

“On the *Historical* Truth of Postmodern Art”

Abstract

The essay explores different and often conflicting definitions of the concept of postmodernism as presented by various art historians, critics, and theorists on the Czech art scene in the 1980s. The essay does not search for the “historical truth” of the concept in any of those definitions, nor does it seek a synthesis that would overcome the contradictions amongst them. Instead it locates the truth in the struggle for the dominant definition. In “Loučení s modernismem” (A Farewell to Modernism), a key Czech essay by Jana Ševčíková and Jiří Ševčík, the leading figures of the Czech postmodern turn, postmodern art is treated as the New Art and set against the depleted late modern art of the previous generations. Thus the question of postmodern art becomes a question of new, contemporary, and so, in a sense, true art. Besides the Ševčíks, the other participants in the struggle who are discussed in the essay were the art historian and critic Josef Kroutvor, the art historian Jan Kříž, the aesthetician and art theorist Josef Hlaváček, the art historian and artist Vladimír Skrepl, and the philosopher, writer, and guru of the Czech underground Egon Bondy.

Klíčová slova

postmodernismus – osmdesátá léta – Jana a Jiří Ševčíkovi – nová malba – umělecká kritika – teorie umění

Keywords

postmodernism – 1980s – Jana Ševčíková and Jiří Ševčík – New Painting – art criticism – art theory

Josef Ledvina je doktorandem v Ústavu dějin umění FF UK a redaktorem časopisu Art+Antiques.

pledvina@googlemail.com

1 Dobrý přehled dějin pojmu postmoderny nabízí Perry ANDERSON, *The Origins of Postmodernity*, Londýn: Verso 1998.

2 Toto schéma našlo hojně uplatnění právě v textech okruhu časopisu *October*. Snad nejpregnantněji Hal FOSTER – Rosalind KRAUSSOVÁ – Yve-Alain BOIS – Benjamin H. D. BUCHLOH, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha: Slovart 2007, 596–599.

K HISTORICKÉ PRAVDĚ POSTMODERNÍHO UMĚNÍ JOSEF LEDVINA

I.

Co to je postmodernismus? Odpovědi na tuto otázku existuje mnoho. Máme tu venturiovsko-jencksovské hybridní a eklektické mísení, konec velkých vyprávění Jean-Françoise Lyotarda, nebo třeba kulturní logiku pozdního kapitalismu Fredrica Jamesona.¹ Vnést do polyfonie teoretických hlasů alespoň nějaký řád není snadné. Ve vztahu k výtvarnému umění se nabízí jedno základní rozlišení. Na jeho jedné straně stojí eklektická postmoderna vycházející z teorie architektury Roberta Venturiho a Charlese Jenckse, na straně druhé pak „kritická postmoderna“ pěstovaná okruhem časopisu *October*. Ta první je antimodernistická a konzervativní, druhá se kriticky vyrovnává s tak nesnadnými tématy, jako je textová produkce subjektu nebo otázka reprodukce a reprodukovatelnosti. Oba proudy mají svůj výraz i v umělecké praxi osmdesátých let, proti italským transavantgardistům a německým novým divokým stojí kritická aropriacní gesta Sherrie Levine nebo Louise Lawler.²

Nás však bude zajímat, jak s pojmem postmoderny pracovala česká teorie umění a umělecká kritika osmdesátých let. Nemíníme jej přitom používat jako analytický nástroj, ale naopak z něj učinit vlastní předmět analýzy. Mechanické přenášení takových globálních rozlišení, jako je kritická postmoderna versus antimoderna, se jeví jako postup k tomuto účelu málo vhodný. Z bohaté západní teoretické produkce tu bylo v půli osmdesátých let známo málo. Východiskem klíčových postav českého

„postmoderního obratu“ Jany a Jiřího Ševčíkových byly sice texty Roberta Venturiho a Charlese Jenckse – tedy to, co podle svrchu nastíněného schématu patří ke konzervativní „antimoderně“ –, přesto by bylo, jak ještě uvidíme, zavádějící označit je bez další kvalifikace za propo- nenty postmoderny konzervativní.

Jako dobrý začátek našeho časově i místně situované- ho pátrání po významu postmoderny pro české výtvarné umění osmdesátých let se nabízí „Loučení s modernis- mem“ – text Jany a Jiřího Ševčíkových, poprvé otiště- ný v roce 1985 v samizdatovém *Sborníku památce Jiřího Padrty*.³ Je to text v mnoha ohledech zakladatelský, kte- rý vrhl na českou scénu pojem nového či postmoderní- ho umění jako téma hodnotově určující. O jeho význa- mu svědčí i opakované citace a přetiskování v různých antologiích.⁴

Pohled/Výzva

Představuje „Loučení s modernismem“ věcný pohled na tehdejší situaci domácí výtvarné scény, nebo spíše výzvu ke změně jejího neuspokojivého stavu? V každém případě je to text o změně: Bylo tu staré – modernismus, s nímž se loučíme, nyní přichází nové. Staré i nové tu je popisováno, nutnost nastávající změny vysvětlována. Hodnotově silně zabarvený slovník zas naznačuje, že nemá jít o nějaký aka- demicky distancovaný pohled na tehdejší dění.

