

ROSALIND KRAUSS

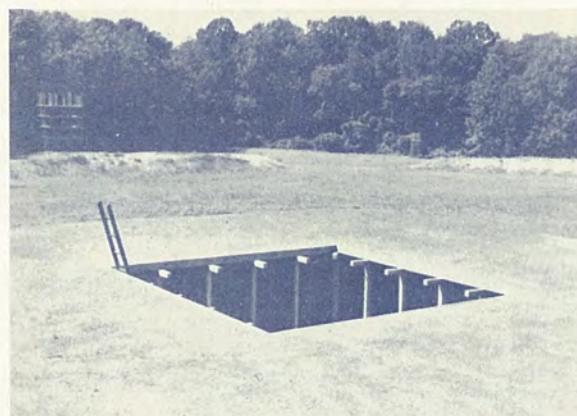
Uprostřed plochy je nepatrný násep, vydutá zem, která je jedinou známkou přítomnosti díla. Poblíž vidíme velký, čtverhranný profil otvoru a přečnávající žebřík, který slouží při sestupu do výkopu. Samotné dílo je tedy celé pod úrovní povrchu – zpola atrium, zpola tunel, hranice mezi vnitřkem a vnějškem, křehká stavba z dřevěných podpěr a nosníků. Toto dílo Mary Missové, nazvané *Opevnění / Pavilony / Pasti* z roku 1978, je ovšem socha, nebo přesněji zemní práce.

V posledních deseti letech se za sochy označují poněkud neobvyklé objekty: úzké chodby zakončené televizní obrazovkou; rozměrné fotografie dokumentující pěší výpravy; zrcadla v obyčejné místnosti nastavená do neobvyklých úhlů; pomíjivé čáry v poušti. Zdá se, že nic nemůže dát této směsici různých snažení právo hlásit se k čemukoli, co by mohlo být míněno kategorií sochy, pokud ovšem tato není nadána téměř neomezenou pružností.

Značnou měrou pochází takový vliv z přístupu kritiky, která provázela americké poválečné umění. Pod jejíma rukama, jež hnětly, natahovaly a překrucovaly, předvedly kategorie jako socha a malba podivuhodnou ukázkou pružnosti a ukázaly, že pojem v oblasti kultury je možno rozšířit tak, že vlastně obsáhne cokoliv. Přesto, že se toto rozšiřování pojmu sochy děje ve jménu avantgardní estetiky – ideologie nového –, jeho skrytým poselstvím je historismus. Nové bude stravitelnější, pokud nám bude připadat důvěrně známé, bude-li se zdát, že se postupně vyvinulo z forem známých již v minulosti. Historismus se u všeho nového a odlišného snaží utlumit právě novost a smazat odlišnosti. V naší zkušenosti tak vytváří prostor pro změnu tím, že připomíná model vývoje – tak člověk, který existuje nyní, může být považován za odlišujícího se od dítěte, jímž býval, a zároveň (díky neviditelnému působení účelu) za totožného s ním. Uklidňuje nás skutečnost, že vidíme stále totéž, uspokojuje nás metoda přeměny všeho v čase či v prostoru cizího na to, co známe a čím sami jsme.

Sotva se v šedesátých letech na obzoru estetické zkušenosti objevilo minimalistické sochařství, kritika začala vyhledávat předky tohoto směru, celou škálu otců v konstruktivismu, kteří by uznáním otcovství legalizovali neobvyklosti těchto objektů. Plastické hmoty? Netečné geometrické vzory? Sériový výrobek? Nic z toho nebylo *fakticky* podivné, protože bylo možné zavolat ducha Gaba, Tatlina a Lissického, aby to dosvědčil. Nevadilo, že obsah jednoho díla neměl vůbec nic společného s obsahem druhého, a dokonce byl jeho opakem. Nevadilo, že Gabův celuloid byl znakem průzračnosti a užívání rozumu, zatímco Juddova fluoreskující plastika mluvila slangem kalifornských hippies. Nevadilo, že konstruktivistické formy byly míněny jako

