorkou disertační práce. Klíčovým východiskem této práce je především studium díla těchto umělců a samozřejmě malby 20. století všeobecně.

Problémem nejistoty řešení z teoretického hlediska je totální absence textů vztahujících se k evropské fundamentální malbě. Protože hlavní kurátorka výstavy se inspirovala textem Douglase Crimpa „Opaque Painting“ a výstavu postavila na dílech amerických minimalistických malířů, především Roberta Rymana, opírá se tato disertační práce o jmenovaný text a několik odborných a zásadních statí, týkajících se této americké malby. Například odborné texty o Minimal Artu Frances Colpittové a Edwarda Stricklanda a dobové články Barbary Roseové a Lucy Lippardové. Také úvahy o různých polohách malby 70. let od Roberta Pincus-Wittena a Lyndy Morrisové se ukázaly velice důležité. Dále spisy Clementa Greenberga o formalistické malbě a koncept „objecthood“ jeho žáka Michaela Frieda jsou v tomto kontextu inspirativní. O ústřední postavě Robertu Rymanovi podává nejlepší svědectví interview s Barbaralee Spielvogel-Diamondsteinovou, kniha *Used Paint* Suzanny Hudsonové a článek z roku 1974 Barbary Reiseové. Pro další fundamentální malíře jsou vedle rozhovorů zásadní jejich katalogy a monografie.

Z hlediska odlišení fundamentální malby od jiných druhů nevěcné malby 70. let v Evropě, byly použity texty týkající se „analytické“ malby podle Klause Honnefa a ostatních kritiků, tj. katalogy výstav *Analytische Malerei*, *Pittura 70: Pittura Pittura e Astrazione Analitica*, *Pensare Pittura: Una linea internazionale di ricerca negli anni settanta a Analytica*.

5 ZROD FUNDAMENTÁLNÍ MALBY – ZÁKLADY

V roce 1975 měla hlavní kurátorka Stedelijk Musea v Amsterdamu Rini Dippelová přání zviditelnit nový proud malby formou výstavy. Rezultát zahrnuje osmnáct umělců, kteří jsou rozděleni do „základní“ a „výtvarné“ skupiny. Ředitel Edy de Wilde pro tuto malbu razí termín fundamentální malba. Vybral ho pečlivě, aby vymezil jeden specifický nový proud malby 70. let, který je posledním krokem v kontinuitě umění. Výstava dostává titul *Fundamental Painting* a stává se přelomovým bodem, který poprvé vytyčuje tento směr.

Ve své době je to pouze vykrytalizování všeobecného názoru. Atmosféra poloviny sedmdesátých let v západní Evropě nesporně ukazuje, že nová malba je hlavním předmětem zájmu na umělecké scéně jak mezi malíři, tak kurátory. Každý rok registrujeme několik výstav. Oproti jiným pokusům je tato výstava restriktivní, tj. ukazuje, že fundamentální malba je něco vlastního. S tím souhlasí názory návštěvníků i tisk nejen v Nizozemsku, ale v celé Evropě. Navíc se zdá, že existuje všeobecná shoda na tom, že existence nového směru logicky vyplývá z dějin

západní malby. Když srovnáme historie výstav a publikací před a po výstavě *Fundamental Painting*, můžeme konstatovat, že byla skutečně pro definici malby indikativní.

V úvodních větách katalogu výstavy Dippelová definuje společnou charakteristiku fundamentálních umělců jako „inherentní fixaci na formální základy malby“. Specifikuje, že umělci se zaměřují na vlastní prvky malby a zajímají se o malbu, která je malbou v tom nejpřísnějším smyslu, plochá a nepředmětná. Znamená to maximální omezení na antiiluzivní malbu bez jakýchkoliv kompozičních prvků. Tito malíři svou práci limitují pouze na nezbytnou esenci malby. Středem zájmu jsou formální aspekty a malířské prostředky. Spojuje je spíše mentalita než příslušnost ke skupině.

