

“The History of Contemporary Art in a Narrowed Field”

Abstract

This article, originally presented at the symposium “Creating the History of Contemporary Art” organized by the Research Centre of the Academy of Fine Arts, Prague, deals with what proves to be a symptomatic omission from the anthology *České umění 1980–2010* ([Czech art, 1980–2010] Prague: VVP AVU, 2011) – namely, the failure to take into account Rosalind Krauss’s “Sculpture in the Expanded Field”. This silence is no accident; the works of Krauss had previously received almost no attention in the Czech milieu, and their impact became palpable in Czech art-historical writing only recently. It has been Krauss who, ever since *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths* (1986), has interpreted postmodernism not as a “farewell to modernism”, but as a perspective that allows us to seek the terms and conditions for topics like the copy and reproduction, the reproducibility of sign, and textual production in modernity. What is symptomatic of the omission is not just that it betrays the hidden assumptions of the editors and their notions of the relationship between modernity and postmodernism, but also, indeed what is more important, that it is a sign of a deeper regression of Czech theory, turning its inability to deal with relevant foreign sources into a virtue that either leads to a productive misunderstanding of art manifestos or, worse, to a quasi-theoretical discovery of the already discovered.

Klíčová slova

Rosalind Krauss – postmoderna – modernismus – Jana Ševčíková – Jiří Ševčík – dějiny umění – české umění

Keywords

Rosalind Krauss – postmodernism – modernism – Jana Ševčíková – Jiří Ševčík – art history – Czech art

Karel Císař působí ve Filosofickém ústavu AV ČR a přednáší na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze.

cisar@vsup.cz

DĚJINY SOUČASNÉHO UMĚNÍ V ZÚŽENÉM POLI KAREL CÍSAŘ

Jedním ze symptomatických opomenutí antologie *České umění 1980–2010* je odkaz k českému překladu jedné z ústředních statí postmoderní teorie, konkrétně k „Sochařství v rozšířeném poli“, již napsala Rosalind Krauss a která vyšla v roce 1991 ve třetím čísle prvního ročníku časopisu *Konserva / Na hudbu*.¹ Jeho zamlčení není chybou, neboť editoři si kladli za cíl přetisknout vedle českých „programových a manifestačních textů“ pouze „teoretické eseje kontextualizující diskurzy etablované na domácí scéně“,² mezi něž postmoderní teorie Krauss nepochybně nepatřila. Přestože v témže roce na stránkách *Výtvarného umění* na její význam upozornila Milena Slavická, dílo Rosalind Krauss v českém prostředí nenašlo téměř žádnou odezvu a vliv v českém dějepisu umění získává se zpožděním teprve nyní.³ Přitom to byla právě Krauss, která přinejmenším od knihy *Originalita avantgardy a jiné modernistické mýty*, vydané v roce 1985, neinterpretovala postmodernu jako „loučení se s modernismem“, ale jako perspektivu, z níž můžeme předpoklady témat kopie a reprodukce, reprodukovatelnosti znaku a textuální produkce subjektu hledat právě v modernitě. Za symptomatické lze ovšem toto přehlédnutí označit nikoli pouze proto, že odhaluje skryté úmysly editorů a jejich představy o vztahu moderny a postmoderny, ale především proto, že je příznakem hlubšího regresu, v němž je neschopnost české teorie – patrná ze srovnání s „kontextualizujícími eseji“ jiných východoevropských autorů⁴ – vyrovnat se s relevantními zahraničními zdroji vykládána jako přednost, která v lepším případě vede k produktivnímu

1 Rosalind KRAUSS, „Sculpture in the Expanded Field“, *October*, 1979, č. 8, s. 30–44, přetištěno v *eadem*, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: MIT Press 1985, s. 277–290. K tomu srov. český: „Sochařství v rozšířeném poli“, *Konserva / Na hudbu*, roč. 1, 1991, č. 3, s. 7–13, přetištěno v Karel CÍSAŘ (ed.), *Stav věci* (kat. výst.), Brno: Dům umění města Brna 2012, s. 131–143 (dále citováno toto vydání).

