

Petr Nedoma

 Podróż  
do

po-  
czą-  
tku

\*\*\* Kwestia postmodernizmu nie jest już obecnie tak aktualna. Niektórzy teoretycy uważają ją za zamkniętą, przynajmniej w kontekście europejskim. Powróćmy jednak do tej problematyki. Niniejszy tekst stanowi fragment większego wykładu, poświęconego w ogólnym zakresie sytuacji sztuki czeskiej w latach 70. i 80., a powstał w latach 1987–1989.

Generacje – starsza, średnia i postmodernistyczna – wyrastały w odmiennym klimacie duchowym i artystycznym, jednak niektóre podstawowe reguły są od kilkudziesięciu lat niezmiennie. Każde pokolenie wybrało swoją drogę, ale wciąż pozostają wspólne problemy, które dotychczas nie zostały wystarczająco rozwiązane. Jakakolwiek nowa próba ich wyjaśnienia otwiera oczy na poprzednie, co wyraźnie rozszerza spektrum poszczególnych indywidualnych i grupowych spostrzeżeń wewnątrz całego zakresu badań. Taka sytuacja wnosi istotny element dynamiki, wywołując potrzebę dodawania nowych impulsów do wcześniej poznanych obszarów. Równocześnie powoduje przewartościowanie zarówno twórczości poszczególnych artystów plastyków – „starych”, jak i nowych – oraz kwestii otwartości lub nadmiernego zamknięcia wymienionych grup.

Brak wiary w wartości obecne i minione był zjawiskiem specyficznym i budzącym odrazę, w rezultacie obnażającym duchowy klimat przesycony sztucznym natłokiem optymizmu, ukierunkowanego, jakże by inaczej, ku przyszłości. Była to odpowiedź na iluzję perspektyw, maskującą permanentną niechęć do rozwiązywania problemów aktualnych. Starsze pokolenie znalazło rozwiązanie tej sytuacji w indywidualnych mitologiach, regułach duchowych i artystycznych własnej twórczości, które poprzez długość trwania zyskują jakość i wartość, dającą twórcom oparcie w chwilach kryzysu (myślę o kryzysach osobistych, artystycznych oraz powszechnych, właściwych danej epoce). Średnie pokolenie nie ma jeszcze tej możliwości w równym stopniu, a poprzez nieuchronnie zwiększoną otwartość na świat jest wystawione na działanie czynników zewnętrznych, zmuszających do reakcji i asymilowania rozmaitych wstrząsów. Przebyło już pewną drogę, którą trudno mu porzucić bez utraty twarzy. Tożsamość duchowa, artystyczna i światopoglądowa jednostki oraz w ogólnym zarysie całej tej generacji stanowi cechę, która najbardziej odróżnia ją od najmłodszego pokolenia postmodernistycznego. Egzystencjalnie bolesne przeżywanie rzeczywistości jest punktem newralgicznym, który młoda generacja całkowicie odrzuca, dotykając tym najwrażliwszych miejsc u generacji średniej. Przy pozytywnym założeniu sytuacja ta powinna prowadzić do wspomnianego otwarcia oczu i pobudzenia ruchu w średnim pokoleniu, pod warunkiem zaistnienia porównywalnego dorobku u najmłodszych, trudno bowiem prowadzić dialog na odmiennych płaszczyznach.

Przyjrzyjmy się bliżej środkom, z jakimi pracuje transawangarda. Podstawowym elementem staje się przede wszystkim dziko ekspresyjne, prawdziwie malarskie wyrażanie subiektywnych uczuć, pozornie bez zasad, nieraz jakby celowo przeciwko nim. Począwszy od negacji podstawowych estetycznych kanonów dotyczących proporcji i barw, poprzez mieszanie struktur formalnych, aż po swobodne zapożyczenia stylowe i cytaty. Niektórzy malarze nie wahają się naruszać ram obrazów, dowolnie deformując nawet ich kształt, w dążeniu do pełni wyrazu. W sumie jest to swoista demonstracja świadomego i celowego rozbijania istniejących reguł, odczuwanych jako krępujące. Jest to działanie prowokacyjne, którego korzenie tkwią w głębokim niezadowoleniu z istniejącego stanu rzeczy. Wszystko to zmierza do jedyne go celu – ponownego dotarcia do własnej tożsamości oraz do relacji ze sobą i ze światem. Stanowi określony sposób odkrywania siebie na

pograniczu banału, kształtowany częściowo poprzez dużą otwartość, a częściowo dzięki zastosowanym środkom. Droga, jaką wybierają zwolennicy postmodernizmu, oscyluje pomiędzy obalaniem starych mitów i wartości a przetwarzaniem ich w nowe osobiste interpretacje za pomocą kompilacji starych i nowych środków przekazu – plastycznych, wyrazowych i treściowych. Nowym, znaczącym akcentem jest świadome i w pełni uznawane źródło inspiracji, którym staje się sztuka z przeszłości, wypowiedzi plastyczne wszystkich środowisk, jak również bodźce z obszarów pozaartystycznych.