Je to specifický druh nového malířství, spíše severský nebo také anglosaský. Aby upřesnila význam fundamentální malby v heterogenní kreativní nabídce 70. let, Dippelová konstatuje, že mnoho současných bezpředmětných malířů – především Italů a Francouzů – se nekvalifikuje jako fundamentální kromě jiného pro svoji poetickou povahu. Výzkum pozdějších textů evropských kritiků, stěžejních textů Minimal Artu a národního zázemí vzhledem k poválečnému vývoji nepředmětné malby – v rámci této disertační práce – potvrzuje tuto domněnku. Je zde všeobecná shoda, že fundamentální malba existuje jako něco specifického. Z toho vyplývá její akceptace z hlediska kontinuity historie malby.

6 IDENTITA FUNDAMENTÁLNÍ MALBY – CHARAKTERISTIKY

Hlavní kurátorka přelomové výstavy fundamentální malby Rini Dippelová v textu katalogu označuje stěžejní body fundamentální malby vztahující se na: formát, velikost, poměr, barvu, linku, formu, strukturu, materiály a nářadí, tvůrčí proces a efekt na diváka. Když studujeme dílo osmnácti internacionálních umělců na výstavě, můžeme o použití těchto prvků, materiálů a nářadí a jejich efektech konstatovat, že si malíři ukládají striktní omezení s ohledem na cíl vytvoření zásadního obrazu.

Fundamentální malíř obvykle preferuje neutrální formát čtverce. Stabilní forma dovoluje unifikovaný první pohled následovaný sebestředným „čtením“ obrazu. Tradiční formát obdélníku a rám jako ohraničení mezi reálným světem diváka a imaginárním světem obrazu jako „okna“ jsou zkoumány pro jejich asociativní kvalitu. Multipanelové soustavy a zahrnutí zdi do kompozice posunují obraz do reality diváka a podtrhávají jeho kvalitu jako objektu. Celoplošné struktury a nepatrné odlišnosti obrazové roviny ji dovolují vizuálně aktivovat a formát decentralizovat, aby vizuální vidění obrazu zůstalo perpetuální. Modularita opakování nebo stále

užívání stejného zvoleného formátu umožňuje fundamentálním malířům konzistentně zkoumat výtvarné prvky a hledat malbu nebo obraz *per definitionem*.

Měřítka obrazu je humánní (ale ne antropomorfní) ve prospěch dialogu mezi obrazem a divákem. Fundamentální obraz je jakési *alter ego*, nedominoval, ani se nepodřizuje. Proti divákovi stojí obrazová plocha. Není to tradiční obraz, který sugeruje pohled „oknem“ do prostoru, je to prostě materiální věc. Měřítka už není uvnitř obrazu. Stává se jím divákova fyzická relace k němu.

Velikost této obrazové plochy a vnitřní prvky jsou aktivně využívány pro jejich schopnost vytvářet tento poměr. Především rastr se nabízí, a to díky jeho modulárnímu charakteru. Jeho celek roztahuje obraz do reality diváka a podněcuje vyrovnaný dialog, zatímco jeho segmenty podněcují intimní dialog tváří v tvář. Také výběr velikosti a poměru mohou vzbudit divákovu pozornost pro detail v obraze před ním, tedy dialog s dílem o malířských prostředcích a konečně o malbě jako malbě.

Barva je použita, aby podpořila soubor prvků a výzkum kvalit zásadního obrazu. Fundamentální malíři vybírají barvu podle neutrálního charakteru. Snaží se odhalit bohatství nebarev, vrstvených barev a nespecifických barev v relaci jedné k druhé. Používají barvu nejen jako barvu, ale také jako materiál. Vrstva může být hladká, hrubá, lesklá nebo matná. Jejich vztah k aplikaci barvy a jejímu vizuálnímu zážitku se řídí zásadami antiiluzionistického obrazu.

Také linka se stává nástrojem zpochybnění a vyloučení třidimenzionální iluze. Zejména použití lineárního rastru, který je inherentně malířský, mistrovsky kombinuje užití neindikativní linky a komentář k tradičnímu elementu malířství – iluzionismu. Prostřednictvím linky je otázka malby, a co malba opravdu je, vizuálně položena divákovi. Linka vede divákovo oko a aktivuje zkušenost vnímání, obzvláště, když vkládá určitou pravidelnost nebo symetrii do obrazové plochy.