1

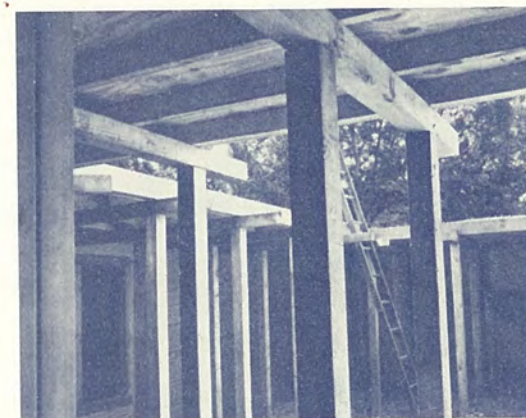


viditelný důkaz neměnné logiky a jasnosti univerzálních geometrických systémů, zatímco jejich zdánlivé protějšky v minimalismu byly prokazatelně nahodilé, neboť označovaly vesmír držený pohromadě nikoli Duchem, ale kotevními lany, lepidlem a nepředvídanou zemskou přitažlivostí. Zápal pro historizaci tyto rozdíly prostě odstranil.

Během historie bylo poněkud obtížné takové postupy uplatňovat. S přechodem od šedesátých do sedmdesátých let začaly být sochou kupky nití vysypaných na podlahu nebo špalky sekvojového dřeva přiválené do galerie či palisády kolem vyhloubeného ohniště nebo třeba tuny zeminy vykopané v poušti. Slovo *socha* se vyslovovalo stále obtížněji, i když zásadní problém to nebyl. Historik umění nebo kritik prostě předvedl další trik a posunul začátek genealogie ne o desetiletí, ale o tisíciletí do minulosti. Stonehenge, kresby na pláni Nazca, toltécké paláce, indiánské mohyly – cokoli mohlo dosvědčit historickou souvislost díla, a tím i oprávněnost jeho statutu jako sochy. Ovšem Stonehenge a toltécké paláce sochami v přímém smyslu právě nejsou a jejich role historických předchůdců se v tomto důkazu stala poněkud podezřelou. Ale to nevadilo. Trik lze totiž provést ještě odkazem na řadu primitivizujících děl z počátku století – Brancusiho *Nekonečný sloup* postačí –, aby se překlenula propast mezi minulostí a přítomností.

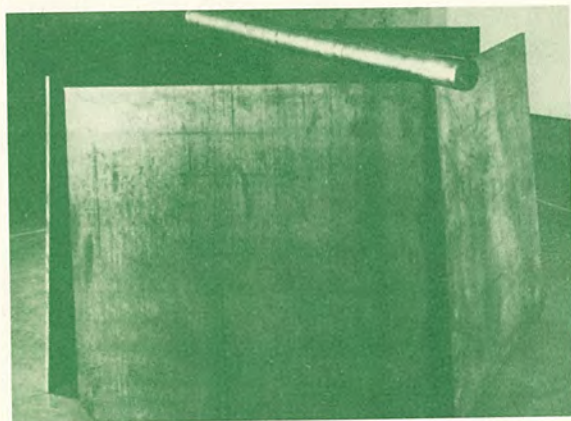
Jenomže právě ten pojem, který jsme chtěli zachránit, pojem sochy, se stal poněkud nejasný. Mysleli jsme si, že použijeme obecnou kategorii, abychom legalizovali řadu jednotlivin, ale tato kategorie teď musí pokrýt takovou různorodost, že je ohrožena zhroucením. A tak zíráme na jámu v zemi a myslíme si, že víme i že nevíme, co socha vlastně je.

