

POETIČTÍ POSTMODERNISTÉ

THE POETIC POSTMODERNISTS

Pokoušíme-li se vymezit postmodernismus datem, pak se nabízí 15. srpen roku 1971. Toho dne americký prezident Nixon oficiálně zrušil krytí dolaru zlatem nebo jakýmikoli rezervními aktivy, což v ekonomickém smyslu znamenalo, že měnový kurz se stal pohyblivým. Volná pohyblivost kurzu přímo souvisí s oddělením označujícího od označovaného, to jest, koncept jazyka prostého významu – který je pilířem postmodernismu a umožňuje jeho typickou zálibu ve „hře“.

Dalším možným datem je 16. březen 1972. Prvních 33 budov, které tvořily sídliště pro sociálně slabé známé pod názvem Pruitt-Igoe v St. Louis v Missouri bylo zbouráno odštělem. Tato událost byla nazvána „koncem modernistické architektury“ a ukazuje ztrátu naděje v modernistický plán, jehož účelem bylo zorganizovat svět po industrializaci či minimálně konec tohoto politického záměru. Tak jako v případě Nixonovy ekonomické politiky, i zde vidíme oddělení, rezignaci; doslova kolaps modernistické podstaty života v mračnech prachu a nastolení intelektuálního a estetického paradigmatu vyjádřeného slovy „všechno je dovoleno“.¹

Obě tyto události zasazují vznik postmodernismu do rámce ideologických změn ve Spojených státech amerických a změn ve vývoji kapitalismu. Uvolnění měnového kurzu mělo přímý dopad i v západní Evropě, stejně jako se náznaky opouštění modernistických snah začaly projevovat na naší straně Atlantiku i v kultuře, byť v méně dramatické

Attempting to define postmodernism by a date, landing on 15 August, 1971. On this day, US president Nixon suspended the convertibility of the dollar into gold or any other reserve assets, allowing it, in economic terms, to “float”. The free floating of currencies corresponds directly the detachment of the signifier from the signified, that is, the idea of language as empty of meaning – a pillar of postmodernism that facilitates its characteristic penchant for “play”.

Another possible date: 16 March, 1972. The first of the 33 buildings that comprised the Pruitt-Igoe social housing estate in St. Louis, Missouri, was demolished by explosive detonation. This occurrence has been named “the end of modernist architecture”, and betrays a loss of hope in the modernist project of organising the world after industrialisation, or at least an end to prioritising this project politically. Like with Nixon’s economic policy, what we see here is detachment, letting go; literally collapsing the modernist framework of life in a cloud of dust to arrive in the intellectual and aesthetic paradigm of “anything goes”.¹

Both these events embed the emergence of postmodernism in ideological shifts in the United States, and in developments in capitalism. The liberation of currencies had a direct effect in Western Europe too, just as signs of giving up on modernist efforts also began to settle on the surface of culture this side of the Atlantic, albeit in a less explosive manner. But is postmodernism,

podobě. Je však tedy postmodernismus v podstatě důsledkem kapitalismu? Nebo jinými slovy - nejsou kulturní produkty v socialistických ekonomikách ze své podstaty vyloučeny z nahlížení tímto prizmatem? Aby bylo možné představit první generaci českých postmoderních sochařů, je nejprve nutno tuto otázku zodpovědět. Protože cosi se *změnilo* i v kultuře socialistických zemí, ale tato změna se jeví jako jiná, stejně tak jako jsou jiné exploze, které ji přivodily.

Mezi odezvou na Pražské jaro roku 1968 a Gorbačovovou perestrojkou v osmdesátých letech představují sedmdesátá léta klíčový moment proměny umění v tehdejším Československu. Toto období, nazvané paradoxně „normalizací“, bylo jednou velkou kulturní cenzurou. Zatímco mnozí z umělců náležejících k Generation One měli být během této dekadý umělecky na vrcholu, ti, co zůstali v rodné zemi, se potýkali s nemožností pracovat, o vystavování ani nemluvě. Tam, kde se na západě umělci utápěli v absenci estetických kritérií, se postmodernistický model „všechno je dovoleno“ v Československu stále více blížil modelu: „ve skutečnosti ale není dovoleno skoro nic“.