Linka může být nakreslená na plátno, spojení vizuálně vnímané jako linka, nebo dokonce „vytvořena“ v materiálu obrazu. Linka je teď malířským elementem, už ne kresleným. Například začleněním linky do povrchu se obraz stane opravdu malovaným, nikoliv kresleným. Hlavní je nezobrazující užití linie. Ve fundamentální malbě je linka užita tak, že unifikuje obraz, drží ho v ploše a zároveň ho posunuje do divákova prostoru.

V tomto kontextu také struktura a textura stejně jako provedení jsou důležité prvky fundamentální malby. 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 volbou matného hladkého povrchu, použitím

nehotových okrajů, zásahem do podkladového materiálu, aplikací materiálu barvy a podobně). Hrubé struktury (např. variace v tkané struktuře plátna nebo reliéfní práce štětcem) mají tu přednost, že vyzývají diváka přiblížit se, tedy vyvolávají intimnější měřítko k velké ploše obrazu. Fundamentální malba klade důraz na texturu podkladu, stejně tak jako na malovaný povrch, protože obě sjednocují obrazovou plochu. Úvahy o textuře malovaného povrchu jako materiálu a ne iluzionistického závoje, mění obraz v materiální skutečnost (namísto skutečnosti čistě malířské).

Materiály a nástroje, které ho vytvářejí, jsou stejně důležité atributy při konstrukci obrazu jako výtvarné prvky kompozice. Ve fundamentální malbě je požadavek použití výhradně malířských materiálů a nástrojů a jejich aplikace výhradně odpovědnost malíře. Jejich ryzí inherentní element je hledán a komunikován diváky. Divák musí být schopen tuto specifickou vidět. Signalizují divákovi „...co konkrétně vidí (a že vidí).“¹

Malířský proces musí být pro diváka čitelný. Fundamentální malíři vyvíjí své obrazy na základě předběžného koncepčního plánu, který je ve tvůrčím procesu modifikován intuicí. Každý obraz se rodí z pečlivé kombinace jeho komponentů ve striktně vymezeném základním malířském poli a ukazuje divákovi, jak malíř tento povrch vytvořil. Proces celého díla fundamentálního malíře je založen na zkoumání možností malby tímto způsobem podle umělcovy osobní volby, co zkoumat, tj. fundamentální malba je spíše logická než racionální. Je to druh „učení se prací“ při malování.

Plošnost je důležitá hodnota v této fundamentální malbě, nikoliv stav. Je daná inherentními vlastnosti plátna a zároveň umisťuje obraz jako entitu samu o sobě do divákovy reality. V malbě, kde každému elementu je daná stejná důležitost – být součástí materiálu, konceptu nebo tvůrčího procesu –, je dosaženo nové rovnováhy, není to už kompozice v tradičním smyslu. Frances Colpittová na toto téma dodává: „Redukce vnitřních vztahů zvyšuje důležitost relace mezi obrazem a divákem.“² Zdánlivě minimální obsah má maximální působivost. Nový druh kompozice vzniká v kombinaci s divákem.

Divák je posledním výtvarným prvkem fundamentální malby, která tedy není jen o malbě, ale také o divákovi. Slovy Suzanne Hudsonové: „Co je obraz, se stává neoddělitelné od toho, co obraz *dělá*. [...] Obraz potřebuje ... konečně i někoho, kdo jej vidí, aby byl určen jako

¹ D. Crimp, *Opaque Surfaces, Minimalism*, s. 259. [V původním textu anglicky: „...what, specifically, he is seeing (and that he is seeing).“ Překlad autorka.]

² F. Colpitt, *Minimal Art*, s. 69. [V původním textu anglicky: „Reduction of internal relations increases importance of relation between painting and spectator. [...] between the object and spectator.“ Překlad autorka.]

obraz...”³ Komunikace výtvarných prostředků a procesů fundamentálního obrazu s divákem je klíčovým elementem.