Tego rodzaju przemiany nie są, oczywiście, w historii sztuk plastycznych żadną nowością. Występują począwszy od sztuki rzymskiej, poszukującej nauki w klasycznej Grecji, poprzez renesans – świadome odrodzenie klasycznych ideałów greckich i rzymskich, manierizm, który otwarcie i planowo zamiast w naturze – jak propagował to renesans – szukał wskazówek w sztukach plastycznych, zwracając uwagę na niedoskonałość natury i niezbędność uszlachetnionego źródła inspiracji; przez klasycyzm XVIII i XIX wieku, aż przykładowo po Picassa, który malował własne wersje znanych obrazów. Jeśli jednak wspomniane historyczne powroty do poprzednich stylów zwykle kryły w sobie tendencje do osiągnięcia stanu idealnego i czystości stylu, postmodernizm wręcz programowo zwraca się ku wielości i stylowej różnorodności dziedzictwa czasów minionych oraz do rozmaitych dziedzin kultury dzisiejszej, z której czerpie całkowicie dowolnie, akcentując nieskrępowany eklektyzm. Ów był jednakże w Europie przez długie stulecia sferą tabu pod surowym dyktatem oryginalności.

Kwestia niepowtarzalności i prawdziwości twórczego działania, której przykładowo Chiny nigdy nie znały, przybrała w końcu, szczególnie w XX wieku, w toku coraz szybciej zmieniających się awangard, rozmiary monstrualnego głazu, który zdusił szanse wyrazistej jedności stylowej. Doprowadziło to do niemal nieprzejrzystej gmatwaniny osiągnięć indywidualnych, czy wręcz indywidualistycznych, zrelatywizowanych przez wiele negatywnych zjawisk towarzyszących. Wymieńmy choćby mocno utrudnioną możliwość orientacji pośród tej lawiny, ograniczoną komunikatywność i związane z tym problemy interpretacyjne, a wreszcie znaczne ograniczenie wykorzystania poszczególnych prac.

Wybująły indywidualizm, jako efekt pozornie nieprzekraczalnego dyktatu oryginalności, kryje jednak w sobie ładunek niszczący. Jest

poniekąd daremną walką jednostki przeciwko całemu światu – o wybicie się, osiągnięcie sukcesu, postawienie na swoim – kiedy coraz ostrzejsza konkurencja prowadzi do stosowania coraz bardziej niewybrednych metod, sprzecznych z powszechną etyką. Element ten niejednokrotnie zakłóca działanie i wydzźwięk właściwej twórczości, przez co „konieczność” obraca się niszczyliśko przeciwko pierwotnemu zamiarowi – realizacji własnego dzieła. Josef Kroutvor określa w tej relacji oryginalność sztuki nowoczesnej wielce trafnie – jako autodestrukcyjny paradoks. Poruszenie przez postmodernizm nabrzmiałego problemu oryginalności i nowości każdego powstałego dzieła następuje w intencji przełamania ustalonych granic, pomimo że na początku znów chodzi o działanie oryginalne. W ramach eklektyzmu transawangardy jest to niewątpliwym paradoksem, posiadającym wewnętrzną logikę.