2



Přesto všechno musíme přiznat, že víme velice dobře, co je to socha. Víme mimo jiné, že je to kategorie historicky vázaná, a nikoli univerzální. Socha stejně jako každá jiná konvence má svou vnitřní logiku, svůj vlastní soubor pravidel, která – ačkoli mohou být aplikována v nejrůznějších situacích – nejsou příliš otevřená změnám. Zdálo by se, že logika sochy je neoddělitelná od logiky pomníku. Podle ní je socha oslavným pamětním zpodobněním. Nalézá se na určitém místě a o významu nebo využití tohoto místa také symbolickým jazykem vypovídá. Jezdecká socha Marka Aurelia je takovým pomníkem. Vztyčením uprostřed Kapitulu má svou symbolickou přítomností vyjadřovat vztah mezi starověkým Římem a sídlem moderního, renesančního Říma. Berniniho socha *Obrácení Konstantina* umístěná pod Vatikánským schodištěm spojujícím baziliku sv. Petra se středem papežství je jiným pomníkem podobného typu, jedná se o značku na určitém místě odkazující k specifickému významu či události. Kvůli těmto reprezentativním a vyznačujícím funkcím bývají sochy obvykle figurální a vertikální, jejich podstavce tvoří důležitou součást sochy, neboť působí jako prostředník mezi skutečným místem a reprezentujícím znakem. Tato logika neobsahuje nic tajuplného; pochopena a využívána stala se zdrojem obrovské sochařské produkce západního umění po celá staletí.

Konvence však nejsou neměnné, a tak přišla doba, kdy tato logika začala selhávat. Na konci devatenáctého století jsme svědky úpadku pomníku. Vnucují se dva příklady, které v sobě nesou známky přechodného postavení. Rodinova *Brána pekla* a jeho *Balzac* byly koncipovány jako pomníky. *Brána pekla* byla objednána v roce 1880 jako dveře pro plánované muzeum výtvarného umění, druhá objednávka je z roku 1891 jako pomník literárnímu géniovi, který měl být vztyčen



na určeném místě v Paříži. Selhání obou děl jako pomníků je zřejmé nejen z toho, že řadu verzí lze nalézt v muzeích mnoha zemí, zatímco ani jedna není na původním místě. Selhání je přítomné přímo v povrchu těchto děl: dveře byly na povrchu hloubkově modelovány a anti-strukturálně obrostlé tvary tak, že svoji nefunkčnost přímo inzerují, *Balzac* byl proveden s takovou dávkou subjektivity, že dokonce ani sám Rodin (soudě podle jeho dopisů) nevěřil, že jeho dílo bude vůbec někdy přijato.

S těmito dvěma sochařskými projekty jsme tedy překročili práh logiky pomníku a vstupujeme do prostoru toho, co by mohlo být nazváno jejím negativním stavem – druhem bezmístí nebo bezdomoví, absolutní ztrátou místa. To znamená, že vstupujeme do modernismu, protože modernistické období sochařství pracuje s touto ztrátou místa, neboť vytváří pomník jako abstrakci, jako prosté označení či základnu, pomník funkčně neumístěný a odkazující téměř výlučně jen k sobě samému.

Právě tyto dvě charakteristiky modernistického sochařství určují jeho status, a tím i jeho význam a funkci jako v podstatě nomádkou. Fetišizace základny dovedla sochu k tomu, že absorbovala podstavec do sebe a odstranila jej ze skutečné prostoty: znázorněním samotného materiálu či procesu vzniku socha zachycuje svoji vlastní autonomii. Brancusiho dílo představuje mimořádný příklad toho, jak se to děje. Například v *Koboutovi*, v *Karyatidách* a v *Nekonečném sloupu* je celá socha základnou, zatímco *Adam a Eva* se naopak ocitá v převráceném vztahu ke své základně. Základna se tak stala přenosnou, označuje bezdomoví díla tím, že je vetknuta do samotné tkáně sochy. Brancusiho záliba v zobrazování částí těl pomocí fragmentů, jež směřují k radikální abstraktnosti, svědčí rovněž o ztrátě místa, v tomto případě o ztrátě