S těmito poznatky po analýze, které u vystavujících umělců můžeme potvrdit jako fundamentální, jsme podle názoru kurátorů a kritiků určili rámec fundamentální malby. Rýsuje se trojúhelník mezi pracemi amerických fundamentálních malířů Agnes Martinové, Roberta Rymana a Brice Mardena, který má rozpětí od teoretické až po senzibilní malbu, která vyplývá z jaksi „výtvarnějšího“ malířství. Díla evropských umělců se vyznačují tím, že kombinují extrémny tohoto rámce. Tak fundamentální malba na formalistické úrovni ukazuje úžasné množství podobností ve stejně úžasných variantách, které se schází v konceptu základní definice malby a zvláště v povrchovosti média.

V sedmdesátých letech, kdy se umění obrací k netradičním médiím, jako např. Conceptuel Art, se umělci v USA i v Evropě zabývají myšlenkou malby jako malby více na malířské než teoretické bázi. Navíc je to vědomá volba pro malbu a speciálně pro plátna malovaná manuálně. Musíme tedy konstatovat, že je fundamentální malba navzdory době důležitá a vyjadřuje v tomto prostředí základní zájem o malbu tak, jak vždycky existovala; byla unikátním a významným fenoménem. Dnes je to internacionální fenomén přezívající více než čtyři desetiletí. Ještě jednou se potvrzuje specifičnost fundamentální malby jako nového směru a její důležitost v dějinách umění.

7 PŮVOD FUNDAMENTÁLNÍ MALBY

Fundamentální malířství je probádání malby při procesu jejího vzniku, ale je také závislé na tom, co umělec ví o formálních elementech malby všeobecně. V orientační brožůře pro návštěvníky výstavy *Fundamental Painting* uvádějí kurátoři řadu předchůdců a směrů, které byly pro fundamentální malbu zásadní. S ohledem na ně jsme se pokusili o zdůvodnění vlivů (a rozdílů) na fundamentální malbu. Přitom ale musíme konstatovat, že revoluce formálních elementů důležitých pro fundamentální malbu začala už na přelomu 19. a 20. století.

³ S.P. Hudson, *Robert Ryman*, 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.]

Kolem přelomu století skoro všichni malíři, které dnes považujeme za významné pro západní umění, pracují na evoluci barvy, linky a tvaru. Malířský proces a jeho výsledek pomalu získává nadvládu nad historickou ideou malby. Libovolná autonomní barva a tvar i expresivní nedeskriptivní linka nyní formují nezávislý obsah obrazu. Barva jako materiál, viditelná práce štětcem, holé plátno a jeho struktura, variace ve velikosti a úvahy nad odstraněním rámu jsou nyní součástí malířské praxe. Je zpochybněn způsob divákova vidění a přichází tendence zachytit živý moment spíše než ukázat realistický námět.

Místo trojrozměrné iluze začíná probleskovat skrze malířskou aktivitu vědomí o povaze dvojrozměrného povrchu. Neutrální prázdnota mizí, rastr jako hlavní kompoziční prvek vstupuje na scénu. Při hledání sjednoceného plátna, zobrazení začíná splývat s namalovaným povrchem. Dosažení toho, že barva je tvar a plocha je součástí obsahu, je začátek formálních revolucí v umění 20. století.

Z historické perspektivy dekompozice barvy a subjektu rozkládá obraz a vede k dalšímu velkému kroku od abstraktního k nepředmětnému obrazu. „Co“ malovat se změní na „jak“ malovat. V rukou Maleviče se malba mění na médium, které „cítí reálně“. Na scénu vstupuje koncept malovat „ryzí“ obraz, nikoli zobrazení. Nyní jsou tématem vizuální implikace nepředmětného výrazu. Díky Rosanovové se linka přibližuje ploše a plocha se stává obrazem. Barva a textura přebírají nadvládu nad všemi dřívějšími malířskými zájmy. Malířův spirituální dotek kontrastuje s pocitem industriální předmětnosti.