Podkreślana subiektywność ma nieprzyjemną cechę – dystans. Jest on logiczną konsekwencją niechęci do przyjmowania istniejącego stanu rzeczy i danych zasad gry. Znamiennym postulatem jest chęć stworzenia własnych reguł nawet kosztem ewentualnych pomyłek. Postmodernizm przyjął stanowisko negacji niedawnej przeszłości, którą odczuwa jako jałową i niezdolną do zaoferowania ożywczych impulsów na drogę do przodu. Uchwycił się obrazu i rzeźby w celu transformacji treści przez akcentowanie subiektywnie zabarwionego i mocno egzaltowanego wyrazu. A ponadto – uchwycił się szansy oczyszczenia z istniejących wartości. Celem jest odnowa wartości i uczuć, od elementarnych po archetypowe. Wczoraj lub jutro ma dla postmodernizmu charakter jałowej powszedniości i chętniej wybiera on podróż daleko wstecz. Przeszłość, na której wyrosliśmy, straciła dziś swoją wartość, także część dzisiejszej młodej generacji nie widzi przeszkód, by traktować ją jak pochodzący z rozbiórki tani materiał budowlany. Manifestacyjna bezwartościowość niektórych współczesnych dzieł odnosi się zarówno do wykorzystanych źródeł z przeszłości, jak i do sceptycyzmu związanego z teraźniejszością, przy równoczesnym braku wiary w przyszłość. Dopiero spojrzenie daleko poza horyzonty dawno i niedawno minionej moderny, na obszary i systemy życia duchowego znacznie oddalone czasowo i geograficznie, przynosi życiodajną siłę dla rozwiązań bardziej pozytywnych, wolnych od destruktywnego sceptycyzmu i ironicznego dystansu. Cierpią one jednak na deformację i obfitują w zanieczyszczenia eklektyzm, ponieważ wyrwane z pierwotnego kontekstu żyją poza

czasem i przestrzenią. Ich rzeczywisty autentyzm zostaje przetwarzany w autentyzm wtórnego użytku, wymuszonego dniem dzisiejszym. Legalizacja takich poczynań następuje chyba tylko dlatego, że dzieła te, początkowo uwarunkowane czasem i miejscem, stały się przez wieki swego istnienia własnością ogólnoludzką i z biegiem czasu zyskały ducha (Alois Riegl), niosąc w sobie mocny potencjał, umożliwiający powtórne ich wykorzystanie. Przy pracy nad twórczym z niedawnej przeszłości zasadę tę stosuje się odwrotnie, celowo zakładając destrukcję przez ponowne spożytkowanie. Istnieje wystarczająco wiele pseudo-mitów, które na to zasługują. Niezależnie od oczywistej niedorzeczności już w chwili narodzin, dotkliwość ich następstw jest wciąż odczuwalna.

Odrzucanie możliwości systemu, niewiara w istnienie „norm ponadhistorycznych” (jak nazywa to Ivona Raimanová) jest oczywistym przejawem destrukcji jako opozycji do konstrukcji – zdolności tworzenia w sensie budowania porządku, bodaj całkowicie subiektywnego i z zasady osobistego, indywidualnego. Można doszukiwać się tutaj punktów stycznych między dada a postmodernizmem. Rewolta przeciwko jakiemukolwiek porządkowi, na zewnątrz głównie formalnemu, jest wymuszana silnym dążeniem do usunięcia wszelkich przyczyn ograniczających spontaniczność tworzenia. Na przykład starszym generacjom postmoderniści odmawiają sobie wyznaczania nawet jednostkowej granicy artystycznego ładu. W tym nie-systemie, w owej pozornie nieograniczonej możliwości, jaką na swój użytek reklamują, oczekują wolnej przestrzeni dla stworzenia własnej koncepcji. Przekraczają wszelkie struktury, wszędzie poszukując urodzajnej gleby dla indywidualnego oddźwięku, z którego chcieliby utworzyć swój świat, swój model, sposób istnienia i refleksję nad egzystencją. Nawiązują do minionego, odrzucając przy tym relacje zobowiązujące. Radykalność ich negacji wydaje się im gwarancją pozytywnych perspektyw.

Transawangarda jest i nie jest odzwierciedleniem epoki i stanu społeczności. Jest nową banalizacją czegoś już wykorzystanego, zbanalizowanego i tylko wspomniane uduchowanie w czasie oraz stworzenie mitu i aury wokół prac, jak również wokół idei i pomysłów z przeszłości, zapobiegło totalnemu zniszczeniu i spustoszeniu, chociaż, być może, czasem byłoby to wskazane. To ponowne zastosowanie prowadzi ku szybszemu zniszczeniu wartości, w istocie nadużytych. Trafna paralela powstaje tu przy porównaniu z manieryzmem.