V tomto kontextu by minimalismus a odhmotnění – dvě tendence projevující se toho času v Americe – byly poněkud méně na místě, neboť vidění a podstata hmotného byly samotnou podmínkou tvorby (spíše než estetickou volbou). Dojemným příkladem, už z období kubánské raketové krize, byla hladovka Jana Koblasy, kterou držel, když byl povolán k výkonu vojenské služby. Po několika týdnech Koblasa zkolaboval a strávil zbytek roku v nemocnici. Zde tedy máme chřadnoucího umělce, nikoli zredukovaného na propracované rastry konceptuální sochy, ale na kost a kůži. Umění muselo reagovat tak, že se drželo principu přidávání spíše než redukce – nemohlo si v té době dovolit ztratit svou hmotnou podstatu.

then, fundamentally an effect of capitalism? Or put differently, is cultural production in socialist economies by definition excluded from being read through this lens?

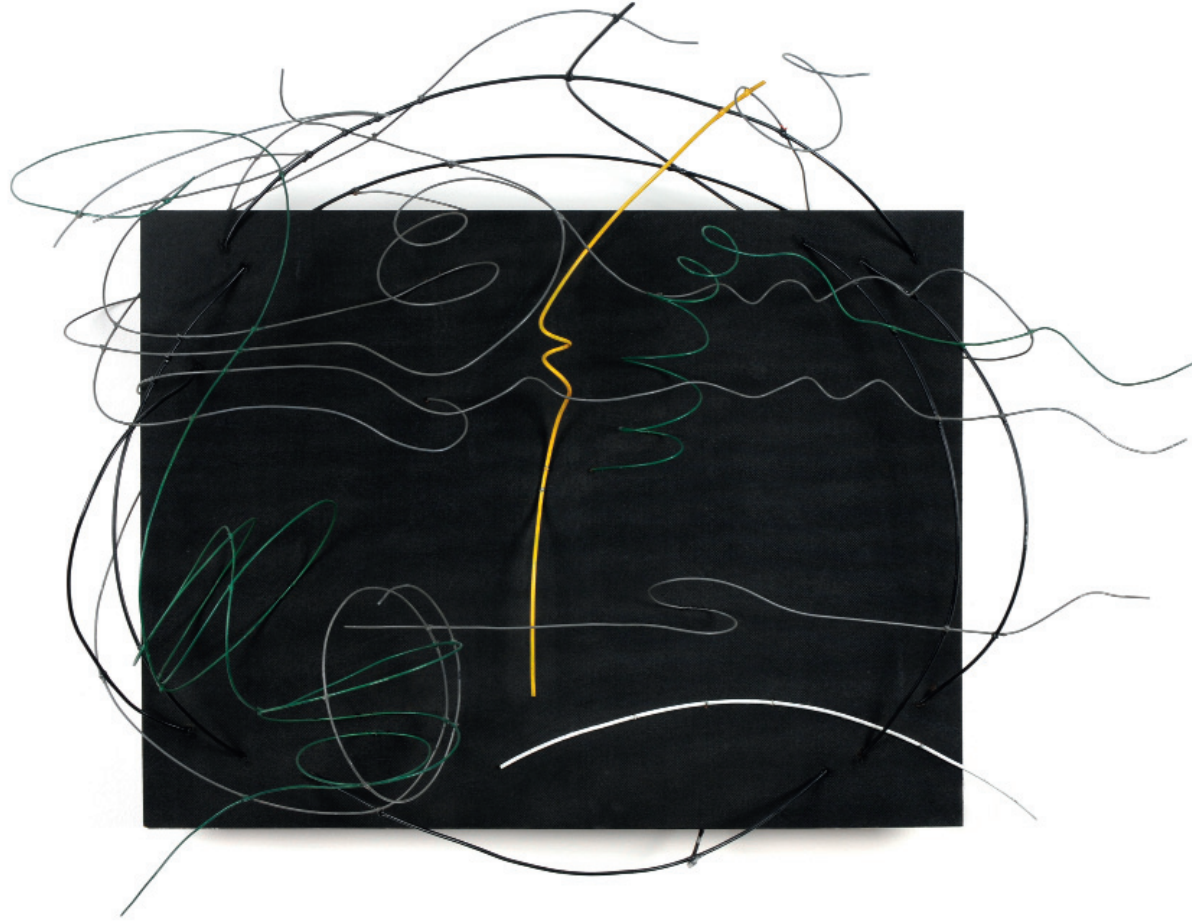
To begin to introduce the first generation of Czech postmodernist sculptors, one must first begin to answer these questions. Because something did change on the surface of culture in socialist countries as well, only this change looks different, just as the explosions that led to it are of a different kind.