Nepřekvapí, že výrazy záporně zabarvené najdeme v souvislosti s uměním starým, kladně zabarvené zas v líče- ní umění nového. Tak v prvním případě čteme o „zoufalém rozštěpu“, „nadneseném estetismu“, „moralizaci“, „askezi“, „masochistických postojích“, „překultivovanosti“.⁵ Proti tomu „nové umění“ je na prvním místě „nové“,⁶ což samo o sobě znamená v kritickém slovníku založeném na tradici moderního umění určitou hodnotu, a dále „porušuje hrani- ce“, „ruší tabu“.⁷ Proti ustrašené přepjatosti a křečovitému lpění na domněle absolutních hodnotách je tak stavěna nebojácná dynamika a odvaha k opravdu aktuálnímu.

„Loučení“ tedy na jednu stranu určitě více vysvětl- je než vyzývá,⁸ na straně druhé však svým slovníkem nutně vyvolává dojem, že tu staré nepředstavuje nutně

³ Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, „Loučení s modernismem. Čtyři úvahy o nové malbě“, in: *Sborník památce Jiřího Padrty* (samizdat), 1985, s. 21–29. Text dále cituji podle antologie Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, *Texty*, Praha: Transit – VVP AVU 2010, s. 188–194.

⁴ Snad naposled text ocitoval Karel CÍSAŘ, „Dějiny současného umění v zúženém poli“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 12, s. 52. Sérii antologií, v nichž se text objevil, zahájil Petr NEDOMA (ed.), *Pod jednou střechou. Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění*, Brno: Masarykova univerzita – JOTA 1994, s. 20–28.

⁵ ŠEVČÍKOVÁ – ŠEVČÍK, „Loučení s modernismem“, s. 189, 192. Citace předkládáme vědomě vytržené z kontextu. Nezabýváme se tu obsahem textu, ale tím, jak je tento obsah podán.

⁶ *Ibid.*, *passim*. Adjektivum „nový“ je v textu velmi frekventované. Vedle opakovaných výskytů sousloví „nové umění“ a „nová malba“ tu najdeme i taková spojení jako „nové myšlení“ nebo „nová vlna umění“.

⁷ *Ibid.*, s. 189, 190.

⁸ Náhlý přechod do první osoby plurálu spolu s použitím afirmativu („žádáme“) však symptomatically dává textu na jednom místě explicitně programový charakter: „Dovedeme si eklekticky vybírat, prosazovat i tradiční hodnoty a instituce, *žádáme*, aby se reagovalo na různé osobní přístupy a sklony, umíme spojit minulost se současnou zkušeností.“ *Ibid.*, s. 189 (kurz. J. L.).

⁹ *Ibid.*, s. 189, 191.

¹⁰ *Ibid.*, s. 192.

¹¹ *Ibid.*, s. 189.

¹² Už podle podtitulu: „Čtyři úvahy o nové malbě“. Jedinou výjimkou tu je zmínka „sexuálních performancí Salomé“. *Ibid.*, s. 190.

pomíjející, ale to, co by pominout mělo, a nové zas nikoli nutně nastávající, ale to, co by mělo nastat. Celý text tak charakterizuje nápadná funkční ambivalence – neurčitá a neurčitelná pozice mezi uměnovědnou, či lépe „umě- noteoretickou“ statí, věnovanou tehdy aktuální promě- ně výtvarné scény, a uměleckým programem, výzvou ke společné změně jejího stavu.

Návrat k tradičním hodnotám / Hledání nového

„Nová vlna umění“ je v textu charakterizována v abs- traktnější rovině prostřednictvím různých tezí „nového myšlení“. Tak je tu třeba řeč o „prosazování tradičních hodnot“, nebo o „hybridním a eklektickém mísení“.⁹ Právě antimodernistický motiv návratu k tradici přitom vnáší do textu, jinak prosyceného oním svrchu nazna- čeným aktualistickým étosem, nápadnou disonanci. O jaký návrat se tu má vlastně jednat? Rozhodně nemá jít o tradici v rámci lokální umělecké scény bezprostřed- ně působící. Naopak, právě její „výlučná duchovnost“¹⁰ má být novým uměním překonána. Tradice se tu zdá být vyzývána potud, pokud je toto její vyzývání netradič- ní. Jde tak především o gesto namířené dovnitř domácí umělecké scény, adresováno je primárně generaci šede- sátých let. Její teoretický mluvčí Jindřich Chalupecký se také hned v úvodní pasáži textu stává terčem kritiky: „Chalupeckého ‚velké nevím‘ a ryzí ‚transcendentální apel umění‘, vymykající se cizotě našeho světa, praktic- kého života, a směřující k absolutní nezávislosti, je řeše- ní velmi exkluzivní, rozvíjející do krajnosti iluzi a utopie avantgardy.“¹¹

Expresivní bezprostřednost / Racionální prostředkovanost

„Loučení“ necharakterizuje nové umění jen na abstraktní úrovni tezí nového myšlení. Některé pasáže dávají pojmu nového umění docela věcný, konkrétnímu výtvarnému projevu blízký obsah. Nové umění znamená na prvním místě „novou malbu“.¹² Malba se má vrátit v různých podobách a tyto podoby jsou tu znovu docela věcně charakterizovány: Italským transavantgardistům jde

o „vtažení do příběhu a vyvolání okamžitého prožitku ve vzrušující simultánnosti, která je přitažlivá a tajemná“. **13** Němečtí noví divoci nás vrhají „přímo a vášnivě do zasvěcovacího rituálního obřadu, mysteriózní atmosféry strženosti hudbou, tancem, barvou“. **14** Další umělci hledají „ve snaze obnovit styk s živým reálnem“ schůdnou cestu „přes periferní oblasti, banalitu, neumělost, infantilitu a jejich zdánlivě přímou řeč“. **15**

