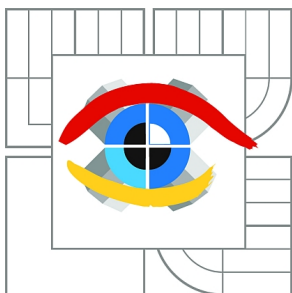




VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY



FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ
ATELIÉR INTERMEDIA

FACULTY OF FINE ARTS
STUDIO OF INTERMEDIA

SOUČASNÝ JAZYKOVÝ DISKURZ VE VEŘEJNÉM PROSTORU

CONTEMPORARY DISCOURSE IN PUBLIC SPACE

DIZERTAČNÍ PRÁCE

DOCTORAL THESIS

AUTOR PRÁCE

AUTHOR

MgA. PETR DUB, DiS.

VEDOUCÍ PRÁCE

SUPERVISOR

doc. VÁCLAV STRATIL, Prom. Ped.

BRNO 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně a všechny prameny jsem uvedl v závěrečném přehledu.

Petr Dub

Poděkování

Rád bych poděkoval Václavu Stratilovi za možnost dobrodružných konzultací v rámci vzniku této práce a potvrdil, že na něho jako na školitele budu vzpomínat trvale. Oponentům děkuji za jejich pozornost a čas věnovaný předkládané práci. Autorům zahrnutým do následujícího textu děkuji za ojedinělou možnost konfrontace s jejich díly v naději, že případný kritický tón níže vybraných pasáží neprovede naše přátelství, nýbrž podstatu věci.

Tomáši Pospiszylovi patří poděkování za průběžnou reflexi mé vlastní umělecké praxe.

Věnování

Věnováno památce Víta Soukupa

Klíčová slova

Současné malířství, expandované malířství, hybridizace, konceptuální umění, postkonceptuální tendence, nezobrazivé přístupy, závěsný obraz, projekt <<REWIND, autorské strategie, transformace, galerijní provoz, Art&Language, Personal Structures, dohoda v umění

Key Words

Contemporary painting, expanded painting, hybridisation, conceptual art, post-conceptual tendencies, non-image approaches, hanging painting, <<REWIND Project, author's strategies, transformation, gallery system, Art & Language, Personal Structures, agreement in art

Anotace

Disertační práce *Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě* reflektuje autorské projevy generace nejmladších umělců pracujících s konceptuálními formami v médiu malby po roce 1996. Cílem práce je přiblížení střetu a prolínání konceptualismu s malířstvím. Referenčním rámcem pro překládanou práci je vedle vývoje konceptuálního umění i postmoderní obrat ve výtvarném umění spojený s globální změnou jeho společenského statutu v průběhu druhé poloviny 20. a začátku 21. století. Vývoj na domácí umělecké scéně a konkrétní přístupy jsou prezentovány na základě reprezentativního výběru nejvýraznějších tendencí a signifikantních autorů ve srovnání s tvorbou zahraničních tvůrců. Text interpretuje zásadní teoretická pojednání, recenzované ohlasy a tvůrčí prohlášení z oblasti „současné malby po konceptuálním umění“.

Abstract

The dissertation thesis entitled *Selected Post-conceptual Approaches in the Contemporary Czech Painting* reflects the author's expressions of the youngest artists' generation working with the conceptual forms in the painting medium after 1996. The aim of the dissertation is to outline the conflict and overlapping of the conceptualism and painting. Apart from the development of conceptual art, the reference framework of the submitted thesis also comprises the post-modern turn in visual arts associated with a global change in its social status during the second half of the 20th and at the beginning of 21st century. The development of the domestic artistic scene and particular approaches are presented on the basis of a representative selection of the most distinctive tendencies and significant authors, being compared with the work of foreign artists. The text interprets the key theoretical treatises, reviewed responses and artists' statements covering the domain of "contemporary painting to conceptual art".



Umění je koluze. (*Jean Baudrillard*)

Osnova

1. ZÁMĚR PRÁCE	8
2. ÚVOD	10
3. REFERENČNÍ RÁMEC	14
3.1. Umění jako konspirace zájmových skupin	14
3.2. Kdo se bojí postkonceptuálního umění	17
3.3. Nenápadná tendence?	21
3.4. Domácí dohoda	25
4. KONCEPTUÁLNÍ V POHYBU	29
4.1. Postkonceptuální a postprodukční	31
4.2. Stratil nebo Richter?	36
4.3. Obsah reprezentující obraz (Art&Language)	41
4.4. Ztraceno v překladu (Expanded Painting)	45
4.5. Kdo mluví: Personal Structures	49
4.6. Jak namalovat postkonceptuální obraz	53
5. ZPĚT, VPŘED ANEBO NIKAM	57
5.1. Poslední obraz	58
5.2. Komu patří česká malba?	61
5.3. Role kurátora v současném „pražském“ umění	64
5.4. Malba pod cenou	67
6. ČESKÁ POSKONCEPTUÁLNÍ MALBA SOUČASNOSTI	71
6.1. One Can Never Tell: REWIND	71
6.2. Dekódování jako koncept obrazu	75
<i>Magid, Meduna, Nálevka, Salák, Šerých</i>	
6.3. Zítř ráno vstanu akrylem	87
<i>Babincová, Kočí, Mladějovský, Svobodová</i>	

6.4. Experimentální, sériové a lineární přístupy	100
<i>Houser, Novotný, Šimera</i>	
6.5. Apropriační postoje	112
<i>Artamonov & Klyuykov, Houdek, Nikitinová, Pěchouček, Šalanda</i>	
6.6. Mimo formát	133
<i>Böhm & Franta, Jaroslav Matula aka MUTANT</i>	
7. ZÁVĚR	144
7.1. Vem mě domů	144
7.2. Formální zhodnocení	149
8. PŘÍLOHY	151
8.1. Obrazová příloha	151
8.2. Přehled nejvýznamnějších kolektivních výstav malby od roku 1997 v ČR	230
8.3. Přednáškový cyklus <<REWIND v letech 2010–2011	241
8.4. Seznam vyobrazení	290
8.5. Literatura	298
8.6. Seznam internetových odkazů	300
8.7. Curriculum Vitae	303

1. ZÁMĚR PRÁCE

Disertační práce *Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě* je pokusem o reflexi fenoménu „konceptuálních přístupů“ v provozu současného malířství na pozadí globálního obratu v postmoderním umění. Cílem předkládaného textu je v teoretické rovině přiblížit specializovanou, a přesto různorodou disciplínu, která v domácím uměleckém prostoru tradičně nepatří k většinovému proudu a zároveň podléhá vlivu rozvolněného postmodernistického slovníku. Více než analýze psychologického obsahu konkrétních děl či jejich reprezentaci je tato práce věnována mapování lokální situace a domácích autorských přístupů při srovnání se zahraničními tendencemi.¹ Reflexe dobových a sociálních okolností je prezentována s ohledem na snahu o zachycení specifických podmínek pro vznik a percepci současného uměleckého díla a ve snaze o zasazení zvoleného tématu do kulturně-sociální transformace naší společnosti po roce 1989.

Kategorizace tvůrců nejmladší generace je omezena na autory vstupující na uměleckou scénu v polovině 90. let minulého století do současnosti, přičemž mezníkem na časové ose je pro následující text výstava *Poslední obraz* Mileny Slavické, jež proběhla v roce 1997 (až 1998) v pražské galerii Rudolfinum. Ve zkoumané skupině jsou tak zastoupeni autoři od příslušníků generace tzv. *husákových dětí*² až po čerstvé absolventy vysokých uměleckých škol či fakult. Výsledný vzorek je složen z nejvýraznějších představitelů různých uměleckých přístupů věnujících se systematicky médiu malby nebo originálním způsobem reflektujících malířství jako jednu z historicky hlavních disciplín umění v rámci dílčích autorských projektů.

¹ Pro někoho se možná může jevit jako banální hledat odpovědi na otázky typu: *Jakým způsobem se české malířství vyrovnává se světovým děním?*, jelikož stanovování relací a možností interakce mezi „západním uměním“ a uměním postkomunistického bloku představuje výrazně aktuálnější výzvu. Podobně bezpředmětnou se může zdát i snaha o orientaci v pojmu „hybridizace“ v české malbě, apod. Na základě dlouhodobého pozorování se ovšem domnívám, že se nejedná o otázky čistě akademické, ale jednoduše provozní. Srov. např. Vaňous, P. 2007. *Zpět k obrazu* [online]. A2 [citováno 1. 2. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2007/10/zpet-k-obrazu>>.

² Jako *Husákovy děti* jsou označováni příslušníci generace narozené v 70. letech minulého století.

Samotný text práce je rozdělen na tři prolínající se ideové proudy: *referenční a interpretační rámce* vymezující zkoumanou oblast v kontextu globální situace umění; teoretické přístupy k „*zániku malířství*“ v kontextu *pojmu konceptuální a postkonceptuální*; a v neposlední řadě na oblast přibližující kategorizaci vybraných autorských přístupů: *česká postkonceptuální malba současnosti*.

Jakkoli bude pro vnímání následujícího textu klíčovým, kdo jej bude číst (nebo posuzovat), výchozí pozicí pro jeho formulaci je pozice umělce působícího v disciplíně, jež postrádá strukturované teoretické zázemí v kontextu domácí umělecké komunity. [Obr. 2] Ideálním čtenářem předkládané práce je proto především oborově dostatečně zainteresovaná osobnost se schopností ověřovat elementární otázky.

O1 Jaké jsou projevy současného nezobrazivého malířství?

O2 Jak kategorizovat konceptuální přístupy v malbě?

O3 Co jsou formální možnosti a kapacity konceptuální sdělení v závěsném obraze?

O3 Existuje-li, co vůbec znamená pojem „postkonceptuální malířství“?

2. ÚVOD

Na začátku každého textu se sluší osvětlit motiv autora k jeho formulaci. S odstupem tří let jsem však nucen konstatovat, že mou původní a naivní představu o vytvoření „komplexní a objektivní mapy“ postkonceptuálních přístupů v současné české malbě, jež bylo mým původním záměrem (nejlépe pak i v kontextu předrevolučního dění), předčila snaha o širší pochopení postavení vyhraněné umělecké disciplíny v kontextu současného českého uměleckého provozu a s ní (ne)spojené kulturně-sociální vazby na globální umělecké dění. Jestliže byl můj první cíl naivní, pak se naplnění cíle následujícího ukázalo jako prakticky nemožné – zejména v důsledku základní překážky spočívající v šíři a diverzně souvisejících vědních disciplín, dnes již běžně zahrnutých do výkladu současného umění.

V praktickém ohledu jsem své doktorandské studium využil především jako prostředek reflexe současného dění v českém umění prostřednictvím organizace přednáškového cyklu <<REWIND. Současně jsem však neváhal užít prostoru a statusu „doktoranda-vědce“: vytahování „služebního odznaku“, které mi dovolilo vstoupit do ateliérů mých kolegů, pro mne znamenalo ideální příležitost pro zastavení se v čase, vybudování si kritického odstupu, ale především vzácnou šanci setkat se s autorskými přístupy mimo galerijní provoz v místě jejich formování..

Úvodem této práce musím současně objasnit i vlastní autorskou pozici, která se stala hlavním motivem pro zamyšlení se nad předmětem zpracovávané látky. Jakkoli jsem od roku 1998 procházel v rámci svého studia průběžným š kolením různých malířských přístupů (ať již to bylo setkání s Reném Háblem nebo Pavlem Preisnerem na VOŠ umění ve Zlíně a později s Petrem Veselým, Martinem Mainerem, Petrem Kvíčalou a Milanem Houserem na FaVU VUT v Brně), zlomovou pro mne byla zkušenost s diskurzivním režimem Ateliéru intermediální konfrontace Jiřího Davida a Milana Saláka na VŠUP v Praze v roce 2005. Model průběžného zpochybňování relevance použité umělecké strategie v rámci tvorby vybraného uměleckého cíle a tendence hledání angažovaného postoje v celku umělecké scény pro mne sice znamenal permanentní a vyčerpávající závazek, nicméně s odstupem mi dopomohl k nabytí vědomí

odborné kompetence a širší profesní odpovědnosti. Malba jako médium pro mne s odstupem ztratila status glorifikovaného a privilegovaného nástroje a v následujících letech se pro mne transformovala v disciplínu vyžadující zásadní testování oproti dosavadnímu „šlechtění“. Stavím-li se hlavně v první části této práce kriticky k současné situaci českého umění, je nutné důrazně konstatovat, že se sám považuji za součást daného problému, a to více jako intermediální tvůrce, než-li jako „bytostný malíř“. Malbu překračující „běžný obrazový rám“ závěsného obrazu beru za formu umožňující komunikaci s oběma světy – „novomediálním“ i „klasickým“ a to především pro její zájem o zkoumání samotné podstaty obrazového sdělení. Tento postoj nakonec tvoří i základní vymezení okruhu zkoumaných autorů a ideový rámeček mé disertační práce. Oproti tomu v předchozích letech jsem měl možnost opakovaně vystavovat mimo Českou republiku a určitý druh odstupu od dlouhodobě populárního „angažovaného kolektivismu“ udržuji programově a z pozice distance od regionálního mainstreamu jaksí od přírody.³ Velký díl této práce se proto hned v několika úrovních dotýká střetu rozumu s citem podobně jako teorie s praxí.

Při svých cestách jsem s pravidelnými mentálními útrapami přerovnával nejvíce police berlínského knihkupectví *Pro QM*, zdrcený nedostatkem specializované literatury orientující se na výklad současné české nezobrazivé malby, ale o to více nadšený, že počet a různorodost jednotlivých svazků věnovaných výkladu aktuálního umění (včetně malby!) jistě popírá „klaustrofobii domácí umělecké praxe“. Cílem bylo najít knihu popisující postkonceptuální praxi (nejlépe v malířství) natolik komplexně, aby na její ideologii mohlo být vystavěno srovnání domácí tvorby. Nestalo se tak, protože žádný podobně ucelený svazek neexistuje. Dnes, poučen, vybaven sice rozšířenou teoretickou zkušeností, ale stále s limity umělce, nejsem v rámci komplexního zpracování zvoleného téma o moc dále. Jeho přesahy přede mnou v zahraniční relaci otevřely novou propast možnosti konsolidovaného a širšího domácího diskurzu. Jakkoli následující text jasně

³ Tato poněkud radikální a řízeně neskromná formulace je volným opisem komentáře Tomáše Pospiszyla v druhém vydání časopisu *Magnus* z roku 2011: „*Petr Dub v českém umění působí jako mimořádně kosmopolitní osobnost. Jako kdyby to, čím se posledních pět let zabývá, nereagovalo na klaustrofobické dění na domácí scéně, ale spíš navazovalo na tradice a tendence v uměleckých metropolích, jakými jsou Londýn nebo New York.*“ Pospiszyl, T. (2011), *Petr Dub*. Magnus Magazín. Praha, Yinachi, s.r.o., 2011, s. 191

dokládá, že umělců pohybujících se na poli „postkonceptuálního malířství“ je v našem prostředí relativně velké množství, zůstává artikulace jejich díla v lokálním kontextu stále okrajovou záležitostí – kategorií bez programových aktivit a tedy i bez systematické reflexe.

Apel na zvýšení úrovně teoretické reflexe by měl směřovat spíše k teoretikům, případně ke kurátorům současného umění (v rolích mediátorů s nevídaným historickým postavením), nikoli přímo k samotným umělcům. Na otázku: „*Kde leží fundament tohoto nedostatku?*“ je ovšem nezbytné ptát se i sebekriticky. Na základě mé nově formulované zkušenosti lze příčiny tohoto „nedostatku“ hledat mimo jiné také v chybějícím osobním kontaktu s procesem vzniku díla, neboť společným jmenovatelem mých exkurzí do vybraných malířských ateliérů bylo především překvapení umělců nad tím, že je někdo ochoten fyzicky podniknout cestu do ateliéru, strávit zde několik hodin a in situ také zdokumentovat umělecká díla. Dnešní domácí umění se jako fragment uzavřené sociální směny jistě neodehrává v místě jeho vzniku, ale zejména v krátkém okamžiku jeho spotřeby během vernisážového zahájení. Co může ovšem sebezpozornější divák přes dav postav na vernisáži vidět? Umění? Originální dílo? *Projekci* umění?

V éře vztahové estetiky a postprodukce⁴ se může zdát, že pro malbu nezbývá prakticky žádný interpretační prostor, jelikož většina ostatních médií je aktuálně schopna zachytit dobu a její klima přesněji a především rychleji. Výsledek této změny (který z mého pohledu není nutno automaticky stavět do konfrontace malířství s ostatními druhy umění) je průběžně revidován různými kurátorskými, publikačními, ale jistě i obchodními formami resuscitace malby v kontextu tvrzení, že *malířství je mrtvé*. Absenci š irší a především adresné kritické debaty o možnostech současného domácího malířství jsem se dílčím způsobem pokusil narušit zahájením a spoluorganizací přednáškového cyklu <<REWIND. Dvouletá série „inscenovaných dialogů“, odehrávající se pod střechou Pražákova paláce Moravské galerie v Brně, v současnosti dokumentuje na webových stránkách www.rewind.cz vystoupení celkem 45 předních českých umělců a teoretiků, přičemž více než třetina z nich se přímo (nebo okrajově) zaobírá současným

⁴ Nebo už jsou i tyto kategorie u konce?

malířstvím. Formát <<REWINDU založil multiplikovatelnou tradici⁵, která sehrává důležitou roli v prezentaci současného umění, ale současně zakládá na unikátní archiv dobových záznamů.

<<REWIND v českém kontextu s nadsázkou přispěl i k odvrácení nebo alespoň k oddálení opakovaně proklamované „smrti malířství“, jež i přes radikální změnu společenského statusu umění v průběhu 20. století fyzicky nenastala.⁶ Zřejmým faktem zůstává, že se na „herní desce malířství“ stále pohybuje významný počet hráčů. Některé figurky ovšem s těmi ostatními odmítají hrát, jiné bojkotují pravidla, na které si ty druhé nemohou vzpomenout, černí nemají v oblibě bílé, a to i navzdory skutečnosti, že v nastalém „kapitalistickém shonu“ lze často jen těžko identifikovat příslušnost k patřičné herní straně.

⁵ Mé poděkování v tomto ohledu patří Milanu Houserovi za spoluorganizaci cyklu, Janu Zálešákovi za ideologický start projektu (název REWIND je jeho nápadem) a Pavlíně Vogelové za kooperaci na straně MG v Brně. Významnou roli sehrála i samotná instituce FaVU VUT v Brně, jež za vedení děkana Michala Gabriela umožnila realizaci rozvojového projektu MŠMT, z jehož prostředků byl v letech 2009-2011 cyklus hrazen. Mým osobním potěšením by bylo, kdyby na tradici veřejných přednášek organizovaných pod hlavičkou FaVU VUT v Brně navázal některý z dalších kolegů i po ukončení mého doktorandského studia. REWIND není patentem, ale otevřenou platformou.

⁶ „Konci malířství“ se v několika sebraných esejích věnují především Douglas Fogle, Midori Matsui a Kathy Halbreich v knize *Painting at the Edge of the World* vydané u příležitosti stejnojmenné výstavy v Walker Art Center v roce 2001.

3. REFERENČNÍ A INTERPRETAČNÍ RÁMEC

3.1. Umění jako konspirace zájmových skupin

Jean Baudrillard definuje v eseji *The Conspiracy of Art* z roku 1996⁷ současné umění jako korporátní strategii zájmových skupin využívajících metody obdobné pro politické či ekonomické lobby. Poukazuje na globalizaci a rozmělnění pojmů původního významu umění, nekonečnou sérii reinterpetování vlastního a uzavřeného problému. O současném umění pak tvrdí, že „nemá další důvod existovat.“⁸ I po smrti tohoto významného francouzského myslitele jeho myšlenky přetrvávají, byť je jistě nemálo těch, kteří by si na jeho hrob s chutí symbolicky odplivli. Nejvýraznějším zůstává Baudrillardův odkaz v díle jeho generačního souputníka Sylvère Lotringera, který stál u zrodu vydavatelství Semiotext(e), formulujícího francouzskou – nebo lépe řečeno západní – teorii umění od roku 1974 do současnosti prostřednictvím publikací vydávaných MIT Press. Nezanedbatelný vliv mělo Baudrillardovo myšlení i na formování ideové platformy díla Paula Virilia, odvolávajícího se mimo jiné na Marshalla McLuhana, Gillesse Deleuze a v neposlední řadě i na práce Nicolase Bourriauda, který je českému publiku znám především jako autor knihy *Postprodukce*⁹. [Obr. 3]

Již při stručném zamyšlení nad jmény uvedených autorů si pozorný čtenář představí skupinu filozofů, která rozhodně netrpěla nebo netrpí „východním komplexem méněcennosti“. Mnohem přesněji je třeba představit si partu po zuby ozbrojených kritiků postmoderní společnosti, pohybující se na levicově orientované straně od politického středu. Baudrillardovi a Lotringerovi „není na naší době nic dobré,“ což je mému pohledu na svět, formulovanému pubertální č etbou Friedricha Nietzscheho, velmi blízké. Hlas Zarathustry, tedy postavy filozofa bourajícího zažité mýty, považuji za hlas nezbytný pro sebereflexi každé doby. A jestliže se výše zmiňovaní myslitelé setrvale pokouší pojmenovávat stav aktuálních věcí hlasem kritickým, nechápu jejich počínání jako negativní, a priori levicové, ale vnímám je jako akt snahy o vlastní osvobození. Všichni tito kritikové navíc do obecných soudů zahrnují vlastní osobu, což je jim nejen ke cti,

⁷ Baudrillard, J.: *The Conspiracy of Art*, Semiotext(e), 2005.

⁸ Tamtéž. s. 9

⁹ Baurriaud, N.: *Postprodukce*, Tranzit, 2004.

ale vzhledem k rozsahu jejich autorského vlivu je to i plně na místě. Zároveň připouštějí, že jejich radikální přístupy spoluvytvořily v evropském myšlení vakuum, které je třeba rozbít novým zadáním.

Baudrillardovo prohlášení „*umění je dohoda o umění*“,¹⁰ nelze podle mého mínění racionálními důkazy aktuálního uměleckého provozu vyvrátit. Faktem, který lze totiž jen těžko popřít, zůstává, že současné umění reprezentuje utilitární dohodu postavenou na znacích a poznávacích symbolech profesní skupiny používající vlastní, cizím příslušníkům nesrozumitelný a často nepřátelský jazyk. Lotringer navíc v rozhovoru s Viriliem z roku 2005 trefně doplňuje Baudrillardovo konstatování, že „*svět se stává nespoutaným supermarketem. Místem, kde se umění setkává s konzumním a kde se nákup stává uměním. Nikdo již ani ve snu nezpochybňuje právo umění na existenci.*“¹¹ V tomto ohledu lze konstatovat, že české prostředí sice stále splácí výrazný historický dluh, ale ve znění nové „hypoteční smlouvy“ je povinností umělecké scény za nastalých okolností začít hledat a číst indexové poznámky na poslední straně jejího výtisku. Hlas domácího umění je v lokálním mixu postmoderního rozpadu celospolečensky respektovaných hodnot a po ukončení větší části postkomunistického transformačního procesu hlasem bezzubým a často pak může působit také jako „zbraň obrácená do vlastních řad“.

I přesto je logické, že posledním medvědem, kterého v rámci vypnutí osvětlení české privatizace zbývá naporcovat, je vlastnictví vědy a umění. Považuji však za téměř jisté, že to druhé – oproti zisku z vědy – ještě několik let počká. Václav Bělohradský ve svém příspěvku *Vztah vědy a politiky*¹² tvrdí, že ve vědecké obci platí určitý druh ctností – předpokladů komunikace, otevřenosti, antiautoritativismu a že se teze mají formulovat tak, aby je mohli druzí vyvracet. Toto konstatování ovšem platí pouze do té doby, dokud se věda zabývá pravdou, a do doby, než se promění v patentovou válku. Přičemž patent v principu považuje za akt jdoucí proti poslání vědy. Pravda má být veřejným statkem, zatímco patent je statkem soukromým. V postdemocii se posouváme od pravdy k patentům a od zastupitelské

¹⁰ Baudrillard, J.: *The Conspiracy of Art*, s. 10

¹¹ Lotringer, S.: *The Accident of Art*, s. 12

¹² Bělohradský, V. 2010. *Vztah vědy a politiky* [online]. *Athenaeum pro 21. století* [citováno 19. 8. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=ps-nVolvOo>>.

demokracie – reprezentace – k uzákoněnému lobování. Dále se Bělohradský ptá, komu tedy v dnešní době patří věda, sociální kapitál: shareholders, tedy těm, kteří mají legální status pro rozhodování, například firmám? Nebo stakeholders, tedy skupinám, které mají něco v sázce s příchodem a výrobou skupiny první?

Jakkoli ve stejném příspěvku označuje Bělohradský časopis *Umělec* za jedno z nejzajímavějších periodik naší doby, je třeba mít se na pozoru před rizikem ukotvení romantické představy současného umění jako disciplíny nezajímavé v ekonomické či sociální směně. Po vzoru Bělohradského se lze tudíž dotazovat: *Komu patří umění? Kdo jsou v současném umění shareholders, kdo stakeholders a jakou tradicí jsou u nás zakotvena jejich práva? Jaké skupiny se dohodly na čem?* [Obr. 4]

3.2. Kdo se bojí postkonceptuálního umění?

Jakkoli umění nemůže existovat v sociální izolaci od běžné reality, je nepopiratelným faktem, že společenské klima totalitního režimu komunistického Československa založilo tradici, ve které současné umění do veřejného prostoru, ale zejména pak do veřejného společenského diskurzu, plnohodnotně nevstupuje. S odstupem více než dvaceti let od revolučního zlomu lze s politováním konstatovat, že oproti původnímu očekávání legenda o českém národu coby kulturním a vzdělaném prošla v konfrontaci se zaváděním kapitalismu do České republiky testem, ve kterém naše společnost příliš neobstála.¹³ Navíc na špičce veřejného nezájmu patří výtvarné umění mezi ostatními disciplínami jistě mezi horké favority. Namísto etablovaného uměleckého trhu ovládají naši oficiální scénu regionální galeristé¹⁴ (ve smyslu globální mapy světa a bez ohledu na místo působení) či prodejci antikvit distribující jednotlivé umělecké produkty povětšinou zcela neerudovaným zájemcům rekrutujícím se z řad majitelů hradů a zámků z éry současného novopodnikatelského baroka. I české umění je však obchodní komoditou a prodat lze cokoli hodně lesklého a velkého nad pohovku do stometrového obývacího pokoje či ještě lépe – v duchu národní neoexpresy – něco pěkně začmáraného, a tedy jistě i složitého a hlubokomyslného.

Široce veřejně dostupnou publikační platformou pro současné umění se staly lifestylevé časopisy typu *Dolce Vita* neříkající nic, ale zároveň hlásající, že život s uměním přece musí být hlavně sladkým, jelikož se jedná o život „v exkluzivitě“. Díky věku povrchních médií však pozornosti nejběžnějšího diváka neujdou – za patřičného bujarého společenského ryku – ani fekálie v galerii (*Rafanai, Veletržní palác, 2004*), falešné bomby v rámci studentských klauzur (*Hájek a Porcal, Brno, 2004*), neposlušní panáčky na městských semaforech (*David Hons alias Roman Týc, Praha, 2007*)

¹³ „Po roce 1989 bylo zajímavé sledovat, jak se tato alternativní kultura postupně etablovala, ale současně se mýjela s obecným postkomunistickým vkusem a kulturou. Všichni očekávali změnu, jenže ta se nekonala a namísto ní zvítězil v české společnosti silně zakořeněný konzervatismus. I když se generaci české postmoderny podařilo zásadním způsobem ovlivnit výtvarnou scénu posledních dvaceti let, nikdy se nestala všeobecně přijímaným kulturním kánonem a normou.“ Příběh, J.: *Obrazy české postmoderny*, s. 7

¹⁴ Kolik z galerií systematicky propaguje české umělce na mezinárodních přehlídkách a veletržích? Galerie Švestka, Galerie Sklenář a další?

nebo ideálně rovnou apokalyptický atomový hřib nad Českým středohořím (*Skupina Guma Guar, ČT, 2008*). Podle Ondřeje Chrobáka dalo Česko „světu novou podobu uměleckého aktivismu. Jeho zakladatelkou se před více než deseti lety stala skupina Pode Bal. Definitivně se však tento přístup etabloval až s nástupem skupiny ZTOHOVEN. Obě uskupení spojuje hravost zkušených copywriterů, se kterou dovedou pojmenovat své akce. Dnes již téměř mytický projekt ‚Malík urví‘ i novinku ‚Občan K.‘ spojuje slovní ekvilibristika a humor Barta Simpsona telefonujícího do Očkova lokálu s dotazem po zákazníkovi jménem Sid Ebil.“¹⁵

Sama společnost spektaklu¹⁶ tak prostřednictvím „senzacektivních médií“ ve vleku mediálních obrazů lamentuje nad funkcí umění a v rámci soudních přelíčení, která ve většině případů končí absurdními rozsudky jen těžko vykladatelnými ve smyslu práva, volá po svých hlavních mediálních hvězdách – Jiřím Davidovi a Milanu Knížákovi – s otázkou *Jak je to možné?*¹⁷ Pár ovšem na dané téma zarytě mlčí (logicky neschopen vysvětlit během pětiminutového vstupu dějiny modernistické revoluce v umění) a za tiché přítomnosti digitálních kamer vyřizuje dlouholeté účty z počátku „vojny dobra

¹⁵ Chrobák, O. 2010. Lekce 21. - Nová tendence. Manuál pro milovníky současného umění. Art+Antiques [citováno 16. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://antiques.fontai.net/index.php/clanky/lekce-21-nova-tendence>>.

¹⁶ „Spektákl chápaný ve své totalitě je zároveň výsledkem i projektem stávajícího způsobu produkce. Není doplňkem skutečného světa, není jeho dodatečnou dekorací. Je jádrem irealismu reálné společnosti. Spektákl ve všech svých specifických podobách, ať už jako informace či propaganda, reklama či přímá spotřeba produktů zábavního průmyslu, tvoří současný sociálně dominantní model života. Je všudypřítomným potvrzením již uskutečněné volby v rámci produkce i spotřeby, která z této produkce přímo vyplývá. Forma i obsah spektaklu jsou bezvýhradným ospravedlněním podmínek a účelů stávajícího systému. Spektákl, jakožto okupace většiny času prožívaného mimo moderní produkci, je rovněž neustálou přítomností tohoto ospravedlnění.“

Deborg, G.: Společnost spektaklu, s. 4

¹⁷ „Široké veřejnosti stále splývá Jiří DAVID a DAVID Černý, přičemž 98% zmýlených zaměňuje Davida za Černého a pouze zlomek Černého za Davida. Trochu jako Manet a Monet. Udělejme jednou navždy, alespoň pro čtenáře Manuálu, jasno:

MANet = Snídaně v trávě

MONet = Lekniny

DAVID Černý = Entropa, Tank, letadlo a Schwarzenberg.

Jiří DAVID = Tvrdohlavý, Srdce nad Hradem“

CHROBÁK, Ondřej. 2010. Lekce 18. Revoluce???. Manuál pro milovníky současného umění. Art+Antiques [citováno 16. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://antiques.fontai.net/index.php/clanky/lekce-18-revoluce>>.

a zla v českém umění“. Kde vůbec začala...? Stát nepřichází na pomoc (především nezávislé scéně) a veřejný obraz umění tak ovládají angažovaní umělci útočící na společnost, jež z veřejných prostředků provozuje galerie, ve kterých později vystavují dokumentaci své práce. Jejich výstavy s občasným skandálem zavřou nakonec sami provozovatelé, jelikož pražská židovská obec poskytuje pouze tolik pluralitního prostředí, kolik unese jedno trestní oznámení. [Obr. 5] Nabytého galerijního prázdna obratem využívá Kateřina Šedá, pokoušející se prostřednictvím svých sociálně-uměleckých projektů za pomoci běžného občana, který ne tak docela v dané chvíli chápe o co běží, spasit svět, nebo Barbora Klímová prostřednictvím jednoho velkého „retro science-fiction archivu“¹⁸.

V rámci poslední módní vlny se do hry o současné české umění zapojilo i několik příznivců z řad vyznavačů uměleckého graffiti. Jejich uplatnění v soutěži *Česko hledá Superstar* nicméně vychází poněkud nazmar. Českého Banksyho (POINTA, Cryptica, Maskera ad.) však pan Novák pro svou zaneprázdněnost umýváním tagů¹⁹ na standardizovaném vchodu panelového domu na Jižním Městě jaksí ne a ne docenit. Umělci si na přelomu našeho století osvojili širokou paletu postupů a „povolání“, které jim dopomohly vystoupit z izolace galerijního prostoru. Ti domácí navíc překvapivě ovládají hned několik disciplín najednou. Jejich konceptuální projev ovšem zůstává i nadále komplikovaný k pochopení a pro široký společenský prostor také invazivní. Zároveň je charakterizován – bez zřejmé autorské odpovědnosti – heslem „*to ne já, to umění.*“ [Obr. 6]

¹⁸ „Všechna minulost se nachází v přítomnosti. Je to jako science fiction naruby. Science fiction předstírá, že je vzhledem do budoucnosti. Ve skutečnosti se zabývá aktuálními problémy. Naše současná minulost se tváří, jako by nahlížela do historie, ale ve skutečnosti nám toho nejvíc říká o soudobém uvažování. Science fiction se brání obviňování z přílišné fantastičnosti tím, že vychází z nejrůznějších vědeckých prognóz, které jen upravuje do podoby uměleckých výpovědí. Umělci zabývající se fenoménem současné minulosti často pracují s dokumentárním materiálem, se starými fotografiemi, dobovými filmy nebo přímo s celými archivy. To dává jejím interpretacím zdání objektivnosti a neosobní metodologie, která ve skutečnosti není o nic více vědecká než žánr sci-fi.“

Pospiszyl, T. Přítomná minulost. [online]. Atlas transformace [citováno 16. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/p/pritomna-minulost/pritomna-minulost-2.html>>.

¹⁹ Jednoduchý jednobarevný monogram nebo logotyp (značka nebo podpis využívaná v pouličním graffiti).

V rámci snahy postihnout domácí společenskou situaci počátku 21. století bychom též mohli dlouze žehrat nad stavem našeho školství, jež by v ideálním případě od prvního stupně nemělo mluvit o umění pouze jako o způsobu jak libě poskládat jednu barvu vedle druhé, ale jako o jednom ze způsobů poznání světa. Jestliže MŠMT prostřednictvím Rady vysokých škol diskutuje registr uměleckých výkonů, tj. i hodnocení pracovních výkonů spojených s výukou umění, až v dnešních dnech, jak asi vypadá vztah základních a středních škol k rozvoji jejich žáků v dané oblasti? Odpověď je jednoduchá. Z řad absolventů takto koncipovaného vzdělávacího systému se rekrutují politici a úředníci, kteří ve své základní slovní výbavě pojem umění postrádají. Svým kolegům z Ministerstva kultury rok od roku sdělují, že umění se o sobe musí postarat samo a v konkurenčním boji s ostatními žánry kapitalismu přežívat za pomoci utahování opasků a české vynalézavosti, což se v důsledku i daří. Oproti tomu vysoké umělecké školy plodí k radosti Josepha Beuyse stovky umělců ročně a na naší výtvarné scéně se tak pohybují prodavačky s magisterskými tituly a pohublé stíny žijící z kombinace několika částečných pracovních úvazků postavených na schopnosti napsat grant či projekt podle zadání. Dříve či později se tak v systému budou pohybovat pouze ti, kteří dovedou plně pochopit, jak funguje a kteří budou schopni asimilovat se do něho na základě kvantifikátorů. [Obr. 7]

Výše nastíněné a záměrně radikalizované společenské klima je pozadím, na němž nejenže vzniká současné české umění, ale které v zásadě představuje i limity interpretace jeho dosahu. Povaha tohoto pozadí zároveň odkazuje k širšímu historickému kontextu působnosti generace umělců 80. a 90. let 20. století. Předmětem této práce ovšem není usilí o kompletní vykreslení historicko-kulturního přehledu českého umění, ale snaha o přiblížení relativně nenápadného jevu „mladé nezobrazivé malby“ v současném českém umění, pro který v dnešní situaci příliš místa nezbyvá. Učinit tak lze jedině prostřednictvím pokusu o popis proměnlivého a neukotveného fenoménu, který však musí ve své komplexitě a objektivitě vždy nutně selhat.

3.3. Nenápadná tendence?

Rychlost událostí doby prudce akceleruje a koncept času ztrácí své historické hodnoty. Mediální věk nadále zkracuje vzdálenost mezi vznikem události, jejími diváky a globálními důsledky, přičemž potenciální publikum narůstá do zájmové skupiny bez přesně viditelných hranic, což může být pro dnešního tvůrce neodolatelnou výzvou. To, co bylo ze světového uměleckého dění v minulosti domácí umělecké scéně zapovězeno (nebo co mohla vnímat minimálně ve zkreslené podobě) v důsledku neexistence přímé a kontinuální konfrontace, je dnes dostupné jediným kliknutím či zakoupením mezinárodní letenky za několik set korun. Konec komunistického režimu přinesl odstranění politických bariér v kontaktu se současným uměním (konec *demografické historie dobře* ukazuje vztah mezi geografickými pojmy „zde“ a „tam“ Paula Virilia).²⁰ „Zde“ a „tam“ bylo redefinováno na „to, co je k vidění na Google“ a „to, co je mimo dosah internetu“.

Myšlenku jednoho velkého nadnárodního, apolitického státu bez vlastní ideologické víry nakonec neprosadila filozofie ani konec studené války, ale liberalizace informačního trhu. Národní se stalo globálním, politické korporátním a ideologie obratností rozložit firemní portfolio do kvantifikovatelného standardu a profitovat za každých ekonomických podmínek. Současné mezinárodní umění na vzniklou situaci „úspěšně“ reaguje přebíráním marketingových strategií,²¹ kontrolou komunikačních kanálů včetně využívání masových médií, absorbováním vědeckých metod do vlastní tvorby a dalšími metodami spojenými s využitím cizího specifického oborového know-how (pro umění relativně nového a dříve až tabuizovaného). Na otázku, co je současné umění, lze lakonicky odpovědět: obraz současnosti. Co se za tímto obrazem skrývá?

²⁰ Virilio, P.: *Informatická bomba*, s. 17

²¹ „Jeden z příkladů, který je sice radikálně absurdním, ale stejně tak častým, je fakt, že radikální umění je dnes velmi často podporováno největšími predátory mezi bankami nebo obchodními firmami a kompletně a emblematicky využívá rétoriky marketingu, branding a sociálního inženýrství.“

Steyrer, H.: *Politics of Art (Art and The Transition To Postdemocracy)*, in: *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, s. 31

„V *Matrixu* nabízí Neovi Morpheus volbu mezi červenou pilulkou, která odhalí pravdu o ‚*Matrixu*‘, a modrou pilulkou, která mu umožní návrat zpět k iluzi. Žižek v tomto okamžiku dochází k bodu, ve kterém vyjadřuje potřebu třetí pilulky.“²² Tvrdí, že volba mezi červenou a modrou není volbou mezi iluzí a realitou. „Samozřejmě, že *Matrix* je strojem na výrobu iluze, ale jedná se o fikce, které již vytvořily naši realitu. Pokud z naší reality seberete symbolické fikce, které ji regulují, ztratíte realitu samu. Chci třetí pilulku,“ tvrdí Žižek a volně pokračuje: „Co je to třetí pilulka? Jistě ne nějaký druh transcendentální tablety, která umožňuje fast-foodový náboženský zážitek á la tableta, která mi ne ž e umožní uvědomit si realitu za iluzí, ale realitu v iluzi samotné.“²³ Co tedy Žižekova tableta vlastně dělá? [Obr. 8]

Osobně se domnívám, že Žižek v polohraném dokumentu *Perverzní průvodce filmem* touto přesnou formulací popisuje jednu ze základních provozních funkcí současného českého umění. HLEDAT REALITU V ILUZI VŠEDNOSTI. Zde, prosím, nezaměňovat s automaticky se nabízející domněnkou, že současné umění má iluzi bezmyšlenkovitě vytvářet, aby dosáhlo reality, či snad že umění realitu vytváří. Dle Baudrillarda je „umění o vynalézání jiného dějství: vymyšlení něčeho jiného než je realita.“²⁴ [Obr. 9]

Domácí umělecká scéna skrze většinový proud současného umění paradoxně posiluje svou uzavřenou identitu. Vytváří umělecké objekty, simulující běžný a všední život natolik, že se i pro nezainteresovaného odborníka stávají často nečitelnými až cizími. Poučena z předchozích společenských nezdarů přímo neočekává dlouhotrvající životnost svého díla a v principu rovněž nepožaduje jeho plné pochopení. Opakuje umělecké mimikry a intervence, usilujíc o popření samotné podstaty galerijního prostoru. Hrdě odmítá (ale zároveň bytostně vyžaduje) potvrzení statusu uměleckého provozu. Lokální umění jako by nejen strmě navázalo na konceptuální umění formulující se v průběhu 60. let minulého století, ale současně v průběhu několika posledních let adaptovalo svůj provoz přímo na tvorbu praotce

²² Žižek, S. 2009. The Pervert's Guide To Cinema [online]. Perfect Crowd [citováno 19. 08. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.perfectcrowd.com/2009/01/third-pill.html>>.

²³ Tamtéž.

²⁴ Baudrillard, J.: The Conspiracy of Art, s. 77

konceptu – Marcela Duchampa. Dnešní česká „Mančuškova židle“²⁵ je vyrobena z OSB desky zakoupené v Hornbachu, stojí nenápadně ve vylidněných industriálních prostorech Karlín Studios nebo Meet Factory a dílem programově splývá s vizualitou komunismem ukradené avantgardy.

„Insiders“²⁶ se stali zavedenou a dále neprověřovanou značkou. S jejich generací jsme většinově spřízněni a setrvale odmítáme ty, kteří ji plně nepochopili. Naše barvy jsou barvami většinové intermediality a zřeknutí se autorství. Barvy identifikující umění, jež chce být nenápadným až neviditelným. Modrá s červenou vytvářejí na bílé hnědou a na barevné škále se programově řadí mimo paletu malířství. Samotné malířství, historicky se orientující na vytváření hmotného uměleckého artefaktu, bylo přirozeně vytlačeno na okraj teoretického zájmu, zatímco snaha formulovat kolektivní zkušenost prostřednictvím konceptuálních forem umění zažila v českém prostředí od počátku tohoto století ojedinělý návrat k hnutí, jež v českém prostředí nemělo možnost zažít svá „zlatá léta“ v době své celosvětové působnosti.²⁷ Lokální forma postkonceptuálního umění – „nenápadná tendence“ formulující se v průběhu druhé poloviny 90. let minulého století – ovládla domácí scénu ve snaze napravit krizi vizuálního a vytěžit z civilního minima maximum pro profesionální umělecký provoz. Ve svém nejsilnějším proudu jistě bezkonkurenčně uspěla, nicméně za jakou cenu?²⁸ [Obr. 10]

Propojení civilního s uměleckým či všedního s tvůrčím pochopitelně podléhá riziku formalizace jako jakékoli jiná umělecká forma, ne-li dokonce

²⁵ Míneho je dílo českého umělce Jána Mančušky: Co je to židle, 2005

²⁶ Označení vychází z přelomové výstavy Pavlína Morganové (Insiders, Dům umění města Brna - Dům pánů z Kunštátu), 15. 11. 2004 - 31. 1. 2005.

Vystavující umělci: Zbyněk Baladrán, Kamera skura, Krištof Kintera, Lenka Klodová, Pavel Kopřiva, Alena Kotzmannová, Ján Mančuška; Jan Náleverka, Michal Pěchouček, Pavel Ryška, Tomáš Vaněk)

²⁷ „Jednotvárnost současného mladého umění v Čechách je dána tím, že „nenápadná tendence“ zde nemá rovnocenné soupeře. Obvyklí a dlouhodobí kritici dané tendence nejenže vůči ní dosud nedokázali nabídnout žádnou perspektivní alternativu, ale dokonce ji ani nebyli schopni správně identifikovat.“

Magid, V. 2006. Krize nenápadné tendence [online]. Divus [citováno 16. 6. 2012]. Dostupné z WWW: < https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1355>.

²⁸ Liam Gillick kriticky konstatuje, že: „Umělci jsou lidé, kteří se chovají, komunikují a inovují stejným způsobem jako ti, kteří se pokoušejí vytěžit každý moment denního života. Tomuto způsobu nenabízejí žádnou alternativu.“

Gillick, L.: The Good Work, in: *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, s. 61

více. Pozvolna avizovaná krize „nenápadné tendence“ symbolizuje především střet reality s iluzí. Nebo ještě lépe, snahu o popření reality její permanentní simulací. Jistě, že lze umělecký artefakt „schovat“ (za použití všední formy nebo maskovací instalační dispozice) a zabránit tak divákovi v jeho percepci. „Popřít“ autora uměleckého díla a znejistit jakýkoli závazný interpretační rámec jeho výkladu. Co však z takového postupu, absentujícího veškerou iluzi, zůstává? Simulakrum reality nebo simulakrum umění?

3.4. Domácí dohoda

Co je tedy „česká dohoda o umění“? Dvě kapsle v dlaních postavy vůdce povstaleckého odboje Morpheia nabízejí budoucímu „vyvolenému“ Neovi cestu k rozpoznání opravdové reality nebo k setrvání v klamu virtuálního života. Platónův mýtus jeskyně filosofů se vrací v hollywoodském blockbustoru *Matrix*, natočeném bratry Wachowskými v roce 1999. Přímo inspirací ke zpracování scénáře byla Baudrillardova esej *Simulacres et Simulation* z roku 1985, přičemž pojem *simulacra* v Baudrillardově podání reprezentuje vytváření reality skutečnější než realita sama: ²⁹ Prostředí, ve kterém žijeme, se pro svou snahu o dokonalost stává neschopným reflexe sebe sama. Vzniklou prázdnotu vyplňuje řadou simulací, jež vytvářejí vnější zdání opravdového světa. Reálné přestává existovat, protože již dále neexistuje rozdíl mezi obrazem a realitou.

Umění, přirozeně navázané na sociálně-kulturní vazby, nelze z tohoto post-moderního problému jednoduše vyjmout. Právě naopak. A i když se Baudrillard svým tvrzením vymezuje především vůči stavu západní kultury, lze jej snadno aplikovat na popis nově se transformujícího společenského klimatu, a tím i uměleckého provozu u nás. Konflikt oprávněnosti dnešního umění a role umělce v současné společnosti je konfliktem identity vyprázdněných či minimálně nepřehledných pojmů. Ze společnosti se vytratila stylová jednota (jednotný umělecký styl), jakož i vůdčí role umělců, coby nositelů objektivní pravdy. Na š kále prototypu úspěšných umělců proto nalezneme jak spektakulárního multimilionáře Damiena Hirsta, tak Jiřího Kovandu „čekajícího ve svém bytě, až mu někdo zavolá“. [Obr. 11] Potíž naší doby ovšem spočívá zejména v tom, že nikdo z nás není schopen doložit, který z nich je opravdovějším umělcem a to bez ohledu na lokální specifika. A který z nich hlásá objektivnější pravdu o éře vrcholné kontextualizace a *telepřítomnosti*.³⁰ [Obr. 12]

²⁹ Srov. Baudrillard, J.: Jean. *Simulacra and Simulation*, 1995

³⁰ „...po geofyzice zeměkoule a krajním politickém významu, jaký měla pro dějiny společnosti, které byly odděleny spíše komunikačním zpožděním a komunikační vzdáleností než národními hranicemi, se před nedávnem odhalil transpolitický význam tohoto druhu metageofyziky, jaký pro nás představuje kybernetická INTERAKTIVITA současného světa

V textu *Legitimitnost umění v moderní době a potom* na rozkol legitimacy umění poukazuje i Miroslav Petříček: „Umění přestalo být všeobecnou samozřejmostí, což má své důsledky: moderní umělec nejen tvoří, nýbrž současně je nucen (sám za sebe či skupinově) svou činnost také nějak (v širším kontextu) legitimizovat – a to tak, že tímto způsobem legitimizuje umění samo, že je vždy znovu jakoby ospravedlňuje v očích veřejnosti. S každým nově objeveným postupem či přístupem musí jít ruku v ruce také výklad toho, proč je vlastně umění jako takové nezastupitelné.“³¹ Pro dokreslení situace lze vzpomenout i Sylvère Lotringera, který ve svém příspěvku³² pro komponované diskuze Frieze Art Fair z října loňského roku připomíná nářky světových umělců, kteří namísto práce v ateliéru věnují většinu energie postprodukci a marketingu svého díla. Zdá se, že v tomto ohledu je dnešní Česká republika mimořádně *up to date*.