Kurátoři výstavy *Fundamental Painting* označují zejména Art Concret jako důležitou bázi pro tento směr 70. let. Nejen pro přiznání se k formalistickým bodům malby v manifestu, ale také pro vizuální účinek je poučení Art Concretu a jeho předchůdce De Stijlu zajímavé. Obrazy jsou teď opravdu ploché modulární kompozice centralizovaného rastru (linka jako malířský prvek – plocha), který expanduje do divákova prostoru díky svému sklonu k opakování se a nedovolí divákovi oku odvrátit se od obrazu. Omezená malířova paleta na několik základních, předem vybraných barev má objektivní, přesto citlivý univerzální vliv na diváka. Koncept může být předem určen, ale intuitivně upraven v procesu malby (Piet Mondrian). Tím proud geometrického umění před druhou světovou válkou buduje základy americkému poválečnému malířství, které nakonec v sedmdesátých letech vedlo k fundamentální malbě.

Předválečné zázemí jednotlivých zemí se ukáže důležité vůči směru nepředmětné malby po válce a tím jeho podílu na vzniku fundamentální malby v Evropě. Národnosti na výstavě zastoupené jsou vedle americké německá, nizozemská, belgická a anglická. (V retrospektu ale

jen Američané, malíři z Beneluxu a osaměle jeden Němec mohou být považováni za fundamentální.) Všimněme si, že umělecké revoluce přelomu století a začátků nepředmětné malby se vztahují na Rusko a na západoevropské země Francii a Německo, okrajově Itálii, a hlavně Nizozemsko. V těchto zemích druhá světová válka přerušila evoluci a přemístila ji částečně do Anglie, ale hlavně do Ameriky.

Už ve třicátých letech Sovětské Rusko i evropské země v zajetí fašismu rázně zastavily abstraktní tendence a obrátily se k realistickým figurativním formám. Ve Francii zatím vládne pestrá směs abstraktních a nepředmětných stylů, která se pomalu vytrácí – jako již dříve v Nizozemsku – v důsledku emigrace nebo úmrtí jejích hlavních reprezentantů. Po válce se střední a východní Evropa ocitá v izolaci a setrvává u předválečné situace. V Německu, Itálii, Francii a v Beneluxu umělci už tuto situaci nechtějí netolerovat a po probádání předválečných stylů se obracejí k novým alternativám. Jejich kapacitu navázat nově na předválečnou situaci určuje znalost formalistických idejí moderní malby a současně možnost poznat malbu americkou, kde evoluce nepředmětných směrů pokračuje díky příchodu klíčových evropských umělců – emigrantů.

V 50. letech projde Evropou (Německem, Itálií, Francií, Beneluxem a Anglií) několik výstav nové americké malby. Oproti jiným evropským zemím se Nizozemsko díky intenzivní výstavní činnosti a také kolekci Stedelijk Musea v Amsterdamu rychle vrací k situaci před rokem 1938. Anglie se těší z prezence a výstav revolučních umělců v emigraci, mezi nimi především Mondriana. V těchto obou zemích mají tedy umělci možnost obrátit formální zájem na nepředmětnou malbu (nikoliv z teoretických, nemalířských důvodů) jako na něco nového.

Když si ještě připomeneme, že italská malířská tradice je koloristická, německá expresivní a francouzská smíchaná z revolučních předválečných stylů, už nás nepřekvapuje, že se fundamentální malba liší od ostatní nepředmětné malby 70. let. Je to – jak tvrdili kurátoři a kritici – záležitost severská a anglosaská. (Z historického hlediska se zdá, že fundamentální malba nemohla vzniknout v jiných zemích Evropy, například v Československu.) Také Amerika má nové zdroje vlivu v osobách revolučních malířů Josefa Alberse a Pieta Mondriana. Pod jejich vlivem v teritoriu téměř neexistující umělecké tradice, vzniká nová poválečná americká malba. Je to také díky mentalitě umělců, kteří se po dobu války stále zajímali o abstrakci. New York se stává světovým centrem umění.