Nové umění má tedy být uměním *bezprostřednosti* – uměním obnovujícím styk s živým reálnem, uměním vtahujícím do příběhu, uměním okamžitého prožitku. V „Loučení“ se však dočteme i něco jiného:

Divokost a expresivnost výrazu a deformace ovšem *zdaleka nejsou tak bezprostřední*, jak by se na první pohled mohlo zdát. Ať už se nová metaforická obraznost rodí až při malbě, nebo je použito triviálních zdrojů, či ať *budí dojem* neoexpresionismu, jde především o *vybudování* nového jazyka, který má sloužit živému dialogu. **16**

V citované pasáži je bezprostřednost nového umění bezprostředností *zdánlivou*, bezprostředností *budovanou*. Co vypadá expresivně, tak *jen* vypadá. Cílem uměleckého snažení je „vybudování jazyka“, tato jakoby bezprostřednost je jen *prostředkem* k jeho naplnění. Nová malba se tak jeví, přinejmenším na straně produkce, jako docela intelektuální projekt – k „novému umění“ od počátku patří „nové myšlení“.

Nové umění jako umění nejmladší generace / / Nové umění jako pojem s otevřenou extenzí

Kdo vlastně dělá nové umění? Máme jej spojovat s nějakým konkrétním okruhem umělců? Jeho nástup na domácí scénu je v „Loučení“ představen v tradičním rámci logiky uměleckých generací. Letmo je tu předvedeno, jak nic v počínání starší generace není úplně sluchitelné s povahou nového umění. Nenové umění setrvává „ve velmi kritické distanci“, čemuž na materiálnější úrovni vyjadřování odpovídá „minimalistická askeze“, „výlučná

13 *Ibid.*, s. 191.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 *Ibid.* (kurz. J. L.).

17 *Ibid.*, s. 192.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, s. 193.

20 Vypomáhám si terminologií zavedenou Rudolfem Carnapem, pracuji s ní ovšem volnějším, netechnickým, a tedy ne zcela carnapovským způsobem. Extenze je dána přímým výčtem jmen předmětů pojmem označovaných, intenze představuje obsah či smysl pojmu – definici vymezující podmínky, za nichž ten který předmět náleží k extenzi pojmu. Představme si uměleckou skupinu zvanou „logisté“. Extenze pojmu „logisté“ by pak byla dána jmény členů skupiny – dejme tomu Samanta, Daril, Miklos, Slavoj – a intenze třeba takto: malíři/řky narození/é mezi lety 1917 až 1922, žijící v Blansku, ve své tvorbě využívající koňské houně a hovězí aspik a pravidelně se scházející v restauraci Na Staré.

21 *Ibid.*

duchovnost“, „konceptuál“ i „humor, grotesknost, ironie“. **17** Tak:

Až nástup nejmladší generace uvolňuje toto údobí napětí, obtížného prorůstání a zhodnocování názorových polarit. Představila se na dvou výstavách mladých posluchačů Akademie na Smíchově a v Krymské a na dvou společných výstavách M. Johna a V. Skrepla. **18**

Nové umění je tedy záležitostí zástupců nejmladší generace stojící proti generaci starší, generaci „šokované zdánlivou neoriginálností jejich počínání“. **19** Takto je pojem nového umění vymezen zčásti extenzionálně – přímým výčtem umělců pod něj spadajících, zčásti velmi rigidní intenzionální specifikací: „posluchačství Akademie“, „příslušnost k nejmladší generaci“, „účast na zmíněných výstavách“. **20**

To však není celá pravda „Loučení“. Nové umění je tu vymezováno především docela volnou intenzionální specifikací. Jak jsme již zmínili, najdeme tu charakteristiky abstraktnější – návrat k tradičním hodnotám či eklektické mísení, i charakteristiky bližší konkrétnímu výtvarnému projevu – malba, expresivní výraz, mytologická tematika. Cesta k objevování dosud neobjevených reprezentantů nového umění na základě této volnější intenzionální specifikace tak zůstává otevřena. A je jí částečně využito i uvnitř samotného „Loučení“: „Nový pohled přesunuje akcenty a dává nám příležitost setkat se i se starší generací na jiné půdě.“ **21** Jitku Válovou lze nahlížet jako představitelku nového umění: její tvorba splňuje alespoň některé z oněch volnějších intenzionálních podmínek.

V textu tak narážíme na další dvojznačnost: Na jedné straně stojí nové umění jako umění nejmladší generace, na straně druhé nové umění jako umění malířské, expresivní, mytologické, umění bez vysokého a nízkého, umění hybridně mísící. První vymezení pojem generačně uzavírá, druhé otvírá dveře k objevování postmoderních motivů v tvorbě příslušníků generací jiných.

II.