Suspended between the 1968 backlash against the Prague Spring and the perestroika of Gorbachov's 1980s, the 1970s represent a key moment of transition for art in then-Czechoslovakia as well. Paradoxically named “normalisation”, this period was one of heavy cultural censorship. While many of the artists included in Generation One were due for their artistic zenith during that decade, those that remained in their home-country were struggling to make work, let alone be exhibited, in or outside the Eastern Bloc. Where, in the West, artists were wallowing in the absence of aesthetic criteria, on the other side of the iron curtain “anything goes” had increasingly become “hardly anything at all”.

In this context, minimalism and the dematerialisation – two currents trending in America at the time – would have rather less appeal, seeing as the barely-existent was the very condition for art-making rather than an aesthetic choice. As poignant illustration, already at the time of the Cuban missile crisis in 1961, when called upon to serve in the military, Jan Koblasa entered into a hunger strike. After several weeks, Koblasa collapsed and spent the rest of the year in hospital. Here we have the artist wasting away, a reduction not into the slick grids conceptual sculpture, but skin and bones. As a response, art had to cling to the principle of addition rather than reduction – it

KAREL MALICH, STROM V KRAJINĚ
1975, překlíčka, ocel, barva, 85 × 117 × 39, soukromá sbírka

KAREL MALICH, TREE IN THE LANDSCAPE
1975, plywood, steel, paint, 85 × 117 × 39, private collection





STANISLAV KOLÍBAL, CONSTRUCTION NO. XXIII
1997, iron, 115 × 128 × 160 cm, Property of the artist

STANISLAV KOLÍBAL, STAVBA Č. XXIII
1997, železo, 115 × 128 × 160 cm, majetek autora

Redukce je principem modernismu a v tomto smyslu Koblasovo na váze ubývající tělo připomíná tenké bronzové figury Alberta Giacomettiho. A skutečně, v útlých siluetách na vrcholu Koblasova díla *Obětiště panen* z roku 1962 lze vycítit Giacomettiho vliv. Tato socha, tyčící se na věžovitém podstavci sestávajícím ze čtyř nestejně velkých zdobených soklů obtěžkaných symbolikou a příběhem, je však na hony vzdálená modernistickému směřování k esenciálnímu. Když spisovatel Jean Genet navštívil Giacomettiho ateliér, napsal o jeho sochách:

“Kdokoli”, říkal jsem si, „může být milován navzdory své ošklivosti, své hlouposti, své podlosti“... Blížkost vyjádřená [Giacomettiho] figurami se mi jeví jako jeho zásadní bod, ve kterém by se lidská bytost znovu stala tím, co už nelze více redukovat v něm samém... určitá identita, která je univerzálně platná pro každého člověka.²

V době Genetovy návštěvy roku 1950 Giacometti pomalu umíral, zatímco se současně vyčerpávaly možnosti modernismu. Koblasův oltář není o blízkosti jednoho člověka druhému, ale v podstatě o odcizení a o potřebě duchovnosti, která by skrze skládání materiálů poskytla útočiště. Ještě před počátkem sedmdesátých let ono „kdokoli může být milován navzdory své špatnosti“ ztratilo váhu jak na východě, tak na západě. Ale tam, kde zklamaný idealismus na západě znamenal rozložení Giacomettiho figury na koncept a geometrii, umělci v Československu začali přidávat, hrát si: vytvářeli ochranné štíty proti útlaku „normalizace“ uchylováním se ke komediálnosti, absurditě, poezii a příběhu.

Stojící Karla Nepraše z roku 1959, například, vyvolává vzpomínku na Giacomettiho *Benátskou ženu*. Avšak tato plastika, rozřízlá vprostřed, místo podstaty člověka odhaluje pouze hlubokou prázdnotu. Ve svém *Kráčejícím* Nepraš proměňuje ikonického *Kráčejícího muže v železné trubky*, tedy materiál, který je vzdálen každodennosti daleko

simply could not afford to lose its material base.