Tím se poválečná americká malba stává pokračováním evoluce západní malby 20. století. Z důvodů Americe vlastních, jako je respekt pro materiály, tvůrčí proces a koncept díla jako

zážitku, si tato malba vyžaduje především vizuální zájem. Tvoří vizuální zážitek. Abstraktní expresionisté Barnett Newman a Mark Rothko kladou důraz na význam vztahu mezi divákem a obrazem. Ukazují, jak kompoziční detail může ovlivnit vnímaný rozsah nebo míru intimity dialogu mezi uměleckým dílem a divákem, a také jak může obraz vrátit z okolního prostoru do prostoru detailní interakce. Forma obrazu předchází jeho metafyzický obsah, rozvíjí se v dialogu a bohatosti vizuální interakce, která může být odstartována prvním pohledem; je ztělesněná.

Frank Stella dělá další krok, když v obraze úspěšně kombinuje industriální s manuálním. Zabývá se „předmětností“ obrazu a vědomou hrou teoretických závěrů. Ve svých symetrických, geometricky repetitivních, 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 procesu provedení. Všechny tyto způsoby práce aktivují v divákovi kognitivní řetězovou reakci vnímání. Je to „malba pro malbu“ a je stále více zaměřená na vyvážený vztah mezi divákem a uměleckým dílem.

Také evropské poválečné vlivy na fundamentální malbu jsou zajímavé pro fundamentální malíře a jejich řešení výtvarných problémů (ne nepodobných těm, které se objevují v americké poválečné malbě). V evropské poválečné malbě stačí vyzdvihnout téma decentralizace sebestředného obrazu, monochromatismu a zájmem o strukturu povrchu malby. Jednobarevná prázdnota je naplněna hutností výtvarných prvků jen pro ně samotné, prostor v obraze mizí a zároveň je objeveno světlo jako konečný prvek malby. To zdůrazňuje fakt, že se malíři přibližují k novému druhu svobody v malbě, která striktně odmítá jakékoliv osobní vlivy. Z teoretického hlediska, jak tvrdí Manzoni, tento druh obrazů prostě „je“.

Navazuje to na pojetí obrazu jako objektu v divákově realitě, lišícího se od ostatních objektů. V Americe razí kritici pro tento rozdíl koncept „předmětnosti“ malby. Pokoušejí se tím zdůvodnit, že na rozdíl od jiných objektů malba obsahuje nějaký metafyzický element. Umění se tedy liší kvalitou. (V Evropě vzniká fundamentální malba pod vlivem amerických minimalistů, na jejichž dílech byla postavena výstava *Fundamental Painting*, o něco později.) Vedle faktu, že z tohoto přehledu, který vysvětluje, proč fundamentální malba je v Evropě později než v Americe, vyplývá, že fundamentální malba je důležitá pro propojení a kontinuitu evoluce západní malby 20. století. Také koncept metafyzického elementu se ukáže být důležitý vzhledem k významu fundamentální malby.

8 VÝZNAM FUNDAMENTÁLNÍ MALBY

Ústřední postava fundamentální malby Robert Ryman řekl: „Smyslem malby je malba”.⁴ Fundamentální malba se ve svém celku zabývá vyjádřením malířských prvků, tj. fyzickými důsledky malby; zároveň je to malba o malbě – tedy o tom, co vždycky bude dělat obraz obrazem. Nakonec se tato propozice zaměří na diváka, ve kterém tyto obrazy aktivují zážitek. Zkušenost vnímání se odvíjí v čase ve vzájemné komunikaci mezi obrazem a divákem. Malba se nyní zabývá objektivním zážitkem subjektivního pozorovatele. Divák si uvědomuje kognitivní akci. V tomto ale zůstává zaměřený na obraz – jako samonosný, unikátní objekt, ale také jako součást malířství všeobecně. V dialogu se projevují vzpomínky – jak umělce, tak diváka – na malbu před malbou fundamentální, díky faktu, že v malbě již od jejích počátků byla formální část vždycky obsažena. Je to dialog o malbě mezi dvěma fyzickými subjekty – nepředmětný, ve kterém celek je větší než jeho části.