To samé ovšem nelze říci o východním entuziazmu počátku 90. let minulého století, plynoucím z čerstvě nabyté svobody a historické příležitosti nově definovat národní kulturní politiku. Tato široká vize „*východního blues*“, jež v oblasti umění tvrdě narazila na neschopnost plnohodnotné konfrontace se západním uměním především pro různé regionální kontexty³³, byla

na konci století. Jelikož veškerá přítomnost je přítomností jedině na dálku, TELEPŘÍTOMNOST éry globalizace směny se může ustanovit jedině v největším rozsahu. Tento rozsah se nyní rozkládá mezi póly světa, od jednoho břehu přítomné reality ke druhému. Jenže se jedná o metageofyzickou realitu, která v sobě pevně přimyká telekontinenty virtuální reality. Ta se zmocňuje toho podstatného z ekonomické aktivity národů a rozkládá naopak kultury konkrétně situované v prostoru zeměkoule. Místo ‚konce dějin‘ jsme svědky konce geografie.“³⁰

Virilio, P.: *Informatická bomba*, s. 17

³¹ Petříček, M.: Program jako rekapitulace a výzva (*Legitimitnost umění v moderní době a potom*), in: *České umění 1939-1999 (Programy a impulzy)*, s. 125

³² Lotringer, S. 2010. In *Theory*: Sylvère Lotringer [online]. Frize Art Fair [citováno 18.6. 2012]. Dostupné z WWW:

<http://www.friezeartfair.com/podcasts/details/in_theory_sylvere_lotringer, cit. dne 19. 08. 2011>

³³ „*Nenápadná tendence*“ se tak postupně vyvazuje z komunitních souvislostí a stává se součástí širší výměny uměleckých stanovisek. Konkrétní projekty, aktivity a strategie spjaté svým vznikem s místním sociálním prostředím se dostávají na zahraniční přehlídky, kde se jejich původní význam zobecňuje, zjednodušuje a odcizuje. Dobrým příkladem je vitrínka BJ, která několik let fungovala jako výstavní plocha v Dělnické ulici v Holešovicích. R. 2002 ji skupina PAS (*Produkce aktivit současnosti – Havránek, Skála, Vaněk*) vyslala na festival současného umění Art-Kljazma v Rusku. Zatímco v lokálním kontextu vitrínka plnila roli alternativního rámce pro prezentaci děl mladých umělců, na mezinárodní přehlídce byla vystavována jako samostatný projekt. Samotná lokalita lokálního kontextu tak byla vytržena ze svých zeměpisných a sociálních souřadnic, a použita jako jízdenka do globálního kontextu současného umění.“

v průběhu posledních dvaceti let plně pohlcena setkáním s vnitřními i vnějšími limity postkomunistické reality³⁴. Očekávaná svoboda kapitalismu skončila v českém podání „hrou na kapitalismus“, v našem případě „hrou na západní umění“ a obratem skončila. Oficiální systém z vnějšího pohledu navozuje zdání funkčnosti, jelikož vykazuje všechny nezbytné formální prvky pro naplnění pojmu *umělecký provoz*: existující státní i nestátní instituce, strukturované umělecké školství, výtvarné ceny, grantová politika státu a v neposlední řadě i nová, proklínaná, ale přesto všeobjímající Artbanka(!); většinová umělecká scéna jej v této podobě ovšem aktivně odmítá. Oproti tomu prostředí „nezávislého“ výtvarného umění vytvořilo originální svobodomyšlné „monstrum“. Biomasu vyživující se jaksí samovolně bez kontroly a přirozeně i bez plánu na svém symbiontu, trávící samu sebe. Jinými slovy, deklaruje automatický požadavek poměrného společenského práva na vlastní existenci „v rovnováze“ s ostatními druhy bez jasně proklamovaného přínosu do společně užívaného prostoru. Buržoazní a lidový hrdina Havel v jedné osobě, mimo to spisovatel a dramatik, sice zázrakem zvítězil nad příšerou komunismu, ale jako občan-politik nedovedl porazit globální kreaturu liberálního kapitalismu.³⁵ [Obr. 13]

Naše profesní umělecká obce v důsledku svých postojů čelí absenci progresivní výtvarné kritiky a teorie, nepřítomnosti kvalitního a stabilního trhu s uměním³⁶, nepřehledně strukturované sítě zavedených a jasně profilovaných galerií, neexistenci dostatečně kompaktního systému státní podpory umění atd. Náš raketoplán již netahají po sibiřské startovací dráze znárodnění koně, nicméně nedostatek paliva celého systému spolu se schodkem letového stabilizátoru nedávají nezaujatému pozorovateli příliš

MAGID, Václav. 2006. Krize nenápadné tendence [online]. Divus [citováno 16. 6. 20012]. Dostupné z WWW: < https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1355>.

³⁴ Srov. Ševčíková, J. – Ševčík, J. Texty. Posttotalitní blues s happy endem, s. 261-269

³⁵ Žižek, S. 2011. Před půlnocí [online]. Česká televize [citováno 18. 6. 20012]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10095690193-pred-pulnoci/411231100252090/>>

³⁶ Prodat či neprodat? A komu a jak? Tradiční téma v nových podmínkách. Robert Siverio se k němu vyjadřuje ve vzpomínce na východní satelity Sovětského svazu poměrně jasně: *“Aby umělci mohli být ekonomicky silní či ambiciózní, potřebují v umění tržní mechanism, ekonomicko-uměleckou konkurenci, zajímavé ceny uměleckých děl, popřípadě státní podporu, jakou je system lákavých grantů apod. Žádná z takových podmínek samozřejmě splněna nebyla.”*

Silverio, R.: Postmoderní fotografie, s. 79

jistoty, zdali náš stroj atmosférou stoupá, stojí, nebo volně padá. *Hustone, máme problém!* Společný vesmírný program lze definovat jako existenciálně kritický, levicový či minimálně „sporně programově nezávislý“. Základní otázka *Co dělat?* zní v českém podání – nikoli ještě stále, ale zase znovu – *Što dělat?* Z uměleckého hlediska se zdá nejpřirozenější odpovědí: *Vymezit se!* Naše scéna ovšem paradoxně reaguje zcela opačným způsobem. Z Morpheových nabízených dlaní si nevybírání ani červenou, ani modrou tabletku, ale tabletu třetí – léčbu Slavojem Žižekem.

4. KONCEPTUÁLNÍ V POHYBU

Slon vystupující z kolony kamionů vypravených ve Velké Británii doplňuje mozaiku atrakcí nejslavnějšího britského street artisty Banksyho v rámci jeho první sólo show v Los Angeles *Barely Legal*, přičemž výstava symbolizuje eminentní vítězství spektakulárních obrazů nad klasickým konceptuálním myšlením. Vítězství vysokého umění nad nízkým. Transformace pouličního umění v obchodovatelnou komoditu na mezinárodních uměleckých trzích poukazuje podobně jako návštěva několika desítek tisíc diváků Banksyho výstavy z roku 2006 v Los Angeles na dynamickou proměnlivost uměleckých strategií. Médium současného street artu je dobrým příkladem mutace více než v duchu uměleckém v duchu marketingovém. Do nejvýznamnějších světových sbírek vstoupilo bez dlouhých disputací o rozdíl mezi vysokým a nízkým uměním. Jeho mezinárodní interface se stal srozumitelným po celém západním světě: konzumním, snadno popsatelem, a proto i celo-společensky přijatelným. To vše bez potřeby dlouhých teoretických disputací či programových prohlášení. [Obr. 14, 15]

V souboji o novou podobu umění vítězí velké proti gigantickému, proti odvážnému agresivní a proti efektnímu divadelní. Informace se nekontrolovatelně šíří bez zásadní schopnosti společnosti absorbovat jejich celé významy.³⁷ Je-li z datového toku cokoli vybráno a pozastaveno ke zkoumání, okamžitě ztrácí na své aktuálnosti. Virilio ve svém díle ve vztahu k současné schopnosti přijímat informace dokonce hovoří o *vizuální dyslexii*. Tvrdí, že mladá generace už nerozumí čteným slovům, neboť to, co čte, přestalo vyvolávat obrazy.³⁸ Co tedy lze z odkazu konceptuálního umění, ideově vyhraněné disciplíny odmítajícího tradiční estetiku (místně a historicky lokalizovanou především jako umělecké hnutí spojené s děním na americké scéně v průběhu 60. let minulého století, a později i ve své

³⁷ Virilio v tomto kontextu mluví o pojmu apatheia: „který způsobuje, že čím víc je člověk informován, tím více se kolem něj šíří poušť světa, tím víc opakování informací (již známých) znehodnocuje při pozorování podněty tím, že je automaticky zrychluje, a to nejenom v paměti (vnitřní světlo), ale ještě předtím v pohledu... „
Virilio, P.: *Estetika mizení*, s. 46

³⁸ Rusinová, Z.: cituje Paula Virilia v příspěvku Antalogické čtení, in: (A) *symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy, rámce*, s. 47

britské variaci³⁹), považovat za živé a platné? Existuje kánon konceptuálního umění? ⁴⁰ Lze definovat předěl mezi konceptuálním a postkonceptuálním? Kde se vzal pojem „konceptuální malířství“, který je v přímém rozporu s původní intencí konceptuálního umění nadřadit ideu estetiky? A jak dnes vůbec rozumět pojmu konceptuální? [Obr. 16]

³⁹ Havránek, V. 2011. Historický exkurz. Konference Důsledky konceptualismu [online]. AVU Vědecko-výzkumné pracoviště AVU v Praze [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://vvp.avu.cz/aktivity/sympozia/konceptualismus>>

⁴⁰ Tamtéž.

4.1. Postkonceptuální a postprodukční

„Nebyly žádné obrazy bez původu, bez základu, bez historie.“⁴¹

(Peter Weibel)

Vyhledat i přes masivní institucionalizaci umění posledních třiceti let exaktní bod rozmělnění radikálního konceptualismu v globální trend neo-konceptualismu je prakticky nemožné. Neokonceptualismus utvářející se průběžně od první poloviny 80. let do 90. let 20. století dokončil snahy konceptuálního umění dematerializovat jeho význam, přičemž terminologicky je nejčastěji spojován s definicí „post-mediálních podmínek a forem“. Volně spojuje celou řadu předchozích hnutí a stylů (konceptuální umění, pop art, sociální umění, minimalismus, digitální a nová média). Stává se branou k rozvolnění konceptuálního vymezení a podobně jako původní konceptuální hnutí 60. - 70. let minulého století navíc podléhá regionálním specifikům (Moskevský konceptualismus, Young British Artists, ad.) Dnes pro jeho vývoj využíváme nejčastěji termínu postkonceptuální umění.

Výraz „konceptuální“ však v současném jazyce funguje především jako širší pojem a to často bez potřeby jeho uživatele uvádět jej do kontextu naší doby či v rámci konkrétního problému. Je důležité zdůraznit, že klasické médium malířství je na hony vzdálené tomu, co si vytyčilo za cíl konceptuální umění počátkem šedesátých let minulého století – redefinovat samotný přístup k umění. Postavit umění na úroveň myšlenky a se zachováním idey uchovat i možnost opakovat a naplnit konceptuální záměr díla. Z podstaty malířství je tedy nutné konstatovat, že jakákoli jeho odnož, například včetně geometrického díla Sol LeWitta, vyžaduje při použití výrazu *konceptuální* terminologické zpřesnění. Oproti tomu Gombrich ve svém textu *Umění a iluze* z roku 1985 prohlašuje, že „veškeré umění je konceptuální“. Má tím na mysli, že: „všechny obrazy jsou založené na předešlých obrazech a jsou určitým druhem modelu relací.“⁴² Podobnou proklamaci zaštiťuje v textu „Současné, společné, kontext, kriticismus“ i Jonathan Harris. Doslovně říká, že: „*Malbu*

⁴¹ Weibel, P.: *Contemporary Painting in Context, Pittura/Immedia*, s. 51

⁴² Gombrich, L. H.: *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového vnímání*, s. 103

identifikovanou v konvenčním slova smyslu a v umělecko-historických termínech jako „po tom či onom“ demonstruje umělec pozorovatelným spojením k vlastnímu předchozímu dílu či dílům. Současné malířství však zároveň, jakkoli odlišné od modernistického, nese jistý druh relace s uměleckými díly, které přišly před ním.“⁴³ K samotnému popisu termínu postkonceptuální lze tedy v principu přistupovat dvěma základními cestami. Za prvé, striktně z perspektivy chronologie. Tzn. jako k časovému období následujícímu po ukončení hlavního proudu prostředků a forem konceptuálního umění (konec 70. let 20. století)⁴⁴ nebo méně rigidně, jako k myšlenkovému modelu kontinuálně pracujícím s pojmem „konceptuální myšlení“. Odhlédneme-li od lineárního pohledu nedokončených dějin postmoderního umění, je příhodnější *postkonceptuální* definovat více jako komplexní uskupení volných znaků jedné příbuzné třídy než jako krystalicky čistý pojem. Postkonceptuálnímu (či nekonceptuálnímu) lze dnes nejspíše rozumět jako přístupu, jež se profiluje v souladu s obvyklou praxí konceptuálních forem, nebo se naopak proti konceptuálnímu provozu vymezuje, a to ať jeho redefinicí nebo jeho aropriací.

Před klasifikací konceptuálního a jeho vývoje je ve směsi výkladů usilujících o ukotvení nejaktuálnějšího uměleckého dění nezbytně nutné zmínit i pojem *postprodukce*. Klíčovou pro formulaci postprodukčních metod je jedna z prvních knih francouzského kurátora a kritika umění Nicolase Baurriauda – *Postprodukce*, která vyšla v Nakladatelství Tranzit v roce 2004. Třebaže Baurriaudova terminologie značně rozostřeně popisuje některé ze zvolených uměleckých přístupů⁴⁵ (*Nové programování již existujících děl, Pobývání v historických stylech a formách, Užití obrazů, Využívání společnosti jakožto repertoáru forem, Vstup do světa módy a médií*) a její následná aplikace prozrazuje autorovu větší či menší spřízněnost s vybranými reprezentanty daných disciplín, lze ji považovat

⁴³ Harris, J.: *Panting After the End of Postmodernism*, s. 29

⁴⁴ Cuauhtémoc M.: *Contemporary: Eleven Thesis*, in: *What Is Contemporary Art?*, s. 18

⁴⁵ Vyhraněně kritickým tónem se knize věnuje Tomáš Pospiszyl v recenzi *Tancuj, Bůh je přece dýdžej - Mechanismy současného umění a úvahy Nicolase Bourriauda*. Srov. https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1042

za pozitivní snahu pojmenovat cosi, co je bezpochyby stále živým a dynamickým tvarem.

Přínos publikace nicméně nespočívá až tolik v definování pojmu postprodukce coby nového uměleckého výrazu a kategorizace následných strategií, ale především v definici prototypu postprodukčního umělce: „*Od počátku 90. let 20. století se stále více a více umělců zabývá interpretací, reprodukováním, novým vystavováním či jiným využíváním děl ostatních umělců nebo kulturních produktů, které jsou k dispozici. Toto umění postprodukce odpovídá zvýšení kulturní nabídky, ale nepřímou jde i o to, že svět umění si přisvojuje normy, jež doposud opomíjel nebo jimi opovrhoval. O umělcích, kteří zasazují vlastní dílo do díla druhých, můžeme říci, že přispívají ke zrušení tradičního rozlišování mezi produkcí a konzumací, mezi tvorbou a kopírováním, mezi ready-made a původním dílem. Tito umělci již nepracují se surovinami. Nevytvářejí novou formu ze surového materiálu, nýbrž pracují s objekty, které již obíhají na kulturním trhu, tj. nesou informace, které do nich vložili jiní lidé. Pojmy jako originalita (z latinského ‚origines‘ – počátky, tedy stát u počátků něčeho...), ba dokonce i tvorba (tj. dělat z ničeho) se tak v tomto novém kulturním světě, poznamenaném spřízněnými postavami dýdžeje a programátora, kteří se oba zabývají vyhledáváním kulturních objektů a jejich následným začleňováním do určitých kontextů, pomalu vytrácejí.*“⁴⁶ [Obr. 17]

Baurriaudova kategorizace odpovídá současnému či eskému umění nejvíce v kapitolách *Nové programování již existujících děl a Využívání společnosti jakožto repertoáru forem*. Tam, kde mluví o práci umělců, jako jsou Rirkrit Tiravanija (sociálně-umělecká intervence do běžného veřejného prostoru), Pierre Huyge (tematizace záznamu a paměti), Svetlana Heger & Plamen Dejanov (vystavení designových výrobků s minimalistickou formou), bychom s trochou nezbytné hrubosti mohli dosadit vybraná díla Kateřiny Šedé, Barbory Klímové, Zbyňka Baladrána, Pavla Sterce a dalších. Paralely v hledání společenské interakce s veřejným prostorem lze naopak sledovat ve vybraných dílech skupiny RAFANI (Matthieu Laurette

⁴⁶ Baurriaud, N.: Postprodukce, s. 3-4

– hra s ekonomickými formami), popření pejorativní estetiky očekávaného uměleckého artefaktu Dominika Langa spojit s dílem Jense Haaninga (transformace galerií do běžných sociálních prostor) a ranou tvorbu Jana Nálevky posuzovat v kontextu Daniela Pfluma (práce s korporátními značkami).

Problémem Baurriaudových „programů“ pro naše téma ovšem zůstává, že z celkového výčtu více jak dvaceti autorů, kterým je věnována bližší pozornost, se jich na poli malby pohybuje pouze zanedbatelný vzorek. V celé knize jsou prakticky uváděny pouze malířské příklady, díla Sarah Morris, Johna Millera a Michaela Majeruse, přičemž významné konceptuální gesto Maurizia Cattelana obsažené v díle *Untitled* (1993) a zmínění Allena Ruppersberga jsou z mého pohledu uváděny poněkud „do počtu“. Baurriaud tak dostává avizovanému krédu postprodukčního tvůrce *Nehleď na význam, dívej se na využití*⁴⁷ a „malbychtivého čtenáře“ nechává dále tápat. Možná, že pro Baurriauda není malba zcela „mrtvým médiem“, ale očividně nepatří mezi jeho oblíbenec. Pojem postprodukce proto může interpretaci současného malířství postačit „pouze“ jako ideové vodítko. [Obr. 18, 19]

V širším, politicko-kulturním kontextu, lze tedy prolínání zkoumaných pojmů definovat jako stav absolutní svobody - hybridizace vytvořené konfliktem postmoderní plurality jazyků a forem, rozvolněním ideových programů a krizí individuální identity. V dnešním společenském kontextu například pro Borise Budena⁴⁸ dokonce „už svoboda umění nemá v umění žádný význam, takže umění může dle libosti a bez omezení bloumat po celém společenském prostoru“, to vše, „protože emancipace je opět naléhavější než politika a krásnější než umění.“⁴⁹ Umělecké programy byly zaměněny za sociální role. Současné umění v rámci té své přijímá společenská pravidla (včetně ekonomických, která prostřednictvím revoluce avantgardy odmítlo), rozpouští odborné terminologické bariéry a naučilo se mluvit jazykem médií.

⁴⁷ Tamtéž, s. 9 „Don't look for the meaning, look for the use.“ Nicolas Baurriaud cituje Tiravaniju a jeho oblíbenou větu Ludwiga Wittgensteina.

⁴⁸ Buden, B. 2008. Hybridizace [online]. Atlas transformace [citováno 19. 08. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.monumenttotransformation.org/atlas/transformace/html/h/hybridizace/hybridizace.html>>.

⁴⁹ Tamtéž.

Podporuje cechovní dohody, osvojuje si pravidla lobbingu a vnitřního obchodu, a to více či méně úspěšně s ohledem na různé územní celky či sociální statuty.

4.2. Stratil nebo Richter?

„Obraz nemůže být obracen vzhůru nohama“.⁵⁰

(Gerhard Richter)

Otázka, zda-li je pozorované dílo „konceptuální nebo čístečně malířské“ je předmětnou pouze tehdy, je-li divák ochoten či připraven dílo dekódovat⁵¹ pod jeho „povrchovou úpravou“. K porozumění plné podstaty současného uměleckého díla za hranicí vizuálního zážitku (nebo alespoň k přiblížení se jeho pochopení) lze používat zdánlivě výkonný aparát odvolání na zásadní teoretická pojednání – Flyntovu esej *Concept Art (1961)*, *Art and Objecthood (1967)* Michaela Frieda, LeWittovy *Věty o konceptuálním umění (1969)*, Kosuthovo *Umění po filozofii (1969)* atd. Většina zmiňovaných textů v zásadě z různých stran zkoumá revoluční vztah formy, obsahu a nové funkce umění. V případě našeho zájmu rozšířeného o přiblížení atributů malby, jejího historického předjímání a projekce diváka do výkladu obrazu lze mimo jiných zmínit Jacquese Derrida – *The Truth in Painting (1987)*, Charlese Harrisona – *Conceptual Art and Painting (2001)*, Andrewa Benjamina – *Object Painting (1994)*, kteří teoretický dialog rozšiřují o vazbu uměleckého díla a jeho reprezentace. Z postavení umělce bych se nicméně při formulování vlastního textu dále rád držel především zavedených příkladů z praxe.

Jestliže jsem předchozím textem přiblížil vlastní vnímání konfliktu ideologické dohody „o tom, co je aktuální umění“ a jeho fungování ve společensko-kulturních relacích, následující kapitoly jsou předně pokusem o popis několika vybraných platforem, kterých současná malba využívá v rozsahu konceptuálních tendencí. Pro začátek si dovoluji využít modelového případu dvou umělců – domácího Václava Stratila a hvězdy

⁵⁰ Richter, G.: Notes 1964-1965, in: *Art in Theory*, s. 759

⁵¹ „Řada kritérií pro vnímání uměleckého díla je pochopitelně výrazně širší. Jiří Kulka například zmiňuje minimálně dvě klíčové roviny esteticko-psychologických předpokladů plnohodnotného vnímání umění:

„a) relativně stabilní předpoklady (znalosti a vědomosti, návyky, dovednosti, názory, postoje, hodnotová hierarchie, zkušenosti, kulturní úroveň, životní styl)

b) prostředí, sociální atmosféra, důvěra, estetické zaměření, naladění na komunikační kanál, psychické uvolnění a emocionální synchronizace s autorem či dílem, soustředěnost.“

Kulka, J.: *Umění psychologie*, s. 374

mezinárodního rozměru – Gerharda Richtera.⁵² Krátké srovnání jejich díla může mimo regionálních specifik jednoduše demonstrovat terminologický konflikt rozdílu mezi „konceptuální“ a „konceptuální“. Hodnocení konkrétního díla je dnes totiž o to komplikovanější, o kolik se různí nejen autorské přístupy, ale ve své podstatě i autorské záměry.

Stratil, pracující za pomoci bdělého pozorování současného dění a společenské atmosféry, systematicky a průběžně využívá svých cyklů k dialogu s nejnovějšími trendy v českém, potažmo světovém umění. „Fotoperformance“ z let 1997-2006 (*Česká krajina, Řeholní pacient, 4+1, Nic není více sexy než...*). Spolu s malířskými cykly realizovanými průběžně od konce 80. let minulého století (*Boštík, Impresionismus Heute, Lišky, ad.*) v jeho podání vznikly (a v některých případech se průběžně dále vyvíjí) zdánlivě bezprostředně, ve snaze působit „neumělecky“ oproti dílům generačně příbuzných autorů, kteří se plně k provozu konceptuálního myšlení v malířství převážně hlásí (George Dokoupil, Jiří David, Petr Kvíčala, Ivan Vosecký, ad.).⁵³ Jako autor neváhá využít intermediálních nástrojů, převléknout se do cizí identity, vzdát se role pedagoga a splynout se zástupci generací mladších o desítky let. Stratil je umělcem „programované intuice“.

Jeho proklamace „nového impresionismu, free punku“ nebo „porno malby“ mohou pro nezasvěceného diváka představovat adolescentní hru se slovy v kontextu celé autorovy tvorby, nicméně reprezentují cyklický model tematizace v první řadě intelektuální, až poté vizuální výzvy. Stratila můžeme za konceptuálního umělce pod jistým úhlem pohledu označit,⁵⁴ stejně jako Gerharda Richtera, považovaného za příkladného „konceptuálního malíře“. Síla intermediality forem užívaných oběma autory přirozeně rozšiřuje

⁵² Stratila narozeného roku 1950 dělí od Richtera 18 let (narozen 1932). V rámci probíraného problému však tento rozdíl nevidím coby „rozdíl jiných generací“.

⁵³ Jiří Přibáň ve svém vystoupení pro přednáškový cyklus <<REWIND proklamuje, že z pohledu obecných soudů mimo obor umění je česká postmoderna: *„Zajímavá tím, že skutečně dokázala propojit koncept s malbou“*. Rozdíl mezi konceptuálním uměním a tradiční malbou, který je dle Přibáňova trzení lichým a *„české postmoderně se tuto dichotomii podařilo rozvrátit“*.

Přibáň, J. 2012. Přednáška Milan Salák & Jiří Přibáň [online]. Projekt <<REWIND [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.rewind.cz/?p=823>>.

⁵⁴ Srov. Pospiszyl, T.: Profil Artlist (<http://artlist.cz/?id=183>)

interpretační rámec jejich díla a samotné malířství vystavuje zkoumání prostřednictvím umění či lépe jeho obecně přijímanými pravidly. [Obr. 20, 21]

Gerhard Richter, pohybující se na široké škále tvůrčích prostředků zahrnující radikálně rozdílné výrazové formy jako je abstrakce, fotografie nebo fotorealistická malba je vyzdvihován právě pro příznačné „neupínání se“ k využití jediného malířského stylu a pro hledání konceptuálního řádu ve svém díle. Konflikt obsahu a formy má v jeho případě být vyřešen zřeknutím se vlastní formy a přihlášením se k umění prostřednictvím malířských cyklů, které doslovně chrlí stovky obrazů (i zde můžeme vidět paralelu s prací Václava Stratila⁵⁵). Malba je v jeho případě médiem komunikace. Záznamem hledání umělecké metodiky. Stačí ovšem tyto postoje k označení Richtera za konceptualistu? Co jsou důkazy a co příznaky konceptualismu? Christopher Knight v souvislosti s Richterovou retrospektivou v MOMA z roku 2002 tvrdí, že: *„Mezi konceptuálním uměním a Richterovou prací můžeme pozorovat důležité spojovací body. Richter ovšem není konceptuálním umělcem. Konceptuální umění se v 60. letech minulého století formulovalo s přesvědčením, že malířství je zkorumpované. To Richterovo od začátku tvrdí, že e tomu tak není.“*⁵⁶ Knightův zdánlivě nekompromisní postoj lze podpořit jedním ze dvou základních stanovisek Charlese Harrisona: *„Konceptualismus osvobodil umění od zastaralé specializace, rozpustil tradiční hranice mezi médii a zavedl věk obecného umění.“*⁵⁷ Zdá se, že Richterovo specifické zřeknutí se autorství, rukopisu, mechanického opakování a multiplikace na kořeny konceptuálního umění nestačí.

Stanovení limitu pro nenaplnění představy „konceptuálního“ z hlediska výše uvedených podmínek se provokativně nabízí rozšířit i o další z Harrisonových proklamací (tentokrát ve smyslu estetiky obrazu⁵⁸) a prověřit pro změnu přístup Stratilovi. Podle Harrisona spočíval úkol konceptuál-

⁵⁶ Knight, Ch. 2002. A Brush With Pop [online]. Los Angeles Times [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: < <http://articles.latimes.com/2002/apr/06/entertainment/et-knight6/2>>.

⁵⁷ Harrison, Ch.: *Conceptual Art and Painting*, s. 21

⁵⁸ Hra o estetický zážitek prostřednictvím zdánlivě nelibých forem malby je v některých kyclech vlastní Stratilovi i Richterovi.

ního umění především v zájmu o vymanění se z rozvratného *modernistického dekorativismu*⁵⁹ a jeho třídní politiky. Nelze však považovat s odstupem více jak 50 let za dekorativismus i antiesteismus Stratilových monochromů, speciálně je-li určen poučenému divákovi? A co víc je exemplárním znakem k třídnímu zařazení, než-li přihlášení se k určitému vkusu a jeho stylu? Stratilovy umělecké mimikry a fotostylizace do různých historických postav nebo sociálních rolí jsou totiž v samotném důsledku řízeny nejen experimentem, ale současně i odhadem jejich vnímání. Ano, jsou intelektuální hrou, ale určenou ke spotřebě v uměleckém provozu. Ve specifickém prostoru s vlastními, ale dohledatelnými sociálními pravidly.

Ztotožnit se s tvrzení Knighta a Harrisona můžeme pouze za podmínky, že se smíříme s nepoměřitelností „klasického konceptu“ a jeho současné mutace. Za milník střetu konceptuálního umění a malířství je totiž nutné považovat samotný vznik konceptuálního umění. Zároveň je na místě uvědomit si, že současné umění již není kulisou tohoto problému, nýbrž jeho důsledků. Kontext uměleckého provozu je jasně stanoven a současné umění je jeho reprezentací. Ani Richterova nebo Stratilova práce možná neobsahuje všeobjímající definici vztahu konceptuálního a „konceptuálního“, nicméně vytváří podmínky pro legitimní diskurz s tematikou výpovědní hodnoty konkrétních autorských postojů a jejich kontextu. [Obr. 20, 21]

Osobně se domnívám, že má-li si umění zachovat svou singularitu (nebo ji zpět získat namísto stávajícího vyprázdněného statutu „absolutního společenského zboží“⁶⁰), musí se přihlásit ke své společenské roli zodpovědně. Na dnešního tvůrce (malíře nevyjímaje) by měl logicky být kladen nárok své dílo domýšlet hlouběji a paradoxně i více pluralitně s ohledem na možnost jeho interpretace, než bylo dosavadní obecnou praxí „postmoderního zmatku“. Oproti tomu, Richter tvrdí, že: „*Teorie nemá*

⁵⁹ Tamtéž, s. 21

⁶⁰ Nicolas Bourriaud cituje Karla Marxe: „*Marx jako první řekl, že umění představuje „absolutní zboží“, neboť je přímo obrazem hodnoty.*“

Bourriaud, N. Vztahová estetika a aleatorní materialismus [online]. Umělec 4/2002 [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=933>.

co s uměleckým dílem dělat. Obrazy, které jsou interpretovatelné a obsahují smysl, jsou špatnými obrazy.⁶¹ Jeho postoj se možná příležitostně setkává s mnou oblíbenou „stratilovskou polohou performativního buddhismu“, ale jistě je v příkrém rozporu minimálně s programem skupiny Art&Language.

⁶¹ Richter, G.: Notes 1964-1965, in: *Art in Theory*, s. 759

4.3. Obsah reprezentující obraz (Art&Language)

Předpoklad, že konceptuální revoluce a následná revize pojmu umění přivodila definitivní konec hegemonie malířství (spojovaný původně již s objevem fotografie) zpochybňuje minimálně nekonceptuální zájem o ontologickou specifikaci termínu „obraz“. Pro vybrané umělce se atributy malby staly legitimním prostředkem konceptuálního sdělení při využití sociální paměti spojené s „obrazem“ jako konstantou. Jakkoli cílem této práce není identifikovat všechny sémantické body na ose artefakt – reprezentace, dobře v tomto ohledu poslouží ukázka relace mezi dílem a jeho interpretací z díla Art&Language.

Michael Baldwin, David Bainbridge, Harold Hurrell a Terry Atkinson v roce 1968 zformalizovali svou společnou tvorbu z přelomu let 1966 až 1967 založením volného uskupení *Art&Language*. Výhradně konceptuální postoje „skupiny“, ve které se během jejího působení vystřídalo více jak 50 autorů (mezi jinými Kathryn Bigelow, Ian Burn, Sarah Charlesworth, Michael Corris, Preston Heller, Charles Harrison, Graham Howard, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Nigel Lendon, Andrew Menard, Philip Pilkington, Neil Powell, Mel Ramsden, David Rushton, Terry Smith, Mayo Thompson) reprezentují i díla s formálním využitím malířských forem.

Přístup dvojice Baldwin a Ramsden je ve své podstatě analytickým. „Obraz“ je pro autory nástrojem k navození virtuálního dialogu na několika úrovních. Spojovacím elementem Baldwinových a Ramsdenových malířských cyklů je v obraze často fyzicky přítomný (vizualizovaný) text a nebo jasný virtuální odkaz k jeho textové interpretaci. Čtení fyzického artefaktu – obrazu, je nemožné bez využití interpretace sahající za jeho „rám“. Vybraná forma konceptuálního přístupu v zásadě nutí diváka vyhledávat informace, které v obraze primárně chybí. Odkazuje k historické tradici zobrazování, reflektuje podmínky vizuálního zážitku, ale odmítá se podřítit pravidlům estetického zájmu. Pro Baldwina a Ramsdena je obraz „pouze“ mediátorem konceptuální myšlenky. Malba obrazu není jeho předmětem a vyobrazení je referenčním rámcem odkazujícím dále než do roviny estetiky či dokonce manýristického dekorativismu.

Pro cykly *Style of Jackson Pollock*, *Index*, *Incidents in a Museum*, *Hostages* nebo je charakteristickým hledání mezi poměrem figury a pozadí. Intenzita toho, co je na obraze vpředu a co právě přední plán (doslovně či obrazně) zakrývá, se formálně proměňuje s odkazem na historické malířské styly. Autoři si průběžně pro své série „vypůjčují“ malířské výrazy modernismu (od impresionismu až po abstraktní expresionismus), dílčím způsobem „parazituji“ na jejich zavedené historické tradici a do jejich formátu vkládají nová sdělení o změně institucionálního vnímání umění. V podání Baldwina a Ramsdena dochází k překvapivému výsledku. Jejich obrazy „nehybridují“, ale naopak slouží jako prostředky či istě konceptuálního vyjádření. Plné pochopení tohoto ovšem vyžaduje obšírný výkladový aparát, včetně přijetí základní podmínky, že malovat je možné přesto, že konkrétní dílo v principu odmítá kategorizaci „obyčejné malby“ . [Obr. 22, 21]

Tvorba *Art&Language* v podání Baldwina a Ramsdena vytvořila nové intepretační a teoretické pole reflektované tradičně Charlesem Harrisonem, jež se stal prakticky jedním ze členů „skupiny“. Harrison – historik a teoretik umění z pozice akademika navrhuje skrze výklad díla Baldwina a Ramsdena nahrazení greenbergovského pojmu „estetického soudu za intuitivní přístupy realistického popisu“ a ptá se, za jakých podmínek by tento návrh mohl být platným či naopak:

- (1) *„Realistický obsah malby (ne jednoduše to, co obraz zobrazuje, ale o čem obraz je) je předložením charakteru. Je konstitucí a definitivou malby.*
- (2) *Tato vlastnost není nezbytně identifikována s jakoukoli vlastností, která by mohla být předpovědí malby nebo jejím atributem, jelikož je možné, že obraz může mít určitý „neviditelný obsah“ předjímaný transformací určenou pro diváka (kde roli sehrává sebekritický proces nebo jiný proces poučení).*
- (3) *Obraz, jehož realistický (zobrazující) obsah není viditelným (divákem) bude popsán a interpretován (tímto divákem) jako „ten, který není“.*
- (4) *Vnímat, že popis nebo interpretace obrazu je popisem nebo interpretací „toho, co není“ je aktem intuice toho, „co nemá být viditelným“.* (Tuto intuici můžeme nazvat „estetikou“.)

- (5) *Tato intuice naznačuje určité sblížení mezi „tím, co v obrazu není viditelné“ (nebo vyřčené) a „tím, co není viděné“ (nebo vyřčené) ve světě diváka.*
- (6) *Z výše popsaného nutně nevyplývá, že popisný obsah obrazu (malby) je striktně úměrný k tomu, co může být viděno a řečeno ve světě diváka.*
- (7) *Obraz může sloužit k rozdělení jeho pozorovatelů na ty, kteří nemohou vidět a neuvidí jeho popisný obsah, a proto musí popsat obraz jako by nebyl; na ty, kteří nemohou vidět jeho reálný obsah, ale i přesto obraz nepopisují, jako by nebyl (tedy na ty, kteří jsou formováni zorným úhlem obrazu); a konečně na ty, kteří obsah obrazu vidí a proto jsou formováni zorným úhlem obrazu.*
- (8) *Zmíněná přeměna (transformace) je vyžadována z titulu vznikajícího charakteru malby. Tento proces ovšem může stejně tak být procesem uvědomování si nevědomého záměru, kdy je záměr považován více za historickou, než-li psychologickou kategorii. (Jaká je hodnota obou přístupů?)*
- (9) *Možnost proměny diváka může mít za následek schopnost představit si sama sebe jako zobrazovaného nebo jako pozorujícího, co je zobrazeno (nebo jinak reprezentováno) či oboje.*
- (10) *Představa tohoto řádu byla tradičně považována za jistý druh empatie, avšak my potřebujeme způsob myšlení zahrnující mechanismus, který neinklinuje k sentimentalizaci zkušenosti toho, co je zásadní téma a který je neodklání (jako tomu je v empatii) od formálních a obrazových instrukcí, tj. relevantního obrazového dění, které je dáno efektem malby.*
- (11) *Jakýkoli efekt, který přiřadíme speciálně malbě, bude součástí funkce hry mezi realistickým obsahem a jeho skutečným zevnějškem.*
- (12) *Mluvit o malířství jako o umění znamená naznačovat, že tato hra je střídá a problematizuje vztahy mezi: (a) tím co je normálně viděné a reprezentované skrze kulturně dostupné zdroje vyjádření v praktickém světě, který malba tematizuje a tím, který „není“; (b) konkrétním obrazem (malbou) a jinými malbami; (c) divákem a ostatními malbami; a za (d) světem, který divák dokáže vidět (popsat a interpretovat) a světem, který on vidět nemůže (atd.)*

- (13) Říkat, že malba vytvořená v čase t^1 může mít v rámci jedné ze svých norem kapacitu čelit výzvě východisek v čase t^2 by znamenalo přisuzovat malbě schopnost předjímat budoucnost. Naopak za žádoucí úkol může být považováno navození konstantního charakteru pouze do rozsahu, který je nezbytný pro reprezentaci toho, co není viditelné (zjistitelné) za různých sociálních a historických podmínek.
- (14) Toto mohou být limity, podle kterých to, co bylo nazýváno estetickou zkušeností, může být oprávněně považováno za konstantní.⁶²

Harrisonovo podání poukazuje na možnost práce v obraze, kdy se malba stává konceptuálním dílem. Tento posun nemůže vzniknout samovolně a je v principu limitován programovým přístupem konkrétního autora ve snaze o navázání sémantického dialogu vně malby. Relace mezi světem tvůrce a diváka vzniká v podmínkách dohody: *Toto není malba, toto je konceptuální kus. Vstupní branou k jeho pochopení není perceptuální, ale psychologický způsob rozlišení.* [Obr. 24]

⁶² Harrison, Ch.: Conceptual Art and Painting, s. 158-160

4.4. Ztraceno v překladu (Expanded Painting)

„Pole přesahu: často místně specifický přechod mezi malbou a instalací kolonizující celé místnosti, transcendentující plošnost v malířství (kritizovanou modernistickými oponenty) prostřednictvím přeměnou předmětu malby v prostorovou atmosféru obklopující diváka „esenciální kvalitou“ malířství.“⁶³
(Peterson, A.)

*Sculpture in the Expanded Field*⁶⁴ Rosalindy Kraussové vychází v roce 1976 a v následujících letech se stane jednou z nejproklamativnějších reflexí postmoderní teorie umění. Kraussová ve svém textu reflektuje tehdejší obrat v sochařském umění demonstrováný na příkladech děl Marry Miss, Richarda Serry, Roberta Morrise, Roberta Smithosona, Carla Andre a dalších. Hlavní ideou pozorování Kraussové je změna charakteru sochařského díla tvůrců, kteří již nepatří do modernistického hnutí a zároveň prostřednictvím své práce nabourávají běžné vnímání média sochařství a jeho postoji k architektuře a krajině. O těchto dílech Kraussová prohlašuje, že jejich forma ani zdánlivě nepřipomíná klasickou modernistickou sochu a nachází se tedy v nové formální a vztahové situaci. [Obr. 25]

Svým diagramem vyjadřuje jistou ontologickou absenci (formální a obsahovou redukci) sochy jako takové, nicméně nepopírá spojitost mezi podmínkami jejího vzniku. Představovaná díla nám prezentuje jako artefakty v zásadě negující dosavadní zvyklosti a vybízející tak k dalšímu zkoumání poměru mezi historickým odkazem sochařství (potažmo umění), strukturou sochy jako uměleckého artefaktu a environmentální situací, ve které se nachází.

Kraussové termín *expanded* (v českém překladu patrně nejlépe odpovídající slovesu *expandovat* či pojmu *přesah*) vytvořil jedno z elementárních slovníkových hesel a ve světovém umění se stal kurátorským zaklínadlem 90. let minulého století. Umělecké formy a jejich média,

⁶³ Peterson, A.: Contemporary Painting in Context, s. 14

⁶⁴ Krauss, R. 1976. Sculpture in the Expanded Field [online]. One Day Sculpture.org [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://onedaysculpture.org.nz/_symposium/Krauss%20-%20Editjane%20rendell.pd>.

kteřá začala pod jeho hlavičkou a heslem „*anything goes*“ mutovat do intermedální směsi z počátku disciplínu malířství minula. Konec mediální heterogenity s sebou ovšem přinesl i tradiční potřebu hledat v umění konstanty a malířství se nakonec samo nabídlo jako disciplína, ve které lze stále zkoumat nejen poměr mezi cirkulujícími mediálními obrazy, ale současně i jakým způsobem je malba provedena. Po roce 2000 nastal v prezentaci světové malby radikální boom. Z nastalé atmosféry si ovšem významná část autorů odnesla ponaučení o nutnosti nastavení přesahu za hranici dosavadního malířského rámu a posléze se tak v mezinárodním měřítku etabloval pojem *expanded painting*. Zároveň je třeba konstatovat, že je-li za otce konceptualismu považován Marcel Duchamp, jedním z rodičů „expandované malby“ musí být nutně Pablo Picasso – kubista.

Optická zkušenost klasické malby byla modernismem rozšířena o asociační modelován a s postmodernismem potvrdila svou schopnost „přežít“. Vedle institucionálního zázemí a udržení statutu nejnázve obchodovatelné umělecké komodity se ovšem pro malbu dle mého názoru stalo klíčovou výzvou vytvořit dostatečně silný aparát schopný navázat na posun estetického vnímání umění do roviny filozofického problému. Nejjednodušším řešením tohoto zadání bylo opakovat mantru: „Obrazy zde přece byly vždy, jsou dnes a zatím to vypadá, že i vždy budou.“ Mnohem složitější však bylo přesvědčit své okolí o tom, že i malířství disponuje schopností expandovat do nově vymezeného mentálního prostoru.

Gustavo Fares, profesor Lawrence University a kurátor Paco Barragána, jenž inicioval hned několik výstav s podtitulem *expanded painting*, nabízí ve svých interpretacích v zásadě dvě polohy malby jako obecného termínu s kapacitou zahrnující interakci s ostatními médii a jejich pozicí v provozu současného umění. Farese vztahující se v zásadě k jednoduché interpretaci originálního digramu Kraussově popisuje malbu jako médium, jež se „ani nehýbe, ani není vytvářena třídimenzionální formou“ a ve svém druhém grafu naznačuje možné směry interakce této biopolarity nejen s pojmy „žádný pohyb a žádný 3D prostor“, ale se širší škálou uměleckých disciplín (instalace, bodyart, video, digitální umění). Grafu lze porozumět

ve smyslu vzájemného působení použitých pojmů víceméně snadno. [Obr. 26] Naopak Barragánův popis jde dále za linii běžných forem a disciplinární členění vymezuje termíny jako: *photo painting*, *volume painting*, *techno painting*, *space painting*, *moving painting*, *living painting*, které víceméně hraničí se zažitou terminologickou praxí a otvírá tak prostor právě pro kurátorský experiment stvrzený živelným výběrem autorů. [Obr. 27]

Koncept a kritéria Barragánových výstav⁶⁵ jasně překračují jednoduchá schémata běžných malířských prezentací a jejich obsah, nikoli nutně v pejorativním slova smyslu – sází na vytvoření spekulativní situace vyzývající k virtuálnímu dialogu obě strany. „Klasické malířství“ i oblast nových médií. Vystavena je malba (nebo reverzně nová média), ale jedná se vždy o díla vztahující se k problematice malířství (nebo pojmu obraz). V nejčastějším případě vystavení samotné malby, se vždy jedná o malbu zahrnující použití prvků netradiční instalace, fotografie, koláže, videoprojekce, a různých „nemalířských doplňkových materiálů (plast, dřevo, papír, ad.), [Obr. 28, 29, 30] uslující v absenci dominantního uměleckého stylu o vlastní podíl na poli současného postmoderního mixu.

Jakým způsobem jsou programována díla „expandového malířství“? „*Expandované malířství*“ lze dle mého názoru považovat za jednu z „nejúspěšnějších“ tendencí současné malbě. Zaprvé protože v posledních patnácti letech vytvořilo ne zcela koherentní, ale i přesto definovatelnou skupinu děl prostřednictvím různých výstavních projektů, a to i přes opakovaně prohlašovaný konec malířství⁶⁶ a za druhé proto, že odlákalo pozornost postmodernistického skepticismu od jiných druhů současného malířství a paradoxně tak podpořilo prostor dialogu s médiem, jež ve své podstatě rozkládá zevnitř. Opakovaná negace malby ve svém důsledku nevedla o nic dále než k vyčerpání zacyklených argumentů jejich oponentů a mluvíme-li dnes o krizi, pak zejména o krizi umění jako takového. Ta je

⁶⁵ Ze zásadních lze uvést: *The Expanded Painting Show* (Art Miami, 2007); *Della Pittura Digitalis: On Painting and the Digital Moment* (Galerie Caprice Horn, 2007); *Video Killed the Painting Star or when a painting moves something must be rotten* (Museum of Salamanca, 2007) nebo *Painting and Media in the Digital Age* (Wolfsburg Museum, 2003).

⁶⁶ Zajímavým výčtem by jistě bylo samotné nalezení historického přehledu „konce malířství“ na časové ose, jež jistě není pouze proklamací 20. století, ale víceméně cyklycky opakovaným fenoménem.

navíc sublimovala do globální krize společensko-kulturní. „Expandované malířství“ staví nejen na tradici malby, ale současně na širokém využití konceptuální rezonance. Ze své klasické formy vystoupilo prostřednictvím zapojení se do formací znaků, ať již autorským záměrem či kurátorskou (výstavní) interpretací. S výhradami našlo cestu jak naplnit modely postprodukce i vztahové estetiky.⁶⁷ Zachovejme však kritický pohled – termín *expanded painting* možná dopomohl renesanci malby, ale kde začíná a končí jeho hranice? Co vše se do rozteče „malířství versus využití novomediálních nástrojů“ vtěsná? A jakým způsobem se vyrovnat se setrvávajícím konfliktem konceptuálního a abstraktního myšlení?