Reduction is a modernist principle, and in that Koblasa's waning body recalls the thin bronze figures of Alberto Giacometti. Indeed, in the slender silhouettes topping Koblasa's sculpture *Obětiště panen* [Sacrificial Alter For Virgins], 1962, we may see some influence of Giacometti's as well. However, placed upon a tower of four irregularly sized, decorated plinths, heavy in symbolism and narrative, this sculpture is a far-cry from modernism's trajectory towards the essential. When the writer Jean Genet visited Giacometti's studio, he wrote of the sculptures:

“Anyone”, I said to myself, “can be loved beyond his ugliness, his stupidity, his meanness “... The proximity expressed in [Giacometti's] figures seems to me to be his precious point where the human being would be brought back to what is most irreducible in him ... a kind of universal identity to all men.²

At the time of Genet's visit in the 1950s, Giacometti was slowly dying, while simultaneously the potentials of modernism were exhausting. Koblasa's altar is not about the proximity of one man to another, but, essentially, about alienation, and the need for spirituality to provide shelter through the assemblage of material. By the 1970s, that “anyone can be loved beyond his meanness” would have lost clout in the East as well as the West. But where disappointed idealism in the latter meant dissolving Giacometti's figure into concepts and geometry, in Czechoslovakia, artists would begin adding to it, playing with it: building shields against the repressiveness of “normalisation” by indulging in comedy, absurdity, poetry and narrative.

Karel Nepras's *Stojící* [Standing], 1959, for instance, brings to mind Giacometti's *Woman of Venice*, however cut up down the middle, in place of the essence of man, this sculpture reveals only

méně než Giacomettiho drahý bronz. Nepraš v podstatě nikdy neopouští figuru. V tomto smyslu nadále upřednostňuje zájem o existenciální před formálním a vytváří zvláštní spojení humoru a beznaděje, které charakterizují mnohé z jeho prací napříč českým postmodernismem.

Tyto tendence by se mohly jevit jako rozpor s objektivním formalismem, ale po prozkoumání jeho ontologické podstaty se ukáží jako zřejmá druhá cesta postmoderního sochařství. Ve svém klíčovém eseji „Sochařství v rozšířeném poli“ z roku 1979 přichází americká historička umění Rosalind Kraussová s jakousi definicí tohoto žánru. Tvrdí, že modernistické sochařství existuje v negativním prostoru, definováno pouze tím, čím není: krajinou, či architekturou. Jakmile si představíme to, co nazývá neutrálností – tedy věc, která není ani tím, ani oním – lze si představit věc, která je jak architekturou, tak krajinou: „Rozšířené pole tak vzniká představením problematiky souboru protikladů, mezi kterými se modernistická kategorie sochařství nachází.“³

Oblast, ke které Kraussová odkazuje, je do velké míry literární: sochy pronikající do otevřeného prostoru jako land-art, instalace či dokonce jistá bezhmotnost. Vzpomeňme si například na práce Kurta Gebauera – *Krajinka*, *Pláž* a *Český rybník*, které na sebe vzájemně působí se svým okolím způsoby, které překračují rámec modernistického sochařství – což ale platí také pro některé další české umělce. Daleko významnější však je, že soubor protikladů představený problematikou českého sochařství se netýká krajiny a architektury, ale spíše figurace a abstrakce, formalismu, příběhu a propojení všech těchto aspektů s tím, co je společenské a psychologické. V tomto smyslu pronikání po modernismu vytvořených soch do prostoru této výstavy směřuje dovnitř. Tak, jak česká malířka Jitka Válková popsala roli, kterou existencialismus sehrál mezi nonkonformisty v Československu: „Lidé byli daleko více introvertní. Neměli jinou možnost, protože se nedalo komunikovat s vnějším světem.“⁴

profound emptiness. With *Kráčející* [Walking], Nepras transforms the iconic *Walking Man* into iron pipes, a material far less alien from the everyday than Giacometti's precious bronze. While the use of ignoble materials is also favoured in Arte Povera, conceptual art and minimalism, unlike the practitioners of these styles, Nepras does not abandon the figure. In this, he continues to prioritise existential over the formal concerns, developing a special blend of humour and hopelessness that marks many of the works across Czech postmodernism.