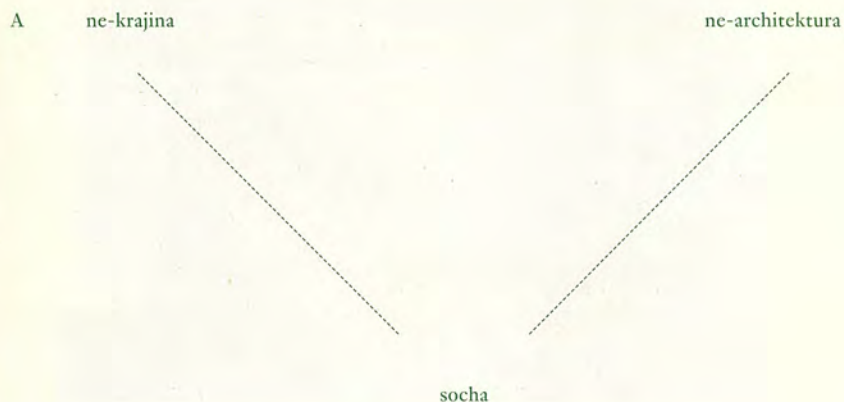


místa vymezeného zbytkem těla, kosterní opory, která by poskytla bronzovým či mramorovým hlavám domov.

Protože modernistické sochařství je negativním stavem pomníku, muselo prozkoumat jistý druh idealistického místa, oblast odříznutou od znázorňování v čase a v prostoru, nové a bohaté ložisko, z něhož po jistou dobu bylo možno se ziskem těžit. Nebylo však bezedné, a protože se s těžbou začalo na začátku století, bylo už kolem roku 1950 vyčerpáno. Stále častěji a častěji bylo totiž zakoušeno jako čistá negativita. V tomto okamžiku se modernistické sochařství jeví jako určitá černá díra v prostoru vědomí, jako něco, co bylo možné umístit jen pomocí toho, čím nebylo. „Socha je to, do čeho narazíte, když couváte, abyste si mohli pořádně prohlédnout obraz,“ prohlásil Barnett Newman v padesátých letech. Avšak o dílech z počátku let šedesátých by zřejmě bylo přesnější říci, že pokud jde o kategorie, socha vstoupila do země nikoho: byla tím, co stálo před budovou či na ní, ale nebylo budovou, nebo tím, co bylo v krajině, ale nebylo krajinou.

Mezi nejčistší příklady, jež se nabízejí, patří dvě díla Roberta Morrisa z počátku šedesátých let. Jedno bylo roku 1964 vystaveno v Green Gallery; šlo o kvaziarchitektonické celky, jejichž statut sochy byl téměř zcela zredukován na prosté určení, že sochou v místnosti je to, co fakticky není místností; druhým je výstava krabic ze zrcadlového skla v exteriéru – formy se od okolí liší jen tím, že ačkoli vizuálně navazují na trávu a stromy, nejsou ve skutečnosti součástí krajiny.

V tomto smyslu sochařství vstoupilo do završeného stavu své inverzní logiky a stalo se čistou negativitou, spojením toho, co je vyloučeno. Můžeme říci, že socha přestala být pozitivitou a stala se kategorií, která vznikla připojením *ne-krajiny* k *ne-architektuře*.



Takto v grafickém znázornění vypadá vymezení modernistické sochy jako spojení ani/ani (viz graf A).

Pokud se tedy sochařství stalo jakousi ontologickou nepřítomností, spojením pojmů, které něco vylučují, souhrnem ani/ani, neznamená to, že nejsou nezajímavé samotné pojmy tvořící tento souhrn, tj. *ne-krajina* a *ne-architektura*. Tyto pojmy vyjadřují naprostý protiklad mezi vybudovaným a ne-vybudovaným, kulturním a přírodním, mezi nimiž se jakoby vznášejí výsledky sochařského umění a sochaři počátkem šedesátých let obracejí svou pozornost k vnějším hranicím pojmů, jež byly vyloučeny. Pokud totiž tyto pojmy vyjadřují logickou opozici, jež je formulována jako dvojice negativních vyjádření, pak mohou být jednoduchou inverzí přeměněny na odpovídající polární protiklady, avšak vyjádřené pozitivně. To znamená, že *ne-architektura* je, podle logiky určitého druhu rozšíření, pouze jiným způsobem vyjádřený pojem *krajina*, a *ne-krajina* je jednoduše *architektura*.