Vizuální a kognitivní schopnost diváka je aktivovaná objektivně, ale vede k jeho vlastnímu pojednání malby. Fundamentální malba je tedy sebereferenční, a to nejen k danému dílu, ale také k divákovi. Tím si zachovává tradiční roli jako odlesk rozumového světa absolutna. Jako dřívější umělecká díla (nebo spíše objekty krásy) aktivuje a povyšuje vědomí diváka. Pomalu se mu odhaluje a v tom procesu vzniká krása.

V interakci si divák uvědomuje vlastní existenci, tj. uvědomuje si existenci malby v relaci k sobě samému. To znamená, že fundamentální malba je o „bytí“ – o bytí diváka a svém vlastním – a tím, že hovoří o malbě od pradávna zároveň o bytí vůbec. Divákovi se zjevuje něco mimo dílo, ale už to není božské. Je to spíše bytí zakotvené v jeho vlastní realitě. Tím, že fundamentální malba není o ničem jiném než o malbě samotné, tedy jednoduše o její existenci, prostě „je“, navazuje na tradiční roli uměleckého díla v souladu s dějinami filozofie umění.

Proto se navzdory všeobecné logice fundamentální obrazy zdají být jakýmsi novým způsobem hledání věčné existence, a tím „božského“ tajemství. Každé dílo odkazuje na tak velké množství mentálních světů, kolik existuje diváků, tedy tradičně na spirituální (tj. metafyzický) svět. Zásadně sebereferenčním charakterem, který se vždy přizpůsobí divákovi, se fundamentální malba stává nadčasovým dílem.

Stává se článkem hledání toho, co je v existenci umění odjakživa nedefinovatelné. Ve fundamentální malbě se „hlubší povahou“ umění stala pouhá interiorizace faktů, které kdysi byly

⁴ R. Ryman, cit. v nástěnném nápise na výstavě *Variations+Improvisations*, Phillips Collection, Washington D.C., podzim 2010.

externí. To není imanentní v tradičním smyslu, ale zůstává to stále transcendentní. To znamená, že fundamentální malba se týká malby jako objektu, malby jako historického faktu a nakonec i malby jako estetické revelace.

9 VÝSLEDKY

Jak vyplývá z předchozího textu, detailně jsme definovali fundamentální malbu, určili, že existuje, co jsou její prvky, jak jsou používané a že pro fundamentální malíře je důležitá komunikace s divákem. Můžeme potvrdit, že fundamentální malba je nepředmětná malba o umělcových úvahách týkajících se jejích prvků. Navíc musíme konstatovat, že všechny prvky mají funkci podpory „povrchovosti“, musí být typicky „malířské“ a že tento způsob malby nutně vyžaduje velkou pozornost diváka.

V této souvislosti navrhujeme novou myšlenku, že fundamentální malba se zařazuje do kontinuity filozofie estetiky novým způsobem. Jsme přesvědčeni, že fundamentální obraz neztratil tradiční auru umění, pouze ji přetělil do něčeho metafyzického v našem reálném světě. Bylo by zajímavé zabývat se touto otázkou z filozofického hlediska.

Dále jsme podle těchto kritérií v disertační práci mohli konstatovat, že na výstavě *Fundamental Painting* ryzí fundamentální malíři byli čtyři američtí minimalisté, na jejichž dílech výstava vznikla, pak pět evropských malířů a zhruba tři, kteří se v pozdějších letech fundamentální mentalitě vzdálili. Čtyři byli zahrnuti díky chybnému posouzení kurátorů, zatímco tři další byli zařazeni kvůli externímu nátlaku na kurátory. Zároveň jsme měli možnost identifikovat tři jiné fundamentální malíře, kteří na výstavě chyběli, a tím rozšířit okruh fundamentální malby.

10 ZÁVĚR

Když hodnotíme výsledky práce, můžeme konstatovat, vzhledem k vytyčenému cíli, že jsme se k němu závažně přiblížili. Existence fundamentální malby se potvrdila, vystopovali jsme její vznik, vypracovali její definici a detailně popsali její charakteristiky. Vyselektovali umělce a několik jich přibrali, identifikovali kořeny a jejich vývoj směrem k fundamentální malbě a uzavřeli konkluzí, že fundamentální malba je v kontextu dějin umění 20. století a filozofie estetiky významná.