2 „Úvod“, in: Pavlína MORGAŇOVÁ – Terezie NEKVINDOVÁ – Dagmar SVATOŠOVÁ – Jiří ŠEVČÍK (eds.), *České umění 1980–2010. Texty a dokumenty*, Praha: VVP AVU 2011, s. 9.

3 V časopise *Konserva / Na hudbu* dále vyšly tyto její texty: „Interview Hala Fostera s Rosalind Kraussovou“, *Konserva / Na hudbu*, roč. 1, 1991, č. 6, s. 18–21, a „Odvraćená strana tvaru“, *Konserva / Na hudbu*, roč. 1, 1991, č. 7, s. 3–18. Úryvek ze závěrečné kapitoly autorčiny knihy *Optické nevědomí* (1993) byl otištěn pod názvem celé knihy v Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha: OSVU 1998, s. 145–173; tři eseje z knihy *Originalita avantgardy a jiné modernistické mýty* byly zařazeny do knihy Karel CÍSAŘ (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha: Herrmann a synové 2004: „Fotografické podmínky surrealismu“, s. 209–233; „Obraz, text a index. Poznámky k umění 70. let“, s. 251–269 (v originále jako „Notes on the Index. Part 1“, s. 196–209, a „Notes on the Index. Part 2“, s. 210–219). Rané práce Rosalind Krauss k tématu moderního sochařství našly ohlas v textech Petra Wittlicha a z řady esejů o surrealismu čerпали mj. Lenka Bydžovská, Karel Šrp a Josef Vojvodík.

4 Igor ZABEL, „My' a ti „Jini““ (1998), in: MORGANOVÁ *et al.*, *České umění 1980–2010*, s. 303–311, a Piotr PIOTROWSKI, „Rámování střední Evropy“ (1998), in: *ibid.*, s. 321–325.

neporozumění uměleckých manifestů a v horším ke kvaziteoretickému objevování objeveného.

Krauss ve svém textu polemizuje s historismem poválečné americké kritiky, podle něhož můžeme projevy dobového umění bez větších problémů zařadit do kontinuálního uměleckého vývoje. Minimalistické sochařství jednoduše odvodíme z konstruktivismu a americký abstraktní expresionismus z francouzského kubismu. Obdobný manévr byl aplikován dokonce i na umění počátku sedmdesátých let, které se na první pohled žádné historicky známé formě umění nepodobalo. Kritika však za jeho předobraz neváhala označit archaické objekty jako menhiry či indiánské mohyly. Ve snaze uchovat platnost pojmu socha došlo k jeho vnitřnímu zhroucení. Krauss oproti tomu obhajovala historickou podmíněnost vnitřní logiky sochařství. Aby byla schopna vyložit přechod od premoderní sochy, pomníku, přes jeho negativní stav, moderní sochu bez místa, až k postmodernímu dílu, nemohla již nadále užívat tradiční vývojové linie, a tak je nahradila strukturalistickým či poststrukturalistickým modelem. V něm socha nestojí v privilegovaném středu, nýbrž na okraji komplexní struktury, která původní negativní charakteristiky moderní sochy jako ne-krajiny a ne-architektury doplňuje o jejich pozitivní protiklady krajiny a architektury, které byly dosud z definice sochy vyloučeny a které systém otevírají a rozšiřují o nové pojmy „vyznačených míst“, „konstrukcí místa“ a „axiomatické struktury“. Takto rozšířené pole překonává dosavadní logiku protikladných dvojic a zbavuje se závislosti na specifčnosti výrazových prostředků:

Pole tak poskytuje rozšířený, ale konečný soubor souvztažných pozic, které může umělec využívat a zkoumat, ale může využívat i uspořádání díla, které není omezeno možnostmi daného média. Z výše uvedené struktury je zřejmé, že logika prostoru postmoderních postupů není již nadále organizována kolem definice daného média na základě materiálu, nebo – jako v tomto případě – vnímaní materiálu. Místo toho se řídí souborem prvků, které pocítujeme jako opozici v dané kulturní situaci.**5**