Při četbě „Loučení“ jsme cíleně vyzdvihovali ty momenty, na nichž bylo možné ukázat určitou nejednoznačnost, či dokonce rozpornost textu. Nyní se pokusíme na několika příkladech demonstrovat, že nejde o výsledek nějakého našeho chtěného hledání, ale že se tato ambivalence pojmu postmoderny v osmdesátých letech zároveň realizovala v jeho rozpadu do několika konfliktních definic. Teprve v konfrontaci s pozicemi jinými se zároveň dále vyjasní pozice Jany a Jiřího Ševčíkových. Tento náš postup má tak být i apelem pro kontextuálnější čtení kritických a teoretických textů typu „Loučení“. Nejde totiž zpravidla o texty akademické, vnitřně precizně vyargumentované. To, jak různý význam bylo možné dát zdánlivě téže tezi o návratu tradice, se zde v plnějším světle ukáže až při srovnání názorů Josefa Kroutvora a manželů Ševčíkových.

Postmoderna jako uměleckohistorické taxon?

Nejprve však docela obecně k napětí mezi popisovací a vyzývací polohou textu. S novým či postmoderním uměním lze pracovat jako s uměleckohistorickým taxonem a na základě nějakého jeho maximálně neutrálního vymezení tříditi umělce na zástupce nového/postmoderního umění a ty ostatní.²² To je přístup rezolutně „deskriptivní“. Obtíž je v tom, že v případě nového/postmoderního umění nešlo v osmdesátých letech o pojem uměnovědy, ale o velmi živý pojem tehdy současného umění. Žádné jeho neutrální vymezení tehdy neexistovalo. Otázka, co to je nové/postmoderní umění, byla tehdy otevřená. A byla to otázka prvořadě důležitosti. Nový/postmoderní umělec měl být také aktuální umělec, a tedy v určitém ohledu opravdový umělec.²³ Spory o definici tohoto pojmu, vedené kritiky, teoretiky i umělci samotnými, byly nutně i spory o definici aktuálního, potažmo opravdového umění.²⁴ Zasáhnout do tohoto sporu být z té nejdistančovanější pozice tedy nutně znamenalo o svou distanci přijít.

22 Tak třeba někdy pracuje uměnověda s pojmem baroko. I tady je ovšem ona „neutralita“ jen relativní. Spor může být třeba veden o to, zda je ten či onen pražský palác už barokní, nebo ještě manýristický. Označit jej za už barokní pak znamená z něj učinit stavbu progresivní a z Prahy pak umělecky progresivní metropoli.

23 Aktuální umění není nyní vznikající umění. Jsou nyní aktivní umělci, jejichž tvorba není aktuální. Naproti tomu jsou mrtví umělci, jejichž tvorba je stále aktuální.

24 Jednou možností bylo tuto funkci pojmu nového umění prostě nepřiznat. Té využil například Jindřich CHALUPECKÝ, „Neznámé umění“ (1985), in: *Cestou necestou*, Praha: H & H 1999, s. 270: „Postmodernismus měl být skončováním s moderním uměním, pokud bylo střídáním ismů s jejich omezeným specializováním a dogmatizováním. Zatím je to spíše konglomerát minulých ismů a ty obrazy postmoderní docela dobře visí zas v muzeích vedle oněch obrazů pouze-moderních. Nejsou ničím převratným.“ (Kurz. J. L.)

25 Josef KROUTVOR, „Cesta k postmodernímu umění“, in: *Sborník památce Alberta Kutala* (samizdat), 1984, s. 46.

26 *Ibid.*, kurz. J. L.

27 *Ibid.*, s. 44.

28 „Každý chce být jen svůj, každý chce se nějak lišit. Tak mohou sotva vzniknout nějaké vztahy, konvence a styl.“ *Ibid.*, 46.

29 Josef KROUTVOR, „Manifest české grotesky“ (1980), in: Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ – Dagmar DUŠKOVÁ (eds.), *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha: Academia 2001.

Kroutvorova tradicionalistická postmoderna

Docela jednoznačné stanovisko k obsahu pojmu postmoderny zaujal už v roce 1984 Josef Kroutvor v textu „Cesta k postmodernímu umění“:

Moderní kultura se proměnila v pole zájmů. Jedna skupina bojuje proti druhé, konstruktivisté pomlouvají surrealisty, strukturální malba se nesnáší s hladkým povrchem, pop se ironicky vysmívá abstrakci. To všechno snad bylo ještě donedávna zajímavé, ale když si dnes jeden koncept nerozumí s druhým, je to už trochu malicherný spor filatelistů či holubářů.²⁵

To je Kroutvorova temná charakteristika stavu výtvarné kultury. Nicméně se blýská na lepší časy:

V lůnu samotné avantgardy se zrodily tendence, které opět směřují k *tradičním hodnotám*. Nelze opomenout takového Bacona, anebo ještě přesněji: takového Giacomettiho, jehož tvorba je velkou metamorfózou moderního umění. Giacometti svou druhou polovinou je postmoderním umělcem v plném slova smyslu.²⁶

Tak podle Kroutvora „stojíme na počátku nového návratu k tradici“.²⁷

Josef Kroutvor hledá nový „styl“ ve smyslu jednotného výrazu doby.²⁸ Staví se kriticky k autonomnímu provozu umění, v němž se jednotlivé skupiny umělců či dokonce jednotliví umělci vztahují svou tvorbou primárně k sobě navzájem. Není na škodu tu vzpomenout jeho „Manifest české grotesky“.²⁹ Také ten byl zčásti konstatováním a zčásti voláním po tvorbě, jež spíše než že by se zabývala sama sebou, odráží dobovou kulturně politickou situaci, a k tomu ještě vychází z lokální tradice grotesknosti. „Každá doba má svůj styl“ a stylem sedmdesátých let měla být právě groteska. Nástup postmoderny tak Kroutvor spojuje s nadějí na obnovení předmoderní stylové jednoty.