⁶⁷ „Pozorujeme-li současné umělecké praktiky, měli bychom spíše než o formách hovořit o “formacích”: na rozdíl od předmětu uzavřeného v sobě prostřednictvím stylu a podpisu současné umění ukazuje, že forma existuje jen v setkání, v dynamickém vztahu, který udržuje umělecký návrh s jinými formacemi, ať už uměleckými či nikoliv.“ Bourriaud, N. 2002. Vztahová estetika a aleatorní materialismus [online]. Divus [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=933>.

4.5. Kdo mluví: Personal Structures

„Přestože malířství je stále médiem, které snadno uvádí samo sebe do formálních interpretací, ve skutečnosti je jen málo současných malířů, kteří mají formální záměry.“

(Anne Ring Petersen)⁶⁸

Paul McCarthy, vchází do prostředí studiového pokoje. Je oblečen do neidentifikovatelné kombinézy, připomínající lékařský oděv. Na hlavě má kudrnatou paruku, v obličeji přerostlý latexový nos. Kdykoli chce vzít do rukou vybraný předmět, musí využít naddimenzované dlaně. V místnosti kromě všedního vybavení najdeme makety malířských tub (některé s označení barvy jiné s nápisem SHIT), několik připravených pláten opřených o zeď a stůl s nádobami na míchání barev. McCarthy se obratem chytá velké malířské štětky, připevněné na násadě od koštěte. Začíná tragikomická více než padesátiminutová videoshow s názvem *Malíř*⁶⁹ natočená v roce 1995. Postava *Malíře* se v ní pohybuje z jednoho kouta bytu do druhého a pokouší se vyřešit „všechny otázky“ spojené s problematikou abstraktního expresionismu. Při emocionální malbě obrazu se ujišťuje mrmláním: „Ok, ok nebo *De Kooning, De Kooning...*“ a při naléhání na svého galeristu neuroticky s prskáním opakuje: „*Dlužíte mi spoustu peněz...*“ Schéma se několikrát opakuje, aby se v pozdější pasáži postava *Malíř* sekáčkem na maso pokusila v depresi useknout si vlastní prst. Původně verbální opakování kulminuje v mechanický hudební rytmus způsobený sériovým sekáním. Vše ve filmu se zdá být fatálním a neúspěšným, podobně jako *Malířovy* kopulační pohyby uvnitř gigantické tuby nebo když z ní vyndává barvu štětcem. Autor nenechává od první minuty filmu diváka na pochybách o tom, že jeho práce je satirou zaběhlých malířských rituálů a uměleckého provozu. Těm, kteří by to nechtěli pochopit, je ke konci filmu určena „vernisáž“. V již kompletně zdemolovaném bytě *Malíře*, se odehrává setkání s *Malířovou* galeristkou a jeho příznivci skýtající mimořádnou příležitost doslovně očichat

⁶⁸ Peterson, A.: Contemporary Painting in Context, s. 9

⁶⁹ Srov. McCarthy, P. 1995. Painter [online]. Ubu Archive [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.ubu.com/film/mccarthy_painter.html

Malířovu zadnici. Poté co se publikum nabaží a obsáhne blaženě celý čichový zážitek, sleze *Malíř* ze židle a řekne: „Ok.“ Film končí. [Obr. 31]

Síla McCarthyho nekompromisního díla určitě nespočívá v jemných nuancích či náznacích. Jak lze ovšem předobraz *Malíře* popsat či jak experimentálně definovat skrze vybrané díla McCarthyho postavení v roli tvůrce?

A) Co McCarthy dílem *Malíř* předjímá o „malíři“:

(P. M. o Malíři): Atributy tvého prostředí jsou naddimenzované. Jsi sám. Pokud maluješ, jsi směšný. Jsi směšný, protože tvoje tvorba prostoupila celý tvůj život včetně místa, kde žiješ, navíc když nemaluješ, máš v bytě (životě) uklizeno. Jsi nesnesitelný, protože se svojí tvorbou chceš uživit, ale vytvořit abstraktní shluk na plátně dovede každý. Miluješ pozornost publika. Nebudeš-li malovat, nenaděláš škodu.

B) Možná negace McCarthyho interpretace

(P. M.): Malba ve mně stále vyvolává potřebu komentáře z pozice umělce, rozhodl jsem se tedy sehrát na dané téma satirický výklad. Protože se pohybuji v umění, uvědomuji si, že atributy malby jsou ve srovnání se všedním životem naddimenzované. Sám jsem se rozhodl použít pro svůj projekt filmové kulisy (tedy fikci), nikoli reálný byt. Svě umění od života odděluji. Nad potřebou žít se uměním jsem povýšený. Abstraktní shluk na plátně umím vytvořit i já, i když u toho potřebuji demonstrovat energii, zamýšlení a emoce. Nemaluji – tedy kontroluji škody. Divák mne nezajímá...

V roce 2003 založil Peter Lodermeyer kurátorský projekt či přesněji kurátorskou platformu *Personal Structures* (Osobní struktury). V eseji ze stejného roku uvedenou citací z Goethova *Fausta*, ve které Mephistopheles odpovídá chóru slovy: „*Minulost! Hloupé slovo.*“ Reflektuje průběžný stav malířství – „zombie“ a prohlašuje, že slovo „primární“ zní ponejvíce platónsky. Jistě tedy vznešeně, ale předně elementárně ve snaze najít rozdíl mezi pravým poznáním a pouhým míněním. O hlavní myšlenku projektu Lodermeyer říká: „*Dialektický koncept subjektivity a pluralistický*

koncept umění – jejich vzájemný složitý vztah – to je přesně konceptuální prostředí Osobních struktur...“ a dále pokračuje slovy: „Titul Osobní struktury je ve svém významu záměrně nejednoznačný. Na druhou stranu referuje k individuální psychologické struktuře, což znamená, že odkazuje k myšlenkám, pocitům, hlubším přesvědčením a idiokracii, která člověka činí, tím čím je.⁷⁰

V Lodermeyerově podání je tak osobní struktura odpovědí McCarthyho satíře. Od obecného se navrácí k osobnímu, nepopírá konceptuální pravidla, stejně tak jako autorský pluralismus. Struktuře rozumí jako osobní výpovědi – v čase, prostoru a existenci. Strukturalismus, jež se se stal oblíbeným (a do značné míry i vyčerpaným) heslem v průběhu 60. a 70. let minulého století (v umění, filozofii, kulturologii, atd.) prezentuje s vědomím jeho dosavadního zkoumání, ale současně za tvrzení, že příslušnost k určité myšlence a její formě nelze z umění zcela vyloučit. Ano, podle filozofie *Personal Structures* Roland Barthes ukončil „předmět autor“, ale neukončil tím autora samotného. Jeho citění, záměry, programy ani schopnost nadále produkovat.

Personal Structures k dnešnímu datu představují soubor výstav, odborných textů, publikací a sympózií, který nenechává případného pozorovatele na pochybách o její aktuálnosti. Z nejvýznamnějších výstav pod kurátorským vedením Karlyn De Jongh a Sarah Gold je třeba mimo jiných uvést prosazení projektu v rámci 54. Bienále v Benátkách, kde bylo v Paláci prezentováno 30 mezinárodních autorů ve věkovém rozpětí od 30 do 84 let, výstavu *Personal Structures: Time – Space – Existence* ve vídeňské galerii Georg Kargl Fine Arts (2010) a *Personal Structures* v německém Ludwig Museum (2005). Koncept zkoumání času, prostoru a existence v rámci projektu vytýčil platformu především pro médium sochy, objektu, instalace a v neposlední řadě věnuje i značný prostor prezentaci současného nezobrazivého malířství.

I přestože kurátorský záběr De Jongh a Gold v průběhu času povážlivě rozšiřuje své původní zaměření (orientované výhradně na reduktivní přístupy v umělecké tvorbě) o extrémní případy (od roku 2010 kurátorsky spolupracují

⁷⁰ Lodermyer, P.: *Personal Structures. Works and Dialogues*, s. 11

například i s Hermanem Nitchem), jeho základním přístupem je prezentace nezobrazivých a abstraktních forem současného umění. Autoři jako Robert Barry, Jo Baer, Johannes Girardoni, Marcia Hafif, Peter Halley, Callum Innes, Jus Juchtmans, Melissa Kretschmer, Lee Ufan, Judy Millar, Roman Opalka, Thomas Pihl, Henk Peeters, Rene Rietmeyer, Yuko Sakurai nebo Mike Wolf, jsou pravidelnými hosty společných projektů a zastupují reprezentanty převážně abstraktního myšlení. [Obr. 32, 33, 34, 35]

Personal Structures se k „pomalému médiu“ malby hlásí skrze díla zkoumající procesualnost, časovost včetně limitů formálních možností obrazu a konceptuální přístupů při jeho vzniku. V podání *Personal Structures* mluví autorův existenciální pohled využívající fyzikální pravidla materiálního světa prostřednictvím děl zahrnujících prvky geometrické abstrakce a materiálového zkoumání – skrze formy, které „by měly být“ dávno mimo zájem současného umění.

4.6. Jak namalovat postkonceptuální obraz?

Sociální rámec, který tvořila *Art&Language* vytvořila, zůstává převážně profesním.⁷¹ V kritickém hledisku navíc přispěl k rozdělení postmoderního světa na „obrazy“ a „virtuální relace“, kdy z pohledu Baudrillardovy kritické teorie můžeme připomenout jeho postoj hlásající, že současné umění je „ničím“ ne z pozice estetického soudu, ale z pozice antropologického problému.⁷² I přesto právě Michael Baldwin a Mel Ramsden docílili za teoretické podpory Charlese Harrisona zachováním přísného ideologického hledání a prostřednictvím koncentrace na myšlenku zobrazovacího předmětu překvapivého stavu, kdy jejich obrazy nelze jednoduše pojmenovat jako hybridní, nýbrž jako čistě konceptuální a to bez ohledu na jeho případné přiblížení se ostatním médiím. Paradoxem uměleckého provozu posledních desetiletí je současně i institucionalizace a komercializace konceptuálního umění coby umělecké druhu, jehož ambicí podle Baldwina a Ramsdena rozhodně nebylo skončit v „galeriích – knihovnách“⁷³ či stát se široce přijímaným společenským fenoménem.

Naopak malba jako široce vymezené médium zažívá svou renesanci a ve stopách Paco Barragána, Petera Lodermeyera, Karlyn De Jongh a Sarah Gold nakonec kráčí i výstava *Malerei: Prozess und Expansion*⁷⁴ uvedená v loňském roce ve vídeňském muzeu MUMOK, jež reflektuje malbu jako sebe samu, expandující a rozpouštějící původně jasně vymezené médium do dnešního širokého chápání termínu obraz. Přehledem výše uvedených přístupů a aktivit jsem se mimo jiné pokusil doložit, že hledání vztahu současného malířství k pojmům konceptuální, postkonceptuální (nebo postprodukční) je v současném světovém uměleckém provozu

⁷¹ V roce 1997 na dílo dvojice výrazně reaguje performativní skupina *Jackson Pollock Bar*, jež ve své tvorbě pracuje s „instalací teorií“ (v zásadě se jedná o organizaci profesních debat, rozhovorů, panelových diskuzí či workshopů se zájmem o revizi vybraných témat dějin umění). Prostřednictvím několika veřejných performancí tak dílo B & R vstupuje do nového čtení.

⁷² Srov. Baudrillard, J.: *The Conspiracy of Art*, s. 18

⁷³ Srov. Ramsden, M. 2011. #124 [online]. Radio Web Macbah [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://rwm.macba.cat/en/sonia?id_capsula=819>.

⁷⁴ Do kurátorského výběru *Malerei: Prozess und Expansion* se překvapivě dostali i dva z Čechů. Tento údaj je o to zajímavější, že se jedná o Jiřího Kovandu, tedy z lokálního pohledu vlastně „nemalíře“ nebo alespoň umělce, jež se dnes k malířství nehlásí a Stanislava Kolíbalu – sochaře. S nadsázkou je možné podotknout, že světové malířství české malíře mívá beze zbytku, zatímco konceptuální tvůrci si zachovávají schopnost k jeho problematice promlouvat.

ve srovnání s domácí realitou minimálně výrazně liberálnější a etablovanější disciplínou. Postkonceptuální dialog oproti původním konceptuálním východiskům 60. let 20. století byl donucen rezignovaně připustit, že estetiku od uměleckého vyjádření nelze oddělit. „Čistotu“ přístupů vytvářejících konceptuální dílo navíc komplikuje trend postprodukce – znovuvyužití zavedených kulturních znaků ve vztahu k logicky dohledatelné linii formy, které následně ve vztahové relaci vytváří nová sdělení. Archeologie hybridní přítomnosti tak pozorného diváka nutí k odkrývání individuálních autorských přístupů a jejich pravidel, existují-li. Jak zní profesní dohoda o postkonceptuální malbě? *Zpět, vpřed a nebo nikam!* Adaptovat se na současné podmínky a integrovat se do dialektu současného umění. Splynout s širokým konceptuálním odkazem a novou intermedialitou.

V souladu s výše uvedenými informacemi, může následující seznam posloužit jako, přehled zvyklostí nebo rozpoznávacích znaků doprovázejících formu „postkonceptuálního obrazu“:

1.

Postkonceptuální práce v malířství jsou vytvářeny ve vědomém kontextu dosavadního historického formování média malby, konceptuálních směrů, uměleckého provozu a potažmo současné teorie umění. Sledujeme u něho hybridní formu, kterou lze jak pozorovat tak číst.

2.

Postkonceptuální obraz často vzniká za pomoci technických či mediálních obrazů (fotografie, počítačová grafika, videoprojekce, ad.) formou tzv. postprodukce. Jeho formy a nakonec i výklad jsou tímto výrobním postupem principiálně již v samotném základu vzniku díla ovlivněny.

3.

Postkonceptuální obraz je spojen s využitím netradičních materiálů, technologií, nových verzí adjustace, technologického zpracování či komplexních instalací včetně hledání nových cest uvedení díla do výstavního kontextu.

4.

Hranice mezi konceptuálním a postkonceptuálním obrazem je běžně rozostřena odbouráváním rukopisu, který by vymezoval příslušnost k aktuálnímu datu. Samotní tvůrci se vědomě vystavují podezření z eklecticismu či možnému uvíznutí v bezcílém opakování již proběhlých uměleckých postupů. Bez znalosti kontextu vzniku díla je nemožné dílo obhájit či interpretovat, ale prakticky ani plnohodnotně vnímat či smysluplně vystavovat. Díla této skupiny vznikají s vědomím autorského rizika, *že nemusí být běžným divákem plně dekódována.*

5.

Současná postkonceptuální díla v protikladu ke konceptuálním zvyklostem 60. a 70. let (symbolizujících pokusy o vytvoření univerzálního výkladu umění skrze myšlenku) výrazně akcentují osobnost a individualitu autora. Ve stejný okamžik platí, že motivy, vizuální inspirace včetně zpracovávané látky více než kdy v historii reagují na celospolečenské kulturní, geopolitické a sociální změny. Vytvářejí tak globální rámec interpretace, který je ovšem nezbytně nutné číst v disciplinárním a lokálním kontextu.⁷⁵

6.

Samotná role, funkce a oprávněnost tvořit současné umění je v procesu postkonceptuální tvorby často programově zpochybňována.⁷⁶

⁷⁵ Srov. Pospiszyl, T.: Před obrazem, s. 29

⁷⁶ Podle Baudrillarda je ovšem i ironie součástí uměleckého spiknutí. Srov. Baudrillard, J.: The Conspiracy of Art, s. 27

7.

Systematizace výrobních procesů, opakování zavedených metod a zmnožení výstupů tvorby vede v dlouhodobém horizontu k legitimizaci prakticky jakéhokoli díla. Nezbytnou součástí prosazení díla je možnost jeho ukotvení v rámci lokální sociální sítě a regionálního dění. Mluvíme o nezbytnosti vytvoření silné umělecké značky.

8.

Mezi uměleckým záměrem, schopností diváka vnímat předkládané dílo a kontinuálním výkladem je vždy dostatečný prostor deformaci původní myšlenky. S novými pohledy přicházejí nové interpretace.

9.

Jediným českým skupinovým programem v současném malířství je žádný program nemít.⁷⁷

⁷⁷ Vybrané konstatování je třeba brát za obecné. "Nejprogramovější skupinou" jsou představitelé Prague Stuckism (*Robert Janás, Jiří Hauschka, Filip Kudrnáč, Markéta Urbanová, Jaroslav Valečka, Lukáš Orlita, Matin Salajka, Jan Spěváček a Jaromír Švejdík aka Jaromír 99*), kteří se ovšem po vzoru britských zakladatelů Billy Childise a Charlese Thompsona vymezují právě proti konceptuálním přístupům v malbě. Za zmínku pak stojí i skupina OBR založená v roce 2006 studenty a absolventy pražských ateliérů Stanislava Diviše a Michaela Rittsteina (*Josef Achrer, David Hanvald, Martin Krajc, Ondřej Maleček, Karel Štědrý*). I v tomto případě je však program více „otcem myšlenky, než reálně stanoveným uměleckým obsahem“.

5. ZPĚT, VPŘED A NEBO NIKAM

Scary's on the wall
Scary's on his way

*Strach je napsanej na zdi
Strach je na jeho cestě*

Watch where you spit
I'd advise you wait until it's over
Then you got hit
And you shoulda known better

*Čum kam pliveš
Radím ti, počkej, než to skončí
Pak ti to dojde
Cos měl spíš vědět*

And we die young
Faster we run

*Jo, zemřeme mladý
Běžíme rychlejc*

Down, down, down you're rollin'
Watch the blood float in the muddy
sewer

*Dolů, dolů, kutálíš se dolů
Bacha, krev teče do bahnitý stoky*

Take another hit
And bury your brother

*Přijmi další ránu
A pohřbi svého bratra*

And we die young
Faster we run

*Jo, zemřeme mladý
Běžíme rychleji*

Scary's on the wall
Scary's on his way

*Strach je napsanej na zdi
Strach je na jeho cestě*

Another alley trip
Bullet seeks the place to bend you
over
Then you got hit
And you shoulda known better

*Další alej stromů
Kulka hledá místo jak Tě ohnout
Pak dostaneš ránu
A měl jsi spíš vědět*

And we die young
Faster we run

*Běžíme rychleji
A zemřeme mladí⁷⁸*

⁷⁸ Alice in Chains, slova písně When We Die Young, 1990

5.1. Poslední obraz

V roce 1996 vzniká na *Akademii výtvarných umění v Praze* umělecká skupina *Bezhlavý jezdec* (Josef Bolf, Ján Mančuška, Jan Šerých, Tomáš Vaněk) a působí necelých šest let. Za vznikem skupiny, kterou později v oblasti teorie neformálně podporuje zejména Vít Havránek, ovšem paradoxně nestojí žádný nový proklamativní program, ale reflexe výstavní krize. *Bezhlaví jezdci* obsazují informační vitrínu v pražských Holešovicích, ve které v pravidelných intervalech organizují krátkodobé „výstavy“ včetně neformálních vernisáží a do českého prostředí tak přináší významný kurátorský prvek. Pojmy jako *intervence ve veřejném prostoru*, *site specific* nebo *nezávislá galerie* Vitrínou BJ nabývají nejen nově pojmenovávaného významu, ale především realistické podoby v ulicích Prahy. Šíří se komunitou umělců, jež její existenci registruje a následně ve vlastních projektech reflektuje. Vitrína reaguje na krizi v oficiálním uměleckém provozu, ale o undergroundu, výstavách v soukromých, natož odposlouchávaných bytech dávno nemluví. *Totální distance a sociální vybledlost* jsou nahrazeny programem, jehož prostředí je víceméně pluralitní. Vystavená díla většina běžných občanů patrně bez povšimnutí míjí, ale za vitrínou (která později mizí neznámo kde při pokusu o přenos projektu do Německa) zůstává v Čechách důležité memento: *Nefungují-li státní a kamenné instituce nebo nejsou-li mladým umělcům otevřené, postavte si galerii sami!*

Bolf, Mančuška, Šerých a Vaněk však reprezentují i důležitý obrat ve vnímání role obrazu v současném domácím umění. Konceptuálně laděná skupina odmítá dosavadní schématické přístupy jednoduchého rozvíjení malířské dovednosti a skrze změny formátu malby rozbíjí běžně vyučovaná klišé. Mančuškovy malířské pokusy sice velmi rychle končí v radikálním přechodu k čistě konceptuálnímu projevu, ale Bolf, Šerých a Vaněk systematicky pokoušejí hranice malby po formální i významové stránce prakticky dodnes. „Klasická“ malba má ovšem i nadále své „zastánce“.⁷⁹

[Obr. 36]

⁷⁹ „V textech zastánců tradiční malby se často objevuje následující schéma: konceptualismus se záludně snaží zlikvidovat malbu. Nejdříve se o to pokusil v sedmdesátých letech, byl ale poražen neoexpresí a postmodernismem. Druhý útok přišel v letech devadesátých. Malba se tehdy dostala do kritického stavu. Konceptualismus však před několika lety začal sám neočekávaně chřadnout a malba mohla slavit svůj triumfální návrat.“

Necelý rok od zahájení provozu vitríny představila Milena Slavická v Galerii Rudolfinum kurátorský projekt *Poslední obraz*. Na seznamu autorů stála jména Karla Balcara, Jakuba Dolejše, Romana Hudziece, Ľubomíry Kmeťové, Kryštofa Krejči, Jana Procházky, Milana Saláka, Víta Soukupa, Miloše Englbertha, Tomáše Kubíka a Tila, autorů s různými formálními přístupy.⁸⁰ Záměr výstavy popisuje kurátorka takto: „*Výstava s ironickým názvem Poslední obraz se uskutečnila ve chvíli, kdy malování obrazů odzvonila hrana. Pouze nová média, případně instalace a fotografie byly považovány za odpovídající výraz doby. Neměla jsem nic proti novým médiím ani instalacím, ale vadilo mi, že jakýkoli jiný umělecký výraz byl automaticky považován za anachronický, nesoučasný, kýčovitý, salónní a kdoví jaký ještě. Chtěla jsem upozornit účastníky postkonceptuálního provozu, že na české scéně existují umělci, kteří nefotografují, nenatáčejí videa, nedělají instalace, ale malují obrazy. Škála vystavených malířských stylů byla široká, tzv. realistická malba, neoexpresionistická malba, akademická malba, ale i malba imitující různé malířské styly – představen byl tedy i konceptuální přístup k malířství. Výstava chtěla především položit otázku, proč dnes někteří mladí umělci, kteří studují nebo právě vystudovali vysokou uměleckou školu a znají velmi dobře současné umělecké trendy, malují? Proč se rozhodli pro tento nevýhodný způsob práce, když je jim předhazováno, že zaspali svou dobu a že nepatří do současného umění? Kam tedy patří? Jakou dobu žijí? Možná, že jejich důvod vrátit se k malování má své oprávnění, a to právě v kontextu současného umění. Tato výstava se konala pět let před tím, než se na mezinárodní scéně objevil nový silný zájem o malbu, pět let před tím, než například výstava Milý malíři, namaluj mne putovala s mimořádným ohlasem po mnoha evropských centrech. Výstava Poslední obraz tento nový zájem o malířství předjímala.*”⁸¹ [Obr. 37]

Pospiszyl, T. 2007. Maluj zase obrázky dlaní horkou od lásky [online]. A2 [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2007/30/maluj-zase-obrazky-dlani-horkou-od-lasky>>.

⁸⁰ Dlužno podotknout, že výše jmenovaní umělci tvoří velmi obecně naformovanou až nesouroudou skupinu. Výstavě současně nelze upřít díl schématickosti v jednoduchém formátu – „představit malbu“, kdy jediným spojovacím prvkem zůstává pouze snaha diskutovat jediné médium. Odvaha nebo prázdnota?

⁸¹ Slavická, M.: *Poslední obraz*, in: *Médium kurátor, Kdo je to kurátor*, s. 203

Samotný kurátorský záměr skončil dílčím fiaskem, který v závěru Slavická okomentovala následovně: „*Není bez zajímavosti vzpomenout, že přímo v Galerii Rudolfinum byl uspořádán seminář, jehož se účastnili tehdy vlivní kritici a umělci, kteří bez jakéhokoli humoru odsoudili výstavu jako retrogradní. Z této rigidní reakce jsem pochopila, že současná česká umělecká scéna trpí vážnými deformacemi.*”⁸²

Výsledek výstavy podle názoru Milana Saláka zpochybnila její výsledná podoba. Podle jeho slov skončil kurátorský experiment prezentací pedagogické školy Berana preferující hyperrealistické přístupy. [Obr. 38] Samotné možnosti současné malby zůstaly neakcentovány. Vyjádření Slavické i přesto demaskuje lokální atmosféru všeobecně přijímaného postoje k médiu tehdejší malby. Její pokus nakonec svého uznání doznal, jelikož následující teoretická přestřelka s manželi Ševčíkovými přinesla celou řadu zajímavých (i kurátorských) počinů a souhrnné malířské výstavy se v programech domácích galerií objevují víceméně pravidelně. S odstupem let je ovšem třeba doplnit, že ti, kteří chtěli na domácí scéně uspět, museli nakonec formy postprodukce či postkonceptuálního provozu do svého díla zahrnout. Z uvedeného seznamu dnes bohužel plnohodnotně v uměleckém provozu funguje pouze Milan Salák, jistě a osobitě využívající různých médií. Podobně i kořeny tvorby Víta Soukupa, zesnulého v roce 2002, jsou intermediálního charakteru a jeden z jeho posledních cyklů s názvem *Dorka* byl koncipován v duchu Baurriaudova uměleckého samplingu. Klasický závěsný obraz neztratil svůj statut, ale nepochybně pozbyl své výpovědní (diskurzivní) síly. [Obr. 39]

⁸² Tamtéž, s. 203

5.2. Komu „patří“ česká malba?

Mladým, soukromým galeristům, Petru Vaňousovi a Sdružení výtvarných kritiků. Při pohledu na přehled nejzásadnějších výstav posledních 15 let lze význam výstavy *Poslední obraz* zpochybnit stejně jako vyzvednout. Můžeme jej považovat za symbol odvážné proklamace nebo za ztracený střípek v širším dění. Pravdou zůstává, že z chronologický přehled mapující výhradně kolektivní malířské výstavy v ČR jasně ukazuje, že návrat malby na českou uměleckou scénu reprezentuje především období posledních sedmi let. Ve většině se zároveň jedná o specifickou prezentaci „mladé malby“ (což je označení využívané v našich podmínkách značně flexibilně a extenzivně), tedy o trend vystavující práce studentů či čerstvých absolventů uměleckých škol. Jejich dílo by pravděpodobně mělo (?) odrážet nejčerstvější vývoj v malířství a mimochodem jen tak docela náhodou umožnit zpřístupnění děl s nejpravděpodobnějšími investičními možnostmi s ohledem na růst mladých autorů.

„Generace nula“ suverénně z výstavního prostoru vytlačila starší kolegy a prostor, jež ponechali jejich učitelé ladem, využila rázně. Odpovědí konceptuální vlně v českém umění bylo odmítnutí komplikovaného umění a generace mladých malířů a malířek stavějící se proti hnutí *„sektářských předchůdců, které nedokázalo oslovit veřejnost ničím jiným než proklamacemi plnými překlepů si cenila především dobrých olejových obrazů s romantickými náměty a videí, jejichž autoři uměli klíčovat a nenásilně pracovat s After effects. České umění je v současnosti stále častěji vystavováno i v zahraničí. Například Hynek Martinec byl v soutěži BP Portrait Award lepší než všichni ostatní mladí umělci světa.*“⁸³

Nejradikálnější roli ovšem v „návratu malby“ překvapivě nesehrála školená kurátorská strategie či odborný výstavní program, ale vášně jediného muže – Richarda Adama. „Nemajetný mecenáš“, jak býval počátkem své sběratelské dráhy Adam nazýván, svou zarytou láskou k obrazům, od roku 1977 buduje v českém kontextu těžko souměřitelný soubor obrazů,

⁸³ Pospiszyl, T. 2007. Dějiny českého umění v obrysech I. Období, kdy o něco šlo (1960-1989)[online]. Divus [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1387>.

který svého času navíc propojil se soukromým majetkem firmy Mediagate v projektu vzniku Wannieck Gallery.

Adamova sbírka, v současnosti čítající okolo pěti set kusů, představuje soubor, který už nelze skladovat v pražské garsonce a její zasloužené publikaci je věnována značná část celoročního výstavního programu Wannieck Gallery v Brně. Kurátorské výběry byly několikrát prezentovány široké veřejnosti i mimo domácí galerii, přičemž za nejzásadnější výstavu mladých je považována výstava *Akné* v pražském Rudolfinu (2006). Adamova sbírka a její průběžná prezentace z mého pohledu sehrála významnou roli v popularizaci malby v českém prostředí a to i přesto, že nepracovala s naleznáním transformačních změn, jako tomu bylo například v práci manželů Ševčíkových. Vedle kurátorských experimentů přispěla k důležitému završení děl autorů pohybujících se kolem volného seskupení *Konfrontace*,⁸⁴ působícího zejména v průběhu 80. let 20. Století (z malířů Jiří David, Jiří Diviš, Tomáš Císařovský, Martin Mainer, Petr Nikl, Otto Placht, Antonín Střížek, ad.) a poskytla dodatečný prostor pro „představení brněnského okruhu“ (Vladimír Kokolia, Petr Kvíčala, Václav Krůček, Marian Palla, Václav Stratil, Petr Veselý). Přirozeným přechodem na inovaci sbírky o české⁸⁵ (a později i slovenské) autory narozené v 70. a 80. letech minulého století navíc vytvořila reprezentativní řez českým malířstvím nejmladší generace. Za zmínku stojí i fakt, že vedle činnosti výstavní zajišťuje galerie v možném rozsahu i činnost edukační a publikační. Richard Adam není pochopitelně jediným českým sběratelem, zůstává však galeristou s výhradním postavením pohybujícím se „viditelně“ ve veřejném prostoru. Jeho aktivita v domácím prostředí zhmotnila monument hodný obdivu a následování. Při zachování dostatečné objektivity nicméně tento blažený pocit pečlivému pozorovateli kalí pozorování, že Adamova sbírka „zůstává právě a pouze jeho“.

Proběhlé výstavy se s odstupem zdají být komplikované minimálně v tom ohledu, že převažujícím klíčem v koncepci realizace jednotlivých výstav

⁸⁴ Zde je třeba zdůraznit, že *Konfrontace* nikdy nebyla výtvarnou skupinou ani programovým hnutím.

⁸⁵ Mezi hlavní patří: Josef Bolf, Jiří Černický, Václav Girsá, Jakub Hošek, Petr Krátký, Igor Korpaczewski, Jakub Matuška, Milan Salák, Jan Šerých, Evžen Šimera, Vít Soukup, Lubomír Typlt, Petr Pastrňák, Tomáš Vaněk a celá řada dalších. Za slovenské „hvězdy“ Adamovy kolekce lze uvést například Errika Šilleho a Jána Vasilka.

je jednoduché generační nebo tematické rozdělení a samotný prostor včetně instalační dispozice Wannieck Gallery prakticky neumožňuje jinou prezentaci malby než velkoformátovou. Se sbírkou nepracují až na drobné výjimky (Vladimír Beskid, Pavel Hájek, Marek Pokorný, Jan Zálešák⁸⁶) jiní kurátoři a v důsledku jsou výstavy zaměnitelné jedna za druhou. Adamův sběratelský zápal je jeho největší předností a Achillovou patou zároveň. Institucionální kurátorská práce tak „zůstává“ na bedrech jiných. Koho však?

Gitte Orsku poukazuje na fundamentální základ rozdílu mezi prezentací nejaktuálnějších trendů v umění a víceméně stabilním postavením malby v galerijním provozu prostřednictvím jednoduchých otázek, jež ve své podstatě předjímají i různé regionální odpovědi: *„Proč muzea a sběratelé nadále dávají vysokou prioritu malbě? Je to, protože je malba intenzivně prosazována komerčně v galeriích a na veletrzích s uměním? Nebo je to proto, že mnohá muzea a sbírky jsou ze svého základu nebo jejich institucionální historie zaměřeny na vystavování malby?“*⁸⁷ Na pozadí českého výstavního provozu je ovšem nutno podotknout, že o pojmu „komerční“ v českém umění lze za stávajících podmínek hovořit pouze velmi neurčitě (jelikož jednoduše neexistuje adekvátní zkušenost ani srovnání) a je možné se ptát, v čem spočívá kouzlo či ještě lépe adresnost české institucionální kritiky, jestliže lokální muzejní instituce prakticky zajišťují pouze základní umělecký provoz nikoli radikální ekonomický či programový diktát, který je nejčastěji vyčítán západnímu výstavnímu provozu? [Obr. 40]

⁸⁶ Zálešákova výstava *Princip odkládané dokonalosti*, realizovaná v letošním roce ukázala oravdovou kapacitu sbírky Wannieck Gallery. Možná, že ne každý z diváků plně rozklíčoval tři základní pojmy (*Antika, Totem, Monochrom*) spojující projekt dohromady, ale již samotný výběr ne nutně generační či v duchu „nových přírůstků“ sbírky byl pro pravidelného návštěvníka galerie osvěžujícím a to včetně zdařilé instalace.

⁸⁷ Ørskou, G.: *Painting as the Gatekeeper of Harmony (The Longing for Order)* in: *Contemporary Painting in Context*, s.181

5.3. Role kurátora v současném „pražském“ umění

Mezi nejopakovanější česká jména kurátorů malby nebo jejího výkladu patří Martin Dostál, Robert Janás, Tomáš Pospiszyl, Kateřina Tučková, Václav Škoda, Petr Vaňous a Olga Malá v tradičním tandemu s Karlem Srpem.⁸⁸

A i přestože je způsob a rozsah profesního působení této skupiny různorodý, ve svém celku uvádí klíčové postavy interpretace českého malířství napříč různými generacemi. V kontextu jmenovaných si dokonce dovoluji rouhačské tvrzení. Podobně jako tomu bylo u výkladu aktivit Mileny Slavické při koncepci výstavy *Poslední obraz*, je kurátorství malířských výstav výše uvedené šestice krajně determinováno a následně čteno pod úhlem lokálního vkusu. Arbitry malby nicméně zůstávají především Petr Vaňous (orientující se výhradně na malířství) a Tomáš Pospiszyl, který se vedle kurátorského, teoretického a pedagogického působení navíc chopil i nevděčné role publicisty výtvarného umění v Lidových novinách. Zatímco běžný čtenář se z jeho recenzí dozvídá o výstavách, o kterých by si málokdo jiný dovolil civilním jazykem napsat, v řadách odborné obce budí jeho komentáře nezřídka rozpaky. Těžko se dobrat odpovědi, zda-li se jedná lokální projevy nepochopení diverzifikovaných sociálních rolí jedince ve společnosti nebo o důkaz obyčejné lidské závisti. Kvalitních alternativ každopádně domácí provoz příliš nenabízí...

Svébytným, ale z mého pohledu přesto mnohem více „pluralitním“ typem místní kombinace je spojení kurátora převážně působícího v celé řadě různých médií ve spolupráci s různými „malíři“. Příkladem mohou být dvojice Viktor Čech – Milan Salák, Václav Magid – Vasil Artamonov & Alexey Klyuykov (Jan Šerých), Jiří Ptáček – Václav Stratil, Radek Wohlmut – Vít Soukup, ad. Zmíněné páry demonstrují možnost intermediálního vnímání malby a změny tradiční pozice umělce a kurátora. Kurátor se spoluprací s „konceptuálním malířem“ nevystavuje riziku pejorativního konfliktu obhajoby „mrtvého média“ a umělec oplátkou dostává díl současného teoretického diskurzu. Role dnešního kurátora se kromě toho více než kdykoli v minulosti směřuje s rolí aktivního umělce (Zbyněk Baladrán, David Böhm, Jiří David, Jiří Franta, Petra Herotová,

⁸⁸ V rámci aktivit pravidelného *Prague Biennale* jistě i Helena Kontová a Giancarlo Politi.

Luděk Rathouský, Milan Salák, Tereza Severová, Michal Škoda,⁸⁹ ad. versus například Václav Magid, Jiří Ptáček nebo Jiří Valoch). [Obr. 41]

Ti první uvádějí do života oproti zaběhlé praxi svou potřebu po formulování nových pohledů jinak než materiálně a ti druzí (kterých je logicky mnohem méně) sestupují do nejistých vod praktického experimentu. Cílem je navázání nových forem dialogu, ideálně při zachování vlastní autonomie a institucionální nezávislosti. Samo nezávislé kurátorství přitom ne vždy stojí zcela mimo relace zainteresované sociálně-profesní vrstvy. I v „nezávislém provozu“ platí, že: „*existuje prostor a společenská objednávka.*“⁹⁰ Dominance postprodukčního a „nenápadného vkusu“ přirozeně segreguje. Přelomová *generace Insiders*⁹¹ se ve svých nástupcích dělí na ty, „kteří v Galerii Jelení vystavili“ a na „ty ostatní, stojící mimo utilitární sociální síť Prahy“.

Příslušnost ke správné značce, kurátorovi nebo neformální skupině znamená víc než vytvářet individuální program nebo uspět v zahraničním srovnání. České kooperativní umění se v domácích podmínkách často mění na pěstování generačně udržované sítě uměleckých (výstavních) příležitostí, ve které se dříve tradiční role umělce, kurátora, teoretika a kritika vytrácejí: „*V posledních desetiletích se smývají hranice mezi kurátorem, organizátorem, administrátorem, historikem umění (badatelem), kritikem a umělcem. Kurátor dnes může být absolvent humanitního oboru stejně jako umělec, hédonista stejně jako politický aktivista. Vezmeme-li navíc v úvahu, jak veliký rozdíl existuje mezi kurátorem na volné noze koncipujícím výstavy pro nezávislá umělecká centra, veřejné prostory nebo alternativní scénu, a kurátorem pracujícím pro sbírkotvornou státní příspěvkovou organizaci, případně městské muzeum či galerii, který se kromě přípravy výstav rovněž stará o sbírky a eviduje, nakupuje, případně zapůjčuje umělecká díla, přesně*

⁸⁹ Mluvíme-li o prezentaci postkonceptuální malby, je třeba zdůraznit, že Dům umění v Českých Budějovicích pod taktovkou výše zmiňovaného Michala Škody představuje ve vystavování daného média zcela exkluzivní instituci. Kontinuálně oznamovaná smrt malby sice opakovaně nenastala ani v institucionálně vyhladovělé ČR, nicméně uspokojující zájem o stav samotného média a jeho různých forem patří v kontextu současné scény k marginálním jevům.

⁹⁰ Kesner, L., in: *Vizuální teorie. Teorie, vizuální zobrazení a dějiny umění*, s. 11

⁹¹ Termín jako označení generace vystupující v kontextu výstavy Pavlína Morganové – *Insiders*.

*definovat význam, roli a pracovní náplň této profese je téměř nemožné. Podle výkladového slovníku je kurátor pečovatel či opatrovník.*⁹² Kdo je tedy „pravým“ českým kurátorem? Pečovatel, opatrovník? Zaměstnanec ministerstva, kraje, města? V organizační struktuře státních či příspěvkových organizací přirozeně ano. Martina Pachmanová ovšem vtipně dodává, že „*současné umění, které tyto instituce sbírají a vystavují, zpravidla nekouše*“.⁹³ [Obr. 42]

Ti kurátoři, kteří určují opravdovou podobu současného uměleckého diskurzu, jsou sami o sobě mnohem více činnými aktéry doby, než archiváři a ochraňovateli či zaměstnanci. Jejich status je formulován nikoli primárně skrze institucionální působení, ale prostřednictvím názorových diferencí. Umění namísto historické konzervace vystavují neustálému pokusu o konfrontaci a programově vyvolávají ideové střety hledající nové interpretační možnosti. Zúžený okruh kurátorů má pochopitelně svá negativa. Stal se na různých generačních úrovních silou definující, co lze za umění považovat a co ne. V lepším případě pak v duchu odkazu ideového zápasu bývalé Československé socialistické republiky nesourodým uskupením s jasným dogmatem, co je „umění dobré“ a co je „to ostatní“.

Současný kurátor navíc historicky nebývalým způsobem zasahuje vedle výběru a interpretace díla i do jeho výsledné formy. Výstavy „vytvářející na zakázku“ regionálnímu vkusu a soudobému trendu se staly nedílnou součástí směny mezi poptávkou a nabídkou. Riskem se vlastně stává neriskovat a kurátorství se stává institucionální kritikou. Samostatnou kategorií v podobě konce tunelu v tomto duchu tvoří výstavy koncipované na základě otevřené a tematické výzvy, prakticky nepokrytě proklamující zakázku zadavatele namísto podpory uměleckého sebevyjádření. V českém prostředí navíc musíme mluvit o velmi omezeném počtu postav, přímo úměrném velikosti naší scény. V malbě nevyjímaje, ba právě naopak.

⁹² Morganová, P.: Několik poznámek nad (pod čarou), in: *Médium kurátor, Kdo je to kurátor*, s. 126

⁹³ Tamtéž.

5.4. Malba pod cenou

Poslední skupinou zásadních aktérů (nezahrnujeme-li samotné umělce, kterým je věnována následující část) v prostoru současné české malby, jsou iniciátoři a organizátoři různých nevýstavních a soutěžních přehlídek. V České republice se po roce 1989 etablovalo nemalé množství ocenění pro výtvarné umění.

Výhradní postavení mezi uměleckými cenami zastává Cena Jindřicha Chalupického, jež je udělována Společností Jindřicha Chalupického od roku 1990. Za více jak 20 let její existence si doslovně vybojovala své vlastní místo na slunci a oproti oceněním, jako jsou Cena M. Ranného, ceny udělované v rámci konání Zlínského salonu mladých (Cena Václava Chada a Cena Igora Kalného), Cena Exit pořádaná Fakultou užitého umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně nebo Cena Josefa Hlávky (realizovaná v oblasti společenských věd od roku 1995), se jí dostává i výrazně větší pozornosti ze strany široké veřejnosti než „institucionalizovanému“ ocenění Národní galerie Cena 333. Jakkoli jsou ceny postaveny na podobném principu (metodika vyhlášení, jury, věkové omezení uchazečů, atd.) jejich dosah je nesrovnatelný. Zatímco CJCH zvolna (přestože stále komplikovaně) rozvíjí tradici prestižní společenské události a umělecké mety, Cena 333 odpovídá formálním provozem výstavy, jež pravidelně probíhá bez zásadní reflexe odborné obce. Za stejně prestižní ceny jako je CJCH lze chápat i mezinárodní ocenění Essl Art Award, Henkel Art Award a Starbag Art Award, které však i přes radikálně vyšší výběrovost domácí scény nikdy docela „nevzala za své“.

S krátkou historií CJCH jsou však již dnes spojeny i vlastní legendy a mýty. Jedním z nejzásadnějších předpokladů je tvrzení, že cena a priori nereflexuje současný vývoj v české malbě. Vrátime-li se k přehledu dosavadních laureátů, překvapivě zjistíme, že to není až tak docela pravdou. CJCH mimo jinými vyhráli Vladimír Kokolia (1990), Michal Nesázal (1992), Martin Mainer (1993), Petr Nikl (1995), Jiří Černický (1998), Tomáš Vaněk (2001), Michal Pěchouček (2003) a v roce 2011 i duo Vasil Artamonov

& Alexey Klyuykov (2011)⁹⁴. Mezi finalisty ceny se ovšem dostali (v některých případech opakovaně) i jména jako Josef Bolf, David Böhm, Jiří Franta, Jakub Hošek, Vladimír Houdek, Petr Kvíčala, Alice Nikitinová, Jan Nálevka, Alice Nikitinová, Václav Magid, Jakub Matuška, Jan Šerých nebo Evžen Šimera. Uvedená jména možná neprezentují ve všech případech „programové malíře“, každopádně představují umělce, kteří pracující nebo pracovali s médiem malby v různých projektech. Odpověď Ondřeje Chrobáka: „*Na 99 % nikoliv.*“ předcházející jeho vlastní otázce z roku 2009: „*Vyhraje příští rok CJCH malíř?*“⁹⁵ nicméně trvá i přes dnes již pravidelné mezinárodní složení výběrové komise především pod vlivem domácího provozu a vkusu.⁹⁶

Za konkurenty konceptuálně laděných ocenění a mediátory mladé malby se v nastalé rezervě prohlásily *Cena Galerie Arskontakt* a *Cena kritiky za mladou malbu (spolu s Cenou sympatie) za mladou malbu* pořádaná Sdružením výtvarných kritiků v Praze iniciované Kateřinou Tučkovou (zakladatelkou Galerie Arskontakt) a Vlastou Noshiro-Čihákovou (kurátorka Galerie Kritiků). Programová náplň obou výstavních záměrů se v mnoha směrech kříží se zaběhlým způsobem chápání „mladého umění“ (věkový limit je u ceny Galerie Arskontakt 26 let věku a u Ceny kritiky 30 let, obě ceny od uchazeče vyžadují statut studenta a zamezují tak přístupu k ocenění případným talentům mimo institucionalizovaný provoz snad ještě více než CJCH, laureátovi je zprostředkována následná samostatná výstava, atd.) Pro srovnání lze využít znění základních tezí obou cen:

Cena Galerie Arskontakt

“Hlavní myšlenkou přehlídky - jak je čitelné i z jejího názvu - je právě představit mladé výtvarníky početně rozsáhlému obecenstvu a zprostředkovat

⁹⁴ Zdroj: Laureáti [online]. Cena Jindřicha Chalupického [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.cjch.cz/index.php/cs/laureati/laureati>>.

⁹⁵ Chrobák, O. 2009. Lekce 14. Chcete mladé zasloužilé umělce? Manuál pro milovníky současného umění. Art+Antiques [citováno 16. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://antiques.fontai.net/index.php/clanky/lekce-14-chcete-mlade-zaslouzile-umelce>>.

⁹⁶ Jistým signálem izolace ceny je i fakt, že se do soutěže v roce 2011 přihlásilo pouhých 80 uchazečů z celé České republiky. V roce 2012 dokonce o dvacet méně. Netřeba dodávat, že umělců do 35 let věku je v ČR jistě mnohém více.

*tak kontakt mezi autory a jejich publikem, kterému má pak výstavní projekt sdělit, že se na výtvarné scéně nepohybují jen etablovaní a mediálně známí autoři, ale že je zde i sorta nastupujících talentů z řad nejmladších, které je zajímavé na jejich tvůrčí cestě sledovat.*⁹⁷

Cena kritiky za mladou malbu

*“Cena kritiky se koná za účelem usnadnění vstupu mladých umělců s dlouhodobým pobytem na území České republiky na profesionální výtvarnou scénu, a uvedení nových jmen do kontextu prestižních tematických výstav a mezinárodních projektů. Oceněním je jednak výstava užšího výběru finalistů v únoru 2011 v Galerii kritiků, Palác Adria, dále samostatná výstava laureáta tamtéž, na konci kalendářního roku. Udílí se i diplom Ceny sympatie diváků.*⁹⁸

V reálném provozu lze obě ceny srovnat i v „postrasformačním mixu“, který reprezentuje zaklínadlo „mládí a naděje“ obdobně jako provozní limity obou aktivit. Obě ceny přitahují pozornost mladých autorů, obě bohužel trpí schématickými výsledky zahrnující neadekvátní produkci zajištění výstav, nedostatečnou propagaci v kombinaci s nevhodným vizuálním stylem [Obr. 43], neschopností zásadněji vstoupit do veřejného povědomí, omezenou publikační činností ad. Výsledným výstavám v konečném vyznění často chybí výběrovost, kurátorský odstup a instalační střídmost. Na rozpačitém divákovi zůstává, zda-li zůstane obrazy uchvácen, nebo zahlcen. V konečném důsledku výstavních přehlídek trpí hlavně vystavující a výherci⁹⁹ seřazení po vzoru sportovních žebříčků na první, druhá, třetí a „sympatická“ místa. Bohulibá snaha pořadatelů a organizátorů se obrací proti samotnému záměru (umožnit profesní start začínajícím

⁹⁷ Laureáti Ceny Arskontakt: Martin Salajka (2004), Radoslav Zrubec (2005), Alice Hilmarová (2006), David Hanvald (2008), Martin Krajc (2009), Karel Štědrý (2010). V letech 2011 a 2012 nebyla cena pořádána.