Rozšíření, k němuž odkazujeme, se při matematické aplikaci označuje jako Kleinova grupa; má mnoho dalších označení, například Piagetova grupa, je-li použita strukturalisty, kteří se zabývají mapováním operací v humanitních vědách.¹ Pomocí tohoto logického

1. Dimenze této struktury je možné analyzovat následujícím způsobem: 1. Máme dva vztahy naprostého rozporu, které značíme jako *osy* (a dále je rozlišujeme jako *osu komplexní a neutrální*), které jsou zakresleny nepřerušovanou šipkou (viz graf); 2. dále jsou zde dva vztahy rozporu vyjádřené jako involuce a zvané *schémata*, které jsou znázorněny dvojitou šipkou; 3. a dále dva vztahy spojení nazývaných *deixe* a označených tečkovanou šipkou. Výklad Kleinovy grupy viz Marc Barbut, On the Meaning of the Word „Structure“ in Mathematics, in Michael Lane, ed., *Introduction to Structuralism*,

6



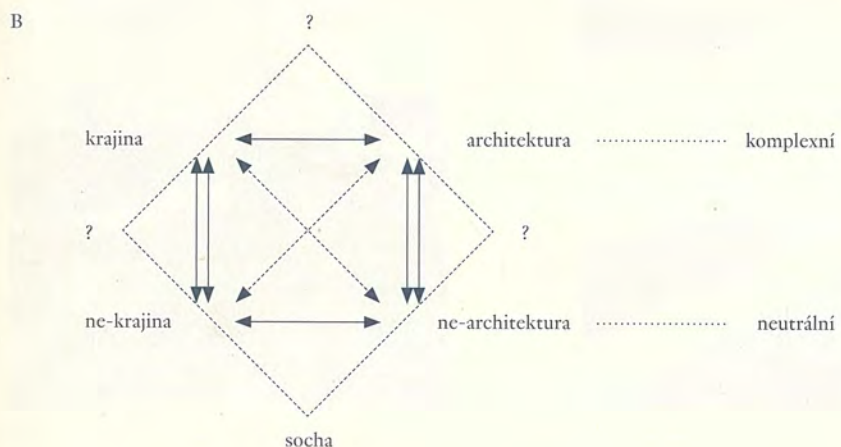
7



rozšíření je soubor dvojic přeměněn ve čtyřčlenné pole, které zrcadlí původní protiklad a zároveň jej otevírá. Stává se logicky rozšířeným polem (viz graf B).

Jinak řečeno, ačkoli *socha* může být redukována na to, co je v Kleinově grupě středním pojmem *ne-krajiny* plus *ne-architektury*, není důvod, abychom si nepředstavili i pojem opačný, který by byl zároveň *krajinou* i *architekturou* a jenž je v tomto schématu nazývaný jako *komplex*. Uvažovat o komplexu znamená vpustit do umění dva pojmy, které sem mívaly přístup zakázaný: *krajinu* a *architekturu* – pojmy, které mohly pomáhat definovat sochu (jako to bylo v modernismu) výlučně svým negativním nebo neutrálním postavením. Protože to ale bylo ideologicky nepřípustné, zůstal komplex vyloučen z toho, co bychom mohli nazvat uzavřenost porenasančního umění. Naše kultura nebyla schopna komplex přijmout, ačkoli jiným kulturám to nečinilo sebemenší potíže. Labyrinty a bludiště jsou *jak* krajinou, *tak* architekturou (rituální arény a procesí ve starověkých civilizacích v tomto smyslu nepochybně obývaly komplex). To ovšem neznamená, že by snad představovaly rané, degenerované či odvozené formy sochy. Byly částmi světa nebo kulturního prostoru, v němž socha představovala prostě jinou část – a nebyla, jak by se hodilo našemu historizujícímu způsobu uvažování, s nimi totožná. Jejich účel a přínos je právě v tom, že jsou protikladem a že se od sochy liší.