Naproti tomu v „Loučení s modernismem“ je teze o návratu tradičních hodnot znejistěna silně aktualistickým étosem textu. „Nový jazyk“ má být rezolutně nový a má

být také nově vybudován. Nic nemohlo být manželům Ševčíkovým vzdálenější než představa, že nový „postmoderní styl“ autenticky vyrůstá třeba právě z Baconova či Giacomettiho odkazu, už proto, že především druhý z Kroutvorem jmenovaných patřil do genealogie oné jimi tak zatracované domácí tradice úzkostného existencialismu. Motiv návratu tradičních hodnot také nemá v pozdějších textech manželů Ševčíkových prakticky místo. Pokud už v nich je řeč o tradici, pak ne v kontextu autentického návratu, ale „vyprázdněného jazyka simulace“.**30**

Křížova Rittsteinova nová malba a Hlaváčková teoretická postmoderna

Díky některým jeho volnějším vymezením v textech jako „Loučení“ bylo možné k novému umění přiřadit i dosud nezařazené umělce, jako byl Michael Rittstein. Jak lze této možnosti využít, ukázal v Rittsteinově monografii z roku 1990 Jan Kříž.

Křížovy důvody jsou zřejmé: Rittstein je malíř, malíř expresivního výrazu, jeho tvorba není docela nepodobná tvorbě Jörga Immendorffa. Jeden odstavec monografie velmi sumárně charakterizuje proměnu, již procházelo „umění ve světě“. Čteme tu o ústupu „intelektuálních koncepcí“, o „nové chuti do malířské seberealizace“, o „znehodnocování norem logického a progresivního vývoje a pokroku“.**31** A pak následuje pasáž:

Rittstein sám tyto změny celkového klimatu velmi citlivě vnímal. [...] Vedlo to k tomu, že když se s „novou malbou“ ve světě setkal, mohl s ní navázat dobrý kontakt jako s něčím, co je mu bytostně blízké. I když má jeho dílo poněkud jiný, složitější profil, lze ho v jeho dnešní podobě přiřadit k „nové expresivitě“, k „novým divokým“.**32**

Michael Rittstein tedy byl – ačkoli ještě nevěděl o existenci takového *hnutí* na Západě – představitelem nové malby. Jan Kříž zachází s novým uměním jako s pojmem s otevřenou extenzí. Na základě jeho

30 Srov. Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, „Zpráva z Prahy. Tradice jako morální závazek“ (1988), in: ŠEVČÍKOVÁ – ŠEVČÍK, *Texty*, s. 196–197: „Tradice, uchovávaná, abychom neztratili vlastní podobu a obstáli, stala se však dnes po mladé umělce jen jedním z kódů. Vědí, že je doma jediným způsobem komunikace, který je třeba uchovat, ale nesimulují ji už jako věrohodnou návaznost, ale pouhý vyprázdněný jazyk.“ (Kurz. J. L.)

31 Jan KŘÍŽ, *Michael Rittstein*, Praha: Odeon 1990, s. 53–54.

32 *Ibid.*, s. 54, kurz. J. L.

33 Mírně tím období před polovinou osmdesátých let, kdy začali těžiště svého zájmu přenášet z teorie architektury na „nové umění“.

34 *Konfrontace* představovaly sérii neoficiálních výstav pořádaných z iniciativy studentů AVU Jiřího Davida a Stanislava Diviše. První se konala v ateliéru první jmenovaného v květnu 1984, zmíněná druhá na přelomu října a listopadu téhož roku v domě ve Vršovicích v ulici Krymská. Série se uzavřela šestou *Konfrontací* v roce 1987. Jejich účelem byla „konfrontace“ tvorby nastupující generace.

35 Jako zápas jedné generace nakonec český postmoderní obrat manželé Ševčíkovi prezentují v roce 1989 na bilanční výstavě „Popis jednoho zápasu“: Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, *Popis jednoho zápasu* (kat. výst.), Rychnov nad Kněžnou: Orlická galerie – Roudnice nad Labem: Oblastní galerie výtvarného umění – Cheb: Galerie výtvarného umění – Karlovy Vary: Galerie výtvarného umění – Opava: Dům umění 1989.

36 Terezie NEKVINDOVÁ – Vjera BOROZAN, „Náš koncept byl věci polarizovat. Rozhovor s Janou a Jiřím Ševčíkovými“, in: ŠEVČÍKOVÁ – ŠEVČÍK, *Texty*, s. 574.

37 Josef HLAVÁČEK, „Umění si hledá místo“, in: *Sborník památce Václava Navrátila* (samizdat), Praha 1987, s. 81–88.

38 *Ibid.*, s. 86.

volnějšího intenzionálního vymezení – malba a expresivita – k němu řadí nový prvek: Michaela Rittsteina. V podstatě postačující podmínkou „novomalebosti“ je pro něj formální afinita. Taková klasifikace na základě formálních náležitostí tvorby představuje pro tradičního historika umění docela obvyklý postup. A Rittstein se díky ní zároveň má z dosud neklasifikovaného umělce generace sedmdesátých let stát zástupcem svrchované aktuálního internacionálního uměleckého proudu.