Czerpanie inspiracji i szukanie źródeł w sztuce, uważanej za udoskonalenie naturalnego tworzywa, doprowadziło w końcu do ekstrawaganckich dziwactw i osobliwości, ponieważ nie można było stopniować wyrazu *ad absurdum*. Przesadny subiektywizm stał się zaklętym kręgiem i ezoteryczną nauką, w rezultacie niedostępną nikomu poza twórcą, przy nieograniczonych możliwościach interpretacji. Pewne jest, że właśnie przejawy manieryzmu były znamienym odbiciem kryzysu bezpieczeństwa duchowego społeczeństw i stanowiły fazę przejściową między renesansowym antropocentrycznym racjonalizmem a barokowym mistycyzmem, czyli sygnalizowały zasadniczy przełom pomiędzy dwoma przeciwstawnymi systemami pojmowania rzeczywistości. Jest to tymczasowy okres niepewności, kiedy zaniknął system pozytywny – który nie dawał odpowiedzi na niektóre zasadnicze problemy – a wciąż nie znaleziono innego, możliwego do przyjęcia. Protestantyzm, który przynajmniej w niektórych krajach stwarzał myślową i ideową przeciwwagę dla barokowego mistycyzmu, wobec sztuk plastycznych zajmował stanowisko wyraźnie obrazoburcze, dlatego też nie był brany pod uwagę.

Typowe dla postmodernizmu jest szukanie i badanie w czasowo oraz terytorialnie odległych obszarach myślowych i plastycznych. Na zewnątrz przejawia się ono jako poszukiwanie starych mitów, stwarzanie znaków, tęsknota do archetypów, powroty do korzeni, głód pierwotnych materiałów – kamienia, drewna, gliny – pragnienie ożywienia dawnych rytuałów, które w sposób naturalny (?) łączyły człowieka z przyrodą i kosmosem. Tkwi w tym próba odbudowania w człowieku poczucia przynależności do procesów natury i do społeczności. W pracach i pomysłach artystów pojawiają się częste odniesienia do filozofii zen, ale także do chrześcijaństwa itp. Wszystko to jednak nie przekonuje, bo jest niekonsekwentne, głównie w życiowej praktyce samych autorów, co wydaje się warunkiem *sine qua non*. Z tej przyczyny można mówić zaledwie o toczeniu gry pomiędzy nurtami i poza nimi, ponieważ postmodernistyczne kontakty z filozofią zen, podobnie jak z archaicznymi mitologiami, świątami kultur śródziemnomorskich, Egiptem i chrześcijaństwem, mają cechy jedynie bodźców, a nie faktycznie przeżywanej w umysłach rzeczywistości. Dowodem na to twierdzenie niech będą łatwe przeskoki geograficzne i czasowe w bardzo krótkich okresach. W sensie pozytywnym można je rozumieć jako szukanie własnej tożsamości w niezadowolającej sytuacji tu i teraz, jako dążenie w samej rzeczy

*ad fontes*. Z drugiej strony można wytknąć im „zbytnią lekkość bytu”, przenikającą na zewnątrz w postaci nieco prymitywnych metod wykorzystywania przez artystów siebie i swojej twórczości.

Niektórzy autorzy zajmujący się komentowaniem sztuki transawangardy zwracają uwagę na znaczenie wysokiego stopnia manipulacji przez jednostkę nadrzędnymi celami, wymieniając w tym kontekście postmodernizm jako gest rewolty wymuszony uciskiem tak wielkim, że nie sposób już zważać na stosowane środki. Czy nie jest to jednak produkt sytuacji, którą stworzyły właśnie struktury nadrzędne i na którą odpowiada się z podobną intensywnością, zgodnie z zasadą akcji i reakcji?

Postmodernizm jest sztuką nieposłuszeństwa, postuluje sam siebie jako destrukcję, przy której wszystko jest możliwe. Jego celem jest demontaż istniejącego stanu wartości. Świadomie i programowo rezygnuje z funkcji estetycznej i jakichkolwiek perspektyw, zmierzając raczej do katastrofalnego końca. W odrzucaniu estetyczności „wielkiej” sztuki, w radości uwolnienia się z przymusu bycia oryginalną, w swoistej bachicznej wybujałości, artyści ci mają się wszystkich warstw kultury od kiczu, sztuki ulicy, graffiti, sztuki naiwnej, aż po najwyższe ideały ponadczasowego piękna, z rozkoszą mieszając je w upojnym przypływie wolności, danym przez możliwość nieograniczonej wypowiedzi. Nie budują własnego programu i nie dbają o przyszłość. Owa niepewność dnia dzisiejszego, negująca przeszłość i nie dostrzegająca jutra, znajduje odbicie w relatywizmie wartości, obejmującym niekiedy elementy własnego dorobku. Jednocześnie relatywizm ten często ma charakter paradoksalnego oparcia. Przy pomocy zwątpienia postmodernizm usiłuje ponownie odnaleźć bezpieczeństwo.