Such earnest preoccupations would seem at odds with the detached formalism prevailing in that ism, but upon investigating its ontological foundation emerge as the obvious second way of postmodernist sculpture. In her seminal essay *Sculpture in the Expanded Field* from 1979, the American art historian Rosalind Krauss provides something of a definition of the genre. The modernist sculpture, she argues, exists in a negative space, defined only by what it is not: landscape or architecture. Once one has imagined the neuter, as she calls it — the thing that is neither — it becomes possible to imagine the thing that is both architecture and landscape: “The expanded field is thus generated by problematising the set of oppositions between which the modernist category of the sculpture is suspended.”³

The field that Krauss refers to, in large part, is a literal one: sculptures expanding into open territory as land-art, installation or even immateriality. Recalling for instance the work of Kurt Gebauer – *Mini-landscape*, *Beach*, and *Bohemian Pond* all interacting with their surroundings in ways that go beyond the scope of modernist sculpture – for some Czech artists, this definition resonates, too. But more prominently, the set of oppositions problematised in Czech sculpture is not that of landscape-architecture, but rather figuration and abstraction, formalism and

ALEŠ VESELÝ, VÁROVNÝ SIGNÁL
1967–68, svařovaný plech a nerez, v. 271 cm, Galerie Zlatá husa

ALEŠ VESELÝ, WARNING SIGNAL
1967–68, welded sheet metal and stainless steel, h. 271 cm, Galerie Zlatá husa





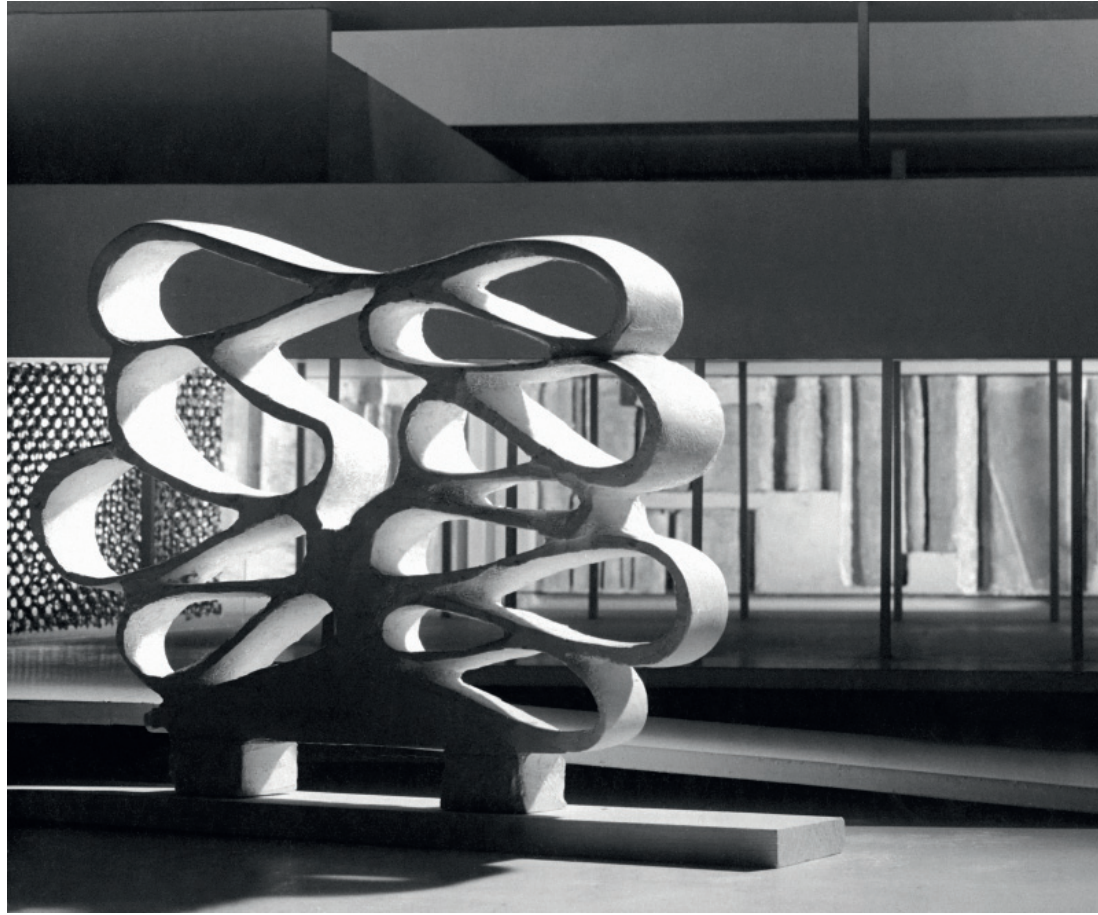
KAREL NEPRAŠ, THE STANDING
1959, bronze, h. 103 cm, Galerie Zlatá husa