Proti tomu postmoderní interpretace tvorby Jitky a Květy Válových v „Loučení s modernismem“ je vlastně residuem první fáze teoretické práce Jany a Jiřího Ševčíkových na české umělecké scéně.**33** Pojem postmoderny – tak, jak s ním před tím pracovali v souvislostech architektury – nemohli zpočátku plně aplikovat na mladou generaci. Řešením byly právě „nové pohledy“ na generačně starší autory – vedle sester Válových také na Vladimíra Preclíka. Od své návštěvy druhé *Konfrontace* studentů a absolventů AVU a VŠUP v roce 1984**34** nicméně pojem postupně generačně uzavírají a záhy se z nich stávají programoví mluvčí generace osmdesátých let.**35** Její příslušníky seznamují s relevantní tvorbou zahraničních autorů, připravují jim výstavy a píší katalogové texty. Autoři starší pro ně začínají představovat jen „paralelní“, „boční“ nebo „periferní“ informaci“, jak se později vyjádřili v jednom rozhovoru.**36**

Programově generační pojetí postmoderního umění problematizuje ve svém textu „Umění si hledá místo“ z roku 1987 také Josef Hlaváček.**37** Nejde mu přitom jen o to ukázat tu, že toho či onoho generačně staršího umělce „lze přiřadit“ k „nové expresivitě“. Zaujímá rezervovaný postoj k samotnému rigidnímu rozlišování moderna/postmoderna: „Na tomto místě by nyní bylo nutné analyzovat platné a obhajitelné definice modernismu a postmodernismu a vůbec si objasnit, zda převzít půdorys uvažování vnucovaný tímto protikladem.“**38** Text je věnován třem významným exteriérovým výstavním akcím první půle osmdesátých let – *Malostranským dvorkům* (1981), *Setkání na tenisových dvorcích* (1982) a sympoziu *Chmelnice v Mutějovicích*

(1983). Ani v jednom případě nešlo o vystoupení striktně generačně vymezené.³⁹ Hlaváček přitom netvrdí, že zúčastnění umělci byli vlastně již postmodernisté, ale snaží se doložit, že jsou v jejich práci modernistické a postmodernistické prvky „smíšený“ a „že spíše než aby byly protikladné, jedny plodí druhé“.⁴⁰ „Vypjatý a tragický mravní heroismus avantgardy“ například cítí v „minimalismech“ Vladimíra Merty, a „naopak z repertoáru postmodernismu se“ podle něj „rekrutuje například mobilizace kolektivního podvědomí, jak se projevuje ve směřování k rituálu, v názvucích archeologických nebo primitivních kultur, řekněme to rovnou, v jejich citacích“.⁴¹

Josef Hlaváček sice zatím⁴² neodmítá pojetí postmodernismu jako něčeho, co se vůči modernismu nachází ve vztahu časové následnosti – například Chmelnice podle něj představuje projev jakéhosi přechodného období, je „křížovatkou, rozcestím mezi modernismem a postmodernismem“⁴³ – odmítá jej však pojímat jako záležitost generačního programu obecně. Vůbec mu nejde o to tvrdit, že někdo je a někdo jiný zas není skutečný postmodernista. Zpochybněno tak je pro Ševčíkovy klíčové ztotožnění postmoderního umění s uměním novým. Tento pojem postmoderny pro Hlaváčka představuje určitý teoretický aparát, jímž on, jako teoretik, interpretuje či reinterpretuje, „nově nahlíží“ tvorbu toho či onoho umělce, a nemusí přitom vadit, že „sami autoři si popisované rozcestí, které často probíhá jejich konkrétními jednotlivými díly, neuvědomovali“.⁴⁴

Zdánlivá bezprostřednost Skreplovy nové malby

Postup Jana Kříže i Josefa Hlaváčka je ve zřejmém konfliktu s oním rigidnějším generačním vymezením extenze pojmu postmoderny. Nejmladší generace také obvykle vnímá nové/postmoderní umění jako své umění – jako svůj projekt „budování nového jazyka“. Každopádně snahu řadit k němu někoho třeba na základě „povrchního“ kritéria materiální podobnosti nemohla akceptovat.

Vladimír Skrepl v roce 1983, tehdy ještě jako mladý historik a teoretik umění, recenzoval výstavu ve vysočanském Gongu, již se za generaci sedmdesátých let účastnil mezi jinými právě Michael Rittstein. V textu konstatuje

³⁹ Na *Malostranských dvorcích* se prezentovala především generace sedmdesátých let – Jiří Sozanský, Ivan Kafka, Čestmír Suška, Magdalena Jetelová ad., na *Tenisových dvorcích* přibyli mladší autoři – například Vladimír Merta nebo Margita Titlová-Ylovsky – spolu se zástupcem generace šedesátých let Čestmírem Kaffkou. Obdobný okruh autorů se pak zúčastnil i symposia v Mutějovicích.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 87.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Učiní tak později formou zpracovaného argumentu v textu „Postmoderna a naše 60. a 70. léta“. Konfrontuje zde texty Jean-Françoise Lyotarda s programovou teorií Achilla Bonita Olivy, Loránda Hegyiho a manželů Ševčíkových. Upozorní mimo jiné na to, že francouzský filosof „prvky postmoderního postoje shledává právě v moderním umění“, u Marcela Duchampa nebo Barnettta Newmana, a naznačuje, že podobné prvky by v českém prostředí bylo možné sledovat u Josefa Boštika, Huga Demartiniho, Zdeňka Sýkory nebo Karla Malicha. Josef HLAVÁČEK, „Postmoderna a naše 60. a 70. léta“, in: NEDOMA, *Pod jednou střechou*, s. 158–169.