Istnienie wiecznych prawd, przekraczających indywidualne doświadczenie – taka była sytuacja wielkich stylów, a więc przeszłości. Postmodernizm przeciwstawia się temu zjawisku programowym burzeniem granic w duchu koncepcji indywidualnych mitologii, zorientowanych wyraźnie subiektywnie. Wydaje się, że tutaj tkwi sedno wspomnianej destrukcji. Właśnie wtedy twórczość dochodzi do obszarów, gdzie dozwolone jest wszystko, ale gdzie również wyznaczono kierunek donikąd. Powstaje przez to brak pewności wynikający z utraty wartości. Według Fromma, niepewność rodzi w efekcie pragnienie sławy – niewątpliwie indywidualnej – oraz naglące parcie do sukcesu jako jedyne zachowane kryterium, potwierdzające słuszność obranej drogi. Możemy to na licznych przykładach obserwować.



Postmodernizm sam dla siebie głosi hasło *anything goes* – wszystko jest możliwe. Postulat ten zawiera paradoksalne elementy swobody, zmierzające do niczym nieskrępowanej kreatywności, twórczego działania, którego jedynym wyznacznikiem jest jego własna, wewnętrzna wartość, często jednak tylko plastyczna. Równocześnie postmodernizm jednoczy w sobie tendencje destruktywne, zorientowane na rozluźnienie granic owej kreatywności, zarówno w kierunku zewnętrznym, wobec zastosowanego materiału – inspiracyjnego i faktycznego, z jakiego dzieło zostało stworzone – jak również często do wewnątrz, co oznacza, że jest ono z gruntu bezwartościowe. Znaczenie jego polega w istocie na stworzeniu bezwartościowości, kiedy pojęcie wartości dotyczy wyłącznie samego działania o takiej orientacji. Metodę tę można scharakteryzować jako wyższe lub inne stadium koncepcji, ponieważ osiąga ona dematerializację sztuki – jako wartości – na rzecz zaledwie idei, która jest materialną formą pozbawioną jakości plastycznej, demonstrowaną. Postmodernizm w tej roli przypomina Saturna pożerającego własne dzieci. Jest niemal doskonałą autodestrukcją, gdzie pozostaje jedynie samotna myśl jak daremny pogłos nad wodami Morza Martwego. W dziele takim można odnaleźć chyba tylko tę pozytywną stronę, że postmodernizm pojmuje swoją funkcję na tyle poważnie, iż zdolny jest niszczyć także sam siebie i przez to się równocześnie konstytuować.

Przez postmodernizm sztuka znalazła się w fazie depresyjnej z objawami samozniszczenia, w drodze na dno, z pragnieniem oczyszczenia się ze wszystkiego co było przedtem i osiągnięcia punktu zerowego jako jedynej możliwości perspektywicznego wyjścia. Czy jednak, według niektórych interpretacji, nie osiągnął takiego punktu swoim białym kwadratem na białym tle, już na początku stulecia, Kazimierz Malewicz? Czy nie jest to zatem ponowne szukanie nowego punktu początkowego i nowych perspektyw?

W chaotycznym zamęcie utraty wiary w sens artystycznych konstrukcji moderny, która chciała zmienić świat poddając go sztucznemu racjonalnemu dyktatowi, na pierwszy plan wychodzi istotna potrzeba wyższego systemu idei, który zaspokajałby w pierwszej kolejności potrzebę człowieczeństwa. To właśnie brak nośnego i sensownego nadrzędnego porządku prowadzi co najmniej część dzisiejszej młodej generacji do poszukiwań w historii mitów, magicznych symboli, chrześcijaństwa, w kręgu wschodnich religii i nurtów ideologicznych.

Zwrot ku dalekiej przeszłości, czy poszukiwania w rejonach odległych geograficznie, niosą w sobie tęsknotę do wiarygodnych wartości duchowych, na których można by się oprzeć, nawet jeśli są sparafrazowane i traktowane nieraz w tonie niezobowiązującym, z wyraźnym dystansem. Wynika on jednak z utraty wiary w sensowną przyszłość. Młode pokolenie nie jest już gotowe poświęcać teraźniejszości w imię niepewnego lepszego jutra. To właśnie jest owo *post*, które tak zdecydowanie oddziela nas od moderny. Idealizm i entuzjazm, dożywający jeszcze w latach 60., został w latach 70. skonsolidowany tak, że obecna postawa okazuje się całkiem zasadna. Niewątpliwym problemem pozostaje – jak daleko trzeba będzie zajść w destrukcji, aby dostatecznie oczyścić się przed nowym początkiem.