KAREL NEPRAŠ, STOJÍCÍ
1959, bronz, v. 103 cm, Galerie Zlatá husa

KAREL NEPRAŠ, STOJÍCÍ
90. l. plastika ze železných trubek, v. 165 cm, Galerie Zlatá husa

KAREL NEPRAŠ, THE STANDING
90s, sculpture of iron pipes, h. 165 cm, Galerie Zlatá husa





STANISLAV KOLÍBAL, PRVNÍ NÁVRH PLASTIKY PŘED BUDOVU ČESKOSLOVENSKÉHO VELVYSLANECTVÍ V BRAZÍLI
1963, realizace v železe 2012, 177 × 165 × 19 cm, majetek autora

STANISLAV KOLÍBAL, 1ST DRAFT OF THE SCULPTURE IN FRONT OF THE BUILDING OF THE CZECHOSLOVAK EMBASSY IN BRAZIL
1963, cast iron from 2012, 177 × 165 × 19 cm, property of the artist

Ačkoli práce umělců jako Stanislav Kolíbal, Karel Malich, Jiří Hilmar a Jiří Bielický více odpovídají kraussovskému pojetí postmodernismu, zachovávají si znaky poezie a symboliky, které je odlišují od prací jejich zahraničních kolegů. Jeff Crane, který psal o Kolíbalově retrospektivní výstavě uspořádané roku 1997 v pražském Veletržním paláci pro americký časopis *Artforum*, rozpoznává příbuznost jeho prací s díly Barnetteta Newmana, Richarda Serry a Donalda Judda. Píše však, že:

„Hlavním rozdílem mezi americkým a českým modernismem – je, že zatímco američtí modernisté se pevně etablovali ve specifikách materiálů a materiálnosti, Kolíbalovy práce ze šedesátých let více souvisí s poetikou příběhu. Jeho dílo ilustruje český přístup k abstrakci, v tom smyslu, že tvar, barva, linie a hrana nejsou téměř nikdy vnímány jako plně soběstačné; namísto toho dílo obvykle získává podobu dějiště konkrétního momentu či události (to jest růstu / rozpadu, konstrukce / destrukce). Teatrální a existenciální aspekty vytváření objektů jsou tedy zdůrazňovány na úkor aspektů formálních.“⁵

Totéž lze říci o Karlu Malichovi, jehož organické formy a pestrobarevná paleta naznačují spřízněnost s umělci tak odlišnými jako Alexander Calder, Frank Stella a Cy Twombly. Jeho motivy však naopak náležejí úplně do jiné éry: fantastický vesmír amorfních pastelů prozrazující zájem o kosmologii a duchovnost, což nás přivádí zpět k rituální praxi Hilmy af Klintaové na počátku století (ačkoli, nutno uznat, ani ona nebyla typickou představitelkou své doby).

Pronikání sochy směrem dovnitř, které ilustrují práce Nepraše a Koblasy, ale také Věry Janouškové a Vladimíra Janouška, se neprojevuje jako odklon od modernismu, ale jako zásah do něj. Bronz *Rty Evy Kmentové* z roku 1972 se na první pohled jeví jako pouhá expresivní textura, ale při bližším prohlédnutí lze rozeznat tvary mnoha úst. Stejně

narrative, and the relation of all these modes to the social and the psychological. In that sense, the expansion of sculpture after modernism on display in this exhibition is an inward one. As the artist Jitka Válová said of the role of existentialism among non-conforming practitioners in Czechoslovakia: “People were more introverted. They had no alternative because you couldn’t communicate with the outside world.”⁴

Even while the work of artists such as Stanislav Kolíbal, Karel Malich, Jiří Hilmar and Jiří Bielecki falls more easily in line with Kraussian postmodernism, it retains a sense poetry and symbolism distinct from their international peers. Writing about Kolíbal’s 1997 retrospective at Prague’s Veletržni Palac for US magazine *Artforum*, Jeff Crane recognises affinities between his work and that of Barnett Newman, Richard Serra, and Donald Judd. However, the difference, he writes

—the central difference between American and Czech Modernism—is that while American Modernists became entrenched in the specifics of materials and materiality, Kolíbal’s work from the ’60s has more to do with the poetics of narrative. His work exemplifies the Czech approach to abstraction, in that shape, color, line, and edge are almost never perceived as wholly self-sufficient; instead, the work tends to take the form of a site of a particular moment or event (i.e., growth / decay, construction / destruction). The theatrical and existential aspects of object-making are thus emphasized over the formal.⁵