Zdroj: Konfrontační přehlídka umění mladých autorů ARSkontakt [online]. Ars Kontakt [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.arskontakt.org/konfrontace.php>>.

⁹⁸ Zdroj: Vyhlášení vítězů 5. Ceny kritiky 2012 [online]. Galerii kritiků [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.galeriekritiku.cz/search.php?rsvelikost=sab&rtext=all-phpRS-all&rstema=18>>.

⁹⁹ Tamtéž.

Laureáti Ceny kritiky: Ladislava Gažiová (2008), Evžen Šimera (2009), Vladimír Houdek (2010), Adam Štech (2011), Josef Archer (2012)

malířům) prostřednictvím opakování zažitého a jednoduchého modelu: *Bylo namalováno, vyber, poskládej, zahaj, vystav*. To, co je nezávislá scéna schopna obratně maskovat alternativním provozem výstav ve vybydlených továrních halách, působí v kamenných galeriích typu Galerie Kritiků nebo Galerie Arskontakt obdobně jako výstava školní klauzury.

Médium současné mladé malby proto i nadále funguje nejlépe v konfrontaci s ostatními žánry, ideálně v mezinárodním formátu. Názorným příkladem mohou být přehlídky absolventů vysokých uměleckých škol – *Start Point* (projekt výběru nejlepších diplomových prací v daném roce zahrnuje selekci z prací 34 prestižních škol a univerzit z 19 evropských zemí od roku 2003) nebo studentská *Essl Art Award* pořádaná Essl Museem ve spolupráci s firmou Baumax (závěrečná výstava laureátů zahrnuje výběr finalistů ze sedmi středoevropských zemí). Z vlastní zkušenosti účastníka finále *Start Point* (2009), *The Sovereign European Art Prize* (2010) a *Essl Art Award* (2011), mohu s klidným svědomím konstatovat, že přes diametrálně rozdílné rozpočtové možnosti a institucionální zázemí všech zmiňovaných akcí lze celkově za klíčový prvek úspěchu jejich výstupů považovat především orientaci na vysokou selektivnost a schopnost koncepce dostatečně profesionálních prezentací. Ano, termín „malba“ má svá regionální specifika obdobně jako postoj, „jakým způsobem adekvátně zavěsit obraz na zed“.

6. ČESKÁ POSTKONCEPTUÁLNÍ MALBA SOUČASNOSTI

6.1. One Can Never Tell: REWIND

Fotografie ilustrující formální podobnost děl autorů různého časového původu, odlišných generací, národností i tvůrčích přístupů zanechávají hodnotitele neschopného dílu porozumět bez širšího výkladu – jejich rozbor se neobejde bez dnes již nevyhnutelné kontextualizace vzniku díla a bez schopnosti identifikovat, jak se jednotlivé veličiny ovlivňují. Vybrané práce On Kawary, Jana Šerých, Jana Nálevky a Richarda Serry současně dokumentují i nepostradatelný díl subjektivity autorského záměru a interpretačních možností. Snaha o definici pojmu *postkonceptuální* je soubojem s reálným časem, různými výklady stále se proměňující teorie umění (včetně módních trendů) a s nástrahami specifické umělecké formy minimálního zpracování obrazu.

Ať již definujeme pojem *konceptuální* či *postkonceptuální*, nemůžeme se obejít bez vymezení vůči základnímu uměleckohistorickému kánonu. Schopnost porozumět současnému uměleckému dílu navíc vyžaduje znalost kompletního referenčního rámce, slovy Zory Rusinové: „... v rámci určitého mapovaného teritoria a období je důležité zvolit si jisté názorové východisko. Znamená to nejen zkoumat podoby interakce mezi globálními vlivy a lokálními specifikami, ale přemýšlet „transkulturně“ a ve snaze o komplexní uchopení se soustředit i na primární aspekty vzniku vizuálních děl, na to, co určuje způsoby jejich reprezentace a jejich fungování v daných historických a konkrétních společenských a politických podmínkách.“¹⁰⁰

V kontextu tvorby světové ikony On Kawary je proto legitimní ptát se po originalitě díla Jana Šerých, působícího ve formálním a schématickém srovnání spíše jako variace (či verze jiná) Kawarovy práce, než jako dílo naplňující pojem *originální*.¹⁰¹ Lze srovnat Nálevkovo dílo *One Can Never*

¹⁰⁰ Rusinová, Z.: Problém antalógie v oblasti vizuálních kulturních studií, in: *(A) symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy*, s. 67

¹⁰¹ Autorovi jistě není třeba nevěřit, že na začátku své textové práce v obrazu dílo Kawary neznal. Jakým způsobem ovšem tato situace mění autonomnost autorského výstupu?

*Tell*¹⁰² jako obdobnou formu konceptuálního zřeknutí se autorství? A dílo Richarda Serry *L.A. Hinge* (2008) – diváka staví do ještě komplikovanější situace, jelikož pracuje s formálními projevy, jež by podle „všeobecně uznávané“ doktríny měly být dávno uzavřeny. Kdo jiný než jeden z nejvýraznějších představitelů generace minimalismu by měl dávno vědět, že práce s „materiálovým nebo povrchovým kontextem malířství“ je „uzavřeným“ tématem? I přes všechny tyto otazníky jmenovaná díla existují, byla vystavena, zdokumentována a stala se součástí uměleckého provozu. Nezbyvá tedy, než si věc probrat od základu znovu. Z galerií na různých kontinentech byla ovšem díla odnesena, dostat se do umělcova ateliéru nemusí být zas až tak snadné a porozumět teoretickému výkladu z textu už vůbec ne. Co zbývá? Opakovaně přehrát situaci spojenou se vznikem zvoleného díla. [Obr. 44]

Anglické slovo *Rewind* (*přetočit, přehrát*) zastřešilo jako název projektu série „inscenovaných dialogů“ uskutečněnou v roce 2010–2012. Ambicí cyklu nebylo opakovat běžný model¹⁰³ představení umělce prostřednictvím jeho vystoupení na veřejnosti, ale docílit průběžného komentáře ze strany zavedených interpretátorů umění. Záměrem „opakování díla před kamerou“ byla v první řadě možnost rozšíření nástrojů jeho interpretace a až poté úsilí o zachycení užšího kontaktu s tvůrčími strategiemi. Přiblížení autorských přístupů naživo s možností okamžité odborné i veřejné konfrontace. V rámci přednášek se tak vystřídali nejen umělci, ale i teoretici, historici, kurátoři, do dialogu byli zapojeni studenti FaVU i ostatních spřízněných vysokých škol v Brně. Z organizačního hlediska přinesl <<REWIND hned několik potíží. Řada autorů, které je možné považovat za zajímavé, jednoduše není typem autora, který by podobné vystoupení zvládl. Seznam potenciálních osobností byl proto omezen minimálně připraveností dvojice (často vystupovalo i víc přednášejících) smysluplně zaujmout pozornost

¹⁰² V překladu názvu *One Can Never Tell* se skrývá zajímavý dualismus. Volně jej můžeme přeložit jako „Těžko říci“, zatímco doslovný překlad „Jeden nemůže nikdy říci“ odkazuje k neschopnosti pochopit dílo pouze z jednoho typu informace. Elementárním je v obou případech schopnost sdělení – výpovědi.

¹⁰³ FaVU v minulých letech organizovala hned několik veřejných přednáškových cyklů. Mezi nejzajímavější patří PLAY Brno Jiřího Ptáčka a Přednášky prostorových tvůrců pod vedením Pavla Korbičky.

diváků v rámci hodinového vystoupení. Potenciál přednášek byl kritickým a současně komplikovaný v tom ohledu, že přednášejícím nebyl záměrně nastaven žádný závazný formát, což se v některých případech ukázalo jako relativně problematické. Snaha o předběžné neformování výstupů ze strany organizátorů přinesla účastníkům a divákům i momenty rozpaků mimo „železnou košili“. Projekt <<REWIND tak podkryl nejen pravidla vzniku současného uměleckého díla. [Obr. 45]

V průběhu dosavadních dvaceti přednášek především nastavil zrcadlo domácího uměleckého provozu. Ano, dobrali jsme se vzniku nového archivu, ale při opakovaných urgencích, překročených termínech, nesplněných závazcích, za cenu neobvyklých kompromisů, atd. To, za jakých podmínek v některých případech (ne)profesionální umělecký provoz v ČR funguje, je s odstupem opravdu pozoruhodné. Cyklus za sebou každopádně zanechal zprávu o možnostech dnešní reinterpretace skrze ty nejpovolanější, což bylo především mým osobním motivem – rozšířit referenční pozadí o výpověď zásadních aktérů.

<<REWIND nepřebral všechny „skladby kazety“ a jenom jeho přepis do úhledného impaktovaného sborníku nikdy nebyl cílem, protože by touto cestou velmi pravděpodobně došlo k zásadnímu zdeformování jeho nejsilnější kvality, kterou byla autenticita v místě a čase, podobně jako možnost poslechnout si předkládané teze „po svém“. Texty projektu <<REWIND v níže uvedené příloze jsou převážně dokumentací proběhlého dění a zpřesňující interpretaci vybraných autorských strategií s ohledem na stanovené téma „konceptu v současné malbě“ věnuji následující oddíly.

Na začátku jejich formulování jsem stál před úkolem vytyčit, jakým způsobem budou zpracovány, přičemž mým původním zájmem bylo vytvoření seznamu zaměřeného výhradně na zkoumané autory. Čím více jsem se však vybranou látkou zabíral, tím více mne nadšení z tohoto formátu opouštělo. Rozhodnutí neuvádět kompletní curricula autorů (na kterých by bylo jistě možné dohledat celou řadu objektivních informací) bylo ovlivněno především přesvědčením, že záměrem této práce není duplikovat funkci druhého „Artlistu“, ¹⁰⁴ nebo vyrobit rozšířený katalog.

¹⁰⁴ Řeč je o projektu Artlist.cz.

Na druhou stranu se nabízelo zacílit tuto práci na hlubší pojmenování jednoho exkluzivního přístupu, ale s ohledem na absenci programů v českém malířství, považuji tento přístup za bezpředmětný. Zpracovávanou látku by šlo dokonce docela jednoduše demonstrovat pouze na reflexi díla Milana Saláka, který na naší scéně působí nejen dostatečně dlouho, multidisciplinárně, ale zároveň je více než standardním prototypem „konceptuálního malíře“. Podobný krok je nicméně v kontextu mého zájmu úkolem druhořadým.

Výslednou formou tedy budiž hledání poměrů mezi zahraničními platformami z předchozích kapitol zaměřených na ideové možnosti současného obrazu a domácími paralelami. Následující skupiny demonstrují sloučení, jež je v dílčích přesazích možné kombinovat různě. Předkládané teze jistě nejsou nezpochybnitelnými normami, ale jednou z možných interpretací zahrnujících předpoklad existence jejich širokého množství.

6.2. Dekódování jako koncept obrazu

Václav Magid (*1979), Marek Meduna (*1973), Jan Nálevka (*1976), Milan Salák (*1973), Jan Šerých (*1972)

Kapitola *Dekódování jako koncept obrazu* je věnována umělcům pohybujícím se v obdobné autorské pozici jako autoři předchozího oddílu – *Obsah reprezentující obraz (Art&Language)*. Zařazená díla, vyžadují od diváka komplexní proces čtení nastavené formální podoby, ale zároveň stavějí na informacích za fyzickým rámem obrazu. Spojujícím prvkem skupiny je výrazný důraz na vytváření kontextuální situace, předpoklad č i očekávání logického zkoumání obrazu, odkazování k jeho lingvistickému potenciálu, stejně jako vytváření sémantických odkazů či odkazování se ke znakům současné mediální kultury.

Jakkoli je skupina autorů uspořádána příkladově (nikoli programově), vykazuje společné znaky vysoké selektivnosti při výběru zpracovávaných témat, pracuje s informacemi zahrnujícími historii i výklad postmoderního umění, podobně jako využívá možnosti pohybu v současné vizuální kultuře. Staví na vědomí sociální příslušnosti k umělecké subkomunitě, ale současně vytváří projekty analyzovatelné zejména skrze kontextuální výklad. Malba vytvořená v podmínkách „*dekódování*“ nevzniká samovolně nebo bez zásadního a strukturované motivu. Je součástí dohody, uzavřené v rámci úzce specializovaného okruhu autorů a jeho vnímání č i artikulace je vůči společenskému prostoru ve své podstatě velmi omezené. Vytváří skladby kódů a konstruuje situace spojené s metakódy.

Princip „*tvorby-konstrukce*“ při formování ideového programu díla identifikuje výstižně Jan Zálešák ve své recenzi pro časopis A2 na výstavu *Bezradný otec a století ženy* Marka Meduny. V Medunově výstavě nachází odkaz ke „*strukturalismu odvozenému z modelu pohlížející na umělecké dílo jako na jazyk, v němž jsou významy dány především vzájemnými vztahy jeho jednotek*“ přičemž v hodnocení výstavy pokračuje následovně: „*Jak tedy Meduna pracuje v Atriu Pražákova paláce se svou „výstavou-textem“? Předně odpírá (či ztěžuje) divákovi přístup k „paratextu“: chybějící nebo záměrně ne-informativní popisky a úvodní text k výstavě pojatý jako*

opakování spojení „úvodní text“ musí být nahlíženy jako vnitřní součást výstavy-textu, nikoli jako to, co je na jejím okraji či za ním (autor tak přepouští tvorbu paratextu interpretům, kteří pak mohou postupovat způsoby naznačenými v úvodu této recenze). Hra s pohybem přes hranici textu a paratextu je navíc v instalaci ještě explicitně zdůrazněna sérií kreseb, jejichž leitmotivem je textové spojení „Bez názvu“, které se v průběhu 20. století stalo výrazem určitého odporu vůči tlaku na narativní čtení obrazu.“¹⁰⁵ [Obr. 46]

K Medunově výstavě je nutné stavět se jako ke komplexnímu dílu (sestavě znaků), nikoli jako k prezentaci jednotlivých uměleckých kusů. Rozklad vzájemných vztahů současně neumožňuje pouze relace mezi vzniklým obrazem a textem (ať již přímým či nepřímým), ale i uspořádání specifické „malířské instalace“. Autor nutí diváka pohybovat se předem určeným plánem, a přestože instalace vznikala intuitivně, její „stránky jsou očíslovány“. Vstupem do galerie může být úvod knihy a „objem“ instalace jejím obsahem – expandujícím do různých rovin vnímání. Meduna záměrně rozšiřuje a rozostřuje možnost výkladu výstavy zároveň. Chce-li ovšem autor ve svém záměru uspět, je nucen s divákem uzavřít o vnímání výstavy dohodu podobně jako s kurátorem o jejím vzniku. Všechny strany musí přistoupit k poznání: *Nacházíme se v galerii, toto je obraz, procházíte instalací složenou z barev, tvarů a textu, atd...* [Obr. 47]

Metaforickou ukázkou „postkonceptuální dohody v malířství“ může být i obraz Milana Saláka s názvem *Camo Jacket (1995-2007)*, znázorňující vojenskou bundu s maskováním, který byl prezentován mimo jiné v mezinárodním kontextu na prestižní londýnské výstavě *The Sovereign European Art Prize 2006*. Instalace malby doplněná o text psaný rukou na zeď ve znění: „Cena tohoto obrazu několikanásobně převyšuje hodnotu znázorněného objektu“ dokumentuje autorův záměr tematizovat relativnost hodnoty umění a jeho tržní ceny. Salákově vědomí lze vnímat ve dvou polohách. Za prvé jako morální apel vztahující se ke komercializaci

¹⁰⁵ Zálešák, J. 2008. Rozum a cit? [citováno 18. 6. 2012]. A2 [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2008/19/rozum-a-cit>>

současného umění nebo zcela opačně, jako impulz pobídky k nákupu „vtipného a navíc uvědomělého obrazu“.

Pro první variantu jistě svědčí Salákova angažovanost na domácí umělecké scéně, pro tu druhou především volba média závěsného obrazu, které je všeobecně nejvyhledávanější „umělecko-komerční“ komoditou. Ano, výklad díla zůstává na pozorovateli, ale jeho vznik je vědomým činem autora. Salák se hlásí ke své příslušnosti účastníka současného uměleckého provozu dílem, které upozorňuje na jeho krizi, ale ke svému sdělení využívá formy, jež je její součástí. Minimálně londýnský divák je pak pravděpodobně nepoučen celým kontextem cyklu *The Boxes*,¹⁰⁶ ze kterého obraz ideově čerpá. Konceptuální sebeočista v tomto podání pravděpodobně končí ve slepé uličce.

Jakkoli Salák na otázky spojené s institucionálním provozem nerezignuje (především svou kurátorskou a pedagogickou praxí) jeho umělecké rozhodnutí v první řadě periodicky rozvíjí konceptuální zkoumání malířské možnosti přenosu konkrétního do uměleckého skrze abstrahované prvky. Kamufláž coby centrální téma tohoto výzkumu Salákovi slouží k vytváření cyklických obrazových sdělení. Maskovací látka volně odložena v prostoru umělceva ateliéru demonstruje, jak snadno lze přehlédnout důležité detaily náhodně vzniklé kompozice. „Schovat“ nebo „zakódovat“ je dovede Milan Salák i do výsledných obrazů, ve kterých se zajímavým způsobem mísí jeho adolescentní až obsedantní existence figury pohybující se ve virtuálním světě vojenského letectví dohromady s vědomím konceptuálního tvůrce.

Zkušenost virtuálního pilota (Salák se několik let věnoval hraním on-line hrám) za „válečných podmínek“ (ty je možné přirovnat k tradici ideologického souboje nezávislé umělecké scény s oficiálním výstavním establišmentem nás – Salák svou pozici v tomto střetu pečlivě kontroluje) se v jeho díle odráží jednou skrze hyperrealistické fikce a podruhé skrze záměrně „obyčejné až špinavé“ obrazy. Obrazy vyvolávající pocit omylu

¹⁰⁶ V roce 1995 Salák maluje sérii obrazů, které jsou instalovány v konfrontaci se všedními předměty (kožich, fotbalový míč, prázdná láhev a plná láhev od coca-coly, ad.) Obrazy představující vybrané objekty poté následně autor doslovně prodává za pořizovací cenu zobrazených položek: kožich za 7 000,- Kč, prázdná láhev za 10,- Kč, atd.

či nedokončenosti nebo vyvolávající domněnku autorova nezájmu o malbu samu, které dosahuje prostřednictvím nanášení barvy způsobem imitujícím průmyslové metody nátěrů.

Přibáněm zmiňovaný rozvrat dichotomie mezi tradiční malbou a konceptuálním uměním dle mého názoru nepřináší česká postmoderna, ale především tvorba Milana Saláka. Česká postmoderní malba až na výjimky tento konflikt vytěsnila a jistě není náhodou, že jedním z mála „rozkladačů“ tradice v malbě je Jiří David, dlouholetý Salákův kolega a přítel. Salákova „Guerrilová válka“ je na střetu malířství s konceptuálním uměním založena. Autor se vzácným způsobem pokouší vyvázat ze schématického chápání malby nadefinováním vstupních parametrů odkazujících k estetickým pravidlům mimo malířství. [Obr. 48, 49]

Estetické a analytické čtení Salákovy práce (podle Jiřího Přibáně, „*striktně odmítající dekorativismus*“¹⁰⁷) vybízí k opakovanému srovnání s prací Marka Meduny. V Salákově díle můžeme ve specifické rovině vnímat hyperrealistickou „krásu“ (není-li zrovna maskována ošklivostí podobně jako u Václava Stratila), materiálové zkoumání povrchu malby a cyklické zkoumání možnosti malířských technik. Pravidla této „sběratelské techniky“ různých typů vyjadřování (tedy ve své podstatě princip shromažďování a odkazování se k navzájem podobným znakům) nemusí nutně výsledné obrazy stavět do pozice neoddělitelných součástí cyklů. Salák v cyklení vytváří nezaměnitelné originály a jeho instalace neodpovídají tendenci „expandovat“, jako tomu je na výše uvedených ukázkách Marka Meduny. Současně platí, že ignorujeme-li motivy jednotlivých Salákových řad, jako bychom seděli na prázdné dálnici v závodním voze bez klíčků v zapalování a paliva, což se v Salákově případě může nepoučenému divákovi stát velmi snadno.

Pro Medunu je estetické reziduum výrazně důležitějším motivem než pro Saláka. Jeho „abeceda“ je složena z převážně vizuálně poutavých prvků, a to bez ohledu na to, zda-li aktuálně vzniká kompilováním instalačních skupin, nebo děje-li se tak za pomoci konkrétních malířských znaků. Medunův

¹⁰⁷ Přibáň, J. 2012. Přednáška Milan Salák & Jiří Přibáň [online]. Projekt <<REWIND [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.rewind.cz/?p=823>>.

obraz vykazuje jasné znaky připravenosti zatáhnout diváka do hry a vybízí diváka ke komunikaci s obrazem.¹⁰⁸ Dále jsou to příběh a lineární vyprávění, které oba autory oddělují – koncept od vizuality.

Zobrazivé je v Medunově tvorbě předmětem malířsko-lyrické provokace, kdy se malířskými prostředky přibližuje k hranici konceptuálního skrze slovník urytých textových odkazů, vytvářením přesahů jejich skupin nebo nastavením interakce vizuálních znaků. Zpětně se tedy vracíme k problematice motivu a předmětu (kódu) obrazu. V tomto případě dokonce vyjádřeným jak malbou, tak přímo fyzickým textem v obraze, které jsou ovšem nástroji stejného cíle, tj. srozumitelného konceptuálního sdělení. Tuto relaci můžeme demonstrovat i stanoviskem Viléma Flussera: „S psaním vstoupila do života nová schopnost, kterou lze nazvat, pojmovým myšlením a která spočívá v tom, že z ploch abstrahuje linie, což znamená: vytváří a dešifruje texty. Pojmové myšlení je abstraktnější než myšlení imaginativní, neboť vylučuje z fenoménů všechny dimenze výjimkou přímek. Tak se člověk vynálezem písma vzdálil od světa ještě o další krok. Texty neznamení svět, nýbrž obrazy, jejichž clonu trhají. Dešifrovat texty tedy není ničím jiným než odkrývat obrazy, které jsou těmito texty značeny. Záměrem textů je vysvětlit obrazy, záměrem pojmů je objasnit představy. Texty jsou tudíž metakódem obrazů. Texty sice vysvětlují obrazy, aby je vyvrátily, ale obrazy také ilustrují texty, aby je učinily srozumitelnými.“¹⁰⁹ [Obr. 50] Bez zardění bychom tedy mohli Flussera parafrázovat a prohlásit, že: „Meduna maluje, proto aby mohl psát“.

V. Bienále mladého umění v Galerii hlavního města Prahy pod kurátorskou koncepcí Karla Císaře představuje dílo Jana Šerých s názvem *The Shining. Kubrick's Carpet* (2005, malba na zdi, 350 x 700 cm). Dílo, které minimálně z malířského hlediska jistě dominovalo celé výstavě, přičemž jeho autor opakovaně potvrzuje profil výjimečného tvůrce kontinuálně pracujícího s jednotným programem v různých médiích. [Obr. 51] Šerýchovo „vykrádání“ motivů kolektivně sdílené reality se plně hlásí k remixování

¹⁰⁸ Medunovo dílo spadá do oblasti expandované malby, pro kterou ovšem v českém prostředí prakticky nelze vytvořit relevantní kritický aparát.

¹⁰⁹ Flusser, V.: *Za filosofií fotografie*, s. 7

či reprogramování symbolů vizuální kultury, která jej obklopuje. Jeho autorský přístup se setkává s definicí současného postprodukčního autora Nicolase Bourriauda, který „de-programuje“ za účelem „re-programace“. Jana Šerých lze na základě Bourriaudovy terminologie zařadit na pomezí mezi umělce „užívající obrazy“ (podle Bourriauda např. Angela Bulloch – *Tarkovskij Solaris*, Douglas Gordon – *24 Hour Psycho*) a ty, kteří „naprogramovávají již existující díla“ (Mike Keley a Paul McCarthy – *Fresh Acconci*, Rirkrit Tiravanija – *One Revolution per Minute*, Svetlana Heger & Plamen Dejanov – *Plenty Objects of Desire*).¹¹⁰

V postprodukčním pohybu Jana Šerých je pochopitelně mnohem více, než vykrádání hororových motivů z filmu *Blade* nebo *The Shining*. Karel Císař, v textu *Bohatost cudnosti* upozorňuje předně na Šerýchovo přecházení mezi možnostmi digitálního a analogového zobrazení, hledání východisek založených na nikoli vizuální, ale jazykové zkušenosti, a v závěru textu dokonce zaměřuje pojem „*bohatost*“ na „*ekonomii*“ – „*ekonomii cudnosti*.“¹¹¹ [Obr. 52] O díle Jana Šerých bylo obecně napsáno mnohé. K teoretické interpretaci se principiálně nabízí. Který z teoretiků umění by také odolal lákavé příležitosti dokázat, že heslům Jana Šerých porozuměl? Autor navíc není typickým „průtokovým ohříváčem“ mechanicky popisujícím své duchovní zážitky ze vzniku obrazu a jistě není malířem, který sebou nechává prostupovat „to“ bez kontroly výstupů „toho“. K jeho práci tak lze přistupovat z pozic různých profesních orientací. Od výkladu jazykových struktur až po autorův vztah k digitálnímu obrazu přičemž technické obrazy Šerých neslouží ani tolik ke zkoumání jejich funkce, jako jejich komunikačního dosahu v současném světě. Interpretační kapacita díla Šerých proto logicky roste úměrně vzdálenosti, kterou je schopen urazit zvuk či v rozsahu, v jakém můžeme vnímat modifikovaný technický obraz. Skrze využívané nástroje a „minimalistickou“ náročnost vzniku jeho děl nabírá „stroj Šerých“ průběžně na svou palubu jak statické vlastnosti obrazu, tak jeho dynamické sociální proměny. Jakým vhodnějším způsobem může dnešní umělec přežít globální

¹¹⁰ Bourriaud, N.: Postprodukce, s. 27-76

¹¹¹ Císař, K.: Jan Šerých se narodil 24. 6. minus jedna, s. 10-15

úspěch současného umění? ¹¹² Video Šerých slouží k dekódování, obraz-malba naopak k vytváření šifry. Ve vytváření multiplikovatelných významů je Šerých mistrem a převrátíme-li cvičně toto konstatování, říkáme, že je odborníkem ve čtení dnešní reality. [Obr. 52, 53]

Šerých pracuje s vědomím, že samotný obraz-malba má zásadně širší kapacitu sdělení než sebesložitější technický obraz. Vzájemně se přirozeně odlišují základními funkcemi, a proto využívá obou poloh. Obraz-malba slouží k interpretaci světa, zatímco technický obraz k jeho ovládnutí. Přenos reality na plátno má v podání Jana Šerých opakující se formy, podobně jako realita sama. Zpřístupnění umělecké vize skrze obecně platná pravidla je s „přežitím“ Jana Šerých v současné době úzce provázáno. Originální úspěch Šerých nespočívá v popírání dílčího vyčerpání současného umění, ale v eliminaci jeho přebujelého aparátu skrze vyhledávání řádu a jeho možného abstrahování. [Obr. 54]

Mezi dalšími významnými konceptualisty vstupujícími na poli postprodukce můžeme identifikovat Jana Nálevku. Absolvent brněnské FaVU VUT v Brně, pro kterého je pohyb mezi médii natolik důležitý, že při každé adekvátní příležitosti neopomene zmínit žádné ze svých pedagogů. Nálevka během svého studia prošel ateliéry J. H. Kocmana, Petera Rónaie, Petra Kvíčaly a Václava Stratila a FaVU se mu stala osudovou i v setkání s jeho dosavadním kolegou ze skupiny *Mina*,¹¹³ Milanem Mikuláštkem.

Je-li pro Jana Šerých využívání postprodukčních metod dílčím způsobem řešení určitého intelektuálního až psychologizujícího problému, Nálevka ve svých postprodukčních přístupech hledá a úspěšně nachází především prostor pro institucionální a společenskou kritiku, podobně

¹¹² „*Současné prostředky masové komunikace a sítě jako Facebook, MySpace, YouTube, Second Life a Twitter dávají globální populaci možnost sdílet jejich fotografie, videa a jakékoli texty takovým způsobem, že nemohou být rozlišeny od jakéhokoli postkonceptuálního díla, včetně prací time-based médií. To znamená, že současné umění se dnes stalo masovou kulturní praxí. Tím tedy vyvstává otázka: Jak může současný umělec přežít populární úspěch současného umění? Nebo: Jak může umělec přežít ve světě, ve kterém se nakonec všichni mohou stát umělci?*“

Groys, B.: *Comrades of Time*, in: *What Is Contemporary Art?*, s. 36

¹¹³ Skupina funguje s různou intenzitou od roku 1995.

jako prostor pro kritiku formalismů v umění.¹¹⁴ Hra se změnou formátu obrazu (malby) při zachování adjustace typické pro malířský formát je patrná již na jedné z Nálevkových raných prací - *Bez názvu* (1996). Sady obyčejných grafitových tužek nalepených na překližkách zpochybňují možné využití běžného nástroje určeného ke kreslení, který je zde modifikován na samotný předmět vizuálního zájmu, přičemž svým povrchovým designem a cyklením skladebního principu navozuje dojem autonomního ornamentu určeného k prohlížení. Sám autor k dílu uvádí důležitý komentář: „*Ačkoli jsou jednotlivé asambláže vizuálně rozdílné, jejich vnitřek/obsah je totožný.*“¹¹⁵ Nálevka „kresbou bez kresby“ jasně dává najevo, že vytvořený artefakt není dílem čistě k vizuálnímu zážitku, ale především ke zkoumání jeho obsahu. Rafinovaným způsobem k tomuto sdělení využívá kombinační střídmosti skrze seřazení běžných kreslířských pomůcek (tužek) a v jejich minimalistickém ornamentu můžeme pozorovat hned několik vizuálních metod upoutání pozornosti diváka (barevná skladba, opakování, přísné geometrické tvary zvolených předmětů, instalace na střed galerie, atd.) [Obr. 55]

K pochopení „kódu“ v tomto případě vede připravenost diváka uvědomit si, k čemu Nálevkovy tužky slouží. Jednak symbolizují snahu o vystoupení ze zažitého vnímání kresby (malby) jako primárně estetického aparátu a za druhé se hlásí k hledání obsahu v umění. Činí tak navíc za využití „kutilských až primitivních“ prostředků, což mohlo být i jedním z motivů kurátorky Pavlína Morganové pro zařazení díla do výběru pro dnes již legendární výstavu *Insiders* v brněnském Domě umění (o několik týdnů později reprízované v pražské galerii Futura). Část sdělení díla lze rovněž číst jako výhru racionálního nad citovým prožíváním a s nadsázkou i jako parafrázi „slova silnějšího meče“. „Generace insiderů“ jistým způsobem porazila předcházející umění a podstatně převrátila jeho profesní vnímání naruby. Toto „zmizení v kouzelnické“ bedně nastalo prostřednictvím HB tužky, lepidla a překližky. [Obr. 56, 57]

¹¹⁴ S Janem Šerých pojí Nálevku ve vybraných dílech mimo postprodukcni paralely i princip mechanického opakování. Šerých prostřednictvím fixových kreseb rozpouští „analogový obraz“, zatímco Nálevka skrze popisování archů papírů dosahuje procesuální „autoterapie“.

¹¹⁵ Nálevka, J. 1996. *Bez názvu* [online]. Webová prezentace Jana Nálevky [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://jan.nalevka.sweb.cz/Jan.Nalevka.1997.1996.1995.pdf>>.

Nálevka je „typickým nemalířem“. Pokud už se rozhodne malovat, činí tak výhradně na základě konceptuálního záměru. Jeho emailové experimenty v podobě cyklů *Bez názvu* (1997-1998) a *Think of Beauty/Imagination Paintings* (1998) jsou řízenými pokusy opakovat přednastavenou realitu abstrahovanou formou. [Obr. 58] Autor v nich využívá průmyslových barev, jejichž prostřednictvím záměrně devaluje formu „vysokého“ uměleckého materiálu a současně staví na podstatě předběžného „zadání“ daného v tomto případě výrobcem a distributorem barev. Dílčím způsobem se tak zříká autorství vzniklého obrazu. Výše zmiňované dílo *One Can Never Tell* (2011) vyjadřuje stav současného mixu společenských pojmů a hodnot.

Zakoupením akrylové soupravy a mísením jednotlivých tónů z balení do „univerzální“ kaše vytváří Nálevka v souladu s konceptuálním plánem na první pohled fádni umělecké gesto. Jeho předmětem jsou obrazy různé velikosti, mírně odlišného valéru, ale vždy naplňující stejný princip hledání individualistického versus objektivistického přístupu. Pravému obsahu díla se tentokrát divák nedobere na základě znalosti komplexního kontextu malířství, ale jednoduše na základě pochopení struktury obrazu (jeho složení) a při znalosti postupu výroby díla. Který obraz je ten pravý, co vlastně říká a jaká je jeho „pravda“? Žádný z kusů obrazové řady v tomto případě nelze zásadně odlišit od druhých. Rozdílnost je sice dána objemem, skladbou a počtem odstínů v použité malířské sadě, ale kusy fungují jenom v celku společně s ostatními.

Podobně i starší Nálevkovy práce se odkazem k názvům prodejních odstínů různých barev, například *Ivory Coast*, *Lemon Shake*, *Sponge Cake* nebo *Alpine Morning*, vyvazují autora z plné odpovědnosti za výsledný vzhled obrazu (ten je totiž do značné míry předurčen výrobcem). V díle *Bez názvu*, dokonce Nálevka redukuje svůj zájem pouze na „absolutně hladký povrch“, kterým se výsledný vzhled obrazů identifikuje čistě s efektem průmyslovo-designového výrobku. Snad lednice, mrazáku či varné konvice? Reduktivním, (ne)malířským projevem reflektuje postmoderní zmatení vizuálních obrazů a zároveň své dílo vymezuje proti jazyku reklamy a konzumu.

Na samotném konci (ve skupině příznačně v pořadí abecedy na jeho začátku) stojí „absolutista“ Václav Magid. Teoretik, umělec, kurátor, člen Vědecko-výzkumného pracoviště AVU, finalista Ceny Jindřicha Chalupického 2011a budoucí pedagog FaVU VUT v Brně, na každý pád: konceptualista. S výbavou vzdělání z oboru filozofie a estetiky platí za prvotřídní prototyp umělce odmítajícího malbu jako pejorativní nástroj uměleckého vyjádření – o to více využívající zobrazivé až hyperrealistické formy ke zpochybnění jejího tradičního dosahu a interpretace. Autor, udržující od realizovaných projektů racionální a estetickou distanci, která současně nezamezuje nalézání neočekávaných konotací. Ten, který by v této práci mohl klidně chybět a přesto je důležitým tvůrcem vymezujícím možný úhel pohledu na střet konceptualismu s malířstvím.

Magid je (mimo množství jiných) kurátorem kolektivní výstavy *Současný kubismus* uspořádané v *Galerii hlavního města Prahy* v roce 2008,¹¹⁶ jejíž ideou bylo prezentovat neexistující proud dnešní české geometrické abstrakce prostřednictvím „děl s větším či menším stupněm hranatosti“.¹¹⁷ Je také iniciátorem výstavy *Kašpar noci*¹¹⁸ akcentující: „*prvky gotična a groteskna v díle vybraných současných českých umělkyň a umělců*“, a představující: „*anachronický pokus podívat se na dnešní postkonceptuální tvorbu prizmatem estetických kategorií, které mají původ v romantismu*“, to vše pod shrnující otázkou: „*Jsou Bůh a Láska tím, čím je v umění cit, a Satan tím, čím je v umění idea?*“¹¹⁹ Vedle kurátorské činnosti je v roli umělce od většiny domácí scény odlišuje pohyb mezi literárním a filozofickým kontextem, absence jednoduchého humoru, společensky angažované až levicové názory.

Ironizující pohled dovede Magid i opustit. Výstava *Otcovo slepé oko* (2009), pro kterou si autor vypůjčil několik motivů z tvorby a života francouzského myslitele Georges Bataille (právě Batailleův otec trpěl

¹¹⁶ Současný kubismus, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice, 5. 3. – 13. 4. 2008

¹¹⁷ Magid, V. 2010. Přednáška Vasil Artamonov, Alexej Klyuykov & Václav Magid [online]. Projekt <<REWIND [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.rewind.cz/?p=314>>.

¹¹⁸ Kašpar noci, Galerie Futura, 2. 3. – 9. 5. 2010

¹¹⁹ Magid, V. 2010. Tisková zpráva výstavy Kašpar noci [online]. Je libo jelito [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://jlbjlt.net/event/5498>>.

slepotou), zaobírajícího se ve svém díle vztahem společnosti k násilí, je tvrdým intelektuálním oříškem. Za centrální předlohu instalace v Galerii Jelení se divákovi nabízela rozostřená videoprojekce fotografie brutální čínské popravky uskutečněné v roce 1905, která je minimálně z dnešního pohledu těžko pochopitelným činem v první řadě pro svou brutalitu (oběť je postupně popravčími zraňována a usmrcována ve „sto řezech“), zatímco ve vedlejší místnosti galerie byl divák konfrontován s možným výkladovým aparátem výstavy.

Mapa zobrazující starodávňý pohled na Čínu 17. století a její bezprostřední politické sousedy, černý plastový květináč s ornamentálním obrazcem spojujícím podobizny čtyř mužů v různých vzájemných vztazích, ve výšce u stropu cosi jako domácí knihovna dostupná z malé sesle v rohu, historická fotografie muže s plnovousem (filozof nebo jeho otec?), několik textů (jeden popisující pokus tonoucího udržet dech, jak nejdéle to půjde a druhý tázající se po vztahu kameramana s malířem...). Romantický obraz i přes svou velikost 100 x 70 cm s výjevem trosečnicků pozorujících na rozbouřeném moři vzdalující se loď, jež v galerii levitoval na ocelových lankách, působí jaksí „do počtu“. Malba v tomto díle není centrálním tématem, neslouží ani jako předmět jejího oborového zpochybnění a nelze ji považovat za nástroj konceptuální reflexe jejího vzniku. Pokud vůbec nějakou funkci reprezentuje pak čistě v asociační rovině, jež je spojující linií celé instalace. Atmosféra *Otcova slepého oka*, připomínajícího svým výrazem dílo Jiřího Davida s názvem *Monogram*,¹²⁰ je vytvořena aparátem přítomných sdělení i sérií textových a literárních odkazů. Ve svém vyprávění jde Magid ovšem za hranici „klasické instalace“. [Obr. 59]

Jakkoli symbolika použitých prvků nikdy nevytvoří objektivně rozpoznatelnou a na formě nezávislou linii vedoucí k jejímu plnému pochopení, její asociační provázanost jasně relativizuje hranice mezi násilím a zákonem obdobně jako hranici mezi zobrazením a realitou. Magid si po vzoru dvojice Baldwin&Ramsden fragmentálně vypůjčuje „cizí“ malířský

¹²⁰ Davidova instalace z roku 1992 spojuje fotografii mrtvé filmové hvězdy Marilyn Monroe, řadu pěti pisoárů a hudební produkci, ve které Monroe zpívá „Happy Birthday, Mr. President“ určenou Johnu Fitzgeraldu Kennedymu.

rukopis a využívá jej k doložení rozporu mezi zobrazivým a nezobrazivým sdělením. V jeho podání je zobrazivá malba „autoritou“, instalační intimita drobných předmětů v „otcově pokoji“ osobní zpovědi a rozostřená fotografie dokumentující skrze historický brutalismus zrcadlem nihilistické reality. Všechny komponenty každopádně představují různé druhy zobrazení vypovídající o jedné a té samé věci – o vztahu diváka a jeho schopnosti číst okolní svět.

Magidův přepis reality není číselným, ani programovaným. Postprudkcí u něho současně neprochází pouze obrazy či texty, ale zejména jejich výklad. Konceptuální rovina tohoto přístupu spočívá ve schopnosti „instalace zprávy“ do vzájemných vazeb umožňujících poznání, jež diváka nutí k identifikaci sdílené představy. V tomto případě autorem přiznané bezradnosti. Magid neskládá pouze kousky mozaiky z celkového obrazu, ale více či méně úspěšně monitoruje všechny praskliny, jež vedly k jeho rozpadu. Uvědomuje si, že neexistuje pouze jediný způsob, jak obraz „sestrojit“ a nejpodstatnějším je pro něho zájem na tento konflikt poukázat. Magidova instalace zkoumá důsledky zobrazování skrze, které můžeme průběžně pozorovat postmoderní stav lidské mysli. Rozstříštěný a nestálý.

Charakter exkluzivity vybraných tvůrčích postupů, včetně Magidova, potvrzuje i komplikovaná srovnatelnost s díly zahraničních tvůrců. Případný pokus by byl pouze předmětem teoretické spekulace, realizovaný na ukázkách umělců nepropojených s lokální situací umění a jeho konstrukce by nutně stavěla na dílčích paralelách, nikoli na obsahové shodě.

Dekódování jako koncept obrazu poskytuje divákovi možnost, vyhledat adekvátní aparát vzájemně propojených odkazů a na jeho základě interpretovat výsledný obraz. Jeho konceptualismus nespočívá v zadání šifrovat, ale naopak v programovém rozhodnutí dešifrovat společenskou situaci a postavení umění v jejím kontextu. Mluvíme-li o kódu, jedná se v tomto případě o sestavu znaků, dokumentujících pravidla a kapacitu postprodukčního obrazu. Kód, ve smyslu autorské šifry je předmětem následující kapitoly.

6.3. Zítř ráno vstanu akrylem

Jana Babincová (*1977), Václav Kočí (*1981), Josef Mladějovský (*1986), Ira Svobodová (*1986)

Konceptuální „kóděři“ předchozí kapitoly v různé míře příležitostně médium malby opouštějí, nebo jej využívají pouze občasně. Jejich cílem je odklon od objektu ke kontextu – navozené situaci, nikoli expresi. Na druhé straně navrženého spektra stojí v této části mého textu naopak autoři, kteří s malířskými efekty, pracují jako s klíčem pro zaujetí diváka a skrytím původní zprávy. Konceptuální systémy v jejich díle tvoří nedílnou součást výsledného efektu, nikoli ovšem nutně dohledatelného obsahu. Ten může být vnímán jak kritický nedostatek, který je v rozporu s hledáním vysokého obsahu v umění, jeho dnešní role, a nebo zcela opačně jako abstraktní systém opisující optická pravidla našeho světa, tedy jako dynamické pozorování abstrahovaných pravidel objektivnějších než subjektivní interpretace jednotlivce nebo dobový výklad.

Zásadním klíčem tohoto rozdílu je snaha o vymezení sociálního statutu současného umění. Jinými slovy hledání adekvátního postavení umělce a jeho díla ve společnosti. Pokus o pojmenování posunu k abstrakci v dílech českých malířů představuje v českém kontextu již výstava Martina Dostála a Marka Pokorného – *Česká abstrahce*, která proběhla v roce 1996 v Galerii Václava Špály. Termín „*abstrahce*“ odvozený od latinského „*abstraho*“ (oddalovat) použila kurátorská dvojice ve snaze o vymezení abstraktních tendencí reagujících na postmoderní „*únavu z tzv. nové malby nezátíženými intelektuálními významy a poučenou expanzí nových médií*“.¹²¹ Koncepti výstavy uvádí Marek Pokorný následovně:

„Česká abstrahce je zástupné řešení, oklika, pokus o vysmeknutí se realitě. Má své dobré, často nepřímé důvody – institucionální i epistemologické, kritické a afirmativní. Abstrahce je bezděčným řešením dezorientace a neochoty subjektu ‚angažovat se‘ v nediferencované institucionalizované posttotalitní společnosti; abstrahce je v tomto smyslu zároveň jakýmsi ‚překlenovacím úvěrem‘ umělce, který mu poskytlo umění (moderní i postmoderní); abstrahce je otázka skutečnosti zodpovědaná ve hře

¹²¹ Pokorný, M.: *Česká abstrahce*, in: *České umění 1980-2010. Texty a dokumenty*, s. 428

nejistoty.“¹²² Jakkoli bychom dnes dohledávali přímou návaznost na pojmy použité v roce 1996 Dostálem a Pokorným značně spekulativně, může nám pojem „abstrahce“ dobře posloužit při vymezení domácí trajektorie chápání malby a jejího abstraktního projevu, stejně jako k nástinu lokální odpovědnosti malby vůči zobrazovanému předmětu. [Obr. 52]

Počátkem formálního uvedení představované „skupiny“ je konečně třeba alespoň základní generalizace. Práce Jany Babincové, Václava Kočí, Josefa Mladějovského a Iry Svobodové vznikají s odstupem od teze české *abstrahce* přibližně v řádu dvou desítek let, přičemž jako malíři a malířky stojí rozkročení mezi odkazem abstraktních tendencí 20. století a profesními rituály současného umění. S výjimkou Josefa Mladějovského využívají formalistické přístupy zdánlivě prověřené časem i různými světovými autory, čímž může být originalita a autenticita jejich díla v zásadě zpochybněna. V domácím prostředí bez adekvátního publika jejich práce působí jako solitérní vyprázdněná dekorativní snaha o oživení „něčeho, co všichni dobře známe a jednou, ne-li víckrát jsme to už viděli“.

Přirozeně se tedy nabízí otázka kde a kdy? Babincové práce lze podrobit kritickému srovnání s tvorbou Tommi Abtse, Beverly Fishman, Jaime Giliho, Marcuse Sendlingera nebo Jana Šerých. Dílo Václava Kočí vychází podobně problematicky ve srovnání s Timem Bavingtonem, Genem Davisem, Anitou Hamilton, Guðmundssonem Kristjaľnem či Timem Bavingtonem. V otázce jeho vztahu ke svému letitému pedagogovi Petrovu Kvíčalovi se u vybraných obrazů ze série *Stripes* můžeme dokonce nediplomaticky tázat: Kdo opisuje od koho? Neznalost totiž domácí provoz neodpouští. Opravdu?

Jak by ve formálním podobném srovnání kombinace Alice Nikitinová - Jim Ramsay; Jaromír Novotný - Moira Dryer, Calumm Innes; Milan Houser - Thomas Deyle, Frank Piasta, Craig Kauffman, Thomas Pihl; Jiří Kovanda - Johannes Girardoni, Melissa Kretchmer; Jan Šerých - On Kawara, Flavio De Marco; Evžen Šimera - Jumpei Kinoshita nebo Petr Dub - Steven Parino, Jan Marten Voskuil? V uvedených příkladech již nedemonstrují posun mezi konceptuálním a postkonceptuálním, ale typologii určitého myšlení

¹²² Tamtéž.

a příslušnost k postavení v sociální síti. Co je dovoleno jednomu, není povoleno druhému. Ten, který je vidět, bere vše, a to často bez ohledu na autenticitu svého díla. Neměla by být originalita předně mimo aktuální programy?

V textu Jörga Heisera *Mučení a náprava. Konec ismů a začátek hegmonie znečištění* autor uvádí: „Inovativní koncepty se dnes setkávají s odmítáním a ignorancí nebo kombinací obojího. Nicméně obvykle je klíčová informace příliš čitelná a dostupná a je až příliš hráčů ve hře o ‚nenalezení publika. I ty nejvíce nepřijatelné a nemyslitelné věci budou přijaty, i kdyby jen malou skupinou, a v tomto ohledu byly hněv a odmítnutí nahrazeny jistým druhem obecné lhostejnosti.“¹²³ Kdo je tedy solitérem, kdo „insiderem“ a který z přístupů je (ne)adekvátím?