Z postavení eseje „Sochařství v rozšířeném poli“ v knize *Originalita avantgardy* je patrné, jak Krauss interpretuje vztah mezi moderním a postmoderním – autorka stať zařadila jako předposlední kapitolu druhého oddílu, „K postmodernismu“. Strukturálně tak její umístění odpovídá kapitole „Originalita avantgardy“, která se na předposledním místě nachází v prvním oddílu, „Modernistické mýty“.⁶ Podobně jako v eseji „Sochařství v rozšířeném poli“ Krauss odmítá tvrzení o lineární vývojové následnosti mezi moderním a postmoderním sochařstvím, i v celé knize vykládá postmoderno jako trhlinu, jež odhaluje dosud nespátřené aspekty modernosti. V první části knihy autorka polemizuje s reduktivní interpretací modernistické mřížky, kritizuje příliš rychlé přisvojení si fotografických archivů tradičními dějinami umění a představy těchto dějin o autorství, nebo pozitivně interpretuje pojetí kopie u Rodina. V druhé části shromáždila především kritické texty k současnému umění, jež ji k historickému zkoumání přivedly. Aby mohla v „Poznámkách o indexu“ vyložit soudobé dílo Vita Acconciho a Gordona Matta-Clarka,⁷ obrací se k Duchampovým pracím z dvacátých let, při interpretaci Richarda Serry v „Sochařství v rozšířeném poli“ si bere na pomoc analýzy Brancusiho soch. Záměr knihy *Originalita avantgardy a jiné modernistické mýty* je tedy v zásadě dvojitý: (1) aplikací strukturalistických a poststrukturalistických metod obhájit závažnost soudobé umělecké praxe, kterou dobová historizující kritika odmítala; a (2) poukázat na reduktivnost formalistické interpretace moderního umění a změnit těžiště jeho výzkumu.

Umísťuje-li Krauss postmoderní obrat v americkém umění do sedmdesátých let, evropská kritika včetně její české varianty, jak ji známe především z textů Jany a Jiřího Ševčíkových, změnu hledá v umění osmdesátých let. Tento posun s sebou ovšem nutně nesl i změnu v pochopení modernosti, vůči níž se postmoderna vyhraňovala. Krauss za moderní v pozitivním smyslu označuje široký proud umění od konce devatenáctého století až po americký minimalismus šedesátých let, negativně pak tentýž termín užívá pro historizující kritiku především Michaela Frieda a Clementa Greenberga, kteří podle ní interpretovali moderní umění reduktivně. Pro

⁶ Rosalind KRAUSS, „The Originality of the Avant-Garde“, in: *Originality of the Avant-Garde*, s. 151–170.

⁷ KRAUSS, „Obraz, text a index“.

8 Achille Bonito OLIVA, „Umění přechodu“ (1982), in: MORGANOVA *et al.*, *České umění 1980–2010*, s. 115.

9 Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, „Loučení s modernismem“ (1985), in: *ibid.*, s. 122.

10 Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, „Umění 80. let“ (1988), in: *ibid.*, s. 173.

11 K reakčnímu charakteru německého a italského neokonzervativního postmodernismu srov. Benjamin H. D. BUCHLOH, „Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting“, *October*, 1981, č. 16, s. 40–41: „Nejdříve vzniknou umělecká hnutí, která mají velký potenciál svrhnout vládnoucí ideologii. Tento potenciál následně negují samotní představitelé těchto hnutí, kteří se ztotožňují s útlakem, nejprve svou houbou za vízemí znepravňující a infantilizující melancholie a pak, v pozdějším stádiu nezakryvaným pochebováním vůči projevům reakční moci. V současném rozruchu kolem ‚postmodernismu‘ a ‚konce avantgardy‘ bychom neměli zapominat, že zborcení modernistického paradigmatu je cyklickým fenoménem dějin umění dvacátého století stejně, jako je krize kapitalistické ekonomiky cyklickým fenoménem jeho politických dějin.“

12 Na to upozornil již Tomáš POSPISZYL, „Receptář Tvrdohlavých“, *Umělec*, roč. 3, 1999, č. 4, s. 33.

evropskou teorii ovšem modernu nebo poválečnou avantgardu představuje umění sedmdesátých let, tedy umění, které Krauss označuje za postmoderní. Podle italského kritika Achilla Bonita Olivy byla

dematerializace díla a neosobnost provedení, charakteristické pro sedmdesátá léta v přísně duchampovském pojetí [což jsou charakteristické rysy postmoderního umění, jak o něm mluví Krauss], překonána znovunastolením rukodělnosti, zalíbením v provedení, které do umění znovu uvádí tradici malířství.**8**