⁴³ *Ibid.*, s. 86.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 87.

⁴⁵ Vladimír SKREPL, „K výstavě ve Vysočanském Gongu“, in: *Sborník památce Alberta Kutala* (samizdat), Praha 1984, s. 91, kurz. J. L.

⁴⁶ O tom, v čem spočívá taková tradice „planého výtvarničení“, se lze přesvědčit nahlédnutím do monografie třeba právě Michaela Rittsteina (Michael RITTSTEIN, *Michael Rittstein. Vlhkou stopou*, Praha: Gallery 2007). Vidíme tu, jak jeho výtvarný projev přes patrné proměny „organicky roste“ z jeho studentských prací, a to bez dramatictějších zvrátů. Ve svém úhrnu odpovídá běžné představě určitého autorského stylu. Naproti tomu u Vladimíra Skrepla se setkáváme i s tak dramatickou formální diskontinuitou, jako jsou jeho skoky od neoexpresionistického výrazu k neo-geo estetice. Takové diskontinuity jsou právě výsledkem reflexe a uvědomělých reakcí na proměny na domácí i zahraniční umělecké scéně. Srov. ukázky Skreplovy práce v Richard ADAM (ed.), *Česká malba generace 80. let*, Brno: Mediagate – Wannick Gallery 2010.

⁴⁷ Egon BONDY, „Malá úvaha a pár reprodukcí“, *Vokno*, 1985, č. 12, s. 34–36.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 34–35.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 35.

obnovený zájem o malbu ve světě i to, že mnozí z vystavujících malují. Nicméně:

Srovnávat výsledky takzvané nové malby s projevem našich umělců můžeme pouze *velmi* opatrně, lze-li to vůbec. Hovořit o přímém vlivu nemůžeme [...]. Zatímco malíři v zahraničí [...] mají zcela odlišnou uměleckou průpravu a zkušenost a jejich práce je *reakcí* a svým způsobem *vyústěním* předchozích tendencí (minimal, concept, ...), umělci u nás se museli a musí v první řadě vypořádat s *planým výtvarničením* [...], ke kterému jsou vedeni na výtvarných školách.⁴⁵

Z umělců jako Michael Rittstein dělá v očích umělců jako Vladimír Skrepl nepravé zástupce nové malby jejich ukotvení v tradici „planého výtvarničení“.⁴⁶ Jejich tvorba je *pouze* v nahodilém vztahu materiální podobnosti k zahraniční nové malbě. Proti tomu tvorba Skrepla bude představovat dobře informovanou reflexi zahraniční nové malby a bude také promyšleným gestem – gestem vztaženým k domácím analogům zahraničního minimálního a konceptuálního umění. I v tomto ohledu musí být bezprostřednost obrazů nového umění jen zdánlivá, aby šlo opravdu o „obrazy nového umění“.

Bondyho bezprostřední nová malba

Momentem bezprostřednosti – „mysteriózní atmosféry strženosti hudbou, tancem, barvou“ – spolu s tématem rehabilitace „nízkého umění“ mělo nové umění potenciál oslovit prostředí undergroundu. „Novomalebnu tematiku“ sledoval v ineditním periodiku *Vokno* Egon Bondy. Jeho pozice je dobře patrná už z prvního textu na toto téma – z „Malé úvahy“ z roku 1985.⁴⁷

Nové umění není uměním pro „sofistikovaného a moderním uměním posledních osmdesáti let zhýčkaného intelektuála“.⁴⁸ Kritikové a teoretikové si podle něj s tímto fenoménem zatím nevědí rady: „Je to proud velice spontánní, natolik spontánní, že nemá dosud ani svůj jednotící název ani svůj jednotící program.“⁴⁹ Bondyho charakteristiky nového umění se také většinou pohybují

na rovině blízké konkrétnímu uměleckému projevu – „svobodný malířský rukopis“, „barevná sytost“, „monumentální rozměr“. **50** To dobře konvenuje s jeho další tezí: „[Nové umění] vrací umělcově ruce její rozhodující význam ve výtvarné tvorbě: opět jednou se s gustem maluje.“ **51** Nakonec pro něj tak bylo docela přirozené zařadit do extenze pojmu nového umění vedle Jaroslava Róny nebo Jiřího Davida i takového autora undergroundového okruhu, jako byl Viktor Karlík. **52** Přitom ani Karlíkův expresionismus nebyl jen zdánlivý, nebyl prostředkován rozhledem po internacionální scéně, nebyl gestem vztaženým k minimalismu a konceptualismu starší generace. Jestliže takové přiřazení příslušníci generace osmdesátých let ani jejich mluvčí, manželé Ševčíkovi, neodmítají nikde explicitně, činí tak ještě efektivněji zcela konsistentním mlčením: v jejich textech Viktor Karlík jednoduše neexistuje.