The same could be said Karel Malich, whose organic shapes and bright colour palette suggest kinship with artists as various as Alexander Calder, Frank Stella and Cy Twombly. Meanwhile, his motifs belong to another era entirely: a fantastic universe of amorphous pastels revealing an interest in cosmology and the spiritual that takes us back to the ritualistic practice of Hilma af Klint in the



STANISLAV KOLÍBAL, TROIČESTÍ
1967, barvený hliník, 172,5 × 83 × 27 cm, soukromá sbírka

STANISLAV KOLÍBAL, THREE-WAY PATH
1967, colored aluminium, 172,5 × 83 × 27 cm, private collection

tak z jejího čistého monolitu nazvaného *Stéla s otiskem rtů* z roku 1966 vystupují kontury tváře. Jako taková, Kmentová zpochybňuje modernistické předpoklady objektivitě abstrakce tím, že do svých děl znovu zakomponovává stopy figurálních prvků, ale bez odtržení sochy od její podstaty. V jiném jejím díle, podobném zhroucenému Brancusimu, odhaluje vejčitý bronz otisky lidských údů, zatímco v děsivé interpretaci Sola LeWitta se stovky groteskních prstů prostrkávají ven plochami krychle. Práce Evy Kmentové mají v sobě jisté zoufalství, strašlivé a komické zároveň, které do velké míry narušuje stylistickou linii dvacátého století.

Právě umění, kdy jedna věc může současně být více než jednou věcí a zvláště vícekrát najednou, už nemůže být víc postmoderní. Nejen vzhledem k proslulé lhostejnosti postmodernismu vůči soudržnosti a lineárnosti, ale stejně tak díky lhostejnosti modernismu vůči minulosti. Zde se nabízí srovnání s ruským teoretikem kultury Michaiilem Bachtinem. Navzdory tomu, že téměř výlučně psal o literatuře devatenáctého století – pravděpodobně proto, že erudice v oblasti tvorby současných autorů by nebyla z politických důvodů žádoucí – Bachtinovy výklady karnevalového groteskního realismu a heteroglosie sehrály důležitou roli v popisu postmoderní kultury a enormně rezonují se zmíněnými díly. „Jeví se, že co Bachtin hledal,“ píše badatelka Caryl Emersonová, „byla novost, která nezdůrazňovala autonomii přítomnosti či budoucnosti, ale která přistupovala k minulosti nečekanými, produktivními způsoby – a vítala podobné přístupy vůči sobě.“⁶

Monumentální konstrukce Aleše Veselého jsou v tomto smyslu ukázkovými příklady – staví odkazy na prastaré skalní útvary a pohřebiště do protikladu k průmyslovým ocelovým plechům a futuristickým kulovitým útvarům. Pro Veselého evidentně žádné z jeho děl není v konečném stavu, ale tvoří spíše „nekonečnou stavbu“ – další pilíř postmodernismu: kontinuální otevřenost změně a interpretaci.

beginning of the century (although, admittedly, she was not exactly typical of her day either).

The inward expansion in sculpture exemplified by Nepras and Koblasa, as well as Věra Janoušková and Vladimír Janoušek, manifests not as a departure from modernism, but as interventions into it. Eva Kmentová's bronze relief *Lips*, 1972, at first sight seems a mere expressionist texture, but upon closer inspection bears the shapes of countless mouths. Likewise, protruding from within her clean monolith *Stele with Lip Imprint*, 1966, is the contours of a face. As such, Kmentová challenges modernist assumptions of the objectivity of abstraction by reinserting traces of the figurative, but without breaking the sculpture off its plinth. Elsewhere in her oeuvre, an egg-shaped bronze, like a broken Brancusi, reveals the imprints of human limbs, while in a nightmarish rendition of a Sol Lewitt, hundreds of grotesque fingers poke through the sides of a cube. Kmentová's works have something of the abject about them, at once horrific and hilarious, which disturbs the stylistic timeline of the twentieth century to extraordinary effect.