Podobně Jana a Jiří Ševčíkovi mluvili o tom, že

na rozdíl od 60.–70. let se nová vlna umění zbavila ctižádosti rozšiřovat skutečnost o něco nového a neopakovatelného. [...] Obrátila se naopak ke starým danostem, akceptuje opět tuto skutečnost jako svou vlastní, a známým manýristickým posunem přenesla centrum na okraj a periferii do centra.**9** Tvrdili také, že „místo neúnavného vynalézání nových postupů a technik se navracejí tradiční, obnovuje se starý způsob, práce s obrazem a s konvenčními prostředky.**10**

Přestože i Bonito Oliva a manželé Ševčíkovi (podobně jako Krauss) odmítali představy o kontinuitě času a pokroku, postmoderní umění negativně vymezovali vůči modernímu.**11** Na místo „rozšířeného pole“ Krauss, z něhož jasně vyplývá, že ne vždy je vše možné, mluvili Ševčíkovi v textu „Umění 80. let“ o „volném poli“, v němž mělo být možné vše, i návrat k nečasovým mytickým formám a premoderním výrazovým prostředkům. Vzhledem k tomu, že postmoderní zde bylo vymezeno negativně vůči progresivním projevům českého umění šedesátých a sedmdesátých let, zákonitě vedlo k návratu k tradičním médiím, malbě a soše, které v koncepci Krauss měly být zasazeny do rozšířeného pole umění nezávislého na mediální specifitě. Dobře je to patrné z druhé pražské výstavy skupiny Tvrdohlaví (*Tvrdohlaví II*) v pražské galerii ÚLUV (1989), kde dominují figurativní sochy a obrazy.**12**

Podoba postmoderního umění, která se na přelomu osmdesátých a devadesátých let prosadila v českém prostředí, z dnešního pohledu odpovídá neokonzervativním tendencím (s nimiž je spojuje nejen dominance tradičních výrazových prostředků, ale i zájem o témata rodiny, náboženství a národa), a měli bychom ji tedy označovat spíše jako antimodernistickou než postmodernistickou.¹³ Závažnější než podoba tehdejšího umění, s níž se ostatně řada představitelů záhy rozešla (byť se k ní periodicky zase navracela), je forma její teoretické reflexe, která vedla k odtržení současného umění od jeho dějin a k rezignování na konfrontaci českého umění s nutně „asynchronním“ zahraničním uměním a jeho teorií.

V téže době přitom v českém umění i v jeho teoretické reflexi můžeme najít pozice, které k této konfrontaci přímo vybíze-ly. Na zmiňované druhé výstavě Tvrdohlavých takovými umělci byli hosté expozice, umělecká dvojice Martin Polák a Lukáš Jasanský. Již jejich skupinové autorství odpovídá „textuální produkci“ subjektivitu, jak ji známe z textů Rosalind Krauss. Stejně je tomu i s užíváním sérií a sekvencí či přímé apropriace v sérii fotografií *Kresby* (1989), vystavené společně s cyklem *Na bílém papíře* (1989) na schodišti galerie ÚLUV, které se shoduje s tím, co popisuje Krauss, svým zájmem o témata kopie, reprodukce a reprodukovatelnosti znaku. Především je však třeba zdůraznit rozšíření pole fotografie, jak o něm lze mluvit terminologií Rosalind Krauss, nebo přímo anti- či ne-fotografii, jak o ní již v roce 1976 v souvislosti s postmodernismem hovořila Nancy Foote.¹⁴ Vzhledem k tomu, že pozice Jasanského s Polákem neodpovídala dobově dominantnímu pojetí postmodernismu, není divu, že v katalogu „Mezi první a druhou moderností“ byl pohled do jejich instalace z oddílu věnovaného postmodernismu odstraněn a zařazen až o více než padesát stran později mezi výstavy skupin Pondělí a B. K. S. Obdobně je s jejich prací nakládáno i na výstavě „Ostrov odporu“, kde jsou fotografie z cyklů *Na bílém papíře*, *Fluxus* (1990) a *Vtipy, vtipy, vtipy* (1991) vyloučeny ze sekce k postmodernismu a uvedeny do souvislosti s dílem Jiřího Kovandy.