Jsme přesvědčeni, že tato disertační práce vytvořila rámec pro až dosud nezmapovaný proud v evropské malbě 70. let, což otevírá cestu k detailnějšímu průzkumu jednotlivých děl z hlediska jejich příslušnosti k fundamentální malbě. Zároveň je vyřešeným kouskem v souboru nové malby 70. let a dovoluje členění tohoto velikého heterogenního souboru.

Tedy můžeme za teoretický přínos této práce považovat zařazení směru fundamentální malby do dějin evropského umění 70. let a za praktický podnět čtenáři dívat se na umělecká díla, uvědomit si, co vidí, a vstoupit do ideálního dialogu s nepředmětným obrazem.

VYBRANÁ LITERATURA

- 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.
- BONOMI, Giorgio. *Pittura70: Pittura Pittura e Astrazione Analitica*. Výstavní katalog. Chiavari: Fondazione Zappettini, 2004.
- CRIMP, Douglas. Opaque Surfaces. In: *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.
- COLPITT, Frances. *Minimal Art: The Critical Perspective*. Third printing. Seattle: Washington University Press, 1997. ISBN 0-295-97236-X.
- DIAMONSTEIN-SPIELVOGEL, Barbaralee. Inside New York's Art World: Robert Ryman. In: *Youtube* [online]. Uploaded on 2008-12-15 [cit. 2010-07-01]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=gP3LwTFj488>>. Kanál uživatele DukeLibDigitalColl.
- DIPPEL, Rini. *Fundamentele Schilderkunst = Fundamental Painting*. Výstavní katalog. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1975.
- 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.
- FER Briony. *The Infinite Line: Re-Making Art after Modernism*. New Haven: Yale University Press, 2004. ISBN 0-300-10401-4.
- FRIED, Michael. Art and Objecthood. *Artforum*. June 1967, vol. 5, no. 10, s. 12-23. ISSN 0004-3532.
- GARRELS, Gary, ed. *Plane Image: A Brice Marden Retrospective*. Výstavní katalog. New York: Museum of Modern Art, 2006. ISBN 978-0-87070-446-8.
- GLIMCHER, Arne. *Agnes Martin: Paintings, Writings, Remembrances*. London: Phaidon, 2012. ISBN 978-0-7148-5996-5.
- 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.
- GREENBERG, Clement. After Abstract Expressionism. *Art International*. 25 October 1962, vol. 6, no. 8, s. 24-32. Reprint v: O'BRIAN, *op. cit.*, s. 131-132.
- HONNEF, Klaus. *Analytische Malerei*. Výstavní katalog. Milano: Edizioni Masnata, 1975.

- 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.
- HUDSON, Suzanne P. *Robert Ryman: Used Paint*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009. ISBN 978-0-262-01280-5.
- LIPPARD, Lucy R. The Silent Art. *Art in America*. January-February 1967, vol. 55, no. 1, s. 58-63. ISSN 0004-3214.
- MENEGUZZO, Marco. *Analytica*. Výstavní katalog. Milano: Annotazione d'Arte, 2008.
- MORRIS, Lynda. Strata. *Studio International*. February 1974, vol. 187, no. 963, s. 76-80. ISSN 0039-4114.
- STRICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Revised edition. Indianapolis: Indiana University Press, 2000. ISBN 0-253-21388-6.
- 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.
- 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.
- REISE, Barbara R. Robert Ryman: Unfinished III (Position). *Data*. Spring 1974, vol. 4, no. II, s. 32-39.
- ROSE, Barbara. ABC Art. *Art in America*. October-November 1965, vol. 53, no. 5, s. 57-69. ISSN 0004-3214.
- SBORGI, Franco; SOLIMANO, Sandra. *Pensare Pittura: Una linea internazionale di ricerca negli anni settanta*. Výstavní katalog. Milano: Silvana, 2009. ISBN 9788836614059.
- WEINMANN, Francesca. *The Path Toward Beauty: Through Texts and Works of Art*. Vista, CA: Aperion Books, 2012. ISBN 978-0-9829678-5-0.