Analityczne, racjonalne dociekanie prawidłowości świata i jego detali nie oferowało i nie oferuje wystarczającej ilości syntetycznych wniosków, które dawałyby jednostce, jako systemy nadrzędne, dostateczne oparcie w doczesnym, konkretnym życiu. Również badania nastawione perspektywicznie uniemożliwiają życie dniem dzisiejszym. Staraliśmy się realizować przyszłość, która ostatecznie pozostała niespełniona, a ze względu na dychawiczność naszych działań sami dożyliśmy podobnego stanu. Pojawiają się tutaj dwie alternatywy – albo absolutny sceptycyzm, albo zwrot ku nieskończoności. Innej drogi nie ma. W ramach sensownego rozwiązania nie mogę rozważać adaptacji do stanu niedawno minionego. Oznaczałoby to znalezienie się w sytuacji żony Lota – nostalgicznego oglądania się za przeszłością przy równoczesnym skamienieniu na miejscu. Nawiasem mówiąc – mamy wokół siebie przykłady wielu osób, które wybrały takie rozwiązanie. Z przykrością muszę dodać, że kamień jest bardzo trwały.

Wydaje się zatem, że nurt twórczości postmodernistycznej porusza się *post quem*, ale także *ante quem*. To, co pojawiała się w czasach moderny jako stała, racjonalna konstrukcja, obecnie okazuje się kruchym idealistycznym mitem, w którym najbardziej atrakcyjne są akurat te cechy, jakie dostrzegamy dopiero dziś. Racjonalizm i optymistyczna prostolinijność awangard jawi się nam jako urocza igraszka ze swoim nieosiągalnym już idealistycznym entuzjazmem. Doczekaliśmy przyszłości, co zabrało nam wiarę i wolę budowania dalszej. Jesteśmy rozczarowani zarówno spełnieniem, jak i niespełnieniem awangardowych snów, które, o ile są przeżywane, a nie tylko śnione, wyglądają od wewnątrz zupełnie inaczej ■

Tekst opublikowany w: „Bulletin Moravské galerie v Brně”, 1990, nr 46, s. 46–47, przedrukowany w pełnym wymiarze w: *České umění 1980–2010. Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 145–149. Przekład eseju dokonany z tej ostatniej publikacji. Charakterystyka eseju: tamże, s. 144.

**Petr Nedoma** (\* 1951, Brno) – kurator wystaw, krytyk i historyk sztuki. Absolwent historii sztuki na Uniwersytecie w Brnie. W latach 1980–1982 pracował w Galerii Sztuki w Hodoninie. W latach 1989–1993 redaktor czasopisma „Ateliér”. Od 1994 roku dyrektor Galerii Rudolfinum w Pradze.

Petr Nedoma

*Journey to the Beginning*

**In 1987, Petr Nedoma wrote an essay entitled *Journey to the Beginning* and he published it two years later, when the problem of postmodernism was already losing its momentum and the Czech art was no longer influenced by the trend. Also, there were broader theories on post-modern art. Nedoma tries to generally characterize postmodern art while focusing on its Italian variant in the form of trans-avant-garde. He shows the scale of foreign influence on the interpretation of postmodernism in the Czech culture in the second half of the 1980's and he shows postmodern art as the art of destruction and negation of values. Nedoma contributed to initiating a broad discussion on postmodernism in the anthology entitled 'Pod jednou střechou. Fenomén postmoderny v úvahách v českém výtvarném umění' (1994) which included significant texts by Czech writers from the 1980's and the early 1990's.**

The text was reprinted in full form: 'Bulletin Moravské galerie v Brně', 1990, No. 46, pp. 46-47. It was translated from *České umění 1980–2010. Texty a dokumenty*, Praha 2011, pp. 145–149. Summary on p. 144.

**Petr Nedoma** (\* 1951, Brno)—curator of exhibitions, art reviewer and historian of art. Graduated from the University of Bern, the Dept. of Art History. From 1980 to 1982, worked at the Art Gallery in Hodonin. From 1989 to 1993, was an editor of the 'Ateliér' magazine. From 1994, has been a director of the Rudolfinum Gallery in Prague.