Jestliže Martin Polák a Lukáš Jasanský představují dobovou lokální odpověď na poststrukturalistický postmodernismus, pak teoretickou reflexi tohoto typu zastupuje

¹³ Viz Jürgen HABERMAS, „Moderna – nedokončený projekt“ (1981), in: Egon GÁL – Miroslav MARCELLI (eds.), *Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia*, Bratislava: Archa 1991, s. 299–318.

¹⁴ Nancy FOOTE, „The Anti-Photographers“ (1976), in: Douglas FOGLE (ed.), *The Last Picture Show. Artists Using Photography, 1960–1982* (kat. výst.), Minneapolis: Walker Art Center 2003, s. 24–31.

15 Karel THEIN, „Dobře, ale to není žádný argument“, *Výtvarné umění*, roč. 15, 1991, č. 1, s. 11.

16 Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, „O kontextu“ (1990), in: MORGANOVÁ *et al.*, *České umění 1980–2010*, s. 296.

17 Tomáš POSPISZYL, „Východní a západní krychle“ (2005), in: *ibid.*, s. 343–352.

18 *Ibid.*, s. 350.

další v antologii zamlčený text „Dobře, ale to není žádný argument“, který v roce 1991 na stránkách *Výtvarného umění* otiskl Karel Thein. Autor v něm podobně jako Krauss neukazuje odmítnutí, nýbrž komplikovaný systém anticipací a rekonstrukcí mezi moderním a postmoderním, a upozorňuje na základní problém časovosti postmoderny:

Pohyb od moderního k postmodernímu je pohyb teoretický; nejde o vztah časové posloupnosti (alespoň ne primárně), ale o různé způsoby *podmínitelnosti*. Z hlediska rozpravy o postmoderním je ovšem strategickou identifikací právě moderna. Tato identifikace je jistě násilná: v nové kompozici je moderní hlas nucen říkat to, co by nikdy nebyl býval mohl říci. Postmoderna chce ukazovat modernu úplně, avšak opakovat selektivně. Stále otázka krece a rekreace: v kterém momentu si lze vybrat „volno od dějin“? **15**

Znamenala-li přijatá podoba evropského postmodernismu uplívání na logice vylučujících se protikladů a odtržení umění od jeho dějin, v delší časové perspektivě vedla k domněnce o neslučitelnosti českého umění a teorie s jejich zahraničními protějšky. Jana a Jiří Ševčíkovi v přednášce „O kontextu“ popisují situaci, v níž umělci, kteří se chtěli vymezit vůči politizujícím tendencím oficiálního i neoficiálního umění, byli později v zahraničí prezentováni jako umělci političtí. **16** O patnáct let později se Tomáš Pospiszyl v textu „Východní a západní krychle“ obrací k historickým předpokladům této diskuse a přesvědčivě ukazuje významovou neslučitelnost formálně podobných českých a zahraničních uměleckých děl. **17** Popisuje, jak se sebe-interpretace Stanislava Kolíbalova coby předchůdce amerického minimalismu bortí při srovnání jeho metaforických a estetizovaných sochařských forem se zcela konkrétními syrově industriálními materiály Richarda Serry. Zatímco v případě Kolíbalovy drobné plastiky je labilita abstrahovaná, v Serrově *Tunové podpěře* je zcela reálná, vtahuje do sebe galerijní prostor a bezprostředně ohrožuje diváky.