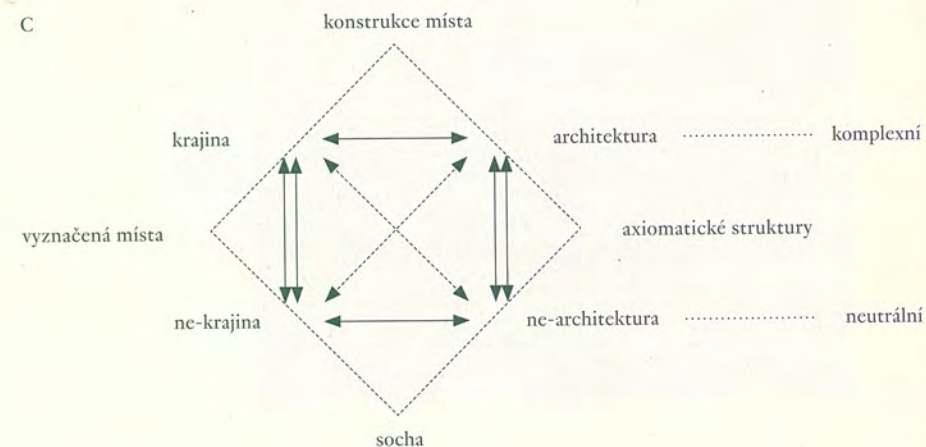
New York, Basi Books, 1970; o využití Piagetovy grupy viz A.-J. Greimas a F. Rastier, The Interaction of Semiotic Constraints, *Yale French Studies*, č. 41, 1961, s. 86–105.



Rozšířené pole je tedy tvořeno problematizací souboru protikladů, mezi nimiž je zavěšena modernistická kategorie *sochy*. A jakmile se to jednou stalo, jakmile jsme schopni představit si cestu do tohoto rozšíření, objevují se naprosto logicky další tři kategorie, které jsme mohli předvídat. Každá z nich je předpokladem samotného pole, a žádnou z nich nelze přirovnat k *soše*, protože je zřejmé, že *socha* už nadále není privilegovaným středním pojmem mezi dvěma věcmi, jimiž není. *Socha* je pouze jedním pojmem na periferii pole, ve kterém existují další, jinak strukturované možnosti. Tím jsme získali možnosti uvažovat i o těchto dalších formách. Náš diagram tedy doplníme (viz graf C).

Je zcela jasné, že tuto možnost (či nutkání) domýšlet otevřené pole pocítila celá řada umělců zhruba ve stejné době, přibližně v letech 1968–1970. Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman a další vstupovali jeden po druhém do situace, jejíž logické předpoklady již nebylo možno popsat jako modernistické. Pokud tento historický zlom chceme nějak pojmenovat, a s ním i přeměnu kulturního prostředí pro něj charakteristickou, musíme vycházet z nového pojmu. V jiných oblastech se v teoretické reflexi již používá pojem postmodernismus. Zdá se, že nic nebrání, abychom ho použili.

Ať už použijeme jakýkoliv pojem, důkaz už byl na poli výtvarného umění podán. V roce 1970 v Ohio na Kent State University začal Robert Smithson využívat možnosti poskytované komplexní osou (pro přehlednost ji nazvěme stavebním místem) ve svém díle *Částečně zasypaná kůlna*. V roce 1971 se k němu připojil Robert Morris pozorovatelnou postavenou v Holandsku ze dřeva a drnů. Od té doby i mnozí další umělci – Robert Irwin, Alice Aycocková, John Mason,



Michael Heizer, Mary Missová, Charles Simonds – pracovali v tomto novém oboru možností.