And precisely this quality of being more than one thing at once, and, especially, more times at once, could not be any more postmodern. Not only given postmodernism's famous disregard for coherence and linearity, but equally because of modernism's disregard for the past. Here we find a useful parallel in the Russian cultural theorist Mikhail Bakhtin. Although he wrote almost exclusively about 19th century literature – likely because scholarship on contemporary authors would not have been politically welcome – Bakhtin's explications on the carnivalesque, grotesque realism, and heteroglossia have played an important role in describing postmodern culture, and are enormously resonant with the works in question. “What Bakhtin seems to have sought,” the scholar Caryl Emerson writes, “was newness that did not stress the autonomy of the present or the

Zatímco Veselého sochy sdílejí s Neprašovými tendenci ke grotesknímu, tak současná závažnost děl Aleše Veselého svědčí o neuvěřitelné různorodosti českého postmodernismu; krajiny, která současně expanduje dovnitř i vně – a všemu navzdory.

Kristian Vistrup Madsen

Kristian Vistrup Madsen je vycházející hvězdou umělecké kritiky. Jeho závěrečná práce „Doing Time“ byla vybrána jako nejlepší z jeho ročníku na Royal College of Art v Londýně, celosvětově nejprestižnější univerzity daného zaměření. Je autorem textů pro výstavy ve Stockholmu, Kodani, Berlíně a Kolíně nad Rýnem, publikoval v Artforu, ArtReview, Studio International, LEAP, Art Territory, Art Monthly a dalších periodikách. Kristianův text pro výstavu Generation One je jeho prvním uvedením do českého prostředí.

1 Tento termín se stal zkratkou pro postmoderní estetiku díky častému používání Françoisem Lyotardem v „O postmodernismu“ v návaznosti na teorii Paula Feyerabenda.

2 Genet, Jean, 'L'atelier d'Alberto Giacometti' v Oeuvres complètes, svazek 5 (Paris: Gallimard, 1979), s. 51.

3 Kraussová, Rosalind, 'Sculpture in the Expanded Field' v October, svazek 8 (jaro 1979), s. 33-44, s. 38.

4 Svašek, Maruška, 'The Politics of Artistic Identity: The Czech Art World in the 1950s and 1960s' v Contemporary European History, svazek 6, (listopad 1997), s. 383-403, s. 392.

5 Crane, Jeff, 'Stanislav Kolíbal, Veletržní Palác' v Artforum, prosinec 1997, s. 126. Crane zde nerozlišuje mezi modernismem a postmodernismem.

6 Emerson, Caryl, 'Problems with Baxtin's Poetics' in Slavic and East European Journal, svazek 32 (1988), s. 510.

future, but that addressed the past in unanticipated, productive ways — and invited similar approaches to itself.”⁶

Here, the immense structures of Aleš Veselý are a case in point, juxtaposing references to ancient rock formations and burial grounds with industrial steel plates and futuristic spheres. For Veselý, none of his works exist in a definitive state, but rather form part of an “infinite construction” – another pillar of postmodernism: remaining open to change and interpretation. While Veselý's sculptures share with those of Karel Nepras an affinity with the grotesque, their solemnity to the latter's dark humour testifies to the incredible diversity of Czech postmodernism; a landscape that expands at once inwardly and outwardly – and against all odds.

Kristian Vistrup Madsen

Kristian Vistrup Madsen is a shooting star of art criticism. His Final Major Project „Doing Time“ was named the best in his graduating class at Royal College of Art in London, world's number one university in the field. Kristian authored a number of texts for exhibits in Stockholm, Copenhagen, Berlin, Cologne; he published in Artforum, ArtReview, Studio International, LEAP, Art Territory, Art Monthly and more. Kristian's text for the Generation One exhibit is his first introduction to the Czech art scene.

1 This term became short-hand for postmodern aesthetics through its prominent use by François Lyotard in 'Answering the Question: What is Postmodernism?' following the theory of Paul Feyerabend.

2 Genet, Jean, 'L'atelier d'Alberto Giacometti' in Oeuvres complètes, Vol. 5 (Paris: Gallimard, 1979), p. 51.

3 Krauss, Rosalind, 'Sculpture in the Expanded Field' in October, Vol. 8 (Spring 1979), pp. 33-44, p. 38.

4 Svašek, Maruška, 'The Politics of Artistic Identity: The Czech Art World in the 1950s and 1960s' in Contemporary European History, Vol. 6, (November 1997), pp. 383-403, p. 392.

5 Crane, Jeff, 'Stanislav Kolíbal, Veletržní Palác' in Artforum, December 1997, p. 126. Here, Crane makes no distinction between modernism and postmodernism.

6 Emerson, Caryl, 'Problems with Baxtin's Poetics' in Slavic and East European Journal, Vol. 32 (1988), p. 510.