Za méně přesvědčivou považují Pospiszylu interpretaci *Věže z cukru* (1981) Jiřího Kovandy. Přestože autor tvrdí, že Kovandovo dílo nepředstavuje opožděný minimalismus,

nýbrž zcela soudobou postminimalistickou kritickou reakcí na tento směr (a umělec se tedy „tímto přístupem neliší od svých západních kolegů“),¹⁸ srovnává je s dílem minimalisty Carla Andreho.¹⁹ Podobně jako v případě Kolíbala a Serry, nachází Pospiszyl odlišnost mezi – podle něj – jinak podobnými Andreho instalacemi cihel a Kovandovou akcí s devíti kostkami cukru. Zásadní odlišnost podle něj spočívá v užitém materiálu a umístění díla. Zatímco neutrální materiál cihel podle Pospiszyla používal Andre výlučně v galerijním prostředí, Kovanda významově zatížené kostky cukru postavil u zdi vyšehradského opevnění:

Zatímco Andreho objekty jsou vždy umístěny v galerii, a jejich záměna za obyčejné cihly je proto hypotetická, Jiří Kovanda v 80. letech v galeriích nepracoval. Svě akce prováděl přímo na ulicích, nebo budoval instalace ve veřejném prostoru či v soukromí vlastního bytu. Jeho práce není vyhocenou odpovědí na umělecké teorie, Kovanda reaguje na společenskou situaci, kterou ovšem nekomentuje zdálky, ale sám se do ní svými díly zapojuje.²⁰

Jakkoli lze souhlasit s Pospiszylvým tvrzením, že práce Jiřího Kovandy „nejsou vyhocenou odpovědí na umělecké teorie“, není možné o nich mluvit jako o „názorově izolovaných“. Rok po uskutečnění „Věže z cukru“ byl v edici Jazzpedit publikován Andreho rozhovor, jehož překlad – s velkou pravděpodobností v době vzniku *Věže* – pro vlastní účely pořídil Jiří Kovanda.²¹ Mezi ilustracemi, které text doprovázejí, není pouze *Páka* (1966, resp. 1969), kterou s Kovandovým dílem srovnává Pospiszyl, ale jsou tam i dvě práce, které – navzdory Pospiszylu tvrzení – Andre realizoval mimo prostor galerie (*Hromada kamene*, 1968, a *Spojení*, 1968) a které později prezentoval formou fotografií, jak to dělal i Kovanda. A právě vztahům mezi těmito dvěma typy děl – v galerii a v exteriéru – je rozhovor věnován. Podle Andreho mezi nimi není žádný větší rozdíl, jedno je plastika v muzeu, druhé záznam akce v lese. V závěru uvádí přání, aby jeho práce sledovala tradici ruských revolučních umělců Tatlina a Rodčenska.

¹⁹ O srovnání Kovandova díla s dobovým postminimalismem jsem se pokusil v textu „K Instalaci 5 (Tabule skla v pusté galerii)“, in: Edith JEŘÁBKOVÁ (ed.), *Jiří Kovanda* (kat. výst.), Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu UJEP 2010, s. 38–39.

²⁰ POSPISZYL, „Východní a západní krychle“, s. 351.

²¹ Carl ANDRE, „Rozhovor“, in: Karel SRP (ed.), *Minimal, Earth, Concept Art*, Praha: Jazzpedit 1982, s. 73–83.

Podobně jako Andreho nemůžeme označit za bezprostředního dědice lineární tradice odvozené ze sovětské avantgardy, ani Kovanda není následovníkem Andreho. Kovanda ani Andre nepatří do darwinistického evolučního modelu univerzálního umění. Nikoli ovšem proto, že by bylo české umění izolované a americké univerzální. I americké umění bylo po druhé světové válce „izolováno“, a například s ruskou avantgardou se mohlo seznámit až v publikaci Camilly Gray z roku 1962, *Velký experiment*.²² Dějiny současného umění nemůžeme psát pohledem lineárních dějin ani postmoderního bezčasí, ale skrze heterochronii různých časů, které v sobě umělecké dílo shromažďuje. Není k tomu nutné vymýšlet vlastní kategorie. Někdy stačí kriticky používat ty, které tu již jsou, a především nezapomínat na to, že tu již kdysi byly. Mohlo-li se totiž z pohledu devadesátých let jevit publikování překladu paradigmatické postmoderní stati v časopisu, který se k postmoderně stavěl kriticky a v souvislosti s ní mluvil o ideologii, jako omyl, z dnešního pohledu se to zdá zcela pochopitelné. V případě Krauss se totiž jednalo o postmodernu, která se nechtěla s modernitou rozejít, ale odhalit v ní její skryté možnosti.