Ke konci šedesátých let začínala být podobně prozkoumávána možnost kombinace *krajiny* a *ne-krajiny*. Termín *označená místa* se používá k zařazení děl jako je Smithsonovo *Spirálové molo* (1969), stejně jako se užívá pro označení některých děl, která v sedmdesátých letech vytvořil Serra, Morris, Carl Andre, Dennis Oppenheim, Nancy Holtová, George Trakis a mnozí další. Ale vedle skutečné fyzické manipulace s místem odkazuje tento pojem rovněž i k jiným formám značení. Ty mohou být funkční i pomocí použití nestálých znaků – například Heizerovo *Vtlačení*, Oppenheimovy *Časové přímký* nebo De Mariova *Míli dlouhá kresba* – či užitím fotografie. Nejznámějším příkladem jsou zřejmě Smithsonovy fotografie *Posunů zrcadel na Yucatanu*, od té doby se však Richard Long a Hamish Fulton zaměřili na fotografické zkušenosti s vyznačováním. Řekněme, že Christův *Běžící plot* je příklad pro pomíjivé, fotografické a politické vyznačení místa.

Mezi první umělce, kteří zkoumali možnosti *architektury* plus *ne-architektury*, patřili Robert Irwin, Sol Le Witt, Bruce Nauman, Richard Serra a Christo. U každého případu těchto *axiomatických struktur* se jedná o jistý druh zásahu do reálného prostoru architektury, někdy skrze částečnou rekonstrukci, někdy kresbou nebo, jako v největších Morrisových dílech, použitím zrcadel. A jako platilo u kategorie *označené místo*, lze pro její účely použít fotografii; máme teď na mysli Neumanovy video-koridory. Ale ať už použijeme jakékoliv médium, možnosti, která je v této kategorii prozkoumávána, je proces mapování axiomatických rysů architektonické zkušenosti – abstraktních předpokladů otevřenosti a uzavřenosti – v realitě daného prostoru.

8



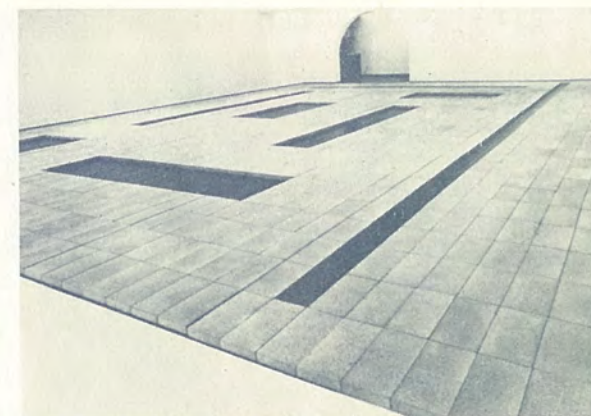
9



10



11



Rozšířené pole, které charakterizuje tuto oblast postmoderny, má dva rysy, které jsou již zahrnuty v předcházejícím popisu. Jeden z nich se týká postupu jednotlivých umělců, druhý souvisí s otázkou média. V obou těchto bodech závazné předpoklady modernismu utrhly logicky vymezenou trhlinu.

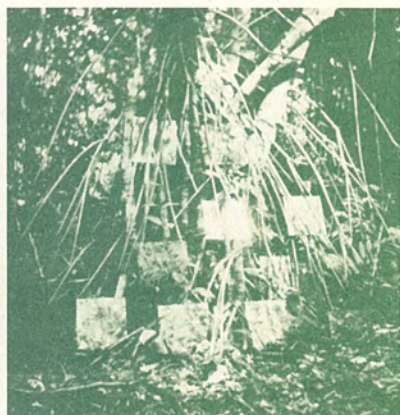
Se zřetelem k individuálnímu postupu snadno pochopíme, že řada zmíněných autorů se úspěšně zabývala různými obory v rozšířeném poli. Ačkoliv podle zkušeností s polem lze předpokládat, že toto neustálé přemísťování lidské energie je úplně logické, umělecká kritika se ještě pod tlakem modernistického étosu staví k těmto přesunům velice podezřívavě a označuje je za eklektické. Tato nedůvěra k procesu, který probíhá neustále a nevyzpytatelně za hranicemi sochařství, vychází zřejmě z požadavku čistoty a samostatnosti různých médií (a proto vyžaduje profesionální specializaci v rámci daného média). Ovšem, co se z jedné strany jeví jako eklektické, může být ze strany druhé nazíráno jako přísně logické. V situaci postmoderny není postup definován v souvztažnosti k danému médiu – soše, ale spíše ve vztahu k logickým operacím se souborem kulturních elementů, pro něž můžeme použít jakákoliv média – fotografie, knihy, čáry na zdech, zrcadla nebo i samotnou sochu.