Formální analogie práce *I am taking a ride* (2005) z cyklu kódovaných obrazů Jany Babincové s výše zmíněnou malbou na zdi Jana Šerých *The Shining. Kubrick's Carpet*, poukazuje nejen na směs různých vlivů, ale i k významnému citačnímu a reinterpretačnímu zdroji, jež část autorů nachází v geometrické abstrakci. Paralela je však v tomto případě čistě vizuální. Šerých ilustruje přenosem ornamentu z hotelového koberce Kubrikova filmu *The Shinning* naši schopnost rozpoznávat v abstraktních znacích konkrétní sdělení.

Hororová kulisa z kultovního díla neslouží jako předloha pro volnou estetickou citaci, ale je symbolem střetu rozumového poznání a jeho limitů. Šerých pochopitelně ví, že hlavní postava, spisovatel Jack Torrance, svůj souboj na konci filmu „prohraje“ a jeho příběh používá coby metaforu vlastního autorského konfliktu: zastavíme-li se u pokoje č. 217, za jehož dveřmi čeká možné osvícení, musíme se rozhodnout, zda setrvat v dosavadním klamu svého života nebo přestoupit práh poznání, který se prolíná s absolutním šílenstvím. Jakoby vyměnit jedno za druhé nebylo dostatečně šíleným samo o sobě!

Jana Babincová souboj s tímto dualismem odmítá. Z jejího díla bez textového aparátu nerozpoznáme sofistikovaný odkaz, natož jeho přesné

¹²³ Heiser, J.: *Torture and Remedy: The End of – ism And the Beginning Hegemony of the Impure*, in: *What Is Contemporary Art?*, s. 96

sdělení. Systém stavby jejího obrazu je podobně jako v práci Václava Kočí spojený s osobním kódem, nenabízející divákovi primárně estetický vjem. Ten je vždy více či méně libým, tedy zásadním způsobem limitujícím. Konflikt zobrazení versus dostupného obsahu dokresluje v textu „CODE IT“ Marika Kupková: *„Obraz tak argumentuje své vizuální provedení narativním rozměrem. Pro konceptuální pojetí autorky je charakteristické, že neočekává divákovo dešifrování obrazu. Naopak předpokládá, že tuto komplikovanou proceduru většina ani nepodnikne. Jako primární a soběstačnou tedy chápe vizuální kvalitu díla. S dodatkem, že obrazová kompozice není nahodilá a intuitivní, ale určená konstruktivním principem. Jak případně vyjádřil oponent Babincové diplomové práce, výtvarný teoretik Tomáš Pospiszyl: ‚Není důležité, co obraz říká, ale již to, že umí mluvit.‘ Výzva k dekódování je tedy vůči diváku spíše jemnou provokací, než podmínkou nezbytnou k adekvátní percepci.“*¹²⁴ [Obr. 61]

Babincová z perspektivy dnešního angažovaného kontextu umění neusiluje o objektivní zprávu. Ano, pracuje na základě systému – definuje vstupní syntax přiřazením znaků a barevných tónů k běžné abecedě, volí rozměry a objemy zpracovávaných ploch v souladu s konceptuálním uspořádáním a na hraně obrazu dokonce často zanechává „návod jak obraz číst“, nicméně celá soustava zůstává srozumitelnou pouze autorce samotné. Dílo není možné vlastně rozkódovat ani po „přečtení návodu“ a následně jej prověřit prostřednictvím jeho pravidel, a to bez ohledu na fakt, že divákovi své dílo „úspěšně“ balí do estetické masky, ale především proto, že autorka v něm zanechává významný prostor pro vlastní intuitivní intervence. Heslo *Zítřka ráno vstanu akrylem* ztělesňuje rozhodnutí použít konceptuální přístup pro zahájení či zpracování obrazu-malby, při zachování výrazné možnosti tento plán podřídit „vlastní intuici a primárně smyslovému zážitku“.¹²⁵ [Obr. 62, 63]

¹²⁴ Kupková, M.: Tisková zpráva k výstavě CODE IT Jany Babincové (Galerie mladých, 18. 1. – 15. 2. 2008)

¹²⁵ *„První kódovaný obraz jsem namalovala jako vzpomínku na sen. Zdála se mi modlitba v podobě čtverečků. Začalo mě bavit vepisovat do obrazu různé texty tak, že zůstávají skryté a rozluští je jen ti nejzvědavější. Když nevyrobím dekódovací klíč, je pro mě obraz prostor pro tajemství. Barvy písmen u některých obrazů měním, jejich rozluštění je tedy téměř nemožné. Malba vzbudí v divákovi zvědavost, touhu rozluštit tajemství, jíž se ale musí vzdát. V obrazech jsou zakódovány modlitby, texty písní, afirmace nebo vzkazy. Někdy je sdělení důležité a já věřím, že působí na diváka, i když jej vnímá jen vizuálně, jindy text pouze*

V podobném režimu k malbě přistupuje i Václav Kočí.¹²⁶ Sériově vyráběné cykly (*The Score, Stripes, Rains, Landscapes*, ad.¹²⁷), ke kterým se autor průběžně navrácí v solitérních dílech, jasně demonstrují jeho nestandardní zájem o abstraktní dosah individuálního programu od roku 2000.

Kočího práce staví na zkoumání kapacity čáry v horizontálním nebo vertikálním režimu. Za pomoci krycích papírových pásek, počítačových skic a akrylu buduje na plátně systémy barevných a objemových vztahů, které sice divákovi zůstávají skryté ve svém obsahu, ale okamžitě poutají jeho pozornost. Opakování a sériovost jsou pro Kočího důležitým námětem. Prakticky v každém z jeho cyklů navazuje na ten předchozí – větší či menší odchylkou od navrženého systému zpracování obdélníku vymezeného standardním formátem závěsného obrazu. Autor svým přístupem realitu nezkoumá, ale tematizuje její virtuální vlastnosti. S výjimkou snahy o studentské vymanění se požadavkům realistického zobrazení prostřednictvím série *Landscapes* – ve které můžeme stále pozorovat rezonance čtení horizontu krajiny (historicky jednoho z nejtradičnějších témat malby), usiluje především o nalezení vlastního jazyka symbiózy geometrického tvaru a kombinatoriky barev. [Obr. 64]

Pro tento záměr aplikuje vlastní optický systém založený na střídání různé intenzity barevných přechodů a prostorových vazeb v ploše. Podobně jako Babincová přenáší na plátno záznamy z autonomního světa, který od kolektivní zkušenosti odděluje hráz minimálních nuancí uložených ve zprávě mimo výsledný obraz. Svým způsobem nevytváří Kočí ani situace, ani „obrazy“, ale pohybuje se na vlně citlivého „seismografu“, jehož tištěnou

determinuje kompozici a umožňuje mi soustředění na výběr barev a jejich přiřazování jednotlivým písmenům abecedy. Některá písmena vnímám barevně, stejně jako například dny v týdnu. Kódování je pro mě také symbolem dnešní mezilidské komunikace nebo novým typem písma pro počítačový program.”

Babincová, J. 2006. Kódované obrazy [online]. Webová prezentace Jany Babincové [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.jababa.cz/serie.php?id=17&l=cs>>.

¹²⁶ S Babincovou jej spojuje i společné studium v Ateliéru malířství 3 na FaVU VUT v Brně a zájem o malbu v architektuře.

¹²⁷ Zařadit cykly Václava Kočí na časové ose je prakticky nemožné, jelikož se kontinuálně vyvíjí a autor se k nim průběžně vrací. Počátek většiny souborů můžeme identifikovat kolem roku 2000.

zprávu poskytuje divákovi. Konceptuální rozjezd obrazu je dán přesvědčením, že je v geometrických a číselných pravidlech možné najít nikoli vyšší rozumové oprávnění, ale především optický efekt, který nás přiblíží novému poznání. Kočího konceptuální příručka na druhou stranu neposkytuje návod jak zkoumat umění a nesnaží se dobrat k jeho postmoderní hodnotě. Více tvrdí, že obraz je možné studovat na základě vlastních, autorských pravidel, navazujících na předchozí řadu geometrických experimentů, jež známe z dějin umění, případně z jeho vlastního díla:

„Cyklus maleb The Score vzniká a postupně se vyvíjí od zimy 2010. Jeho koncept původně vychází z utilitární potřeby dávat obrazům číselný kód, který, podobně jako katalogové číslo, měl pomoci jednotlivé obrazy identifikovat. Kód, malovaný při podpisu obrazu na jeho rubovou stranu, se skládal z měsíce a roku vzniku obrazu a byl ještě doplněný číslovkou udávající pořadí obrazu v daném roce. Vždy mě lákala typografie. Touha prozkoumat možnosti vytvoření geometrického „fontu“ v rámci pravoúhlé obrazové plochy, společně se zjednodušením původního kódu daly vzniknout aktuální formě nových obrazů. Pravoúhlé číslice (vznikají postupně od čísla 243) vyjadřují pořadové číslo obrazu. Popisují a pojmenovávají obraz. Na obraze je namalovaný obraz. Obraz je svým vlastním obrazem. Navíc číslovka dává obrazu nezpochybnitelné místo v procesu, řadě vznikajících obrazů. Je to fatální, jedinečné označení. Vnáší do výtvarného procesu logiku, vyjádřenou matematickým zápisem. Každý krok má svoje podstatné místo, jeden následuje druhý.“¹²⁸

Kočího číslovky bychom mohli převést na údaje kalendáře. Co nový obraz, to den, týden nebo měsíc. Pokud však Babincovou divák „nezajímá“, komu jsou určeny obrazy Václava Kočí? [Obr. 65]

Moment konceptuálního zadání zpochybňují sami autoři a neexistují-li závazná pravidla pro vytváření přípustné kombinace symbolů na ose konkrétního sdělení a abstrahování, nabízí se je ze skupiny konceptuálních přístupů zcela vyjmout. Využití abstrakce jako intuitivního modelu na základě převodu textového, znakového či dokonce hudebně-

¹²⁸ Kočí, V. 2010. The Score [online]. Webová prezentace Václava Kočího [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.vaclavkoci.cz>>.

kompoziční klíče má své kořeny zejména v 60. a 70. letech minulého století.¹²⁹ Z jakého důvodu je vracet zpět do uměleckého oběhu? Původní snaha o vytváření mimostetického zážitku v průběhu následujících let nejenže radikálně vyčerpala své interpretační možnosti, ale dokonce zmučovala do prázdného dekorativismu a z mého pohledu zároveň ztratila kontakt s aktuální kapacitou obrazu informovat o obratu ve vnímání umění. Diference mezi jmény, jako jsou Jana Babincová nebo Václav Kočí vedle dnes již zavedených značek Nálevka nebo Šerých, pochopitelně nevzniká pouze na základě vizuality autorských přístupů, ale tkví v možnosti jejich širokého „prověření“ a v principu je postavena na způsobu užití obrazu.

V roce 2011 jsem měl možnost poprvé se seznámit s tvorbou Iry Svobodové. Umělkyně, jež v letošním roce končí své studium na Akademii výtvarných umění v Praze, studuje pod pedagogickým vedením Michaela Rittsteina a Romana Franty. Jako příznivkyně geometrické abstrakce působí v ateliéru Malířská škola III plného expresivní malby značně exoticky. Její práce je o to více zajímavou, čím více se svým postupem přibližuje formální podobnosti popisovaných prací Jany Babincové. Konceptuální postup ovšem v jejím díle nenajdete. Výsledné obrazy jsou intuitivní a vždy přiznanou hrou geometrie.

Inspirace Svobodové pramení z jejího zájmu o architekturu (zde se potkává se zájmy Babincové a Kočího). Geometrická stavba obrazu v jejím případě vzniká na základě snahy o postižení vnitřního a vnějšího prostoru, který můžeme nejlépe přiblížit pozorováním architektonického modelu plánovaného domu. Autorka se pokouší o stanovení adekvátního poměru mezi pozadím a popředím obrazu, přičemž své kroky nijak zásadně neplánuje, ani nesystematizuje. Při pohledu na některé z nich, se divák neubrání pocitu, zda-li by nebylo lépe je o několik stupňů pootočit či zcela převrátit. Její podání je dokonce natolik spontánní, že celá řada obrazů z celkového objemu jednoduše vypadává pro nezvládnutí zpracovávaného formátu čtverce či obdélníku. Ale ty z vyvedených kusů, které se s problémem

¹²⁹ Z domácího prostředí si můžeme například připomenout tvorbu Milan Grygara, Běly Kolářové, Jiřího Koláře, Ladislava Nováka, Zdeněk Sýkory nebo Jiřího Valocha.

symetrie a povrchového zpracování vypořádají úspěšně, odkazují hned k několika kvalitám.

Svodová se pohybem „ve své vnitřní architektuře“ originálním způsobem přibližuje k „sociální funkci architektury interiéru“ ze starších prací Jaromíra Novotného (jeho práce si je dobře vědoma) a zhmotněním některých obrazových pasáží k práci Maika Wolfa. Její obrazy působí jako prostor pro nedefinovatelné hranice obrazu. Nejsme přesně schopni odhadnout, kde začíná a kde končí. Autorka sice veškeré dění orientuje na čelní plochu (často dokonce na její střed), ale obrazy i přesto vedou kamsi za své okraje. Středová geometrická linie volně opisuje výřezy z urbanistického pásu ulic a nutí nás v obrazech číst pohyb nebo alespoň identifikovat skladební režim, na kterém je obraz vystavěn. Ve stejný okamžik platí, že v daných obrazech jen těžko nalezneme příběh nebo dokonce pobídku nechat si od jejich autorky cokoli složitě dovysvětlovat. Kde Kočí s Babincovou používají metody výtvarné transkripce, Svobodová volí čistě estetický zájem bez konceptuálního podtextu. [Obr. 66]

Autorčina kombinace geometrických mhohotvarů dociluje v intuitivně volených formátech imaginárního pohybu a transformuje v některých případech tektonické předpoklady motivu architektury do zcela abstraktní formy. Výsledek může odpovídat mikroskopickému pohledu do struktury zkoumaného objektu nebo nabízet vizi „soukromého vesmíru“ vymezenou hranou malířské. [Obr. 67, 68, 69] Rozhodnout se ovšem může především divák, jelikož Svobodové zájem se zavěšením obrazu na zeď končí. Obraz je ve své podstatě osvobozen od očekávaného paralelního výkladu. Pohledem konceptualismu se jedná o dílo nepřístojné, ale z perspektivy malířství zcela dostačující a adekvátní.

Vyznívá-li v některých momentech pro Janu Babincovou a Václava Kočího kriticky, přístup Iry Svobodové a Josefa Mladějovského vrací jejich pozici dílčí legitimitu. Vraťme se ale zpět ke Gombrichovu stanovisku, „že veškeré umění je konceptuální“ a rozšířme jeho proklamaci do variace tvrzení Jörga Heisera, jenž říká, že: „Konceptuální umění je o produkci

*myšlenek, které se mění v umění.*¹³⁰ Můžeme tedy umění rozdělit striktně na to, které vzniká na základě intuice a na to, před jehož vznikem autor myslí? A jak přesně bychom měli tyto stavy odlišit? Dílo Josefa Mladějovského jistou odpověď poskytuje.

Konceptuální klíč, podobně jako pro Babincovou nebo Kočího, je Mladějovského rámcovým programem vlastní malby, ale s důležitým rozdílem, že si Mladějovský primární estetický efekt zapovídá. Zaujímá tak víceméně neutrální pozici v konfliktu obsahu versus estetického účiny a tvarovou dispozici včetně barevné škály podřizuje konceptuálnímu výpočtu, nikoli záměru. Jeho obrazy jsou díky propočtu této rovnice součástí většího „matematického“ celku a více než finálními artefakty, studii možných prohlášení spojených s existenciálními otázkami jako: *Co je to pravda? V jakých vztazích platí? Kolik z ní rozpoznáme? Z čeho je složena? Atd.* Na konci tohoto aparátu sčítání stojí metajazyk převzatý z modernistického malířství, konkrétně suprematismu.

„Text scénáře (Exkurz)

1. Černý, červený a bílý suprematický ČTVEREC.
2. Pohyb suprematického čtverce dává KRUH různého ZBARVENÍ.
3. Kruh má v ohraničeném prostoru určité MÍSTO: černý kruh se jeví v centru vymezené PLOCHY, při POSUNUTÍ k ohraničení plochy nabývá zeleného zbarvení, při dalším posunu červené a nakonec při posunutí nahoru zbělá spolu s pocitem dynamičnosti.
4. Změny uvnitř kruhu podmiňují zbarvení.
5. ROZPAD suprematického čtverce do dvou, do bílé a černé buňky: Ve dvou rozích čtverce začíná VYJASŇOVÁNÍ až do čisté bílé. Dva rohy čtverce zůstanou nezměněny černé. Tím vzniká nová forma kvadratických vztahů.

¹³⁰ Heiser, J.: Torture and Remedy: The End of – ism And the Beginning Hegemony of the Impure, in: *What Is Contemporary Art?*, s. 92

6. *Ve formě 5 dochází k POSUNU: horní čtverec se PROMĚŇUJE v bílý, bílý v černý. Vzniká nový suprematický element, který se v dalším vývoji ZABARVUJE.*
7. *Forma 6. se vyvíjí dále: PŘEKLÁPÍ SE z vertikální polohy do horizontální. Potom se černá plocha „a“ posouvá tak dlouho, dokud se nevytvoří samostatné suprematické elementy, které se stanou základem pro utváření celého systému vztahů.*
8. *Z těchto elementů, suprematických PŘÍMEK, v průběhu vývoje vznikají nové základní formy, a sice nejprve forma kříže.*
9. *Formy kříže se začínají rozvíjet v útvary s dynamickým POCITEM. V tomto stadiu vývoje křížových elementů se děje roztažení suprematických přímek, přičemž se červený element dolů zužuje více než nahoru. Stejně se to děje u černého elementu. Při ROZTAHOVÁNÍ se mohou přímkou ROZPADNOUT do jednotlivých malých elementů anebo setrvat ve svém křížovém spojení, čímž dospějí do DIAGONÁLNÍ polohy.*
10. *Zde vidíme element „a“, jak se znovu smršťuje ve čtverec, dva další prvky kolonie tvoří KŘÍŽOVOU formu, jejíž ROTACÍ vznikne KRUH, a tím se vytvoří nový tvar.*
11. *Představuje jeden z možných druhů KOLONÍ suprematických elementů.*
12. *Zde vidíme rozvinutí suprematické PŘÍMKY do PROSTOROVÉHO útvaru.*
13. *Forma 12 se rozvíjí podle stejného principu jako elementy v ploše, tj. ROZPADÁ se, SPOJUJE se s jinými elementy. Při pohybu elementů vznikají KRYCHLE A JÍM PODOBNÉ FORMY, které se ROZTAHUJÍ a vytvářejí elementy různé velikosti.*
14. *Takto vzniklé formy tvoří architektonické FRAGMENTY.*
15. *Z architektonických fragmentů vyplývají architektonické SYSTÉMY.*
16. *Tyto systémy zahrnují problémy NOVÉ architektury.¹³¹*

¹³¹ REZEK, P.: Architektonika a protoarchitektura, s. 127-128

Malevičovo pojetí vztahu malby a architektury využívá Petr Rezek ve své publikaci *Architektonika a protoarchitektura*. V knize rozebírá vztah mezi uměleckým vyjádřením, metafyzikou a architekturou. Na jedné straně uvádí Malevičovu snahu „nabýt stav a pocit lehkosti, skrze médium zraku“ a proti němu staví vymezení Heinricha Wölflinna vyjádřené skrze popis naší tělesné zkušenosti: „Podle Wölflinna rozumíme tomu, proč kámen padá, díky vlastní zkušenosti. Není to nějaký rozumový důvod či znalost zákona, ale pouhá zkušenost nošení.“¹³²

Text odkazující k černému čtverci, který můžeme v jeho primárním sdělení vnímat jako myšlenku na pozadí „ničeho“ (černý čtverec na bílém pozadí – v tomto případě základní ideový rámec), posouvá snahu o odstranění předmětného vnímání reality, prostřednictvím pohybu a vzájemného působení geometrie (geometrických suprematistických prvků). Podle Rezka se jedná o napínavé sledování toho, jak lze od čtverce dospět k „architektonickému systému“. Posun vědomí, tentokrát přenosný na historický obrat ve vnímání zobrazování v umění, reprezentuje Brownův náčrt změny chápání plochy v architektuře, potažmo v malířství. Podobně jako se od renesance měnila základna a ukotvení zobrazovaných prvků, měnily se požadavky na roli umění ve společnosti. Jak by asi vypadal čtvrtý obrázek v řadě piktogramů, pokud by nesl popisek – *postmodernismus*? Jistě by byl defragmentovaným a pokud bychom přidali i pátý s názvem *postkonceptualismus*? [Obr. 70, 71]

V případě Mladějovského práce lze každopádně Malevičův scénář aplikovat jako demonstrativní model odmítnutí smyslové percepce a nadřazení ideové roviny obrazu jeho podobě. Prolínání různých geometrických prvků, které autor převádí na „tvary a objemy pravdy“ totiž ve svém výsledku vytváří především nelineární řady, nikoli fixní body na jasně stanovené přímce. Výsledkem jsou obrazy z centrálními motivy připomínající pohled do kaleidoskopu – „monoskopy“, atypické formáty obrazů zobrazující „geometrické fragmenty či hodnoty pravdy“ a prostorové objekty, jež můžeme vnímat jako nástroje k prosazování „názorů o pravdě“.

¹³² REZEK, P.: *Architektonika a protoarchitektura*, s. 49

Mladějovského přepis suprematistických elementů nestaví na potřebě didakticky pokračovat v rozvoji Malevičova myšlení, ale propůjčuje si jeho dialekt ke zkoumání abstraktní hodnoty pojmu „pravda“ a tu vyjadřuje hledáním „geometrického poměru“ pravdy k celku. Výsledkem jsou díla s názvy *Každý má svou pravdu* (2010), *Kompozice improvizace* (2010), *Stokrát opakovaná lež se stává pravdou* (2010) *Nemám pravdu?* (2010), *Já mám pravdu* (2010), *Pravda bolí* (2010) nebo *Žebříček hodnot* (2011) z roku 2011. Scénář čtverce pohybujícího se kolem své osy, vytvářejícího optické zdání kruhu a jeho následný pohyb na stanoveném pozadí můžeme vyzkoušet na vnímání Mladějovského konceptuální komprese v obrazu. Za čtverec lze obrazně doplnit pojem pravda a roztočit jej kolem jejího ústředního bodu. [Obr. 72, 73]

Malevičův čtverec na bílém pozadí splnil svou funkci coby uměleckého symbolu intelektuální revoluce především proto, že ze své formy eliminoval veškeré nepodstatné vizuální informace a svou výpověď soustředil k nabídce abstraktního, ale přesto úzce vymezeného dialogu. V tomto ohledu nestavěl na „ničem“ (bílé nepopsané ploše), ale na historii tisíciletí zobrazivého umění. Mladějovský si z této změny vybírá konkrétní redukci předpokladu metafyzické zkušenosti, tedy něco, co nemusíme (ale můžeme) dále verbalizovat a z této pozice definuje svou produkci, jejímž ústředním tématem je dokonce pojem *pravda*, rozebíraný hned několika disciplínami včetně filozofie, náboženství, teologie, práva, atd. Mladějovský však nezkoumá přímo samu pravdu, ale její popis podřizuje zájmu vytvořit umělecký artefakt. Jeho pokus pak není absurdním právě a pouze proto, že si je dobře vědom umělecké deformace spojené s interpretací reality. Autorův opis proto nabízí kopie virtuálních hodnot skrze vizualizované kopie výroků.

Autorova geometrická fragmentizace „základního modulu“ od diváka nevyžaduje schopnost poskládat kompletní obraz. Více zprostředkovává modulární systém, který diváka vtahuje do hry o předmět jednotlivých cyklů. Činí tak skrze zprostředkování nabídky dialogu o všeobecně zkoumaném pojmu (pravdu by přece chtěl znát každý!¹³³)

¹³³ Podobně jako „bydlet v Českých Budějovicích.“

a vizuální podobu tohoto experimentu nepodřizuje zkoumání estetické kvality „pravdy“. Neslibuje příjemci vizuálního zážitku fundamentální kvalitu skrytou za vizuální vrstvou obrazu, protože ví, že jí nelze plně docílit a jelikož jeho kód není šifrou ke čtení obrazu, ale rozebíraného pojmu.

Podobných metod využívá i Jana Babincová s Václavem Kočím, s tím rozdílem že jejich postoje staví na hypotéze lineární funkce malby a to za předpokladu možnosti součtu intuitivního s virtuálním (zdánlivě možným), jež by mohl vést k dokódovatelnému celku. Série vnitřních podmínek podobného systému sice vykazuje konceptuální pravidla, ale ta jsou v zásadě podřízena estetickému vjemu. Myšlenku tedy v tomto případě upozaduje estetický zážitek a osobně mi není zřejmé, zda-li má smysluplnost jejich postupu spočívat v definování vstupních pravidel či jejich porušování. Pozornému diváku tak nezbyvá, než-li se ptát, zda-li právě zobrazování nepředemětného zdánlivým nebo potenciálním systémem nereprezentuje kritický bod v aktuálnosti současného umění? Rozhodnutí Mladějovského využít ke svému zkoumání abstraktních forem je sice stále aktem malířství, ale v jeho případě rozhodnutím expandujícím mimo hranice běžné krásy v umění. O dílech Babincové s Kočím toto vrzení ve většině neplatí, což může být vnímáno dvojznačně.

Jak práce Babincové, Kočího, tak Mladějovského se pochopitelně vymykají běžné zobrazivé tvorbě a stavějí předně na myšlenkovém aparátu. Současně platí, že jakkoli jsou míra konceptualismu v obou výše nastíněných metodách (Mladějovský/Babincová, Kočí) odlišnými, naplňují základní „kánon“ zkoumání možnosti současných konceptuálních přístupů v malbě uchopením malby jako autonomního média s kapacitou vytvořit vlastní interní systém znaků a jejich vztahů. Obratem je třeba dodat, že žádný podobný „kánon“ vlastně neexistuje a právě v oné autonomitě může celá řada kritiků současného umění spatřovat bludný kořen či kámen úrazu. Posouzení, která z linií je aktuálnější či relevantnější v kontextu současného uměleckého provozu laskavě zanechávám na čtenáři a jeho vlastním postoji. Já věřím, že jeho výsledek bude vždy více podřízen kontextu domácí tradice ať již abstrahované nebo „abstrahované“.

6.4. Experimentální, sériové a lineární přístupy

Milan Houser (*1971), Jaromír Novotný (*1974), Evžen Šimera (*1980)

Jedním nezakladních okruhů této práce je hledání poměru mezi viditelnou strukturou obrazu a autorským obsahem. Proběhlá revize interpretační kapacity malby, kterou celé století před nástupem konceptuálního malířství zahájili již francouzští modernisté, nemusí být nutně čtena na pozadí „konfliktu krásného s logickým“. Odborný výraz „umělecké dílo“ lze nahradit výrazem „projekt“ a to minimálně s tím opodstatněním, že současné umění ve svém technickém jazyce nahradilo slovo „dílo“ právě tímto výrazem suverénně.¹³⁴ Prostřednictvím institucionálního provozu se umělecká práce proměnila ve své nejzákladnější podstatě. Z „tvorby“ se staly „programy“ (ať již proklamované či nikoli) a následné rozšiřování do kategorií vytváří dnes již nezbytné interpretační rámce. Nástup „konceptuálních projektů“ definitivně rozměnil vztah mezi konceptuálním uměním jako uměleckým stylem konceptualismem coby typem uměleckého myšlení. Tato nezamýšlená, ale přirozená mutace, oslabila konceptuální radikalismus a výsledkem této změny je propojení konceptuálního s médiem malby.

Mezi konceptuálním programem a estetickým výsledkem stojí komplex objektivních i subjektivních poměrů. To, co může u jednoho autora vyznívat jako konceptuální program v malířství, může druhý považovat ve výsledcích své práce za dokonale lyrický zájem oproštěný od jakéhokoli plánu. Předložená trojice autorů zastupuje ukázkové prototypy této osy. Milan Houser – „technolog“, Evžen Šimera – „ten, který České republice objevil abstraktní expresionismus, aniž by se mu snažil porozumět“ a Jaromír Novotný – „meditativní“. Přesto, pokusit se spojit tyto autory v napjaté atmosféře domácí umělecké scény do jedné třídy, je úkolem hodným hazardéra zahrávajícího si s vlastní pověstí. Riziko „subjektivizující osvěty“ ovšem nespojuje zájem vybrané autorské cíle zpochybnit, ale vzájemně poměřit. Je snahou o přiblížení vyhýbavé hranice

¹³⁴ Hubert Locher jde ve svém tvrzení ještě dále: „Málokterý umělec dnes prohlásí, že vytváří umělecká díla nebo umění. Výsledek uměleckého procesu či tvorby se místo toho nazývá dílo či práce.“ Hubert, L.: Umění s velkým U a vizuální kultura, in: *Možnosti vizuálních studií : obrazy, texty, interpretace* / Marta Filipová, Matthew Rampley (eds.), s. 229

neurčitosti neboli negentropie – odstraňování neurčitosti, neuspořádanosti informací s cílem zvýšení stability a efektivnosti informování.

Milana Housera, Jaromíra Novotného a Evžena Šimery můžeme představit jako autory, kteří se s různou mírou systematickosti pokoušejí „kontrolovat“ náhodu včetně objasnění jejích pravidel. Dosavadní přehled umělců zkoumajících zejména možnosti skladby a následné čtení obrazů tedy v jejich podání doplňují přístupy k malířskému plátnu, jež jsou nejen programové, ale současně připouštějící vizuální odchylky od autorem nastaveného formátu. Experimentální, sériové a lineární přístupy zkoumají odlišnými technikami variace spojené s fundamentem klasického závěsného obrazu. Houser, Novotný i Šimera prověřují fyzikální dispozice plochy, vrstvení a gravitace. Dohromady autory spojuje schopnost vracet médium malby zpět do uměleckého oběhu skrze snahu o testování jeho formální dispozice a pokusení prověřovat předpoklady dopadu různé materiálové aplikace na povrch obrazu. [Obr. 74, 75]

Elementární techniky Housera, Novotného i Šimery nachází řadu paralel v historicky prověřených uměleckých stylech či v přístupech koncepčně spřízněných umělců. Materiálové a fyzikální zkoumání promlouvá víceméně univerzálním jazykem a je proto nejen mezinárodně rozpoznatelným, ale navíc si své diváky získává skrze jednoduchý estetický efekt, za kterým nemusí většina z nich dohledávat skryté obsahy. Výhoda a riziko současně. Následující odstavce demonstrují, jakým způsobem se může prolínat výzkum materiálů s důsledným rozvojem elementárních výrobních postupů a konceptuální metodiky. Trojice Houser, Novotný a Šimera se dle Lodemeyorova konceptu *Personal Structures* v různém rozsahu pohybuje na poli zkoumání vztahu pluralistického konceptu v umění a individuální psychologie a i kdybychom odhlédli od Lodemeyorova hledání vysokého pojmu „existence“, čas a prostor zůstávají důležitým základem spojeným s vnímáním vybrané kategorie děl.

Houserovu tvorbu snadno přiblíží jednoduchá exkurze do jeho brněnského ateliéru na Kraví Hoře. Tam, kde by návštěvník očekával stísněný prostor s podélně seřazenými plátny, nalezne rozlehlou a technologicky zajištěnou dílnu, která více než ateliér připomíná uměleckou manufakturu.

Jakkoli Houser zastává většinu výrobních procesů sám, nedílnou součástí jeho autorského přístupu představuje schopnost využít technologie specializovaných profesí, jako jsou truhlářské, klempířské nebo lakýrnické práce. Spolupráce s různými profesemi není pro Housera prvoplánově účelnou. Jako jeden z mála českých autorů si jednoduše uvědomuje limity vlastní technické připravenosti a je připraven bez zaváhání využít cizí odbornosti, což prokázal již ve své absolventské práci z roku 2001 na Akademii výtvarných umění v Praze, pojmenované lapidárně – *Koule*. Plastika umístěná na Gutenbergově ulici ostatně přibližuje i ústřední zájmy autora: geometrii, objektovost a zásadní pozornost využití efektu zvolených materiálů.

Sedimenty v Houserově ateliéru nabízí ideální „archeologickou“ příležitost prozkoumat většinu autorových metod. V jedné části nacházíme prach usazený po nanášení vodou ředitelných akrylátových barev stříkácí pistolí a to doslovně po obvodu celé místnosti. Jeho pozůstatky dokumentují cyklus *Perleti* z let 2004-2006 a jsou znakem „bezdotekové malby.“ *Litky* realizované od roku 2006 do 2008, které zanechaly dlouhé řady teček odkapávajících přes hranu rámu v různých odstínech perleti považuje Pavel Netopil za příznak „kouzla přímého nebo synchronizovaného lití.“¹³⁵ A nakonec dominující *Kaluže*, zanechávající od roku 2009 na podlaze sražené fleky laku míchaného s různými typy práškových pigmentů... V ateliéru aktuálně nalezneme i *Leskymoidy* (2008), které domácí trh s uměním v ostrém kontrastu úspěchu cyklu *Střechy* (2010) nepřijal, podobně jako zbytky z Houserových sochařských experimentů ve veřejném prostoru.

O to více, čím je snazší prohlédnout Houserovy obrazy skrze navržené vrstvy (transparentnost a koloristické variace je spojujícím prvkem většiny autorových malířských experimentů), tím složitější je dohledávat jejich pravý obsah. Sám autor se záměrně staví do role technologa pokoušející se pochopit materiálovou podstatu struktury barev nebo laků. Od obrazu si udržuje systematický odstup a ve své podstatě je lhostejný, zda-li je

¹³⁵ Netopil, P. 2006. MILAN HOUSER, Time in Fluidity [online]. Centrum kultury Ostrava [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://http://ckv-ostrava.cz/vystavni_sin/katalogy/HOUSER.pdf>.

tato distance dána mechanikou rozprašování barev na plátno (s odstupem několika desítek centimetrů za pomoci stříkací pistole a kompresoru) nebo bezprostředním naléváním laku na povrch geometricky upraveného blindrámu. Vzdálenost mezi autorem a výsledným produktem zůstává víceméně konstantní.

V Houserově přístupu můžeme obdivovat systematickou odměřenost, konceptuální „dávkování malířství“, ale i přesto, že jeho cykly zasychají, sedimentují a často záměrně či samovolně praskají, nevzniká autorovo dílo bez vědomí výsledného efektu. Houserovy fyzikální pokusy vznikají v izolovanosti uměleckého ateliéru, ale zaslouženě vzbuzují obdiv širokého obecnstva včetně autora samotného. Nakonec, koho by neuchvátil efekt obrazu postaveného na hmotě několika desítek litrů transparentního laku, je-li navíc konstrukce jeho rámu vyrobena tak, aby její hrany odhalovaly odstředování pigmentu, vytvářely barevné valéry a jemné rozostření? Jenže právě v tomto ohledu reprezentují výhradní riziko. Houser spektakulárnost dnešní doby zjevně registruje a jeho přístupy obratně vyplňují domácí mezery nejen v oblasti propojení malby a konceptu (ve smyslu sériového návodu, jak tvořit současné umění skrze zachování individuální autorské „distance“), ale zároveň využívají domácí absence „umění pro vizuální zážitek.“ Ano, sféra Houserových obrazů reaguje na vědomí postmodernistického vyčerpání malby a vyzývá domácí estetickou tradici, jedná se však o postup uspokojivý?

Přibližme si problém z hlediska kritiky soudobé estetiky: *„Obraz, který nevyplnil své akční pole, natož aby jej přesáhl, má prázdné okraje, prázdné pohraničí, v němž se už jednoznačné významové intence stírají, mizí, obraz jakoby nevystačil s dechem, ztratil se na cestě. Prázdné pohraničí obrazu však neznamena zónu nikoho, jak by se mohlo zdát, tedy nejde o prostor opuštěný divákem i obrazem samotným, naopak se jedná o oblast potenciálního dotyku, rozkladu abstraktní konstrukce v indiferentní, nicméně uchopitelnou hmotu, která dokonce k uchopení zve a láká. Takto rezervované pohraničí představuje zónu jakéhosi ohýbání obrazu, zónu obrazového obratu zpět do sebe sama, oblast „zakřiveného prostoru“, tedy zkratku mezi divákem a reprezentací, zkratku na cestě k chopení se*

*obrazu, která ignoruje konceptuální intence a vede k bezprostřednímu kontaktu vnímatele a obrazu.*¹³⁶

Při pohledu na Houserovo dílo sledujeme jasné využití zákonů fyziky ve vztazích statiky i gravitace. Tedy zákony platné, prověřitelné a obecně přijímané. Skrze jejich aplikaci nás autor „bere na palubu“ svého pozorování a nechá nás unášet nekonečným proudem optického zážitku. Divákovi umožňuje vlastní identifikaci s obecnými kvalitami barevného a tvarového uspořádání a to přes konceptuální definici postupu a formálních pravidel. Jenže právě pojmy jako *aerodynamika*, *hygienu*, *otupení rohů*, *pokřivení*, *rozostření*, „*svůdné oblíny*“ či vizuální pole používá Václav Hájek k dílčí kritice „obrazů bez rámu“.

Hájkův text *Obrazy bez rohů* ve své podstatě zpochybňuje Lodemeyorovo pojetí relevance osobního s širším konceptuálním rámcem. Jakkoli se k Lodemeyorovu textu přímo neodvolává, odděluje možnosti dosahu „prázdného obrazu“ (za které můžeme jistě Houserovy práce v dobrém slova smyslu považovat) od fundamentu obrazového sdělení. Lodemeyrův koncept navíc podryvá skrze zpochybnění vztahu subjektivity a objektivního přepisu, který je prostřednictvím abstrahovaného vyjadřování charakteristickým rysem autorů zastoupených v uskupení *Personal Structures*). To můžeme demonstrovat na Hájkově popisu rozostření: „*Rozostření bylo chápáno jako návrat k přirozenosti či nevinnosti. Základním elementem lidského subjektu je jeho interní tělesná zkušenost nepřeložitelná do pojmů objektivit. Nejasnost, mizení viditelných tvarů, vytrácení poznání bylo od počátků moderní doby chápáno jako cesta k vnitřní impresi nekonečna či absolutna.*“¹³⁷ [Obr. 76]

Jistě není náhodou, že se Houserova práce setkává s díly celé řady umělců. Odhlédneme-li od spřízněnosti v hledání materiálového obsahu s japonskou skupinou *Gutai*¹³⁸ nebo s programově navazujícím uskupením *Personal Structures*, můžeme mezi jinými vybrat osobnosti jako Thomas

¹³⁶ Hájek, V. 2010. *Obrazy bez rohů* [online]. Malý teoretik [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://maly-teoretik.eblog.cz/2010/11>>

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ Není bez zajímavosti, že Houser v roce 1998 strávil několik měsíců na rezidenčním pobytu v japonské Kagoshimě. Zde můžeme identifikovat jeho zájem o vysokou technologickou preciznost vlastní práce...

Deyle, Moira Dreyr, Jacob Kassay, Skye Kelly, Frank Piasta, Thomas Pihl, nebo Carla Black. [Obr. 77, 78] Houser se v jejich kontextu dostává do pozice odpovídající světové špičce a pro tuto práci je podobně jako u jiných autorů nevýznamné, zda-li se tak děje v důsledku přímého inspiračního zdroje či se jedná o náhodnou nebo redundatní shodu. Vedle společného zájmu o vytváření studií na téma „malba a fyzika“ totiž všechna jména spojuje především pokus o zachycení vnitřního, izolovaného stavu, který má být odhalen prostřednictvím objektivní pravdy o naší skutečnosti.

Koncepční experimentalita, sériovost [Obr. 79] a využití linearity pomohlo postmodernímu malířství zpochybnit radikální rozdíly mezi původně natolik protichůdnými uměleckými postoji, jako byl na jedné straně Duchampův konceptualismus a straně druhé akční malba. Experiment slouží k ověřování, sériovost k potvrzování, linearita je příběhem k pochopení a pokus je základem empirického rozšiřování uměleckého poznání. Pravidla myšlení doplnila pravidla imprese a reziduum tohoto posunu můžeme pozorovat i v díle Jaromíra Novotného.

Autor, jenž prošel š kolením Jitky Svobodové a Miloše Š ejna (tedy od kresebného ke konceptuálnímu), ve své nejnovější práci sleduje vztah obrazu jako plochy a atmosférického působení barvy na jeho povrchu. Podobně jako Milan Houser svým výrazem rozpouští pejorativní lyrickou hodnotu malby do osobního sdělení skrze sériové přístupy, ale na rozdíl od Housera, který dostává své obrazy na hranici mezi obrazem a objektem, jsou Novotného malby autorem záměrně dematerializovány. Barva Novotného obrazů sublimuje, přičemž tento přechod je způsoben gravitačním mechanismem, který autor podporuje výrazným ř eděním akrylů a cíleným odmítnutím efektu čisté barvy.

Jestliže Novotného malby z období od roku 2004 do 2006 v cyklu *Místa* využívají umírněné barevné škály, pak jeho dnešní vztah k barvě můžeme označit téměř za lhostejný. Původní zájem o reflexi atmosféry architektury a jejích modelů, se v různých formátech v Novotného díle odlišoval především tím, zda-li autor vytvářel fiktivní č íslované půdorysy na principu architektonického nákresu nebo přenášel motivy z různé fotodokumentace architektonických interiérů. V obrazech, ve kterých absentovala přítomnost

obyvatel či uživatelů jednotlivých architektur se automaticky nabízela možnost domýšlet si osudy a funkce zvolených míst. Novotný se stavěl do pozice zaujatého pozorovatele, který divákovi transformoval nejen pravidla geometrických dispozic reálných prostor, ale odkazoval i k virtuální historii a k memorování míst, jež vlastně nikdy nenavštívil. Tyto „vzpomínky na budoucnost“ nijak nezakrývaly inspiraci v díle Daniela Pitína, ale zato striktně odmítaly přítomnost figurálního v abstrahovaném prostředí, které se vyznačovalo vlastním rytmem a časem.

Vytvoření č asového vaku Novotnému ve fyzické rovině zajistilo dostatečný prostor k pobídce diváka „ztratit se“ v autonomním prostoru obrazu a současně odstranilo možnost zjednodušující zařaditelnosti autorova díla k příslušné době jeho vzniku. Interiéry se staly prázdnými nosiči geometrických symbolů a Novotný na nich nedemonstroval nic více a nic méně než historizující reminiscence možných stavů. [Obr. 80] Na přelomu roku 2007 a 2008 se Novotný propracoval k poloze, jež „nepotřebuje ani diváka“. Ze svých obrazů během několik posledních let odstranil fragmenty architektury, konkrétní odkazy k předmětnému světu a prakticky i veškerou barevnost. Zřeknutím se hmatatelné a čisté tonality barvy odprošťuje obraz od jeho funkce objektu¹³⁹ a soustředí se pouze na kvalitu malby. Jaké malby?

„Reduktivně abstraktní práce jsou dokladem autorova posunu od zobrazivé malby k abstrakci preferující smyslovou zkušenost. Obrazy velkých formátů pracují s povrchem a hloubkou a vymezením monochromních ploch vůči okrajům plátna. Poukazují na důležitost fyzické zkušenosti a také malba samotná akcentuje základní vlastnosti tohoto média. Autor se soustřeďuje na vlastní materiálové provedení, jež se sice snaží mít do značné míry pod dohledem, avšak zároveň akrylové barvě dává přirozenou volnost, vyjádřenou jejím stékáním a rozprostíráním se. Velké plochy tak č asto vznikají tečením ř eděné barvy, kdy na bílém podkladě zůstává pouze průsvitný, zabarvený film. V nových pracích zbývá jen vrstva na vrstvě, akrylová barva se vymezuje vůči podkladu. Novotný zde rozlišuje

¹³⁹ Andrew Benjamin o vztahu barvy a objektu prohlašuje, že: „Přítomnost objektu se stává více přesvědčivou pro efektivní přítomnost čistoty barvy.“ Sterilní přístup Milana Housera se v tomto ohledu zásadně liší, mimo jiné se tak potvrzuje Houserovo vzdělání sochaře. Benjamin, A.: *Object Painting*, s. 81.

mezi bezprostředním polem malby a formátem plátna.“¹⁴⁰ Tolik Karel Srp k Novotného práci v tiskové zprávě jejich posledního společného projektu – Viditelné formáty.¹⁴¹ Svým úvodem nás upozorňuje na to, že autor preferuje abstraktní nad zobrazivým, že Novotný prověřuje formát obrazu nebo že mezi formátem a médiem existuje relevantní vztah. No a co?

Obdobně lze konstatovat, že Robert Ryman maluje „bílé obrazy na bílém podkladu“ za plného využití rámu závěsného obrazu, Mark Rothko po svých „multiformách“ mistrovsky ovládl jeho formát a dělení, Barnett Newman minimálně dokázal, že kompozice je velmi subjektivní pojem a Ad Reinhardt řekl vše, co bylo možné na téma o monochromní plocha – to vše před více jak 60 lety. Snaha minimalizovat vnější okolní svět od malby byla vyčerpána, nehledě na fakt, že „kdesi v nějaké Anglii“ příležitostně přebývá Callum Innes. Padesátiletá hvězda mezinárodního malířského nebe, která sice nakonec *Turner Prize* v roce 1995 neobdržela, ale *NatWest Art Prize (1998)* a *Jerwood Painting Prize(2002)* ano... [Obr. 81]

O co tu tedy běží? Tak já Vám to tedy vyjmenuji: *atmosférická abstrakce, abstraktní expresionismus, dripping, slash painting, unpainting...* Dne 30. května 2012 nabízí internetový vyhledávač Google při zadání hesla „dripping“ 59 800 000 a při doplnění na „new dripping“ 68 400 000 odkazů. Zdaleka ne všechny se pochopitelně vztahují k umění, ale vzhledem k faktu, že Google reflektuje historii osobního vyhledávání a geografickou polohu vyhledávajícího počítače, mezi prvními odkazy vyjíždějí i stránky Evžena Šimery.

Šimera, ve stejném roce jako začíná Milan Houser svůj cyklus *Perleti* (rovněž reflektující princip stékání) a Jaromír Novotný dokončuje sérii *Místa*, objevuje kouzlo drippingu: „*Jde o malbu pracující s usměrňovanou náhodou. Barva se na plátně chová na základě fyzikálních zákonů. Malba se dá ohodnotit jako korigované, geometrické stékání po povrchu obrazu. Maximální pozornost jsem věnoval předvídání a propočítávání trajektorie kapek, které pak byly vypouštěny na horním okraji plátna pod určitým úhlem.*

¹⁴⁰ Srp, K. 2012. JAROMÍR NOVOTNÝ / VIDITELNÉ FORMÁTY [online]. Artalk.cz [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.artalk.cz/2012/05/16/tz-jaromir-novotny-2/>>.

¹⁴¹ Viditelné formáty, Staroměstská radnice, 16. 5. – 19. 8. 2012.

*Na malbách jsou ponechané a přiznané určité chyby vzniklé neovlivnitelnými faktory. Nejde o fyzickou malbu, spíš o dodržování přesného systému a osobního odstupu.*¹⁴² Šimera ve svém popisu postihuje hlavní obrat, umožňující novou perspektivu, ze které je možné nově přehodnotit postupy celé trojice.

Ve většině konstatování lze s Šimerou souhlasit. Rozporovat je nicméně na místě, minimálně pojem „nefyzického malířství“, které je spojené především s původní technikou drippingu a Šimera se její kategorizaci z pochopitelných důvodů vyhýbá. Přístupy trojice jsou sice „bezdotekovými“, ale nikoli bezvýhradně nefyzickými. Každý, kdo si vyzkouší kontrolu stékání barvy po plátně, musí jasně registrovat, že se jedná o akt fyzické účasti na vzniku obrazu. V případě prací Šimery je nutné obrazy naklánět (nebo je dokonce obletovat ve stavu beztlíže – *Zero Gravity Paintings, 2009*). Houser na obrazy pracně nalévá desítky kilogramů laků, nemluvě o všudypřítomném chemickém zápachu, který prostoupí nejen jeho oblečení během několikaminutového pobytu v ateliéru, a díl kontroly stékání vyžaduje i Novotného technika „nezúčastněného“ nanášení řídkých barev v nízkých vrstvách.