Znovu je zřejmé, jak je tato Bondyho definice nové malby vzdálena postoji Jany a Jiřího Ševčíkových. Už v „Loučení“ podlamovala přesvědčivost tezí o bezprostřednosti, neintelektuálnosti nového umění paralelní teze *zdánlivosti* této bezprostřednosti i zdůrazňovaná vazba nového umění na „nové myšlení“. Bondy pojem postmodernismu později explicitně odmítne jako „málo šťastně zvolený“, a s ním také podstatnou část oné abstraktní roviny diskuse. **53** Proti tomu se stává postmoderní umění v pojetí manželů Ševčíkových „konceptuálnější“, získává „racionálnější odstup“, to jest, dále intelektualizuje na úkor oné zprvu zdůrazňované bezprostřednosti. **54**

Závěr

Na „Loučení s modernismem“ jsme předvedli určitou víceznačnost či rozpornost pojmu nového/postmoderního umění. Na několika málo příkladech jsme pak ukázali, jak tato víceznačnost do značné míry mizí v rozdílném vymezování pojmu různými aktéry české výtvarné scény.

50 *Ibid.*, s. 34.

51 *Ibid.* s. 35.

52 „Pokud škatulkujeme, zařadíme Karlíka jistě bez problému do proudu nové, „wilde Malerei.“ Egon BONDY, „Návštěva v ateliéru V. K.“, *Vokno*, 1989, č. 16, s. 57. Je přitom docela zjevné, jak Bondy do vlastní definice nového umění promítá své životní undergroundové preference. Jeho pojetí postmoderny je rozhodně adekvátnějším výkladem tvorby malíře undergroundu Viktora Karlíka než tvorby absolventa pražské AVU Jiřího Davida, nebo původním povoláním historika umění Vladimíra Skrepla. Ke Karlíkovi viz Viktor KARLÍK, *Podzemní práce. Zpětný dentik*, Praha: Revolver Revue 2012.

53 Srov. Egon BONDY, „Z výstavních síní“, *Vokno*, 1988, č. 14, s. 60: „Pro současnou vývojovou fázi výtvarného umění se na Západě i u nás většinou používá termín postmodernismus. Je to termín málo šťastně a značně neuváženě (a vlastně jen z pohodlnosti a z rozpaků) zvolený, který těžko může mít jiný obsah než pomocné časové určení.“

54 Srov. Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, „Popis jednoho zápasu“ (1989), in: ŠEVČÍKOVÁ – ŠEVČÍK, *Texty*, s. 220: „Nová malba však právě v této době [tj. kolem roku 1987] prodělávala zlom od počátečního entuziasmu k racionálnějšímu odstupu.“ Jinde manželé Ševčíkovi píší, v souvislosti s proměnou v tvorbě Jiřího Davida, o „konceptuálnějším, zdánlivě racionálnějším období“. *Eidem*, „Malba 80. let v Čechách“ (1988), in: ŠEVČÍKOVÁ – ŠEVČÍK, *Texty*, s. 210.

55 Nemáme tu na mysli spor ve smyslu explicitních reakcí na texty někoho jiného. Moment sporu vzniká samotným vznesením nároku na pojem nového/postmoderního umění – nároku, jenž není slučitelný s nárokem vzneseným někým jiným.

Tradicionalistickou pozici zastupoval text Kroutvořův. Křížova monografie Michaela Rittsteina zacházela s pojmem nové malby jako vymezeným skrze formální kvality výtvarného projevu. Josef Hlaváček zpochybnil ze své pozice teoretika jeho programové pojetí obecně. Na Skreplově kritice tvorby generace sedmdesátých let bylo vidět, do jaké míry byla pro „nejmladší generaci“ určující reflektovaná vztaženost nového/postmoderního umění k relevantní tvorbě generace starší i k aktuálnímu dění na zahraniční scéně. Naopak undergroundové vymezení nového umění, zastoupené textem Egona Bondyho, staví na momentu bezprostřednosti. Průběžně jsme také naznačovali, jak se ve vztahu k těmto postojům vyjasňuje skutečná pozice Jany a Jiřího Ševčíkových.

Mohlo by se tak zdát, že tu máme více nových či postmoderních umění. To je ovšem zavádějící pohled na věc. Nemáme tu několik vzájemně indiferentních pojmů uměnovědy, ale pojem jeden, s několika vzájemně konfliktními definicemi. A tyto definice neleží netečně vedle sebe, ale je veden spor o to, která z nich je ta správná. **55** Naší ambicí nebylo vydat vyčerpávající přehled těchto konfliktních definic, ale na několika vyhraněných příkladech demonstrovat, jak je možné pojem nového/postmoderního umění historizovat. Historickou pravdou nového/postmoderního umění není ani jedna z těchto sporných pozic, ani syntéza odstraňující jejich spor, ani jejich agregát, ale tento spor sám. Rozpornost také nemusí být vnímána jen jako defekt. Kdyby byl pojem ideálně transparentní, nemohl by takový spor vůbec probíhat, a jak jsme uvedli, je to spor o aktuální, a tak v určitém ohledu i opravdové umění.