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 – vnímání materiálu. Místo toho se řídí souborem prvků, které pociťujeme jako opozici vůči

12



13



situaci kultury. (Postmodernistický prostor malby by zřejmě obsáhl i obdobné rozpínání v rámci odlišného souboru prvků u dvojice *architektura / krajina*; tento soubor by se pravděpodobně změnil na protiklad *jedinečnost / opakovatelnost*.) Z toho vyplývá, že v kterékoli pozici vytvořené daným logickým prostorem můžeme použít řadu odlišných médií. Dále by měl každý umělec postupně a s úspěchem využívat kteroukoli z těchto pozic. Navíc je zřejmé, že uvnitř ohraničené pozice sochařství budou uspořádání a obsah i toho nejpůsobivějšího díla odrážet předpoklad logického prostoru. Tím míníme například sochu Joela Shapira, která – ačkoliv se sama umístila ve střední pozici pole – je zároveň zapojena do oblasti architektonických představ v relativně rozlehlých polích (krajínách). (Toto vše lze zřejmě aplikovat i na další díla, například autorů jako je Charles Simonds či Ann a Patrick Poirierovi.)

Zastávám názor, že rozšířené pole postmoderny se projevuje ve specifickém okamžiku nejnovější historie umění. Jde o historickou událost s determinující strukturou. Mapování této struktury je mimořádně důležité a právě tím jsme zde a nyní začali. Protože popsání je také záležitostí historie, je stejně důležité prozkoumat hlubší soubor otázek, které vedle pouhého popisu obsáhnou i problematiku vysvětlení. Všechno se týká základní příčiny – podmínek možností, které způsobily posun k postmoderně, stejně jako kulturních determinantů, jež tvoří strukturu daného pole. Postup uvažování o historické formě se zjevně liší od postupu historizující kritiky, která konstruuje propracované genealogické stromy. Vyžaduje to uznání skutečnosti definitivního zlomu a možnost sledování historického procesu z hlediska logické struktury.

14



- 1, 2 Mary Missová, Opevnění / Pavilony / Pasti, 1978. Nassau County, Long Island, New York.
- 3 Richard Serra, 5:30, 1969.
- 4 Auguste Rodin, Balzac, 1897.
- 5 Constantin Brancusi, Počátek světa, 1924.
- 6 Robert Morris, Instalace v Green Gallery, 1964.
- 7 Robert Morris, Bez názvu / Zrcadlíci se boxy, 1965.
- 8 Robert Smithson, Spirálové molo, 1969–70.
- 9 Robert Morris, Observatoř, 1970.
- 10 Alice Aycocková, Bludiště, 1972.
- 11 Carl Andre, Řezy, 1967.
- 12, 13 Robert Smithson, První a Sedmé přemístování zrcadel, Yucatan, 1969.
- 14 Richard Long, Bez názvu, Krefeld, Německo, 1969.

Sculpture in the Expanded Field, *October*, roč. 8, jaro 1979, s. 30–44. Česky: Sochařství v rozšířeném poli, *Konserva/Na budbu*, roč. 1, č. 3, 1990, s. 7–13.

RUSALIND
KRAUSS
ROSALYN
DEUTSCHE
MIWON
KWON

Dům umění města Brna
Brno Art Open /
Sochy v ulicích 2011
ISBN 978-80-7009-160-9

SOCHY V ULICÍCH

STAV VĚCÍ