Na Šimerovo tvrzení je proto dobře navázat podstatným doplněním Jiřího Valocha, které odkrývá odlišnost jeho postupů a inovace metody „nového drippingu“: „... *autorovo poněkud (sebe)ironické označování jako nový dripping – je to vlastně objevení takové možnosti manipulace se samotným plátnem, jež tematizuje proces stékání, ale zároveň krajně respektuje výchozí pravidlo hry... A náhoda se tam potom skutečně objeví v pro nás objevné, nevídané podobě různých odchylek, které sama gravitace a autorova manipulace způsobí... Jsou to tedy většinou lineární struktury, ale zhmotněné drobnějšími nebo výraznějšími, ale evidentně přítomnými odchylkami od vzorce v pozadí, jasně identifikovatelnými naším vnímáním.*“¹⁴³

„Šimerova kapka“ je na plátno nanášena stále víceméně spontánně, ale v zásadě je tak činěno na základě konceptuálního záměru vytvořit určitý efekt (rastr), který má deklarovat v malířství běžně popíraný fenomén

¹⁴² Šimera, E. 2004. Dripping Paintings [online]. Webová prezentace Evžena Šimery [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://evzensimera.name/2004-2/dripping-paintings>>.

¹⁴³ Valoch, J. 2010. Přesahy drippingu [online]. Galerie BKC [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://galerie-tic.cz/autor/evzen-simera/>>.

gravitace a to skrze cílenou metodu pravidelného opakování. Podobným způsobem manipuluje Houser obrazovou plochou obrazu skrze netradičně nadefinované geometrie blindrámů, přes které se automaticky ukládají různé vrstvy vzájemně se mísících sedimentů, a Novotný „nutí“ své stékání sledovat linie vytyčené malířskou páskou. Tyto kontrolované procesy počítají s odchylkami, ale radikální náhodu zapovídají. Fyzické zůstává, ale je podřízeno konceptuálnímu systému.

To co je pro Cobyho Birda jednoduchých gestem [Obr. 82], představuje pro Šimeru ústřední výzvu. Předmětem Šimerovy produkce je ve své podstatě netečnost k artikulaci obrazu. Kontrolované stékání, nereflektuje primárně malířství, ale omezuje svůj zájem na procesualnost a hranici nastoleného formátu. Šimerovy obrazy by klidně mohly z jiných než tradičně malířských materiálů, což by sice snížilo jejich komoditnost, ale na straně druhé by tento posun plně akcentoval důležitý moment lineárnosti v autorově stanovisku. Od Housera s Novotným navíc Šimeru odděluje neuspořádanost práce s barevnou šálou, jež se projevuje jednoduchým až banálním vzhledem některých obrazů.

Tento symptom chladného malířství nemusí nutně milovníka malby zaujmout, protože potvrzuje postavení Šimery jako výhradního konceptualisty. Nakolik s tímto statutem Šimera pracuje není zcela zřejmé už jenom proto, že prezentace jeho experimentů v autorově výstavním podání často zahrnuje téměř všechny nálady, postupy, dokumentaci i výsledné objekty spojené s jeho výzkumem a komplikuje tak diverzifikované čtení jednotlivých stimulů. [Obr. 83] Elementární stékání a kresba malbou není ničím originálním. Nalezneme je mimo jiných u Lee Ufana, Jumpei Kinoshity nebo v expresivním podání Moiry Dryer. To co ovšem činí Šimerovu práci pozoruhodnou je především využití jeho „objevu“ jako prostředku repetitivní metody a expandovaného dosahu mimo rám.

Stékané rámy (2006) a Bloody Mary (2007) jsou dobrými příklady toho, co se obvykle na ploše obrazu děje, ale co běžně podléhá autorské kontrole. Stékání po povrchu obrazu v tomto případě není zabraňováno, naopak. Univerzální silové působení mezi všemi formami hmoty autor demonstruje na různých tvarech obrazů (rámů), které buď po složení všech dílů dávají

výsledný geometrický objekt, nebo přímo využívají například kruhového formátu, který za pomoci přesného kinetického pohybu zabraňuje kumulaci barvy a jejímu vytečení mimo formát „obrazu“. Závěrečný prostorový artefakt rozšiřuje své kontaktní ohnisko a z navyklého obrazu se stává prostorový objekt umožňující pohled skrze své geometrické pole. Ten je možný obcházet z různých úhlů, hledět skrze něj na stěnu ateliéru, galerie, její návštěvníky nebo na jiná umělecká díla. V jistém smyslu je transparentním (podobně jako vrstvy Housera a Novotného) a nabízí se jako pomezí mezi vnitřním světem umění a vnějším světem pozorovatele.

Krvavá Mary nám podobnou informaci neposkytuje. Skládá ze dvou částí, ve kterých obraz sehrává pouze roli povrchového vodiče pro efekt odehrávající se zejména mimo jeho rám.¹⁴⁴ Dílo, které je vtipně zasazeno nad jedno ze schodišť renesančního zámku v Třeběšicích, simuluje prostor, který každý malíř pravidelně vídá na hraně svého malířského stojanu. Spodní dřevěná lišta pravidelně zadržuje mechanické stékání a odpadávání barvy z plátna a vytváří tak neustále se proměňující vrstvy sedimentu, kterou lze s odstupem chápat jako fundamentální horizontálu. Její základna byla „podložkou“ absolutní většiny obrazů v dějinách malířství. Stékání její linii kříží, obdobně jako kříží linii našeho běžného zorného pole orientovaného na horizontální pozorování. Šimerova třeběšická *Bloody Mary* není „Bílou paní“, ale i přesto straší svým řetězem: To podstatné se odehrává mimo obraz! [Obr. 84, 85]

Chceme-li pochopit práce Housera, Novotného a Šimery, měli bychom rozlišovat mezi „lokálním zakoušením“, které nám s oblibou slouží jako domácí alibi v rozměňování výkladu skrze proběhlé světové umělecké styly a proudy. *Boris Groys navíc tvrdí, že: „Otázka: ‚Co je současné umění?‘ implikuje otázku: ‚Co je současnost?‘*¹⁴⁵, protože: „... současné je vlastně

¹⁴⁴ Srov. Hájek, Václav. 2008. Kde končí obraz? Obrazy v rámech, obrazy bez rámu a rámy bez obrazu [online]. Konvergence [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <[¹⁴⁵ Groys, B.: *Comrades of Time*, in: *What Is Contemporary Art?*, s. 23](http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=kde%20kon%C3%AD%20obraz%3F%20obrazy%20v%20r%C3%AD%20obraz%20bez%20r%C3%AD%20a%20r%C3%AD%20bez%20obrazu&source=web&cd=1&ved=0CHEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fkonvergence.info%2Fcontent%2Fdownload%2F11600%2F96839%2Ffile%2Fram%2520DEF.doc&ei=F3ngT_eaOYnftAacpty3CA&usg=AFQjCNHsKStunqN6ed-5GuM0d243G0-9IQ&sig2=8nCfaMX8dMatUAfa7TFu7w>.</p></div><div data-bbox=)

*konstituováno pochybami, nejistotou, nerozhodností. Potřebou prodloužit reflexi, docílit odkladu. Chceme odložit naše rozhodnutí a akce ve snaze získat více času pro analýzu, reflexi a pozorování. Přesně to je současnost – prodlouženou, dokonce potenciálně neurčitou periodou odkladu.*¹⁴⁶

Autorské postupy Milana Housera, Jaromíra Novotného i Evžena Šimery vykazují vysokou hodnotu autorské distance od vlastního díla (tak dalece, jak je možná) a z vlastní vůle se různě intenzivně identifikují s rolí mediátorů procesu, jehož základ se ve své podstatě nachází mimo vizualizované struktury. Svou odměřeností, “popřením” času a prostoru získávají nezanedbatelný odstup od záležitosti modernistického vyčerpání malby. Podobně získávají důležitý čas pro odklad definování její aktuální role, což je to jediné, na co se patrně dnešní malba zmohla.

Další nezanedbatelnou výkladovou komplikací zůstává, že umění je jediným oborem, který dokáže spojovat i výhradně protipólní hodnoty. Konflikt konceptuálního (myšlenkového, tj. relativně objektivního) a fyzického (tedy čístečně subjektivního) nelze jednoduše postihnout pouze z perspektivy teorie současné teorie umění a do soudů vybraného problému vstupují soudy estetické, ale i kulturologické, filozofické nebo antropologické. Nakonec i Jean Baudrillard prohlašuje, že problém “nicoty” současného umění nespočívá v estetickém soudu, ale v jeho antropologickém hodnocení. Podaří-li se nám poskládat alespoň trochu přijatelný výklad čistě odborného problému, obratem se nabídne některá z vědních disciplín, aby naše zjištění zpochybnila. [Obr. 86] Hledání pravdy proto nadále zůstává v uměleckém experimentu. [Obr. 87]

¹⁴⁶ Tamtéž.

6.5. Apropriační postoje

Vasil Artamonov (1980) & Alexej Klyuykov (1983), Vladimír Houdek (*1984), Alice Nikitinová (*1979), Michal Pěchouček (*1973), Robert Šalanda (*1976)

„Umění je historie nic nedělání a dlouhý příběh neužitečných činů.“¹⁴⁷

(Liam Gillick)

*"Nepracovat samostatně, ale ve skupině je v rozporu s pravou podstatou současné umělecké praxe. Rozhodnutí vzdát se umělecké autonomie na úkor cíle spolupracovat s druhými je vždy aktivním. V celku ,flexibilní vědomosti komunity, musí být přesvědčení individuální praxe začleněno do momentů týmové spolupráce sdílení myšlenky. Život jako umění – proměňující se prohlášení je vždy produktem specifického rozhodnutí, které zahrnuje momenty rozhodnutí, které nemohou být exkluzivně kontrolovány jediným umělcem a současně jsou ve správě druhých. **Oni a my se stávají já a my. My a oni a oni.**"¹⁴⁸*

Gillickův příspěvek *The Good Work (Dobrá práce)* výstižně zachycuje jednu z důležitých identit dnešního umělce a současného postkonceptuálního dění. Nemusíme jej ovšem nutně omezovat pouze na projevy kooperativního umění. Přivlastňování nebo konfrontace se zavedenými díly slavných autorů vyvolávají přirozenou potřebu poměřovat vzájemně odlišné výklady a situace, stejně jako umělci umožňují částečné přivlastnění odkazu citovaného díla.

V roce 1953 Robert Rauschenberg dokončuje dílo *Vymazaná kresba De Kooninga*. [Obr. 88] Principem vygumované kresby je interakce s dílem svého kolegy, abstraktního expresionisty Willema de Kooninga. Rauschenberg podle vlastních slov¹⁴⁹ navázal na proces gumování vlastních kreseb, kdy se mu při práci na ploše papíru najednou objevil výraz,

¹⁴⁷ Gillick, L.: *The Good Work*, in: *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, s. 72

¹⁴⁸ Tamtéž.

¹⁴⁹ Rauschenberg, R. 2010. [online]. *The Art Daily With Lydia* [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://theartdaily.blogspot.cz/2010/06/robert-rauschenberg-erased-de-kooning.html>>.

který připomínal de Kooningovu práci. Rauschenberga tedy napadlo, že využije aktuálního statutu a prověření formy slavnějšího kolegy. Za lahev whisky Jack Daniels po krátkém přemlouvání opravdu od de Kooninga dílo získal, po několika týdnech jeho povrch prakticky celý vygumoval. Kritika obratem jeho pokus označila za zpochybnění abstraktního expresionismu, destrukci, vandalismus a rozehrála litanii rozsahu a role autorství. Když se ve videozáznamu redaktor ptá Rauschenberga, co znamenal tento akt pro něho, odpovídá bez zaváhání: „*Je to poezie*“. Historie ovšem jeho akci vykládá předně jako konceptuální gesto. Na Rauschenbergovu lekci v následujících letech přímo či zprostředkovaně navázali doslovně tisíce umělců a termín *apropriace* postupně zmuťoval do kategorie *postprodukce*.

Uměleckou *apropriaci*¹⁵⁰ můžeme vnímat jako adekvátní nástroj reflexe dějinného rázu, nebo ji zpochybnit coby placebo pilulku současného umění. V první rovině slouží jako nenahraditelný aparát komunikace s historicko-uměleckým odkazem, zatímco v té druhé jako nebezpečné konceptuální opium zacyklující využívání zaběhlých forem, které se povážlivě přibližuje Baudrillardovu pojetí *simulaker*. I přesto umělecký pohyb v *apropriaci* přirozeně odděluje subjektivní od objektivního. *Apropriující* autor si musí být vědom své vlastní jednotky v kontextu ostatních umělců a vlastnímu postavení přizpůsobuje čtení komplexního uměleckého dědictví nebo jeho parciální části.

„*Akt přesunu významu apropriované entity do jiného významového kontextu*“¹⁵¹ vyžaduje alespoň základní čtení osvojovaného díla a hledání nové souvislosti s aktuální situací. Ve své podstatě tedy můžeme *apropriáční*

¹⁵⁰ „*Apropriace (angl. appropriation); umělecká strategie, umožňující tvůrci vědomě si přivlastnit (apropriovat) již existující objekt, jev anebo myšlenku ze/vně světa umění a začlenit do nového uměleckého kontextu, aniž by předmět přivlastnění ztratil vnímatelnou podobnostní vazbu na originál. Ze semiotického hlediska představuje apropriace symbolický akt přesunu významu apropriované entity do jiného významového kontextu, přičemž dochází k deformaci předchozího znakového seskupení a transformaci původních významů. Robert S. Nelson (nar. 1947) proto přirovnává apropriaci k mýtu a upozorňuje na „konceptuální moc a semiotickou nestabilitu“ této operace. Tvůrce si totiž s entitou, již si přivlastňuje a přenáší do nového kontextu, apropriuje i její původní význam, tudíž jde pokaždé o apropriaci komplexního znaku a dynamickou znakovou situaci. Liberální poetiky umění postmoderního věku učinily z apropriace legitimní tvůrčí princip, zpochybňující kategorie autorství a originality, a povýšily ji na oblíbenou stylistickou manýru; někteří autoři hovoří dokonce o „apropriáčním umění“ jako typické tendenci 80. a 90. let minulého století.*“

Nelson, Robert S.: *Apropriácia*. In: Nelson, Robert S. – Shiff, R. (eds.), *Kritické pojmy dejín umenia*, s. 197-211.

¹⁵¹ Tamtéž.

umění označit za určitý druh konceptuálního umění, které si v konkrétních případech našlo svou cestu i napovrch malířského plátna. Z Duchampových ready-mades a jejich surrealistické založení zůstalo dodnes v umění mnohé, ale poslední století uměleckého vývoje navíc povýšilo interaktivitu vlastních estetických a pojmových skupin na soběstačný jazyk. Nacházíme se v situaci, kdy se v různých rolích účastníků uměleckého provozu podílíme na realizaci programu, jehož cílem je v novodobé tradici pokořit vlastní bezradnost.

Jen málo z účastníků tohoto „závodu marnosti“ dokázalo vytěžit z domácí situace tolik co duo Vasil Artamonov a Alexej Klyuykov. Dvojice, která své dílo plně kontroluje za účelem vytvoření sebeironizujícího kritického aparátu, jehož plná pravidla ovšem znají jenom oni sami. Téměř za každým společným dílem autorů nalezneme motiv vypořádání se s historickým odkazem evropských avantgard, který by snad měl posloužit schopnosti přechýst možnou budoucnost nebo motiv popření smyslu současnosti. Autoři se tak nacházejí v permanentní kolizi minulosti a budoucnosti, se kterou se vyrovnávají skrze kontextuální stanoviska.

Artamonov s Klyuykovem dokázali citlivě pokrýt pole našeho post-komunistického vakua skrze angažované formy konceptuálního umění, přičemž jejich projev v zásadě reaguje více na průběžná pravidla uměleckého provozu, než na dění v aktuálním společenském prostoru. Míru estetické distance od realizovaných projektů dvojice¹⁵², řídí stejně důsledně, jako odstup od nabízející se legendy ruských imigrantů, nicméně působení ve dvojici považují autoři za jistý druh nezbytné sebereflexe: „ve dvojici je menší riziko, že uděláš úplnou blbost.“¹⁵³ Na druhou stranu při své inteligenci nijak nezastírají, že jsou si vědomi „tradice vyprávění“ v českém umění a vlastním způsobem neváhají tohoto vědomí obratně využívat.¹⁵⁴

Kontrola vlastního autorského přístupu zakládá u obou autorů podobně jako u Václava Magida na specifický fenomén. Artamonov s Klyuykovem se

¹⁵² Kterou příležitostně doplňuje spoluautorstvím, ale především teoretickým zázemím Václav Magid (Artamonov se s Klyuykovem setkávají v roce 2005 na pražské VŠUP v ateliéru Jiřího Davida a Milana Saláka).

¹⁵³ Výňatek z osobního rozhovoru.

¹⁵⁴ ČERNÁ, K.: *Vasil Artamonov + Alexey Klyuykov* : Art&Antiques, 2010, č. 01, s. 29

nikdy nenechají strhnout ke zbožné fetišizaci malby, a to i přestože oba prošli dlouholetým š kolením, které jim dodalo dostatečnou průpravu k vytváření hyperrealistických počinů. Pokud už autoři malují, výsledkem jejich práce většinou bývá obraz, který napadá stylové vyjadřování a možnost vlastní nekontextuální interpretace. Ideálním příkladem této kolize může být obraz *Deska (2008)*. [Obr. 89]

Deska není ani č tvercová, ani pravidelná, natož jasně pojmenovaná. Je jednoduchým č erným monochromem, který podobně jako své ostatní obrazy autoři systematicky neopatřují běžnými galerijními popisky velikosti a techniky, a ve svém principu odkazuje na příslušnost k š iršímu celku. Č asová nezařaditelnost obrazu je v tomto případě odvislá pouze od připravenosti diváka začít s vlastním výkladem od začátku (a nejlépe hned i bez vědomí interpretace počátků abstraktního malířství), což je pochopitelně zcela nemožné, pokud se příslušný divák v galerii neocitne zcela omylem cestou za nákupem střešní krytiny v obchodním centru Hornbach. Pro autory je destička instalačním fragmentem z cyklu *Dead Hand* věnovaného hrozbě 3. světové války. Svou podobou apropriuje Malevičův č erný č tverec, před kterým jakoby symbolicky nic nebylo a po něm svým způsobem rovněž ne. *Desku* lze vykládat jako karikaturu „neexistence minulosti i budoucnosti“, přičemž současnost z této rovnice vychází jako stav konstantní předtuchy nadcházejícího nukleárního konce. [Obr. 90]

Nastane-li v programu chyba, nezbyvá jeho vývojářům než identifikovat postupné kroky, které vedly k její příčině, a ovládají-li stroj umění držitelé licencí, nikoli původní tvůrci, nelze než hledat odkaz u samotného zdroje. Artamonov s Klyuykovem tak usedají ke kulatému stolu a s okultistickým soustředěním vyvolávají ducha Kazimira Maleviče. V rohu místnosti stojí docela náhodou kamera a celý proces nakonec „překvapivě“ neúspěšného pokusu monitoruje. Kruh se uzavírá. Zájem byl „svatý“ a přesto se znovu nezdařil. Jaké překvapení, jaká š koda! Jestliže se Tracey Emin s malbou v roce 1996 svým dílem *Exorcismus poslední malby, kterou jsem kdy udělala* performativně loučí s významem malířství, dvojice A&K svou tvorbou zezadu fauluje každého, kdo by si snad myslel, že se tato „exekuce zla“ jejich britské

kolegyni nezdařila. Malba je ve své podstatě autorům obecně docela lhostejná a slouží jako ikonografický atribut dokreslující jejich ambivalentní vztah k umění, na kterém stojí poměrně široký úspěch obou autorů.

I přesto výstava *Požár v knihovně, demonstrace, zeměkoule a jiné*¹⁵⁵ představuje doposud nejširší soubor kubisticky laděných maleb obou autorů (dílčím způsobem se zapojil i Václav Magid). Její ráz dobře ukazuje odhodlanost dvojice popřít vše, co by se mělo týkat autonomního autorského stylu či vlastní originální formy, je-li tomu třeba. Kubismus považují za „realistické čtení“ a směs kubizujících tvarů v jejich podání spojuje absenci zájmu aktivně přispět do „volebního systému“ umění. Heslo: „*Nevol, dělej problémy*“¹⁵⁶ umožňuje dvojici návrat časem do doby, kdy by bylo hypoteticky možné nastartovat novou společenskou revoluci nebo minimálně znovu přečíst modernistickou minulost¹⁵⁷. [Obr. 91]

S nástrahami dnešního kapitalismu se vypořádávají prostřednictvím odkazu k nástupu utopistického myšlení bývalého východního bloku a to poslední, co by v tomto klání modelů mělo uspět, je objektivní rozum. Ve své umělecké identitě autoři odmítají loajalitu vůči systému a staví sami sebe do role „antipolitických hrdinů“. Jejich dílo můžeme vnímat jako formu socializace do společnosti, od které se umění v zásadě úspěšně oddělilo, stejně jako se naše post-transformační společnost distancovala od současného umění. V Čechách může navíc působit jako stesk po ztracených společenských elitách. Prostředkem dekanonizace této situace se pak mohou stát natolik normální objekty jako jsou upuštěné licí formy z bývalého národního klenotu Poldi Kladno, ve kterých se setkává nostalgie „zlatých časů“ a celospolečensky doznívající katarze z privatizačního obratu. [Obr. 92] Fragmenty minulosti, které dnes nejsou autoři schopni poskládat do funkčního

¹⁵⁵ *Požár v knihovně, demonstrace, zeměkoule a jiné*, Galerie Jelení, 10. 6. - 10. 8. 2007

¹⁵⁶ Slogan jednoho z obrazů výstavy

¹⁵⁷ *„My se domníváme, že poznání pravé historie probíhá skrze zobrazení, znaky a významy, které nám poskytují unikátní zkušenost kontaktu a komunikace s minulostí. Proto, na rozdíl od "věčného obrazu" minulosti určovaného historismem, přítomnost se stává klíčovým momentem legitimizace minulosti jako takové, stává se nositelem unikátní možnosti určit pravost minulosti skrze svoji vlastní bezprostředně prožívanou praxi. Jenom při pocitu vlastní návaznosti na hnutí minulosti se dá hovořit o adekvátním působení v současnosti a "zápase" o budoucnost.“*

KLYUYKOV, ALEX. Umění. Život. Utopie. : diplomová práce. Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2010. 8 l. Vedoucí diplomové práce Jiří David, s. 4

obrazu, jelikož jednotlivé části postrádají jasně definovanou funkci a smysluplný návod k obsluze. Jejich původ znají, ale jeho provoz je vzpomínkou na něco, co vlastně nezažili.

Artamonov s Klyuykovem nicméně „prohrávají“ s hrdostí. Václav Magid svůj příspěvek k jejich vystoupení v projektu <<REWIND zastřešil výše použitou písní australské rockové kapely Alice in Chains (původní frontman kapely, Layne Staley zemřel na předávkování několik týdnů před pražským koncertem v roce 1993). Její nihilistický nádech dokresluje odhodlání „raději zemřít mladý, než-li se ohnout“. Iniciativou k tomuto rozhodnutí mohli Magidovi vedle velmi dobré znalosti autorských přístupů být i události spojené s výběrovým řízením finalistů expozice Česko-slovenského bienále v Benátkách v roce 2011. Odborná komise vybrala za finální projekt *Spící město* Domika Langa, zatímco tehdejší ředitel Národní Galerie delegoval projekt Artamonova s Klyuykovem, kteří skončili na druhém místě. Ve svém rozhodnutí tvrdě narazil na „pár novodobých pionýrů v červených čapkách“, který považoval podobný postup za společensky nepřijatelný a nakonec se veřejnému tlaku podvolil. Životní šance pro dvojici A&K zůstala nevyužita, ale jistě ne na dlouho. V kurátorském výběru Daniela Birnbauma pro hlavní mezinárodní výstavu bienále, *Making Worlds*, mohli být suverénně jejich práce prezentovány již o dva roky dříve.

Podle Bělohradského končí pokusy „o dekanozaci západního kánonu, jeho pouhým zpochybněním“, ¹⁵⁸ protože naše neschopnost postavit proti němu cokoli konkrétního, nestačí k jejímu naplnění. S blížícím se koncem této práce a skrze práci dvojice Artamonov & Klyuykov se pozvolna dostávám zpět k místní situaci. Dovolím si proto ještě jednou citovat Václava Bělohradského: „*Přechod k tržní ekonomii, který má být jedním z aspektů českého a slovenského návratu do Evropy, je pro mne velký kulturní problém. Jaká politická kultura mu dodá potřebnou legitimitu? Jaké náboženské vytržení bude motivovat k podnikání naše domácí strýčky Skrblíky? Návrat do Evropy přece znamená, že budeme vystaveni stejným rozporům, v nichž se zmitají západní demokracie. Z jakého nového protestantismu by měla vyrůst „tržní mentalita“ Čechů a Slováků ke sklonku druhého tisíciletí?*

¹⁵⁸ Václav Bělohradský v rámci autorské přednášky „*Hegemonie, demokracie, interpretace*“ v Domě umění města Brna, 29. 11. 2011.

Vždyť přece my už dávno k Evropě patříme, jsme součástí její kultury, její senzibility, a jsme proto stejně zasaženi jejími kulturními rozpory. Právě proto, že jsme Evropané, že jsme kusem Západu, nemůže tu náhle vypuknout tržní náboženství v rozporu s kulturním vývojem v Evropě. Já ž ádnou odpověď na otázku, jaká kultura bude legitimovat tržní hospodářství, neznám. Divím se ale, že ji nikdo nehledá. ¹⁵⁹ Dvojice A&K odpovídá Bělohradskému po svém: Do očí medúzy se nemůžeš dívat jinak, než přes zrcadlo, ale musíš si u toho užít spoustu srandy! [Obr. 93]

Tam, kde zájem dvojice Artamonov a Klyuykov končí, začíná vášeň Vladimíra Houdka. Laureát Ceny kritiků (2010) ¹⁶⁰, jež jako všeobecně přijímaný talent získal již ve třetím ročníku svého studia v ateliéru Jiřího Skrepla na pražské AVU. Vedle Skreplova vlivu je na místě připomenout Houdkovy konzultace s Jiřím Kovandou, s hostujícím profesorem Šalounova ateliéru – Janem Mertou v roce 2009 a v neposlední řadě i s Michalem Pěchoučkem, který stál nejen u zrodu jeho ocenění v roli porotce Ceny kritiků. Zde jeho úloha neskončila, jelikož Houdka mimo jiné podpořil jako kurátor výstavy *Chlapec náprsteník v Galerii Jelení (2010)*, aby se později stal jeho recenzentem v prvním lednovém čísle *Art&Antique* 2011.

Při popisu Houdkovy tvorby nešetří Pěchouček nejen chválou, ale zároveň vlastním popisem dokazuje kontaktní platformu Houdkových obrazů: *„Současná scéna patří univerzálně orientovaným umělcům, kterým už svět umění připadá malý, a proto objevují nová místa. Patří i bytostným romantikům, kteří ho neopouštějí. Od těch s důvěrou očekáváme, že klasickými nástroji vytvoří nové vizuální formy a znovu objeví kvality například v tradičním médiu malby. Necháváme jim čas, aby našli svůj rukopis skrze zdlouhavý a kumulativní proces, aby přistoupili k obrazu znovu jako k předmětu s jeho původní autentickou aurou. Do této druhé skupiny*

¹⁵⁹ Bělohradský, V. 1992. Přečod ke kapitalismu jako kulturní problém [online]. Atlas transformace [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/p/prechod/1-prechod-ke-kapitalismu-jako-kulturni-problem.html>>.

¹⁶⁰ 14. 6. 2012 byl Vladimír Houdek nominován i mezi finalisty CJCH 2012.

*patří malíř Vladimír Houdek – postava, která by svým dílem i způsobem života mohla naplnit ty nejtradičnější nároky na výtvarného umělce.*¹⁶¹

Pokud bylo možné na příkladu Artamonova s Klyuykovem demonstrovat jejich programový „nezájem“ o malbu, pak Houdek stojí zcela na druhé straně barikády. Sám mluví o inspiraci dílem například Petera Doiga, Daniela Richtera nebo Eddieho Martineze,¹⁶² což se ovšem v souboru jeho díla jeví jako marginální. Houdek totiž ve svém projevu využívá tolika různých inspiračních zdrojů, že žádné inspirační zdroje dokládat nemusí. Vyjmenujeme-li namátkou některé oblasti, kterých se dotýká (suprematismus, kubismus, dada, konstruktivismus, informel, kinetismus, surrealismus, bauhaus, avantgarda nebo obecně česká moderna), [Obr. 94, 95] mohli bychom dojít k přesvědčení, že výsledkem podobného snažení bude „upatlaná malba“, navíc přeplněná přílišnými významy a odkazy. Houdekovy obrazy ovšem unaveně rozhodně nepůsobí a další interpretační problém pak začíná hned v okamžiku, kdy začneme číst osobní strukturu jednotlivých prací, nebo zaměříme-li se na Houdekovo dílo odproštění od „prizmatu ukončené minulosti“.

Houdek – autodidakt (který v 19 letech po absolvování osobní existenční krize začíná malovat a o několik let později dobývá i pražskou AVU), trefně vystihl jedno z prázdných míst na mapě domácího malířství. Tam, kde lze u předchozích tvůrců číst koordinované rozhodnutí naplnit zásady konceptuální interakce (ať již skrze čisté autonomní či aropriální přístup) přichází Houdek, který naivním a bezprostředním (ale o to úspěšnějším způsobem) „zcižuje“ avantgardě její vlastní podobu. [Obr. 96] Sám pro sebe otvírá truhlu s poklady, a v atmosféře aktuální potřeby přehodnotit dějiny umění a jejich výklad, z ní vytahuje jeden historizující kus za druhým. Co Gerhardu Richterovi trvalo desetiletí (znejasnění vlastního malířského stylu), získává Houdek během několika málo let nezpochybnitelným osobním nasazením a hladem odborné veřejnosti po možnosti legitimizovat současnou malbu ve skupině ostatních uměleckých disciplín. Houdek je sice pro obecné soudy neadekvátně existenciálním,

¹⁶¹ Pěchouček, M. 2011. Vladimír Houdek [online]. Art+Antiques [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.artcasopis.cz/clanky/vladimir-houdek>>.

¹⁶² http://www.rozhlas.cz/mozaika/radiogalerie/_zprava/vladimir-houdek--725422

emocionálním, až retrográdně romantizujícím, ale při pozorování zažitých avantgardních a modernistických tvarů se více než nabízí integrovat jej do nastalé revize přehodnocení modernistických základů západního umění. Houdkovy obrazy můžeme chápat jako drásavou intimní vzpomínku na události z jeho života, stejně intenzivně jako nostalgickou paměť avantgardního umělce, který se svého času pokoušel změnit svět, zatímco současné umění na podobnou snahu rezignovalo.

Vladimír Houdek nicméně žádným konceptualistou není. Jeho dílo předně staví na osobní mytologii, její uhrančivé síle a obklopuje jej lyrická aura. Ujistit nás o tomto tvrzení může v autorově práci zejména období kolem roku 2010, které vykazuje zásadní míru literárního vyprávění, archaičnosti a romantismu. Lesní interiéry, příroda, houština..., o rok později doplněné figurálními motivy fotografií z poloviny 20. století – efekt, emoce. Autorově práci je vlastní schopnost vytvářet pocit časové nezařaditelnosti, protože při pohledu na jeho díla okamžitě registrujeme, že se od svých vzorů odlišují více formalistickým přístupem. Houdkova geometrická abstrakce a dadaistická kolážovitost je pohybem mezi expresivní stylizací a geometrickou schematizací, experimentálně spojuje nespojitelné prvky, ale stále zůstává v rovině osobní reminiscence, nikoli v rovině objektivizujícího výzkumu původních hodnot, ke kterým se odkazuje. Nanášením vysokých vrstev barev a jejich zpětným seškrabávání nebo i pravidelným otáčením pláten autor dociluje optické symbiózy demonstrující vlastní uhranutí malbou. Houdek po povrchu obrazu klouže a výsledné tvary tohoto pohybu ponejvíce odkazují ke snaze najít ten pravý expresivní okamžik, kdy bude autorovo dílo optimálně vizuálně silné.

Most mezi osobním a historicko-uměleckým kánonen či odkazem modernistického umění nalezneme i u Alice Nikitinové, která prošla „tradičním malířským školením“ v ateliéru Jiřího Sopka na AVU a z tohoto setkání si odnesla minimálně silné reduktivní a koloristické myšlení. Jméno Nikitinové je nejčastěji skloňováno v souvislosti Cenou Jindřicha Chaloupeckého 2011 a doplňuje seznam finalistů, kteří se do finále ceny probojovali s převážně malířským programem, což na druhou stranu nemění nic na faktu, že autorka

příležitostně z běžného rámu obrazu „vystoupí“ a své portfolio doplní o objektová či instalační díla.

Transformace denní reality, běžných situací a všedních věcí do abstrahovaného pojednání skromných barevných ploch, jež absentují zásadně viditelné stopy š tětce nebo jakékoli jiné známky autorčiny fyzické přítomnosti při vzniku obrazu, využívá především silně koloristické balancování s minimální š kálou barev nebo dokonce jejich tónů. V podání Nikitinové vymezují obyčejné kanystry na vodu hranici vně a uvnitř zpracovávaného plátna [Obr. 97, 98], podobně jako *Barnetova kniha (2011)* [Obr. 99] zobrazuje 3D katalog, kterým můžeme nalédnout dovnitř jeho textu – obrazu. Nikitinové redukované obrazové pole je nejčastěji naplněno odkazy k dílům neoplasticismu a suprematismu a v dílech jako *The Book of Roy Lichtenstein (2011)* a *The Book of Barnett Newman (2011)* tematizuje dokonce pop art a hnutí colorfield painting. Ve většině případů je předmětem jejího zájmu konkrétní styl a typizovaný recepční formát. Nikitinová čerpá inspiraci z existujících děl cizích autorů, které se staly součástí globálního umělecko-historického oběhu, ale nakonec extrahuje pouze jejich ikonografické zkratky, které transformuje do formátu všedního světa.

Skrze civilní a neexpresivní výraz nakonec dochází autorka k formě, která na zdroji inspirace nijak zásadně netrvá ani nestojí. Bílá, přebarvená lopata s červeným koncem, opřená o zeď galerie nebo koště na plátně uprostřed modrého trojúhelníku působí sami o sobě dostatečně silně, že divák ve skutečnosti znalost konkrétně citovaného díla Barneta Newmana nepotřebuje. [Obr. 99] Nemusí nutně automaticky vzpomínat na Kazimira Maleviče, Ela Lissitzkého, Pieta Mondriana¹⁶³, Theo van Doesburga, složitě se vracet časem, ale naopak se mu nabízí příležitost klidně se ztratit v galerii autonomních vysublimovaných znaků a piktogramů. Vlastně jsme svědky přeformátování abstraktního sdělení do zobrazivé podoby, ve kterém nejde o parazitování na zavedeném rukopisu, ale o hledání vlastního autorského postavení, které lze generalizovat na obecnou situaci dnešní malby.

¹⁶³ Není bez zajímavosti, že se v 70. letech 20. století v USA objevil autor vystupující pod Mondrianovým pseudonymem. Předmětem jeho zájmu bylo výhradně konkretizované citování díla Pieta Mondriana.

Redukce Nikitinové v některých dílech totiž dosahuje natolik autonomní polohy, že je velmi komplikované rozlišovat, zda-li usiluje o senzibilní zážitek, nebo je-li od diváka vyžadováno zkoumání předmětu obrazu. Jak lze pozorovat na obraze *Plakát (2011)*, modrá plocha ohraničená bílým pruhem může v nejlapidárnějším výkladu zobrazovat tiskovinu připnutou na zdi, kdy její aretační body zastupují tři červené čtverce, nic víc. Nebo dokonce ještě méně. Plátno autorce slouží jako formát pro zdařilé barevné cvičení navozující představu očekávaného pokračování obrazu za jeho rámem. Zúžíme-li totiž svoji perspektivu pouze na vytvořenou geometrickou situaci, identifikujeme absenci přesného sdělení. Obraz je eliminován od vnějšího světa a jeho významem tak nemůže být než individuální zájem za zobrazovaným motivem. Strhneme-li plakát ze zdi, patrně jej roztrhneme kdesi v půli. Z informační platformy se rázem stane záznam o předchozí zprávě, kterou již sotva přečteme celou a situace se ve svém původním sdělení stane reminiscencí na předešlou situaci. Později přijdou další a náš plakát přelepí novým, tak proč se vlastně namáhat, vytvářením jakékoli oznámení?

Minulost, které se svou apropiací nebo inspirací autorka dotýká, je záznamem postrádajícím dostatečné množství informací. S Artamonovem & Klyuykovem se Nikitinová setkává ve snaze zopakovat si „základní nastavení modernistického umění“. Podobně jako oni, ovládá vlastní smysl pro humor, pohrává si se svou pamětí cizince,¹⁶⁴ ale narozdíl od nich nemá za potřebí přímou konfrontaci s vysokým uměním nebo uměleckým provozem. Většinou si vystačí bez symbolismu a její jednoduché indexy, které sice nemusí působit dostatečně reaktivně pro současnou teorii umění, nás i přesto vtahují do jejího vnitřního světa. Podobně jako tomu je u práce Vladimíra Houdka. Oběma je vlastní balancování mezi abstrakcí na geometrickém principu a průběžná integrace figurálních motivů do jejich vyjadřování. Oba neřeší postprodukční dilema reprodukovatelnosti, pojetí duševního vlastnictví v umění, reflexi uměleckého provozu (tedy základy na kterých apropiáční umění stojí), ale ukazují nám cesty úniku naší reality a komercializace života. Houdka přitom obraz ovládá jeho vlastní

¹⁶⁴ Alice Nikitinová se narodila 15. 3. 1979 v Žatci, ale část svého dětství strávila na Ukrajině, odkud pochází její otec.

enigmatickou posedlostí, zatímco Nikitinová svou malbu kontroluje s civilním odstupem. Můžeme u ní mluvit o osobité dekonstrukci, zatímco u Artamonova, Klyuykova nebo Houdka o využití ideologie a specifického „designu“ a to při vědomí různých cílů, přičemž tento postřeh není myšlen nikterak pejorativně.

„Konceptualita“ Nikitinové spočívá v posledních třech letech především v linii kontextualizace novodobých archetypů, která obratně míchá s obrazy vnějšího světa. Vizualitu této formy nemusíme složitě dekódovat, ale je to právě odklon od osobního k obecnému kódu obsaženému ve vybraných historických stylech, který autorce umožňuje vstoupit do dialogu vytvořeného apropriačním rámcem. Jakkoli se v českém malířství nejedná o jev masový, nelze nepozorovat, že se stává trendem populárním.

Je-li ovšem něco ze současného apropriačního přístupu v malířství tendenčním, pak je posledním, kdo by byl ve vleku této změny Michal Pěchouček. Vedle Milana Saláka, Jana Šerých nebo Tomáše Vaňka můžeme Pěchoučka bez větších pochyb označit za patrona postkonceptuálního obrazu. Postkonceptuálního obrazu ano, ale lze jej označit za konceptuálního malíře?

Autor malbu adoruje a odmítá zároveň. Již v kontextu výstavy *Insiders* uvádí Pavlína Morganová tvorbu Michala Pěchoučka, jako v podstatě „*velice tradiční, i když nabývá úplně nových a originálních forem*“¹⁶⁵. O dva roky později pak Robert Janás v textu *Současná malba mezi konceptem a klasikou* uvádí, že Pěchouček stojí kdesi na pomezí mezi konceptem a malířstvím: „*Pěchouček je prvotřídní klasický malíř, kterého ovšem charakterizuje konceptuální vnímání. Nejde ani tak o jeho multimediální díla, ale i o malbu samotnou. Malířská tvorba u Pěchoučka nespočívá na bázi plynulého rozvoje výtvarného stylu. Odehrává se v uzavřených cyklech, jejichž kontinuita není na první pohled zřejmá. Pěchouček maluje jasně definované soubory obrazů. Každý ze souborů*

¹⁶⁵ Morganová, P. 2004. *Insiders - Nenápadná generace druhé poloviny 90. let* [online]. Vědecko-výzkumné pracoviště AVU v Praze [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://vvp.avu.cz/pub/att/vystavy/34/2.pdf>>.

*charakterizuje sjednocující uzavřený komplex výtvarných prvků od námětu až po konkrétní malířský rukopis.*¹⁶⁶

S Janásem lze souhlasit jen těžko, minimálně v tvrzení, že Pěchouček je „prvotřídním klasickým malířem“. V devadesátých letech minulého století byly námětem Pěchoučkových obrazů členové vlastní rodiny, později mladší kolegové, až se jeho figurální zájem propracoval k citačním odkazům tradičních děl Jana Zrzavého, Josefa Čapka nebo Františka Tichého. [Obr. 100] Pokud se kdy Pěchouček snažil technologickým zkoumáním vyhnout rukopisu, pak v současnosti „skončil“ na zcela opačné straně laboratorního stolu. Autorovo „před obrazem za obrazem nikdo nesmí stát..“ je především pečlivým čtením současného uměleckého provozu. Pěchouček je mnohem více než malířem, důsledným pozorovatelem vlastní existence, kterou se rozhodl proklamativně spojit s tradiční představou o nepřizpůsobivém, romantickém umělci, což mu ovšem nikterak nebrání v pragmatickém chování.

Na AVU studoval v ateliéru Jiřího Lindovského a v ateliéru Jiřího Davida, ve třiceti letech se stal držitelem Ceny Jindřicha Chalupeckého (později i jejím promotérem) a ve stejném roce (v roce 2003) se rovněž zúčastnil Prague Biennale 1 ve Veletržním paláci. Bienále, proti kterému se většina tehdejší neoficiální umělecké scény zásadně vymezila ve snaze o demonstrativní bojkot tehdejšího ředitele Národní galerie (ano, opět jde o Milana Knížáka). Pěchouček byl kurátorem Galerie Jelení, aktuálně vede s Petrou Steinerovou Galerii 35m², vyučoval v Ústavu umění a designu Západočeské univerzity v Plzni, je občasným publicistou, divadelním režisérem, pravým uměleckým virtuózem naší doby a místa, ve kterém žije...

Multimedialita a intermedialita představují v Pěchoučkově díle, v rozporu s Janásovým tvrzením, klíčový prvek. U autora nejsou apriorním nástrojem k hledání jiného než čistě malířského vyjádření, ale metodou, jak se distancovat o omezené kapacity statického obrazu a způsobem

¹⁶⁶ Janás, R. 2006. Současná malba mezi konceptem a klasikou [online]. Art+Antiques [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.petr-kvicala.com/gfx_2/images/biblio/recenze/janas_telo.html>.

jak rozvíjet kontinuální příběh samoty.¹⁶⁷ Pěchouček s každým novým cyklem potvrzuje svou roli pozorovatele, sběratele, hostitele, inovátora, vykladače, ale za každým je současně i úsilí o získání nového publika. Umění je ve své podstatě záležitostí izolovaných individualistů, oproštěných od běžné komunikace s vnějším světem. Pokud by tomu tak nebylo, vyplnil by Pěchoučkovo melancholické hledání horizontální a vertikální režim geometrických řad. Protože tomu tak je, informuje nás Pěchouček dříve než zhasne záře divadelních reflektorů o intimních prostorech na pozadí tohoto systému, hranici studu, vlastním exhibicionismu, mezilidském potkávání... [Obr. 101]

Modernistické motivy, které v autorově figurální tvorbě objevují v různém technologickém zpracování assembláže na plátně, jsou vlastně prostorem za obrazem. Přesněji za přítomností. Před obrazem pak stojí divák a z povrchu obrazu trčí linie zhmotnělé minulosti. Babička byla švadlenou, autor byl v lázni, v létě se na pláži se rekreoval, později nasydl a musel k lékaři, atd. Kdekoli se nacházel, ukládal si do své paměti, podobně jako fotograf Miroslav Tichý, voyristické momentky – pozorování. Na cestě domů nebo do ateliéru sbírá zbytky ze života svých známých, všívá je do obrazů a tak mu vzpomínku na ně už nikdo nevezeme. Narodil od Saláka je dnes nenutí nosit použité maskáče, ale i přesto je integruje do své tvorby či do plánů svých budoucích výstav. Někdy s nimi komunikuje, někdy je vykrádá, nikomu z nich ovšem neříká, že zastavit čas je stejně marné, jako se o to nepokoušet.

O svůj sentiment se Pěchouček nikdy neváhá podělit. Ať již vzpomíná na evropskou historickou figurální malbu nebo „bezobsažnou formu“ malířství 60. let minulého století, vtahuje diváka do svých pocitů a současně ohraničuje výstavu jasnými autorskými pravidly. Střídmou ukázkou podobného postupu může být Pěchoučkova výstava *Screen* realizovaná v roce 2008 v Galerii Švestka, kterou osobně preferuji než jeho poslední výstavu *Hodiny v umění* v Galerii hlavního města Prahy z letošního roku, protože *Hodiny* se dle mého názoru neplánovaně a zbytečně obrátily v autorovu předčasnou retrospektivu.

¹⁶⁷ *Silvestr (1998), Dlouhý Štědrý večer (1999), Sběratel (2003), Kočárkárna (2004)* a další.

Výstava *Screen* Pěchoučkovi každopádně umožnila zopakovat zažitý experiment míchání médií, ale tentokrát se tak odehrálo v pečlivě přečteném formátu Galerie Š vestka. Autor v podstatě rozdělil výstavu na dva celky, ve kterých prezentoval vlastní konfrontaci s evropskými dějinami figurální, nezobrazivé malby druhé poloviny 20. století a současnou prací jeho mladších kolegů – Simony Smrčkové a Evžena Š imery. [Obr. 102] Konfrontaci téměř neslučitelných ideologií odprezentoval v instalačně odděleném mixu figurální a geometrické formy, přičemž hranice tohoto předělu dílem zosobňují i Pěchoučkovy základní výchozí přístupy. Figurální část jako citace odkazu moderny, geometrická jako pocta současným autorům, obě věnované střetu s mládím.

Nejdříve uvolněnost, důvěrnost, zapovězený prostor soukromého, které manipulují našimi smysly. Máme se: „*zaměřit na autorovo opouštění literárního žánru, evokaci evropského minimalismu a skrze autorovu pocitovost zažít materiálově-vizuální slast*“.¹⁶⁸ Posléze samotný „Screen“: clona, síť, cenzura, zástěna, které je možné vykládat i jako obrazovku, promítání, prosvěcování, monitorování. Všechny nadbytečné informace je třeba zredukovat, využít matrice konceptuálních a technologických modelů přizvaných spoluautorů (a snad se tak i vzdát autorství), soustředit se na základní myšlenku – geometrizující horizontální a vertikální řazení. Máme se tedy dívat nebo ne? Pěchouček nám jedním dechem ukazuje explicitní výjevy s erotickým podtextem a druhým odvracení se od obrazu, jehož dnešní mediální podoba sestává z komodifikace pornografie a standardizace exponovaného násilí.

Figurální postavy řazené vertikálně či horizontálně (často dělené na pány a dámy, později i na směsi souložících párů) nestačí schovat do přehýbání textilu, šití nebo drapérií. Je nutno je odstranit a zapřít reálná zátiší, kterých jsou součástí. Rozpustit je třeba i nábytek, na kterém by mohly dávno chybějící postavy ležet a následně jej zredukovat do logických geometrických forem s nelogickými funkcemi. Stanou se tak autorovým alibi a zároveň sebeironizujícím ikonografickým znakem, na kterém „záleží“...

¹⁶⁸ Ujezdský, K. - Pěchouček, M. 2008. Michal Pěchouček / SCREEN [online]. Český rozhlas [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/michal-pechoucek-screen--427145>.

A nakonec i citace sama sebe. Ukazuje nám bezobsažný rastr vyjadřující vyšší než osobní zprávu, protože opakování tvoří kolektivní pravidla – „pravdu“. Pravidla slouží k orientaci a „pravda“ k adekvátní komunikaci. Když se všichni na pravidlech dohodnou, nikdo na nikom (včetně apropriujícího) neparazituje nebo minimálně všichni stejným dílem na ostatních. Pravdou se pak stává, že pravidla apropriace jsou nikoli nepodobna pravidlům konceptualismu. Aby bylo možno citovat, je třeba rozeznat jazyk a strukturu apropriovaného díla...

Pěchouček je na domácí scéně svérázným zjevem i mimořádným aktérem. Podobně jako o pár desítek let starší Jiří David, Jiří Kovanda nebo například Vladimír Skrepl, okolo sebe vytváří elektrizující pole, které k sobě přitahuje specifickým magnetismem hned několik generací mladých umělců. Určitě však není malířem, natož „prvotřídním klasickým“ a to i přesto, že jsou jeho obrazy považovány za dnes již standardizovanou komoditu, jak v odborné, tak i ve společnosti laických sběratelů, což potvrzuje i autor samotný v rozhovoru s Karlem Oujezdským pro Český rozhlas: *„Já jsem s malbou nikdy ani nezačal a ani s ní začínat nebudu“*.¹⁶⁹ Po rané zkušenosti uměleckých grafických technik se autor odklonil k obrazům, které můžeme vnímat více jako objektové či sochařské artefakty než malované obrazy, posléze k videotvorbě, fotografii a v posledních letech jej můžeme dokonce potkávat v divadelním prostředí. Po svém debutu *Muži malují*, který režíroval spolu s Janem Horákem v roce 2009, vytvářel výpravu hry *Šavle* na motivy románu Doroty Maslowské o rok později a letos uvádí Divadlo Komédie jeho další režijní počín hry Bernarda-Marii Koltése *V samotě bavlníkových polí*. Pěchouček tak dokládá své vlastnosti vypravěče, aranžéra, choreografa a výstavníka a malba pro něho znamená asi tolik, jako zda-li je aktuálně pondělí, únor nebo úplněk. [Obr. 103]

Pěchoučkovi nelze upřít vyhraněnou obratnost využívat intermediálních nástrojů včetně důležité postprodukční angažovanosti, schopnost inteligentní apropriace, preciznost a „dobré dobové oko“ při vytváření obrazových cyklů a uměleckých souborů. Ale na to, abychom jej mohli označit za koncep-

¹⁶⁹ Tamtéž.

tuálního malíře, to nestačí. Pěchoučkova tvorba proto reprezentuje důležitý milník v rozměňování terminologické čistoty. Jeho nepřehlédnutelné autorské fluidum na sebe skrze intermediální přístupy natáhlo výklad, který se bez použití termínu „konceptuální“ č asto neobejde (jakkoli je nejčastěji používán v souvislosti s Pěchoučkovými fotografiemi, nikoli obrazy), ale spolu s ostatními autory této kapitoly dokazuje, že aropriace je ve svém jádru pouze citační disciplínou, nikoli samostatným konceptuálním směrem.

Artamonov s Klyuykovem nám diktují určitý typ nutnosti revizního čtení umění ve specificky uchopeném systému ikonografických znaků, Houdek se skrze toto tvarosloví učí sám o sobě, Nikitinová je vůči těmto symbolům prakticky „imunní“ a Pěchouček pro svou práci rovnou využívá celé přednastavené formáty: *„Tady totiž nejsou žádné vysvětlivky, a víš proč? Protože já nejsem žádný konceptuální umělec, ale výtvarník“*¹⁷⁰ loučí se autor s úsměvem. Čas jít do postele!

Než se nad vybranou disciplínou zavře voda, rád bych uvedl ještě jednoho z příležitostně aropriujících, potažmo konceptuálních autorů v malbě. A je-li možné zpochybnit statut Pěchoučka coby malíře, stejně provokativně může působit označení Roberta Š alandy za „konceptuálního tvůrce“. Š alanda je pravým Pěchoučkovým opakem – malířem z přesvědčení! Dalším ze Sopkových absolventů. Těžko od něho tedy očekávat konceptuální diktát či dokonce autorský brutalismus nezohledňující jiné než malířské přístupy. Část jeho současné tvorby pokrývá oblast textových vazeb na jazyková přirovnání a do vymezeného přehledu aropriujících autorů zapadá hned z několika důvodů. Předně proto, že doposud byla řeč pouze o autorech, kteří se jasně identifikují s konkrétními historickými styly, záměrně pracují s ikonografickými díly nebo přímo s komplexním systémem zavedených forem.

Š alanda postupuje opačným způsobem. Informační pozadí svých obrazů vyhledává v globální všehochuti internetových informací a nabourává tak vlastní výbavu „umělce profesionála“. Při naší vzájemné konzultaci v komplexu budovy Orco, kde se nachází Š alandův ateliér, jsme se

¹⁷⁰ 2011. HODINY V UMĚNÍ : Michal Pěchouček [online]. Atyčok.tv [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/7696/hodiny-v-umenilessons-in-art>>.

v listopadu 2012 bavili o autorových inspiračních zdrojích a mně z jeho podkladů utkvěla série krajinářských výjevů, ke kterým se autor průběžně vrací několik let.: „...jde o záběr do krajiny, který jsem převzal z reprodukce a následně pak přetvořil. Vznikl tak vlastní univerzální jednoduchý typ krajiny s prvním, druhým a třetím plánem. V tomto průřezu je vidět, čím jsem se v daném čase zabýval. Přes absurdní výjevy, kdy jsem obrazový formát více zaplňoval prvky, k úspornější barevnosti, větší schematičnosti, až po vyprázdněný, studený prostor a inklinování ke znakovitosti.“¹⁷¹ Šalanda mluví o sérii, jež vznikala bez předchozího plánu a její výsledek je čistě důsledkem autorovy potřeby vrátit se k nedořešenému, ale zároveň i nevyřešenému problému. Tato situace pochopitelně sama o sobě nepředstavuje nic neobvyklého, mnohem zajímavější je ovšem fakt, že zdrojovou fotografií, jež byla inspirací k prvnímu plátnu, dnes již autor nemá a nedokáže ji ani zpětně identifikovat, protože jeho citace jednoduše navazuje na povrchní hladinu datového a informačního toku naší doby. Náhodné vizuální impulzy a podněty tak nachází v různých magazínech, starých fotografiích nebo jich přímo nabývá triviálním vyhledáváním na internetu. V autorově archivu nenalezneme jasný řád, natož původní snímek páru oběšenců, kteří visí na tematizovaném stromě, ani klasicistní malířskou předlohu obrazu dvojice ležících později pod oním stromem hledíc do opuštěné kopie prvotní krajiny. To poslední, co nám Šalanda ukazuje, je strom a prázdný malířský stojan. Obrazy pojí lineární řada postupně odstraňující původní předmět malby. [Obr. 104]

Konkrétně postprodukce je v barevně a tvarově jednoduchém režimu Šalandových obrazů sekundárním podnětem. Jádro Šalandova zájmu hlavně v pokusech vyrovnat se s limity malířství skrze šablonovitý mechanismus, jehož hlavním rysem by mělo být především snížení manýristických technik spojených se stavbou běžného obrazu. Předpokládám, že podobně jako široké okolí nevnímá ani autor sám sebe jako konceptuálního tvůrce, nicméně proud jeho malířského projevu dlouhodobě rysy, jež jsou konceptuálnímu myšlení vlastní, zřetelně vykazuje. V podání Šalandy se může mimo cyklických červenobílých kompozic jednat dokonce o prostorové

¹⁷¹ Osobní korespondence s autorem, červen 2012.

(tedy expandované sdělení jasně vymezené běžnému formátu obrazu): „Co se týče *Leporela*, tak je to velkoformátová realizace (2005), která vycházela z menšího modelu, který byl součástí diplomové práce (2002). Tento typ práce byl tehdy pro mne jakási autoterapie. Chtěl jsem zlomit jisté malířské stereotypy, které mne na škole provázely. Vzpomínám si, že mne hodně ovlivnilo video od Bill Viola, *Kvinteto užaslých*. Malby jsem tehdy zanechal a začal pracovat s fotografií a vytvořil několik objektů. Tematicky mne zajímaly civilní, nekomplikované situace, ve kterých se nic podstatného neodehrávalo. Zajímalo mne bezčasí, bez jasného příběhu. Výjevy mají venkovský, dalo by se říci „country-tramp“ charakter. Tyto „objektivní“ náměty mi pomáhaly neztotožňovat se tolik s vlastním dílem a získat si tak zdravější odstup.“¹⁷² [Obr. 105] Jistě není náhodou, že Šalanda zmiňuje právě Billa Viollu, pro kterého je typické propojování konceptuálních a vizuálních stanovisek. Ve stejný moment upozorňuje na svou potřebu vytvořit si dostatečný odstup od vlastní tvorby a stát se pozorovatelem určitého stavu, nikoli přímo konkrétního díla.

Obrazy Roberta Šalandy pro mne vždy fungovaly jako lakmusový papírek k testování divácké koncentrace. Je možné je jednoduše číst jako červenobílá manýristická gesta na „malířsky naddimenzované ploše“, orientovat se na hledání jejich civilistní estetiky (nikoli nepodobné produkci Alice Nikitinové) nebo složitě klíčovat vnitřní citační odkazy schované pod vrstvami akrylu a sprejem nanášených vrstev syntetických laků. Tak či tak tvoří majoritu autorovy práce úsilí o redukci informací odehrávajících se na povrchu obrazu. Oprostěme se na chvíli při zkoumání Šalandova díla zaběhlého stereotypu vnímání malířství jako disciplíny nanášení jedné vrstvy barvy za druhou k vytvoření výsledné imprese a zvolme reverzní pohled.

Šalandův postoj nepracuje s redukcí rovnou na napnutém plátně, ale celý omezující mechanismus startuje již před započítáním vlastního díla. Podobně jako většina autorů zastoupených v tomto textu si je vědom kontinuity předešlého uměleckého provozu a jeho dějin (včetně historie

¹⁷² Tamtéž.

individuální práce) a ze zpracovaných témat si vybírá pouze segmenty, demonstrující snahu o krácené vyjádření. Teprve později nabízí systém nově sestavených znaků k volným asociacím diváka. To nejzajímavější se odehrává mimo samotný obraz a při jeho percepci uzavírají obě strany (autor a divák) výlučnou dohodu: Rauschenberg se domlouvá s De Kooningem, jelikož role tvůrce a diváka postmoderna radikálně zrelativizovala. Jedná se o dohodu paměti, vědomí a předjímání věcí budoucích. Pro milovníky tradičního umění černá komedie, pro současné umělce procházka růžovým sadem. [Obr. 106]

V počátku tohoto textu proklamují, že se má práce bude zaobírat výhradně nezobrazivými postupy. Apropriační linie nicméně reprezentuje natolik zajímavý průnik „klasického“ s „konceptuálním“, že stojí za individuální přiblížení autorských přístupů i těch autorů, kteří v zásadě pracují jak na poli figurálním, tak nezobrazivém, přičemž je na místě připomenout, že termín „nezobrazivé“ lze vnímat různě především s ohledem na přítomnost a šíři výkladového aparátu. Kdybych ve svém původním závazku zůstal zásadovým, více než polovina autorů by v tomto souboru nemohla figurovat a to bez ohledu, zda-li se v textu objevují odkazy na jednu či druhou polohu jejich autorských konceptů.

Zajímavější výzvou pro mne proto zůstává zachycení vazby mezi zobrazováním, citací a konceptuálními relacemi – tj. zkoumáním vyjadřovacích prostředků, funkcí a odmítnutí nadřazenosti formy obsahu. Představená škála apropriujících autorů z mého pohledu demonstruje nejen možnosti interpretace originálních autorských intencí (Ale pozor, už v této větě můžeme identifikovat problém: Záměrů koho? Originálního tvůrce nebo umělce citujícího?), ale i limity osobního a kolektivního myšlení, jelikož individuální reminiscence nemůže nikdy dosáhnout účinku srovnatelného s kolektivní pamětí.¹⁷³

¹⁷³ „Individuální paměť je nepřenositelná. Obsahuje obrovské množství nepojmenovatelných detailů, na jejichž přesnost a objektivitu se ale nemůžeme spolehnout. Existuje představa, že naše paměť je podobná kartotéce, do které každý den přibývají nové záznamy. Podle potřeby se můžeme archivem procházet a nahlížet do záznamů, které nás zajímají. Myslím, že v paměti je ve skutečnosti jen jeden jediný kartotéční lístek s proměnlivým písmem.“

Prostor mezi osobním a generálním, považuji za plochu mezi vštěpováním (kódováním) a vybavováním nebo-li reprodukcí. Za vštěpování můžeme považovat historický odkaz tradičního umění a následný institucionalizovaný umělecký provoz, které uchováváme v oblasti dlouhodobé paměti. Krátkodobá paměť pak využívá reprodukce ve smyslu apropriace proběhlých modelů. Reprodukce nemusí být přesnými, jelikož je naší přirozeností upravovat je v čase. Ze striktně psychologické terminologie navíc krátkodobá paměť nepřekračuje horizont 15-20 sekund trvání. Kratší už je pouze paměť senzorická (uchovávající smyslové informace), která je v neurologii označovaná jako ultrakrátká. Vše ostatní jsou vzpomínky, oddělující přítomnost od amnézie, způsobené požárem v knihovně našeho vědomí!

Pospiszyl, T. Přítomná minulost. [online]. Atlas transformace [citováno 16. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/p/přítomna-minulost/přítomna-minulost-2.html>>.

6.6. Mimo formát

David Böhm (*1982) & Jiří Franta (*1978), Jaroslav Matula aka MUTANT (*1977)

Kapitola *Mimo formát* je prostorem pro trojici autorů, kteří se svými autorskými metodami překrývají hned v několika ohledech s doposud rozebíranými strategiemi, ale i přesto by bylo zařazení dvojice David Böhm & Jiří Franta a Jaroslava Matuly k předchozím tvůrcům poněkud nepatřičné. Böhm & Franta naplňují většinu ze znaků skupiny pracující na poli experimentálních, sériových a lineárních přístupů, ale v jejich díle minimálně zásadně absentuje zájem o vzhled výsledného uměleckého artefaktu a postprodukční myšlení Jaroslava Matuly lze sice porovnávat s ranou tvorbou Jana Nálevky, těžko jej však zařadit mezi „dekodéry“. Vedle přiblížení této trojice se v závěru nadcházející kapitoly krátce pozastavím i u významu díla Tomáše Vaňka, který je v českém prostředí výraznou figurou, leč svým datem narození překračuje virtuální rok 1970, který reprezentuje spodní hranici mého zájmu. Jakkoli je mi jeho tvorba velmi blízká, rád bych odolal domácímu trendu považovat za „mladé“ i autory s ročníkem narození 1966. A konečně závěr této kapitoly se budu věnovat umělcům, kteří se do výčtu této práce z různých důvodů nevešli, ale jejich práce pro mne i přesto reprezentuje zajímavé mezistupně v chápání současné „postkonceptuální malby“.

Při osobním rozhovoru s Davidem Böhmem a Jiřím Frantou je to poslední, co člověku napadne, že by zastupovali chladné a racionalizující konceptuální myšlení. Do povědomí domácí scény vstoupili nejdříve jako kreslíři komiksu, později i nástěnných fresek. Mluvíme-li proto o Böhmovi a Frantovi v kontextu domácí malby, měli bychom spíše pracovat s pojem kresba, jakož i při vyslovení termínu „freska“ upřesňovat svůj komentář. Böhm s Frantou nejenže nikdy nezrealizovali pravou nástěnnou malbu, prováděnou barvami do vlhké omítky, ale jejich kresbu na zdi bychom mohli i stěží vnímat jako užité umění a vstup autorů do architektury jistě není motivován snahou o vytvoření prvoplánové komodity, jak by se například mohlo zdát u realizace fresky v kavárně Café Jednorožec Galerie Klatovy/Klenová z roku 2009. Již o rok dříve (společně nikoli poprvé) spolupracují autoři pod kurátorským

vedením Jiřího Ševčíka na kresbě v prostoru Galerie Rakouského kulturního fóra v Praze. Výstava je pojmenována *Snadná danost*¹⁷⁴ a jejím výsledkem se stala surrealistická konstelace pokrývající skrze tvarové dialogy figurálních výjevů a textových záznamů celou galerii. Motivem pro směsici se staly fotografie deníků *Blesk MF Dnes*, kresba (jako ostatně nejčastěji) rychlým zaznamenávacím médiem na hranici obrazu a textového záznamu.

Pohled na výsledky práce dvojice Böhm & Franta leckdy vyvolává rozpaky. Předpokládám, že jedna skupina poučených diváků by ráda, aby na konci procesu stálo formálně vytříbenější dílo, které by bylo možné srovnávat s „adekvátními výstupy v té či oné disciplíně“ a skupina druhá může postrádat zásadnější díl originálního konceptuálního myšlení. Franta s Böhmem nemohou logicky vyhovět oběma a ani se o to nepokoušejí. Hlavním zájmem dvojice je protoperformativní tematizování možnosti jakým způsobem nakreslit obraz: *„Vysoké š kolení prozrazují především mutace různých stylů a přístupů. Výsledkem genového inženýrství obou výtvarníků je pouliční směr: od street artu přes komiks, pop art až po art brut, od kresby přes malbu po akci atd. Důležitý je ale také masochistický rozměr akce, který si oba umělci dobrovolně naordinovali místo prázdninového válení se u vody.“*¹⁷⁵

Komentář Edith Jeřábkové, jež s autory spolupracovala v roli kurátorky hned na několika projektech reflektuje důležitá východiska práce dvojice. Autoři prošli odborným školením vysoké umělecké školy (oba se potkávají v ateliéru Vladimíra Skrepla na AVU), těžko tedy zpochybňovat, zda-li vědí co to je současné umění.¹⁷⁶ Ve výňatku je zmíněno „inženýrství“, tedy technická disciplína předpokládající využití technických a vědeckých poznatků a hned několik uměleckých disciplín. V neposlední řadě i „masochismus“, který u autorů nemusí vždy nutně znamenat „pokažené prázdniny u moře“, ale je víceméně pravidelně se opakujícím symbolem a názornou ukázkou dílčího neúspěchu při pokusu o zvládnutí „absolutního malířského díla“. [Obr. 107] V zásadě však v textu můžeme identifikovat snahu

¹⁷⁴ *Snadná danost*, Galerie Rakouského kulturního fóra v Praze, 27. 3. - 30. 4. 2008.

¹⁷⁵ Jeřábková, E. 2006. Na okraj jednoho experimentu [online]. A2 [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2006/37/na-okraj-jednoho-experimentu>>.

¹⁷⁶ Svě zkušenosti navíc prověřil Jiří Franta v kurátorské správě Galerie Etc, kde působil spolu s Jiřím Skálou. Od roku 2001 je rovněž členem umělecké skupiny Rafani.

autorů tematizovat historicky zavedené znaky uměleckých disciplín (kresba, malba, performance, ad.), „desakralizaci“ klasických uměleckých technik, variování náležitostí forem běžné adjustace uměleckého díla a posunutí různorodých uměleckých propriet směrem k civilním nástrojům. Dvojice se navíc v roli zadavatelů a plánovačů hojně „zříká“ vlastního autorství, ale jistě se nezapomíná hlásit k uměleckému uspořádání.

Duo Böhm & Franta za sebe nechává malovat stromy, motocykly, bagry, jeřáby, hudebníky, provazolezce nebo demonstrativně maluje bagrem, zavěšené na stropě kostela se š tětci delšími jak osm metrů, kreslí tuhami na botách, mořskou vodou, v posilovně v tahu proti posilovacím strojům a tak dále. Vše do úmoru kostí nebo alespoň do té doby, kdy zůstává na kartě digitálního aparátu kapacita k ukládání dat. [Obr. 108, 109] Za pozitivní lze považovat jejich upozornění na naši situaci, ve které platí pouze dohody o tom, co je umění, ale těžko určit, zda-li se vůči společnosti, kterou plně přebírají ekonomické mechanismy nebo rovnou ovládají technické stroje vymezují, nebo zda-li jejího nastavení využívají? David Böhm spolu s Jiřím Frantou připomínají setrvačnost uměleckého provozu a limity jeho prolínání se všední realitou. Nabízejí však „stroji umění“ adekvátní alternativu?

Snad jsou to právě komiksové a ilustrační kořeny, které dávají autorům všeobecné alibi, že ne vždy je třeba předvádět klasický š kolený výkon se čtivým příběhem, ale současně nic nemění na faktu, že zápletky, akce a její fotodokumentace se u dvojice nabízí vždy přímočarou podívanou, na kterou domácí kritika slyší: *„David Böhm a Jiří Franta se stávají evergreenem finále Ceny Jindřicha Chalupického, porota je zahrnula do svého výběru již potřetí. Vyjma jejich až obsesivního zaujetí pro hledání kresby v jejich nejrůznějších manifestacích a utajeních, porota ocenila především jejich poslední projekt – letošní výstavu v Galerii Jiřího Švestky. Film, který uzavíral celou výstavu přináší posun v jejich práci směrem od dokumentárního zachycení jednotlivé kresebné akce k ž ánru inscenovaného filmu, v němž jsou jednotliví umělci –herci vkomponováni do společného stroje tvorby a připomínají tak začátky*

českého animovaného filmu, z nejznámějších *Vzpoureu hraček Hermíny Týrlové*.¹⁷⁷

Výstava *Echolog*¹⁷⁸, jež eminentním způsobem přeformátovala celou vnitřní dispozici galerie do jedné velké instalace bludiště, představovala pro návštěvníky galerie patrně nejfyzičtější nabídku kontaktu s autorským přesvědčením dvojice. Prostor ovládly panely s odhaleným rubem a oddělující prázdnotu od popisných pasáží, přičemž zbudovaný labyrint diváka vedl od marginálních formátů mozaiky až po nazvěčované části, které zpřístupňoval různými průhledy. Průchod expozicí byl ve své podstatě řízen a podmiňován pochopením dominového efektu celé skladby. Cíl tohoto malého dobrodružného safari, ve kterém byly zdůrazněny pojmy překážky, nepřenositelnosti a chyby, čekal na diváka až v samotném konci ve videoprojekci s názvem *Echolog*. Zatímco komplexní technické uspořádání znali pouze autoři a pozorovateli opět nabídli dialog s kresebným záznamem vzniklým na základě neřízené spolupráce, video zobrazovalo technické zařízení obsluhované několika figuranty včetně autorů. Živé sousoší připomínající alegorický vůz vytvářelo současně několik uměleckých děl a pohyb kamery po scéně nabízel detailní pohledy na jeho části či funkce. Odvážní, kteří celou překážkovou dráhou prošli statečně až k tomuto konci, mohli zaslechnout cyklicky opakované postmodernistické echo: „Jde o záznam, nikoli o výsledek!“

Stojí-li elementy Böhma & Franty na určité procesualnosti a reflexi komunikačních možností současné kresby, pak práce Jaroslava Matuly testuje vztah nízkého a vysokého umění. Matula, který je zakladatelem imaginární kooperace Mutant Industries, vystudoval v ateliéru Petra Kvíčaly a od nástupu na brněnskou FaVU osobitě kombinoval prvky street artové kultury spolu s malířskými formami. Jistě nepatří k autorům ověšeným uměleckými cenami či nominacemi a i jeho výstavní činnost je v kontextu většiny jmenovaných autorů marginální, což je dáno především jeho životním stylem, který život s uměním moc neřeší a už vůbec nepředstírá. Umění je

¹⁷⁷ 2012. Finalisté Ceny Jindřicha Chalupického 2012 [online]. Cena Jindřicha Chalupického [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.cjch.cz/index.php/cs/cena-jindricha-chalupickeho/518-vyjadeni-poroty->>.

¹⁷⁸ *Echolog*, Galerie Jiří Švestka, 4. 4. – 5. 5. 2012.

pro Matulu něčím, co ho potkal na jeho „životní cestě kluka z Brna, který má rád grafický design, ‚stickerky‘ a život ve vlastní komunitě“.¹⁷⁹

I přesto byly roce 2001 Matulovy práce například zastoupeny na výstavě *Portrét roku* v Galerii U Bílého Jednorožce v Klatovech, 2003 na výstavě *Nejmladší* ve Veletržním paláci Národní galerie v Praze, další rok v projektu *Folklorismy v českém výtvarném umění XX. Století* v Českém muzeu výtvarných umění Praze.¹⁸⁰ Každá účast Matuly na nové výstavě vypadá trochu jako zmrtvýchvstání, za kterým nejčastěji vedle kurátorského zájmu stojí „resuscitační jednotka“ Jana Babincová, Matulova dlouholetá přítelkyně. Čím více není Mutanta vidět, o to zajímavější je ve výsledku pozorovat autorovu pozici mimo většinové proudy domácího umění, kterého si všímá i Lenka Lindaurová v Časopise Umělec: *„Jednoduchý Matulův koncept spočívá v jeho ztotožnění se s postavou mutanta, bytosti nedefinovatelné a podivně vzdálené. Matula pro tuto svoji identitu vytváří celou řadu různých log analogických k nejrůznějším komerčním výrobkům. Pro mutanta vytvořil i společnost – Mutant industries, jejíž logo se stylizovaným výbuchem podvrtně vylepuje po městě. Převádění různých obrazů do prvoplánové řeči loga skýtá nekonečné možnosti, jak legitimně měnit svoji totožnost. Mutant to dělá lehce a vizuálně zajímavě; každé logo jako by odpovídalo jiné identitě. Dalším krokem autora je používání log na velkoformátových plátnech, která maluje ručně (loga jsou vytvořena všechna na počítači). Abstraktní estetické malby jsou však jen zvětšenými detaily dalších značek.“*¹⁸¹

Matula není mužem jediného systému. Přirozeně přechází mezi užitým a volným designem s lehkostí, kterou by mu mohl leckterý konceptualista nebo postprodukční tvůrce závidět. Vedle rabování současné vizuální kultury je ovšem schopen i výkonu na malířském plátně, ve kterých své práce z počítačových křivek přenáší prostřednictvím vyřezávaných plotrovaných fólií na plátno, nebo na něj přímo tiskne. Listování Matulovým autorským

¹⁷⁹ „Stickerka“ – termín používaný v graffiti komunitě k označování uměleckých nálepek.

¹⁸⁰ *Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století*, České muzeum výtvarných umění v Praze, 30. 6. 2004 - 19. 4. 2004; *City's Celebrities* (23. bienále grafického designu), Moravská Galerie v Brně, 18. 6. - 28. 9. 2008.

¹⁸¹ Lindaurová, L. 2000. *Nové tváře / JAROSLAV MATULA* [online]. Divus [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=650>.

portfoliem zprostředkuje pohled na svérázné přihlášení se k postprodukcí v umění a nabízí se jako současné pokračování pop artu. Mutant je provokativně sexy, sarkastický, ironizující a napadající. Využívá reklamních formátů, jednoduchých zkratk, samovolného marketingového bujení a undergroundový korporát Mutant Industries dokonce svého času „hrozil“ zaplavením společenského systému zprávami zahrnující originální informace, jež by hypoteticky mohly ohrozit celé komunikační uspořádání společenského systému a výrazně tak oslabit jeho virtuální provoz. Na podobnou revoluci se však zdá být pozdě a s ohledem na autorovu pracovní neukázněnost, matrix dále pokračuje v naplňování své virtuální funkce bez jeho zásadního přispění. Nejsilnějšími cykly autora proto zůstávají série realizované několik let zpět: *Art Stickers* (2003), *Mutant in da streets* (2005) a *Action hero never dies* (2009).

Art Stickers jsou ve své podstatě břitkým komentářem k autorovu vlastnímu postoji umělce. Propagandisticky nás informují o nezájmu Matuly integrovat svou tvorbu do společenské směny, jakož i jeho programový pohyb mimo oficiální a v případě Matunta i mimo neoficiální uměleckou komunitu. Své pocity Matula neváhal rozšířit na obecná konstatování a ve spolupráci s autory Bia a Dante vytvořil společenství umělců prohlašující městské ulice za bojiště, samo sebe za umělecké bojovníky útočící vizuálním atakem či za posádku milovníků umění. Z odstupu vysokého umění není nezajímavé, že jednotlivé nálepky můžeme číst jako parafrázi regulérního uměleckého provozu, protože jejich záměrně extrapolovaná ideologie je pochopitelně plně přenosná i do dění na současné umělecké scéně. Významným námětem „Artnálepek“ je i vyrovnávání se s širokou společností z pozice umělce, což je jistě téma nadčasové a Matulův „vstup do veřejného prostoru“ představuje v domácích podmínkách a na svou dobu originální počín. V roce 2003 sloužili nálepky autorům k nelegálnímu výlepua spamování domácích metropolí (jmenovitě Brna a Prahy) prostřednictvím barevných stickerek se v jistém ohledu dodnes prolíná i s prací street artové skupiny CAP, jež velmi intenzivně rozlišuje rozdíl mezi galerijním a veřejným prostorem. O té však bude zmínka později. [Obr. 110]

Důležitější je podotknout, že tak dalece, jak byl Matula studentem, vzdělávací systém FaVU logicky vyžadoval jeho účast na vlastním dění.

Výsledkem byla syntéza jeho grafického a plošného vyjadřování, jež vedla k sérii velkoformátových maleb na plátně *Mutant in da streets*. [Obr. 111] U souboru lze identifikovat opakující se motiv pohybu jednotlivce v urbanistickém uspořádání města a „hledání svého místa v ulicích“, které lze v případě Matuly vnímat opravdu š iroce. Cyklus každopádně svou jednoduchostí, zajímavou geometrickou organizací plochy obrazů a přitažlivou formulací možnosti práce rozšíření se značkou MUTANT zlomil pověst Matuly coby výhradního grafika, čehož autor dle svého zvyku následně využil po svém úspěchu série byl bez povšimnutí zaskládán provozním nepořádkem v depozitu Ateliéru malířství 3, kde se jeho torzo nachází dodnes.

Ve stejném duchu „vyhořel“ i soubor *Action hero never dies*, zachycující akční hrdiny. Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Dolph Lundgren, Jean-Claude Van Damme a další se v roce 2009 objevili na Matulových autorských grafikách a odznacích v perfektně zpracovaném provedení. Opakovaně medializovaný posměch „*I will be back. – Oh, my back!*“ narážející na návrat legendárních akčních herců zpět do hollywoodské produkce Matula odmítá a v duchu svého nadhledu říká, že něco jako legenda ze světa zmizet nemůže. Smutné je, že své tvrzení zpochybnil vystavením cyklu v brněnské kavárně Steiner, nikoli v adekvátním formátu adekvátní galerie. Výstava *Action hero strikes back* tímto způsobem v letošním roce vyzněla téměř naprázdno.

O několik měsíců později se Matula vrátil zpět do hry zatím svou poslední realizací v rámci kolektivní výstavy *Zanechte zprávu* v Galerii Aula. Na čelní stěně galerie vytvořil velkoformátovou „rytinu“ do polystyrenu s obličejem Saskie Burešové, bývalé moderátorky České televize, jež jistě utkvěl v paměti většiny z nás. [Obr. 112] Podobizna Burešové na příchozí diváky hleděla v rafinovaném bílobílém provedení. Nostalgicky vzpomínala na časy komunistického vysílání, kdy bylo vše o dost méně svobodné, ale o to „jednodušší“. Matula tak zanechal vlastní zprávu, ale riziko jejího prodlení stále trvá. Více než u kohokoli jiného se totiž může velmi reálně stát, že s odstupem několika let zmizí Matulovy nálepky pod nánosem konkurenčních „stickerů“, zdi po jeho graffiti někdo vybělí a jeho zbylé obrazy v depozitu FaVU patrně nakonec přemaluje spontánní tvůrčí živel mladších

(ne-li dokonce starších) kolegů. V poslední fázi možná zkolabuje i hard disk autorova aktuálního notebooku a zanikne tím originální dílo včetně raritní dokumentace, kterou Matula nijak systematicky neuchovává, natož aby ji organizoval na profesionální úrovni. České umění by takto ztratilo velký talent, který vlastně ani nikdy nemělo, předně protože se Mutant ke své značce nikdy aktivně nepřihlásil.

Značka MUTANT stojí mezi „postprodukčním obrazem“ Jana Nálevky a „vystoupením z obrazu nebo galerie“ Tomáše Vaňka. Matula své obrazy a grafiky nepodrobuje přísné konceptuální analýze, ale to jej současně automaticky nestaví mimo probírané metody. Se jménem Jaroslava Matuly se demonstrativně propracovávám ke konci mého projektu. Pozornému čtenáři jistě neuniklo, že míra konceptualismu a přísnost konceptuálních znaků klesá kapitola od kapitoly k pozvolnému vyprázdňování výše navržených pravidel.

Čtyři roky nazpět vytvořil Jaroslav Matula pro Museum Kampa speciální graffiti, které je v jeho podání sladkohořkou výhrou. Pod rouškou galerijní noci představoval jeho příspěvek na téma „umění ve veřejném prostoru“ proudícímu davu návštěvníků stav, který Matula paradoxně několik let odmítal – komodifikaci pouliční malby. Jeho intervence navíc přišla v době, kdy na vliv světového graffiti nejmladší umělecká scéna masivně zareagovala například v postavách Cryptika 257, Pasty, Pointa nebo Skarfa. Osobně nejsem schopen posoudit originalitu jejich práce ve světovém kontextu, ale za světlou výjimku současného českého graffiti rozeznatelného v mezinárodním dění jsou obecně a singulárně považováni pouze CAP (*Crew Against the People*)¹⁸².

Seskupení studentů Vysoké školy uměleckoprůmyslové a Akademie výtvarných umění v Praze sdružuje v různých časových periodách graffiti tvůrce vystupující jako Bleze, Most, Masker, Dirty, Dize a Teve, přičemž identifikovat občanská jména jednotlivých autorů není v duchu pouliční anonymity nijak jednoduché. Ve skupině každopádně výrazným způsobem působí Alexej Klyuykov, Vít Soukup a příležitostně též i Vasil Artamonov. Agresivní, ale inteligentní styl skupiny (Toy Graffiti)

¹⁸² V českém překladu „Parta proti lidem“.

upozorňuje na č etnou povrchnost street artu a na jeho většinovou neoriginalitu. Svým osobitým přístupem založeným na návratu ke kořenům graffiti ze 70. let 20. století ovládli ulice Prahy a blízkých evropských měst, po kterých cestují v rámci svých uměleckých či rekreačních aktivit. Podstatnější však je, že přestože se během své nedlouhé existence CAP pevně zapisují do podoby současného evropského graffiti, jako skupina si až úzkostlivě pečlivě hlídají výklad své působnosti.¹⁸³ Nesměšují ji s automatickým právem graffiti na vstup do uměleckých galerií (částečně jistě i proto, že sami nechtějí komplikovat interpretační rámec vlastního autorského díla). CAP nesměšují se snahou inovovat vysoké umění. Prostor konceptuálního umění zůstává nedotknutelným a elitním, CAP představují způsob, jak proflákat odpoledne s plechovkou barvy a stát se během toho mimochodem legendou jedné subkultury. [Obr. 113]

Je-li řeč o legendách, nelze závěrem mé reflexe nezmínit i jméno Tomáše Vaňka. Vaněk je jedním z nejoriginálnějších účastníků konceptuálního diskurzu současné malby. Bez Vaňkovy iniciace vzniku kurátorského projektu pro vývěskovou skříň v ulici Komunardů v pražských Holešovicích bychom dnes patrně skloňovali termín „veřejný prostor“ v docela jiných pádech, ale i kdyby snad vitrínka Bezhlavého jezdce nikdy nevznikla, zůstal by za Vaňkem minimálně důrazný záznam v podobě jeho „participů“.

Ukotvení pojmu particip ovšem v autorově díle předcházel cyklus *Barvy laky* (1997) vystavený rok po jeho absoloriu AVU (vedoucí Jiří Sopko a Vladimír Kokolia) v Galerii U Bílého jednorožce v Klatovech/Klenové. Obrazy s názvy „Lesk, Aspik, Zrcadlo, Záclona“ ze série vytvořené pro Vaňkovu diplomovou práci sestávaly z využití syntetických laků a igelitů na povrchu malířského plátna, kdy autorovy prakticky nešlo o vytváření spektakulárního malířského motivu, ale naopak o „odizolování“ očekávaného efektu malovaného obrazu. Série ve výsledku představila sadu monochromů,

¹⁸³ I zde výjimky potvrzují pravidla a Jakub Matuška aka Masker neváhá provoz graffiti na plátna svých obrazů v důrazném zastoupení Dvorac Sec Gallery přenášet. Problematičnost guerrilových zásahů do městského prostoru versus konceptu jako elitářského galerijního aktivismu se pokusil svou zachytit i Václav Magid. Ve svém prvním kurátorském projektu *Věčné stavy* (Karlín Studios, 2006) podle svých slov Alexey Klyuykovy násilně vnutil.

jež vznikaly různým vrstvením laku na povrchu plátna a jejich obsah navíc halil plastový povrch.¹⁸⁴ Výsledkem byly objekty, které z formálního hlediska postrádaly zřejmý malířský obsah a pro svou jemnou tonalitu absorbovaly proměnlivé světelné dispozice prostředí, ve kterém byly vystaveny.

Barvy laky však zejména jasně předznamenaly ztrátu autorova zájmu o řešení běžné dispozice závěsného obrazu. Ukázkou této změny je například Vaňkovo rané dílo *Particip č . 7 (1999)*, ve kterém autor rozpracovává hesla *nápad-šablona-posun-střík*. Ty, se později stávají jeho signifikantní značkou při využití papírových šablon a syntetických sprejů. Místně specifická instalace pro brněnskou Galerii Na bidýlku reagovala nejen na dispozici půdního prostoru provozovaného sběratelem Karlem Tutschem, ale současně rozebírala vztah obrazu a jeho pozadí. Motiv dvou obrazů s nástřikem imitujícím povrch dřeva byl přenesen do prostoru celé galerie a místnost obratem vykazovala hned dvojité mimikry. V první rovině umění “splývající” s podlahou galerie a ve druhé využití vzoru předlohy pro zpochybnění centralizující kapacity závěsného obrazu. [Obr. 113]

Vnímáním prostorové dispozice *Particip č . 7* předjímá nadcházející Vaňkovou disciplínu „obraz ve veřejném prostoru“. Netrvá totiž dlouho a autor svým graffiti vystupuje z klasického galerijního prostoru a jeho participy se začnou objevovat v kancelářích, průčelích domů, na venkovních zdech, na mostech ulicích, jednoduše napříč veřejně užívaným prostorem. Jakkoli vykazují různé formy, jejich hlavním základem do roku 2006 zůstává práce se šablonou a sprejem. V posledních letech autor svůj výraz rozšiřuje o zkoumání zvuku, který jej paradoxně přivádí o to více do laboratorních podmínek běžného galerijního prostoru, který na vlastně nikdy ideově neopustil. Vaňkovi se “útěk před malbou” vydařil bezprecedentně a zůstává možná nejsignifikantnějším autorem pracujícím s konceptualismem v současném obrazu. [Obr. 114] Jeho osobnost navíc stála nejen u zrodu

¹⁸⁴ Velmi blízko se tomuto systému využití základních průmyslových laků přiblížil Jan Nálečka ve výše zmiňovaném cyklu *Think of Beauty/Imagination Paintings (1998)* nebo Ondřej Kotrč v roce 2010 při práci na barvených igelitových pytlích nafouklých vzduchem.

“uměleckého fenoménu Vaněk“, ale i u klíčových momentů vývoje domácí scény.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Po ukončení činnosti Bezhlavého jezdce působí Vaněk v uskupení PAS (Produkce aktivit současnosti) spolu s Jiřím Skálou a Vítém Havránkem. Zároveň je členem projektu TRANZITDISPLAY a od roku 2010 vede Ateliér intermediální tvorby III na AVU.

7. Závěr

7.1. Vezmi mě domů

Take me home je heslem, kterým Jan Šerých zastřešil svou autorskou výstavu v galerii Hunt Kastner Artworks v roce 2007. Pro mne se stalo symbolickým sloganem závěru za přiblížením autorských nuancí v díle jednadvaceti současných českých autorů.

Z generačního hlediska z práce vypadly osobnosti jako Tomáš Vaněk (*1966), Jiří Černický (*1966), Jiří David (*1956), René Hábl (*1968), Petr Písařík (*1968) nebo Michal Škoda (*1962) a prostor pro adekvátní prezentaci jsem mimo jiných nenašel například pro Davida Hanvalda (*1980), Patricii Fexovou (*1975), Petra Krátkého (*1985), Radima Langeru (*1985), Martina Nytru (*1987), Lenku Vítkovou (*1975), ad. Všichni jmenovaní by mohli svým dílem přispět k doplnění palety „postkonceptuálních příznaků“ v české malbě a v některých případech povážlivě převážit miskou vah na stranu nových interpretací. Na některé jsem mohl zapomenout, některé v jejich snahách nepochopit nebo přehlédnout. Ve svém důsledku by to však nemělo zabraňovat vytvoření určité typologie možného výkladu, vybízející ke kritické reflexi dané oblasti a stanovení výzvy k případné přesnější kategorizaci, než které jsem schopen já sám.

Mohu a měl bych otevřeně přiznat, že odkaz „české malířské neoexpres“ ani „šlechtěná hyperrealistická prázdnota“, nepatří mezi mé oblíbené žánry, jakkoli mutující. Naopak. Umělecky jsou mému myšlení a vkusu blízcí umělci formy redukcující: Vasil Artamonov a Alexej Klyuykov, Marek Meduna, Jan Nálevka, Tomáš Vaněk, Milan Salák, Jan Šerých nebo Josef Mladějovský, ale zároveň pracující s dostatečně provokativním programem k zaujetí divákovy zrudlého oka. V duchu takového zaměření se pochopitelně odvíjel i předcházející text, který vnímám více jako názorovou sondu možných přístupů, nikoli coby objektivní soupis. Jsem si plně vědom faktu, že z pozice klasické kunsthistorie by tento text stěžejně obstál a mým cílem nebylo ani zdánlivě její hranice pokoušet, podobně jako soutěžit o nový teoretický výklad díla vybraných autorů. Ty, respektuji zejména pro jejich komplexní schopnost pracovat ve svém díle

za pomoci aktuálních autorských přístupů a zároveň ve vědomí dnes již všeprostopujícího kontextu historie umění.

Toto vědomí může být stejně svazujícím jako osvobozujícím. Na jedné straně autora podvědomě limituje v pokusech neověřených mimo aparát kontextu dosavadních forem umění a na straně druhé vytvářejí kontext životních podmínek v oboru, který je patrně ze všech zkorumpovaných, zkorumpovaným nejméně. Jmenovaní tvůrci jasně formulují své dílo s vědomím pravidel konceptuálního obrazu a jeho praxe. Ve svých dílech vytvářejí autonomní umělecké systémy, obratně zvládají složité intelektuální hry, autorské přístupy dovedou prezentovat s vyváženou dávkou humoru a ovládají postprodukční formy myšlení i vztahové estetiky, leč ani jejich umění nelze postavit mimo ohrožení vytváření disfunkčních a nazpět vedoucích cest, nebo je nevnímat v kontextu globální ztráty kontroly nad společenskou realitou.

Jaký jiný typ děl, než který vybraní autoři reprezentují, totiž více hrozí nenaplněním základní funkce umění, jež se v čase víceméně nemění – předat určité vyšší sdělení? Lze považovat za legitimní umělecké dílo, k jehož pochopení je nezbytné osvojit si široký slovník odborných pojmů? K čemu slouží Salákův mnohoúhelníkový monochrom ve věku Viriliových vizuální dyslexie? A komu takové umění slouží? Shareholders nebo stakeholders? Komu je povinováno? Ano, vybraní autoři překonali nástrahy estetizace obrazu a manýrismu malířského rukopisu. Vypořádali se úspěšně i s obsahovou stránkou svého díla, jakkoli každý po svém a na relativně široké škále forem. Nepopírají ovšem intelektuálním kódováním svých děl jejich samotný princip? Nejsou více než jiní součástí umělecké koluze? Pro veřejnost utajené profesní dohody o pravidlech provozu současného umění?

Vybrané práce On Kawara, Jana Šerých, Jana Nálevky a Richarda Serra dokumentují dílčí marnost odpovědi nastolené otázky. Mohou totiž sloužit jako příklady vysokého umění neomezeného časem, geografickým celkem nebo generačním rozdílem, tedy jako díla dosahující výjimečné univerzality, ale zároveň je lze vnímat jako vyprázdňené plochy pro formální tapetování muzeí současného umění nebo jako objekty vhodné k doplnění interiérů podnikatelských domů s velkými onyxovými stěnami.

Jisté je, že i průměrně š kolený divák patrně není vybaven schopností tento rozdíl rozpoznat. Zná funkci vědy i vědeckého patentu a v dějinách umění pojmenoval krásná i užitá umění. Postkonceptuální přístup v malbě ovšem ve své elitářské podstatě naplňuje Baudrillardovu skepsi, jelikož je účelovým patrovým dortem, ze kterého se na každého dostane jen podle jeho místa u svatebního stolu. Zamilovaný ženich si z rozumu bere výstavu, výstava miluje autora a svatebčané jsou vernisážovými hosty slavnostního rautu s omezenou kapacitou. K ránu vystřízliví, někteří si vymění kontakty, aby se potkali na příštím obřadu, znaveně opustí své pokoje a všichni se rozjedou do svých domovů zpátky za běžným životem. Rodiny zaplatí účet a manžel začne po několika letech myslet na kolegyni z práce. Co zbývá? „*Ti, co zbývají*“ podle manželů Š evčkových, Slavické „*poslední tvůrci*“, Vaňousova „*generace ressetingu*“ i Adamovi „*ztišení*“. Bez ohledu na ideový střet inovace v umění nikdo z nich nemůže stát mimo běžné sociální a společenské relace.

Do příběhu však nemusíme nutně vnášet zbytečné existenciální nebo kategorizační drama byť pod vidinou lákavého titulu „lékaře umění“. Dle Miroslava Petříčka mohou pojmy *konceptuální* a *postkonceptuální* existovat vedle sebe bez zásadnějšího konfliktu zájmů a bez stanovení všeobjímající – tvrdé definice: „*Postmoderna, poststrukturalismus, dekonstrukce, postkoloniální diskurz, dispozitiv, neo-to a neo ono a tak dále. Myslím si, že navzdory různým neo předponám, které přidáváme, už ve hře není nějaká novost, že v této zprávě klasifikujících termínů není nějaké lineární přicházení nového a zase nového a tak dál, nýbrž že za mnohostí různého, jež právě akcentuje mnohost, je fakt, že termíny se svou rozmanitostí snaží dát najevo, že toto všechno koexistuje naráz, ne jedno po druhém, ale vedle sebe. A potom lze vyslovit hypotézu, že za množením a bujením nejrůznějších termínů, popisů a značek je snaha uchopit to, co se mění, protože vzniká. A nelze je ‚zafixovat‘, nemá-li být deformováno.*“¹⁸⁶

Odhlédneme-li tak od lineárního pohledu kontinuálních dějin postmoderního umění, je příhodnější *postkonceptuální* definovat spíše jako

¹⁸⁶ Petříček, M.: Rámec uvnitř, in: (A) *symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy*, str. 183

komplexní uskupení volných znaků jedné příbuzné třídy než jako krystalicky čistý pojem. S pocitem, že jsem závěrečnou citací Miroslava Petříčka zpochybnil význam celé této práce, končím rád. Zemřít má přece podle Layne Staleyho a Václava Magida každý mlád. Nebo alespoň umělci ano.



[115] Možnosti mládí po roce 1911.

7.2. Formální zhodnocení

„Vrátit se domů“, to bych nejraději právě ve chvíli, kdy se vracím v čase této práce a sám pro sebe zvažuji, v čem může spočívat její význam nebo slabé stránky. Téma práce pro mne představovalo především výzvu osobní a v tomto ohledu jsem snažil koncipovat i celý text. Jeho původnost nestojí ani tolik na snaze o rozšiřování objemu vědomostí případných čtenářů, jako na potřebě nabídnout zúčastněným stranám určitý model organizace relevantní agendy. Nadefinovaný referenční rámec, reflexe globální i lokální situace, ale především navržené skupiny a jejich kategorizace nemají ambici převrátit dosavadní vnímání současné české malby, ale současně nejsou výhradně spekulativními.

Srovnávací technika konkrétních autorských přístupů se pro mne stala funkční především za cenu testování mých vlastních názorů a míra její objektivita je nepochybně odlišná od oborově různého školení teoretiků. Jakkoli nebyla objektivita mým prioritním cílem, udělal jsem maximum proto, abych vyvážil poměr mezi pohledem Petra Duba – umělce a Petra Duba – „výzkumníka“ objevujícího nové souvislosti původního zadání, od kterého jsem se snažil odchýlit minimálně, ale zároveň sám sobě nebránit v novém poznání.

Struktura, obsah a logika předkládané práce byly bez pochyby ovlivněny vlastním autorským přístupem, který je přímo úměrný mé zkušenosti s tvořením kratších a koncentrovanějších textů. Pokud by tedy tato práce měla začít od nuly, její výsledný formát by patrně směřoval ke kompilátu hutnějších esejí a neohrožoval čtenáře v jeho pozornosti.

Použitá literatura v principu reflektuje dvě základní ideové roviny mého pojednání: vymezení ústředního problému na základě „zavedené literatury“ a prověření její relevance skrze nejaktuálnější internetové zdroje. S klidným svědomím mohu konstatovat, že pro mne byla etika práce s literaturou stejně významnou, jako zachování respektu k citovaným osobnostem. Rozsah citací je proto záměrně naddimenzován ve snaze zabránit možné dezinterpretaci mého výkladu ve vztahu k citovaným textům či popisovaným projektům.

Nastavení normy a rozsahu textu vychází z čistě intuitivního vnímání a je dílem i odrazem širšího hledání způsobu, jak ukotvit doktorandský výzkum umělců na všech domácích uměleckých školách. Dobrých příkladů jistě není málo, standardizované bohužel prakticky neexistují. V neposlední řadě bych rád uvedl, že úroveň grafické úpravy a adjustace celé práce vychází z vnímání disertace ve formě pracovního materiálu, nikoli finální publikace. Posoudit nejen vizuální parametry, ale především celkovou kvalitu textu a přínos pro obor je však předně úkolem budoucích čtenářů.

8. Přílohy

8.1. Obrazová příloha



[2] Milujeme umění!



[3] Dvě letadla

...ničící věže v centru New Yorku obě budovy WTC s chirurgickou přesností. Uvěřili jsme!
Ale konspirace v umění?



[4] „Kartell“

Tentokrát v kanceláři děkana Fakulty výtvarných umění VUT v Brně.



[5] Pozor
Angažované umění!



[6] Příklad využití uměleckého výrazu versus autorská forma. Projekt/umění?
Levý horní roh: Malina, Meduna, Krátký, dále pouze Katharina Grosse. Autorce slouží vybraná forma jako umělecká značka. Trojice chtěla naopak malířství popřít (Petr Krátký, Petr Malina, Marek Meduna, Rovnostranný trojúhelník, Galerie Meet Factory, 22. 1. – 21. 2. 2010. Kdo pozná alespoň pět rozdílů?



[7] Art Fighters. Bojujeme!

Ale za co? S kým? Jáká jsou práva současného umění ve společenském prostoru? A jeho povinnosti?



[8] Červená a modrá pilulka

„Současné je vlastně konstituováno pochybami, nejistotou, nerozhodností. Potřebou prodloužit reflexi, docílit odkladu. Chceme odložit naše rozhodnutí a akce ve snaze získat více času pro analýzu, reflexi a pozorování. Přesně to je současnost – prodlouženou, dokonce potenciálně neurčitou periodou odkladu.“¹⁸⁷

¹⁸⁷ Groys, B.: Comrades of Time, in: *What Is Contemporary Art?*, s. 23



[9] Svět je iluze a umění spočívá v prezentaci iluze světa

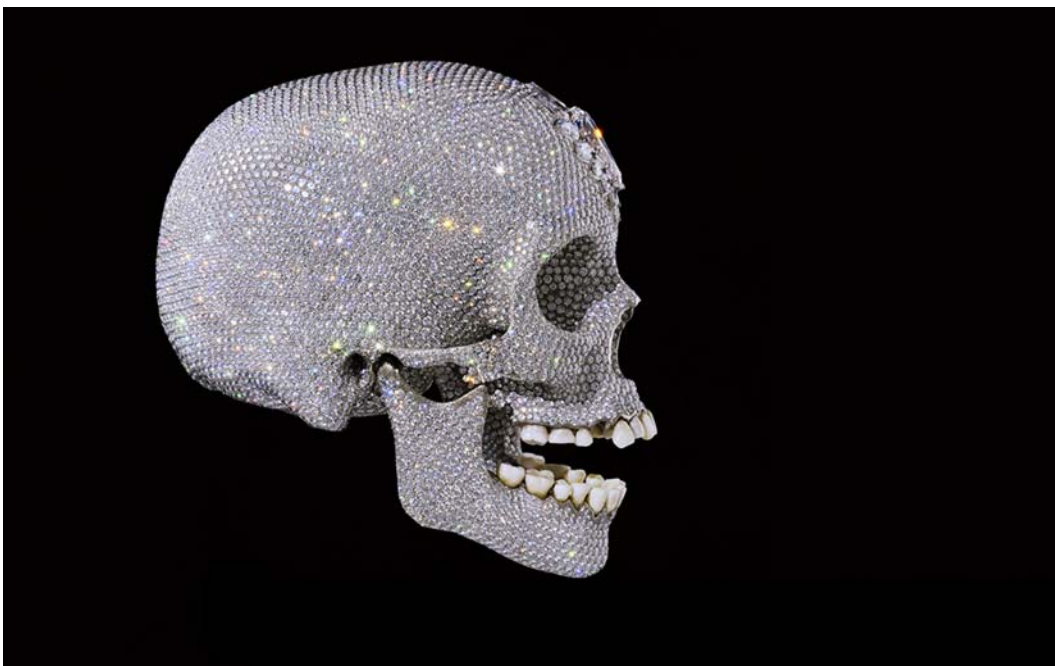


[10] Zabíjí „nenápadná tendence“ umění?



[11] Čekám až mi někdo zavolá

„Jaká je funkce současného umění v současné katastrofě kapitalismu?“¹⁸⁸



[12] Uměním k věčnosti

¹⁸⁸ Steyerl, H.: Politics of Art: Contemporary Art and Transition To Post-Democracy, in: *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, s. 31



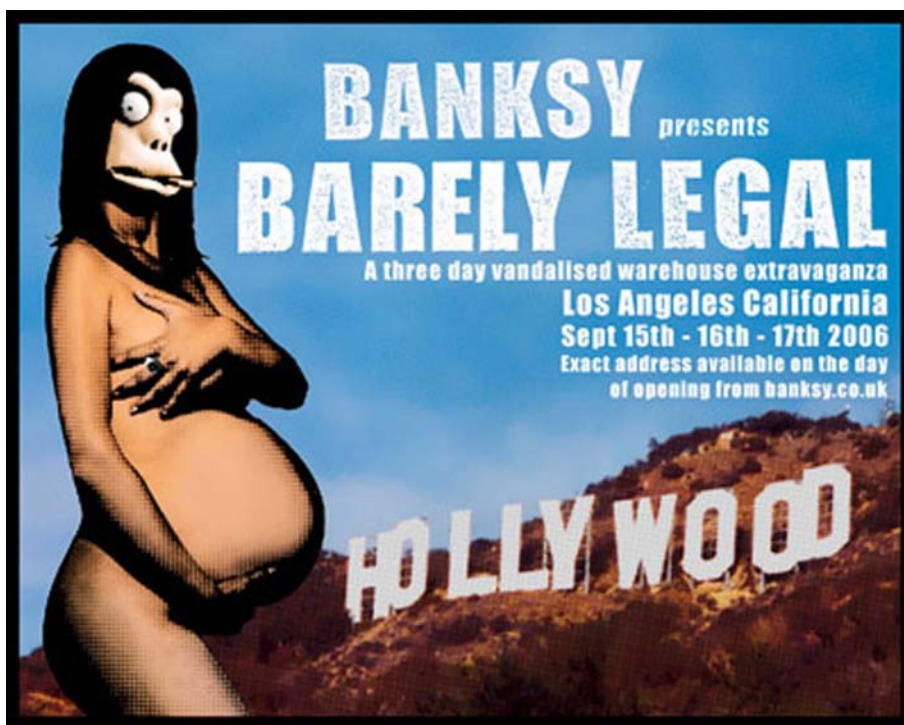
[13] Úkoly domácího týmu

„Prvním úkolem umělce ve vztahu k politickým a kulturním aparátům a průmyslu zcela jistě zůstává jeho obrana proti fúriím neosobní veřejnosti, které hrozí roztrhat jeho dílo a využít ho jen k reprezentaci svého pištění stejně, jako Myší národ využíval zpěvačku Josefínu. Z druhé strany ale tvůrci hrozí, že podlehne romantickému opojení z vlastního génia a bude narcisisticky považovat každý svůj počín za originální a umělecky výjimečný.“¹⁸⁹

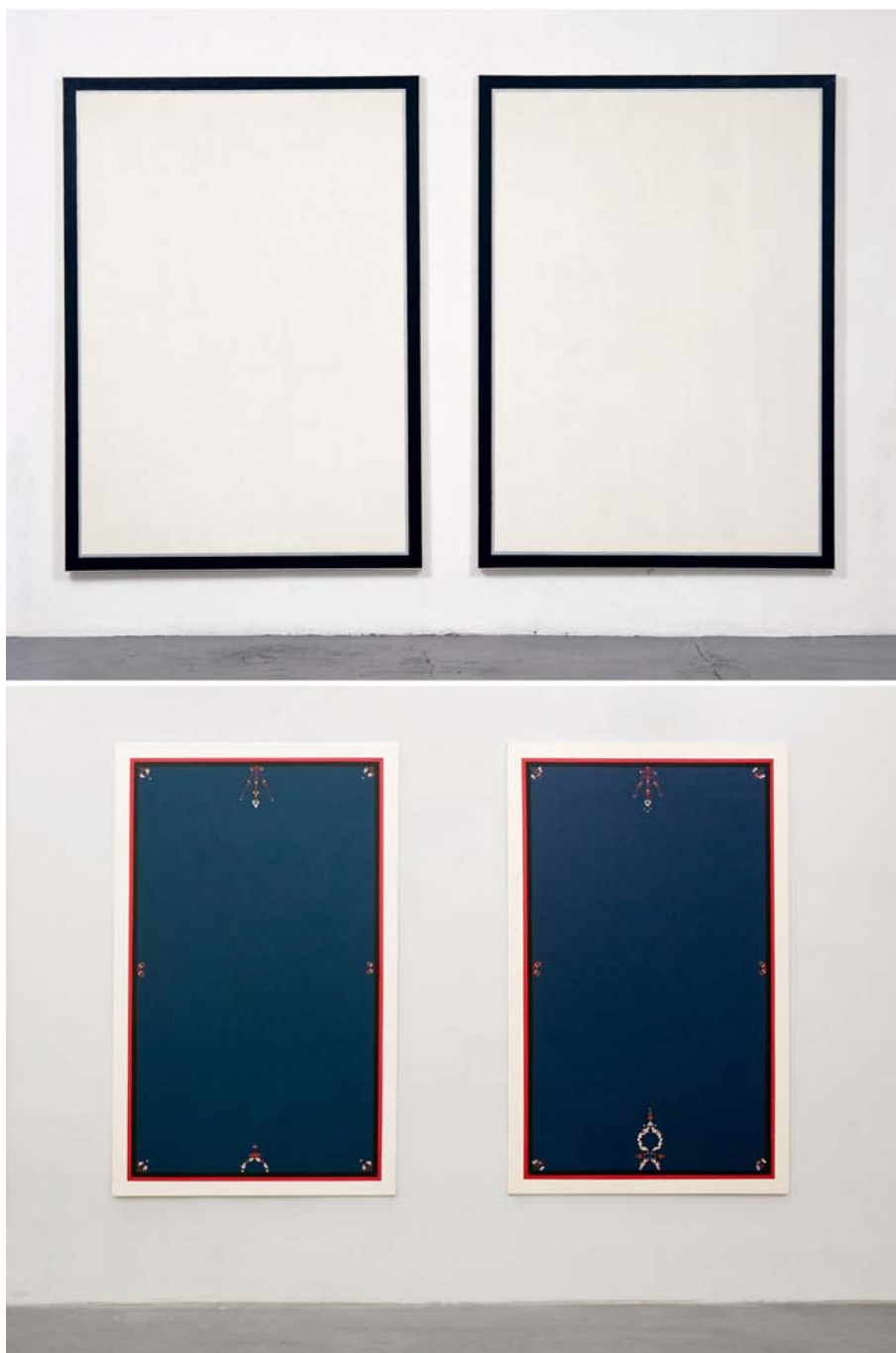
¹⁸⁹ Přibáň, J. Kultura dusí, umění osvobozuje [online]. Divus [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1494>.



[14] Obraz globální vesnice



[15] Vysoké umění prohrává
Aneb těhotná opice se jistě pamatuje lépe než konceptuální monochrom.



[16] Formát historického vědomí

"Jestliže se dvě děti rozhodnou hrát si na koně, musí se dohodnout, že koněm je koště, a navíc v rámci vzájemně přijatelných pravidel. Jestliže je do hry zasvěceno třetí dítě, musí se objasnit, že ,koště' je koněm."¹⁹⁰

¹⁹⁰ Summers, D.: Reálná metafora: Pokus o novou definici "konceptuálního zobrazení, in: Vizuální teorie, s. 142



[17] Mauricio Cattalan jako neokonceptuální mstitel Lucia Fontany

„Muzea, akademické instituce, aukční domy a texty obvykle inklinují ke snaze obejít potřebu kategorizace současné umělecké produkce deklarací, že současnost vybraných sbírek nebo diskurzů je založena na chronologických konvencích...“¹⁹¹

¹⁹¹ Cuauhtémoc M.: Contemporary: Eleven Thesis, in: *What Is Contemporary Art?*, s. 11



[18] Daniel Pflumm abstrahující



[19] Neinovujte, imitujte!



[20] Déjà Vu?



[21] Déjà Vu?



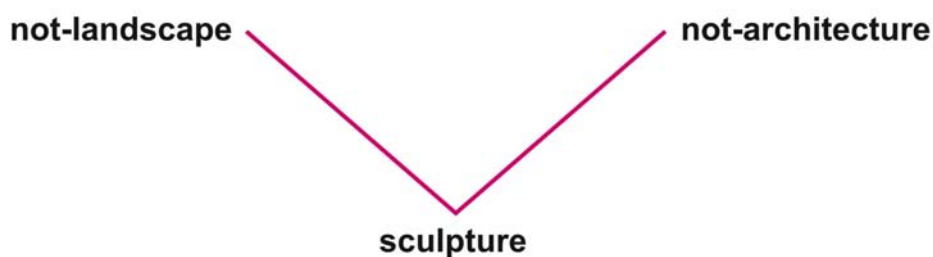
[22] Obraz jako zrcadlo vnějšího světa
Tentokrát doslovně.



[23] Podobizna Vladimira Iljiče Uljanova (s čepici)

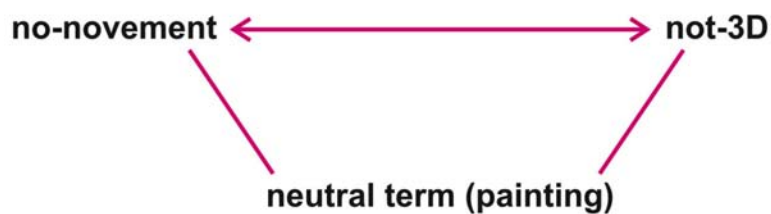


[24] Obraz? Co popisuje? Nezbyvá než se dohodnout.



[25] Diagram Roaslind Kraussové

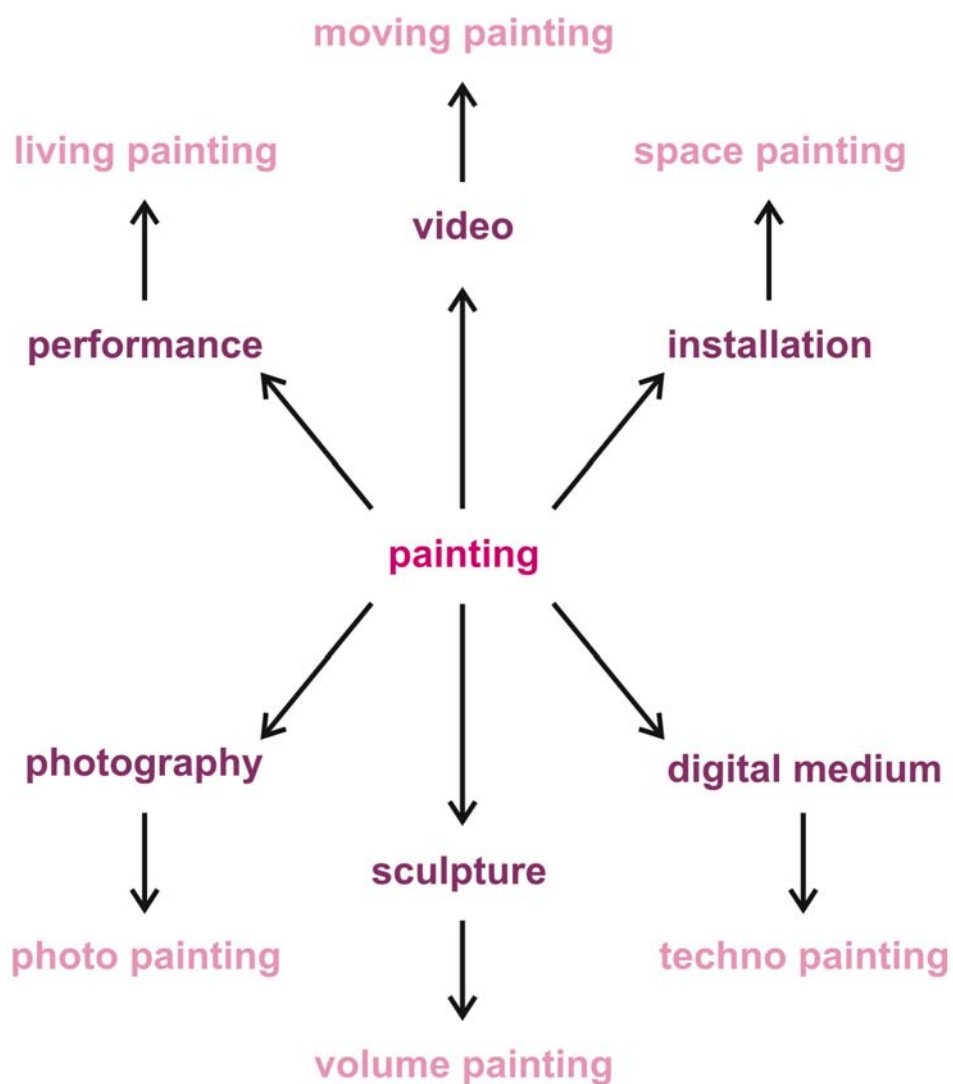
Nové sochařství v postavení expandující mezi “krajinou” a “architekturou”. Kraussová svým diagramem přibližuje díla Roberta Morrise, Roberta Smithsona, Richarda Longa, Richarda Serra ad. z konce šedesátých a začátku sedmdesátých let minulého století. Pojmy jako Earthworks a Land Art ještě neexistují.



[26] Fareseův diagram

“Běžná malba” bez pohybu a prostoru. “Expanded painting”¹⁹² tyto parametry relativizuje.

¹⁹² Nepoužívanějším český ekvivalntem je tremín “malba s přesahy”.



[27] Postavení “malby s přesahy” podle Baragána

The Multiple Inclusion Diagram (MID) – Diagram zahrnující multiplikované možnosti malby.



[28] "Bez" malby a v prostoru

"Tato instalace je sestavena pouze za pomoci běžných prefabrikovaných malířských materiálů (rámy, plátno, klínky, šeps). Jejich použití je však, ve významu klasického vztahu uvnitř obrazu, odlišné. Plní funkce rozcházející se s těmi, kterým mají sloužit. Využívám vlastností materiálů, jejichž důsledky jsou v klasickém malířství, nežádoucí. Všechny části „obrazu“ spolu souvisejí a jsou stejně důležité."¹⁹³



[29] Rám – téma samo pro sebe

„Kde končí okraj obrazu a kde začíná okraj světa?“¹⁹⁴

¹⁹³ Krátký, P. 2003. Levitující obraz [online]. Webová prezentace Petra Krátkého [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://petrkratky.borec.cz/?page_id=480&preview=true>.

¹⁹⁴ Fodge, D.: The Trouble With Painting, Painting at The Edge of The World, s. 15



[30] Obraz – instalce



[31] Mistr se soustředí. Nerušit!



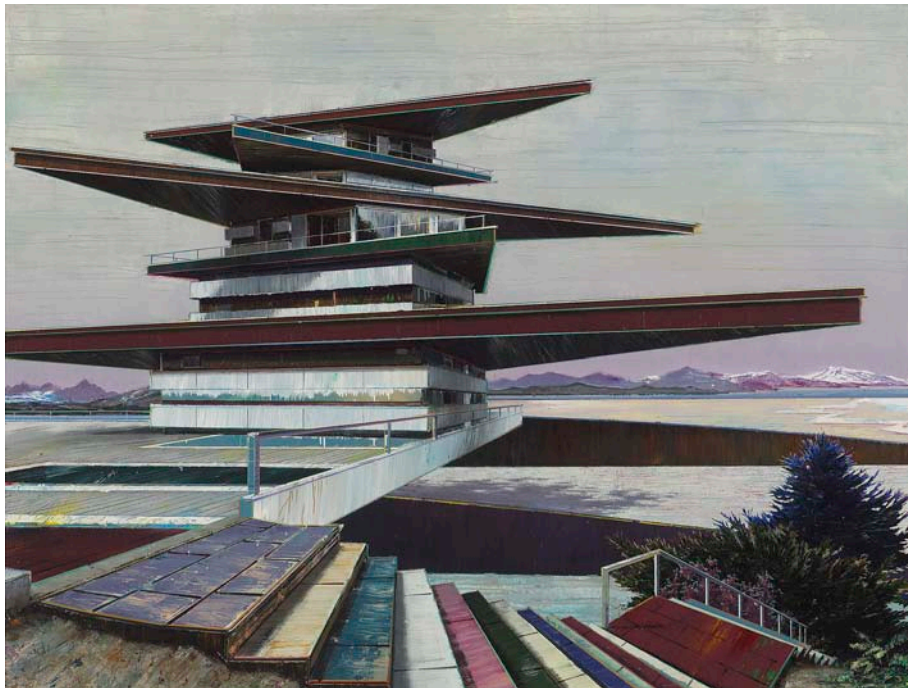
[32] Callum Innes, 2002



[33] Thomas Pihl, 2010



[34] Judy Millar, 2011



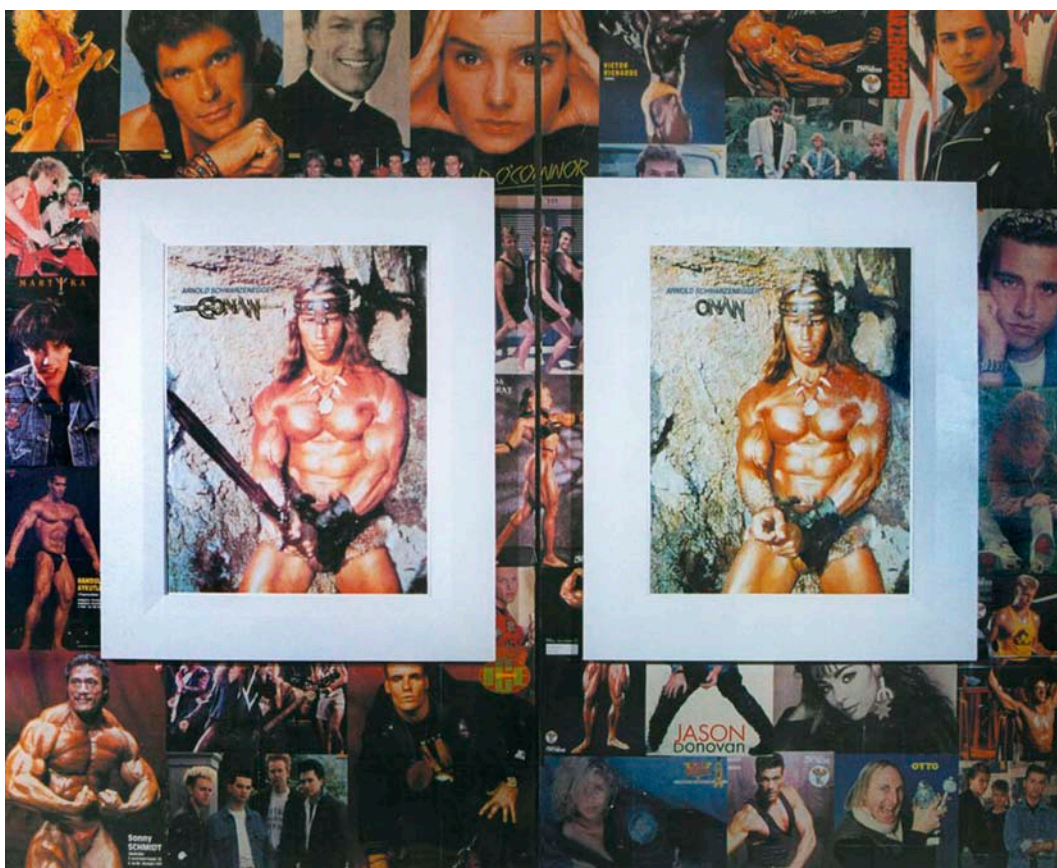
[35] Mike Wolf, 2010



[36] Soubor dobra a zlem?

Vlevo: Pohled do Galerie Rudolfinum postavené architektvy J. Zítkem a J. Schulzem, autory národního divadla v roce 1884. Vpravo: Holešovická vitrína Bezhlavých jezdců (1996).

Cuahtémoc tvrdí, že: „Muzea, akademické instituce, aukční domy a texty obvykle inklinují ke snaze obejít potřebu kategorizace současné umělecké produkce deklarací, že „současnost“ vybraných sbírek nebo diskurzů je založena na chronologických konvencích...“¹⁹⁵ Skupina BJ si poradila po svém.



[37] Co chybí, z toho co zbývá?

Plakát a jeho hyperrealistická kopie

¹⁹⁵ Cuahtémoc, M.: Contemporary: Eleven Thesis, in: *What Is Contemporary Art?*, s. 11

Jmenuji se Tomáš Kubík a...

...kreslení a malování se věnuji od malička. Vystudoval jsem výtvarnou školu **Václava Hollar**a v Praze, obor propagační výtvarnictví a reklamní tvorba. Poté jsem byl přijat na **Akademii výtvarných umění** v Praze do ateliéru klasických malířských technik prof. Zdenka Berana. Následně jsem přestoupil do intermediální školy prof. **Milana Knížáka**.

Během studií jsem absolvoval několik zahraničních studijních pobytů, konkrétně v Belgii, Holandsku a USA.

Reklamní ilustraci a práci kreslíře se intenzivně věnuji 5 let. Dříve jsem spolupracoval se studiem **Drawetc** a v současnosti pracuji jako freelancer. Mám bohaté zkušenosti jak s klasickým kreslením a malbou, tak i s prací na počítači. Ilustrace a storyboardy kreslím různě, fixy Copic, nebo tabletem ve Photoshopu.

Mezi mé nejčastější klienty patří agentury: **Loosers Prague**, **Comtech**, **Rust**, **Ogilvy**, **Leo Burnett**, **Publicis**, **Film Service** a mnoho dalších. Staňte se mým dalším klientem...

...jsem k vašim službám

info@tomas-kubik.com +420 775 024 532

ilustrace

1 2 3



[38] Malba pod cenou?

Screenshot autorského webu Tomáše Kubíka, absolventa elitní pražské Akademie výtvarných umění v Praze. Zdeněk Beran běžným písmem, jméno Milana Knížáka označeno tučně.



[39] Takto se s malbou loučí Tracey Emin



WANNIECK
GALLERY

GALERIE
VÝSTAVY
SBÍRKA
PROGRAMY

MÉDIA
PRONÁJEM
ARTSHOP
HISTORIE

CZ
EN
KONCERTY FB
KONTAKT

Newsletter
Doporučit
Tiak
Obilbené

Odkazy
Sociální sítě
Virtuální prohlídka
Kalendář

HLEDAT:

- Butzer André
- Bařil David
- Balabán Daniel
- Bara
- Blažo Marko
- Cišařský Tomáš
- Csudaí Ivan
- Czinege Michal
- Čermický Jiří
- Čermušák Michal
- David Jiří
- Diviš Stanislav
- Farmanová Jana
- Fexová Patrice
- Girsa Václav
- Gilbert Andrew
- Hayek Pavel
- Heinzmann Thilo
- Helbig Thomas
- Hošek Jakub
- Hüppauf Marcel
- Jakubčiková Blanka
- Kokolia Vladimír
- Kopal Ondřej
- Korpaczewski Igor
- Košárová Věra
- Kovánda Jiří
- Kožisek Petr
- Krůček Václav
- Lehmann Andrea
- Lysáček Petr
- Mackenz Christian
- Mainer Martin
- Mamouška Ján
- Manoušek František
- Meduna Marek
- Mrvová Juliana
- Nikl Petr
- Pastřínek Petr
- Pěchouček Michal
- Petrbok Jiří
- Pisářík Petr
- Piacht Otto
- Rathouský Luděk
- Saliák Milan
- Sedláček Martin
- Seig Markus
- Sirka Boris
- Skála Jiří
- Skrepl Vladimír
- Soukup Vít
- Stratil Václav
- Střížek Antonín
- Šurtyka Jiří
- Szenibétery Adam
- Šalanda Robert
- Šerých Jan
- Šíte Erík
- Škoda Michal
- Špaňhel Jakub
- Vaněk Tomáš
- Vaňková Markéta
- Vasilko Ján
- Veselý Petr
- Vosecký Ivan



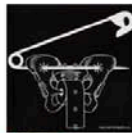
Bařil David



Balabán Daniel
ze 20. 1922, 160x130cm, akryl,
plátno



Bara



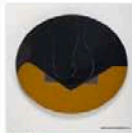
Blažo Marko



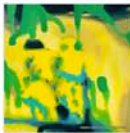
Butzer André



Čišařský Tomáš
Druhý pokles, 1991, 115x110,
olej, plátno



Csudaí Ivan



Czinege Michal



Čermický Jiří
Anha, 1997, 175x155cm,
epoxid, akryl, plátno



Čermušák Michal



David Jiří
Je mi došle, 1994, 130x120cm,
komb. technika, plátno



Diviš Stanislav
Anha, 1987/001, 140x160cm,
akryl, plátno



Farmanová Jana



Fexová Patrice
Žitní město, 1998-9,
150x170cm, akryl, plátno



Gilbert Andrew



Girsa Václav
Bez názvu rčřř, 2002,
102x130cm, akryl, plátno



Hayek Pavel
Pefelronky, 1999, 190x160cm,
akryl, plátno



Heinzmann Thilo



Helbig Thomas



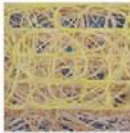
Hošek Jakub
Bez názvu Kofle play II, 2001,
80x100cm, akryl, plátno



Hüppauf Marcel



Jakubčiková Blanka
Memor of Jesus, 2005,
240x150, kombin. technika, papír



Kokolia Vladimír
Břixy, 2002, 220x160cm, olej,
plátno



Kopal Ondřej
Africa: Réunion, 2003,
180x140cm, epoxi, akryl, plátno



22. 05. 2012

Úterý 22.5.2012 v 18 hodin vernisáž
výstavy "České umění 90. let ze
sbírky Komerční banky"

09. 05. 2012

10.5.2012 - 21.5.2012 galerie
uzavřena

09. 05. 2012

Obrazy z prodejní výstavy je možné
zakoupit ještě 3 měsíce po skončení
výstavy 9.5.2012

Květen 2012

Duben | Červen

Po	Út	St	Čt	Pá	So	Ne
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

Legenda

- Koncerty Filharmonie Brno
- Komentovaná prohlídka
- Vernisáž
- Výtvarný dětský atelier
- Jiný
- Zavřeno

Generální partner



Mediální partneři



Najdete nás na Facebooku

Wannieck Gallery

To se mi líbí

Wannieck Gallery se líbí 1,831 lidem.

Petr Radec

[40] Kdo je tady ředitel?

Přehled autorů sbírky Wannieck Gallery na webových stránkách galerie (květen, 2012)



[41] Umělec – kurátor, kurátor – umělec (kamarádi)

Vlevo: Jiří Franta – umělec / Jiří Franta – kurátor Galerie Etc (na fotografii společně se spoluautorem David Böhmem).

Vpravo: Pohled do kurátorské výstavy a na pozvánku výstavy Zelená z roku 1997 (kurátoři Jakub Dolejš, Jan Kadlec, Milan Salák). Obraz lze namalovat nebo rovnou vstoupit do jeho „programu“. Spojovat může nejen motiv vystavení děl obsahujících zásadní poměr zelené barvy, ale i statut výstavy. Zelená představila 55 autorů. Výstava Salón umění v DOXu (ART SALON – Painting, 2012) 535 účastníků s celkem 1132 díly.

**ПОШЛОСТЬ [pošlost'], podst. ambiciózní
mladý kurátor**

[42] Nihil Scire Omnia Posse. Nic nevědět, všechno moci.

Sdružení výtvarných kritiků a teoretiků
Česká sekce AICA
Klub sběratelů
Galerie kritiků
a mediální partner čtrnáctideník Ateliér

Vás zvou na 1.ročník výstavy a soutěže

Cena kritiky za mladou malbu
pro 15 nominovaných kandidátů do 30 let

- vernisáž v Galerii kritiků ve středu 30.1.2008, 18 hodin, kdy sami rozhodnete o Ceně diváků (beseda s tiskem v 17 hodin)
- slavnostní vyhlášení Ceny kritiky v Galerii kritiků ve středu 4.2.2008, 18 hodin, a níž rozhodne odborná porota ve složení: Marlin Dostál, Edith Jeřábková, Jitka Hlaváčková, Jiří Pláček, Milan Solák, Radek Wohlmut

koordinátor Vlasta Ciháková-Noshiro

výstava potrvá do 15.2.2008, denně od 11 do 18 hodin, kromě pondělí

Galerie kritiků, Jungmannova 31/36, 110 00 Praha 1, tel.606 601 224
www.galeriekritiku@volny.cz



5. 5. – 18. 5. 2008

Galerie Jižního křídla
Nové radnice
Dominikánská 1 · Brno

Otevřeno:
úterý – pátek · 13–18 h

Vernisáž a slavnostní vyhlášení
výnosu poroty se uskuteční
v pondělí, 5. května 2008
v 17 hodin

Ceny předá primátor města Brna,
pan Roman Onderka, pod jehož
záštitou se výstava koná

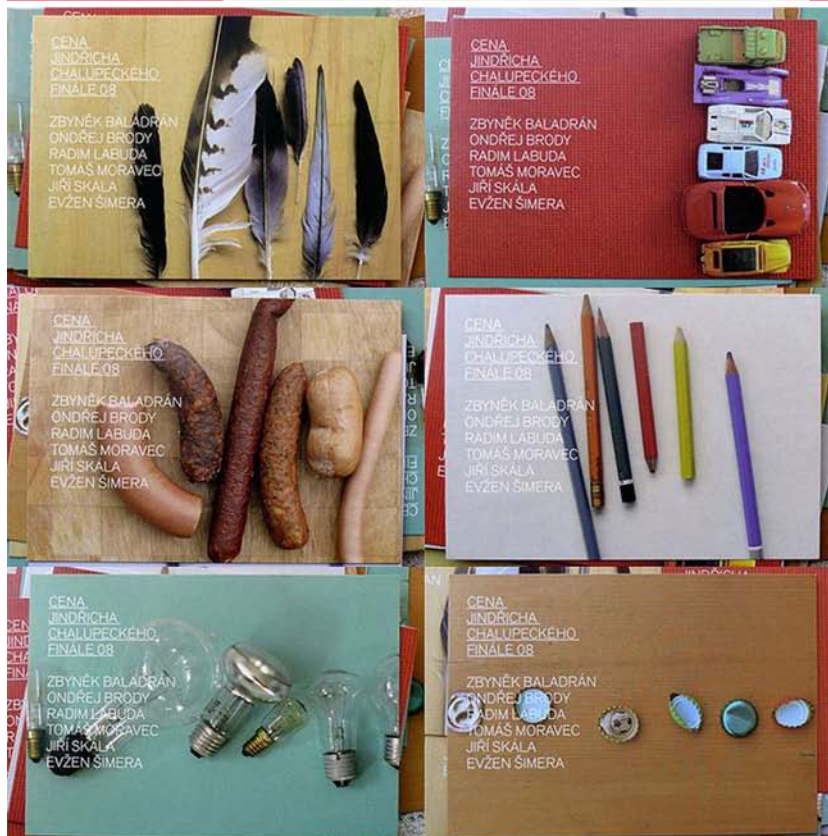
ARSKONTAKT

5. ROČNÍK KONFRONTAČNÍ PŘEHLEDKY
VÝTVARNÉHO UMĚNÍ MLADÝCH AUTORŮ

konfrontace

www.arskontakt.org

Tento projekt se uskutečnil s finanční podporou Statutárního města Brna a Ministerstva kultury České republiky, s laskavým přispěním institucí:

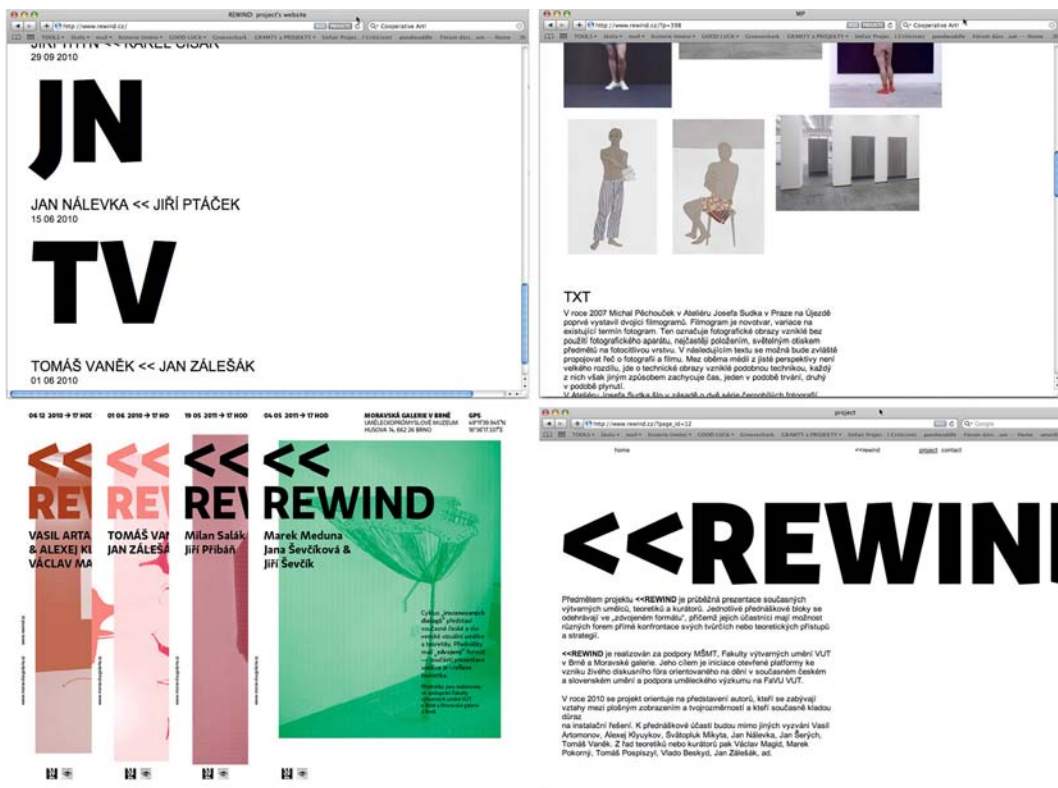
[43] Smrtně vážně?

Oblíbené klíše: Cena Jindřicha Chalupceckého představuje model nudného konceptuálního soutěžení. Pravdou je, že konceptualisté a malíři zůstávají nesmiřitelnými tábory. Jak je ovšem na počátku 21. století neschematicky rozeznat? A co na to grafičtí designéři?



[44] 4 x 4 = malba na plátně

Vlevo shora dolů: Jan Nálevka (2011), Jan Šerých (2008)
 Vpravo shora dolů: On Kawara (1968), Richard Serra (2008)



[45] <<REWIND

Webové stránky projektu: Play It Again, Sam!



[46] Pohled do instalace výstavy **Bezradný otec a století a ženy**
Moravská galerie, Pražákův palác, 2008



PRICE OF THIS PAINTING
EXCEEDS THE VALUE OF PICTURED ITEM
SEVERAL TIMES

[47] Co, kdo a za kolik?



[48] Maskáče, modely, malba
Pohled do ateliéru Milana Saláka



[49] Magid maluje Saláka, Salák hraje pilota



[50] Obraz nebo text?

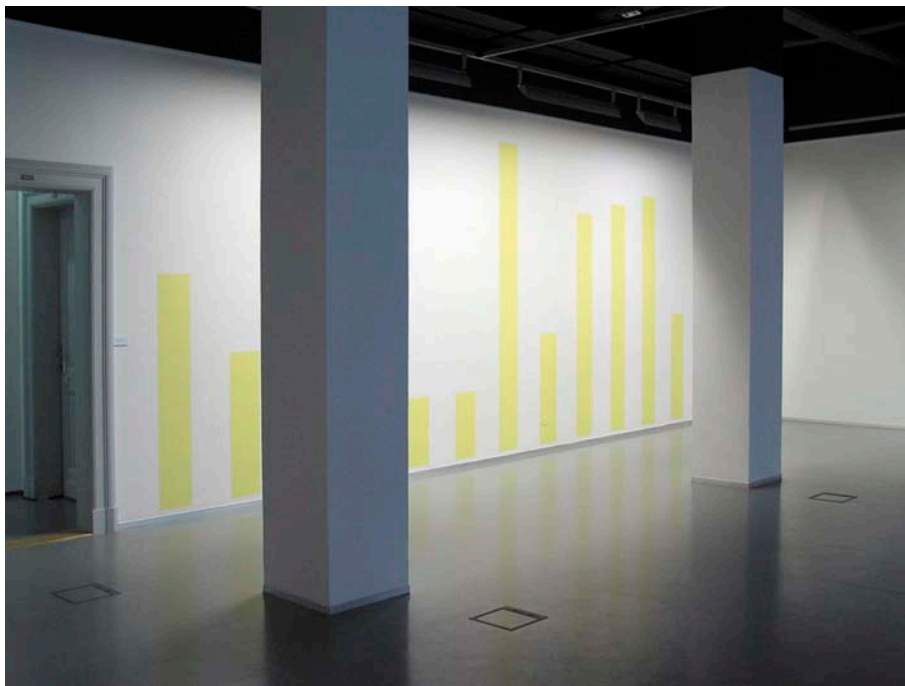
Písmeno „R“ z rozpracované série osmi obrazů Marka Meduny započaté v roce 2009. Autorská mřížka ukazuje motivy BRUSEL, CIHLY, DŘEVO a HOVNO. Výstupem cyklu budou slova *nula* a *zero*:

„Konceptualismus zakládá svou neempirickou existenci jako pozitivní (transcendentální) hodnotu na vytvoření originální fikce. Ale žádné množství definic (nebo dokumentace) na situaci nic nezmění. Žádná myšlenka nemůže existovat mimo slovo bez nějaké nosné podpory.“¹⁹⁶

¹⁹⁶ Grygar, Š.: cituje Mela Bochnera v příspěvku Co je konceptuální umění, in: *Konceptuální umění a fotografie*, s. 119



[51] Malba rozumu a šílenství na zdi

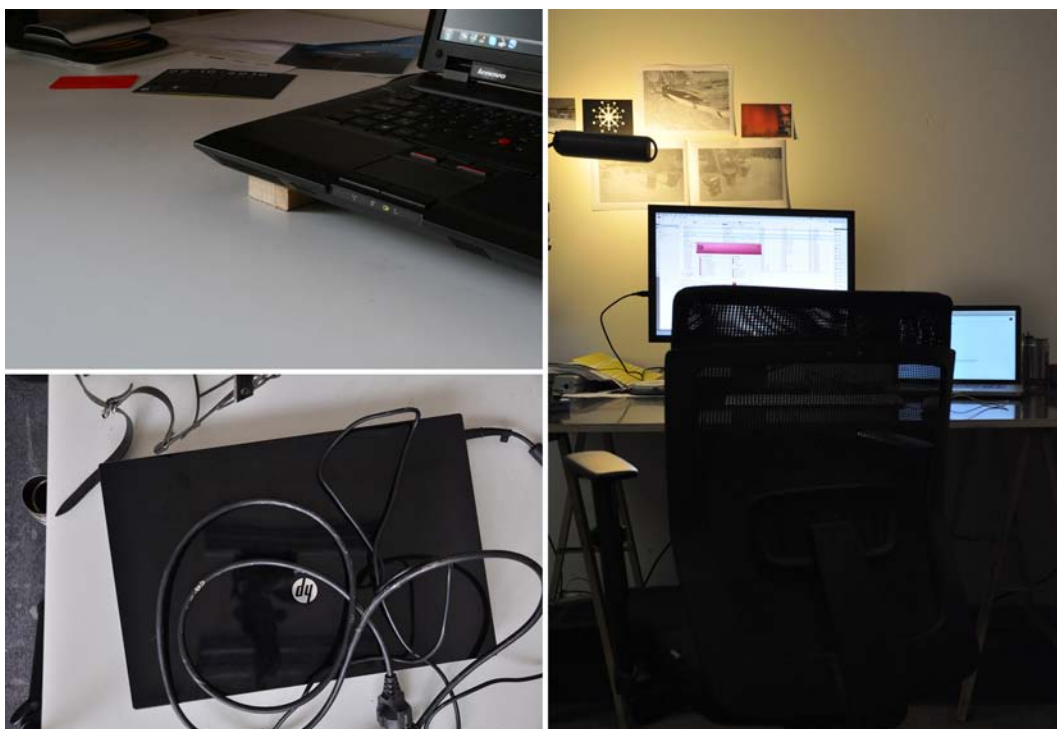


[52] Nikomu nic, někomu něco



[53] Právý obraz?

Šerých využívá fotografie vzniklé snímáním Google Street View a prezentuje je jako hotové konceptuální fotografie, upozorňuje tak na rozpor mezi realitou a jejím virtuálním obrazem. Vilém Flusser volá po revizi obrazu už v osmdesátých letech minulého století: „Je třeba nechat padnout historický rozdíl mezi pravdivým a nepravdivým, mezi vědou a uměním.“¹⁹⁷



[54] Nástroje technických obrazů

(Zleva dolů: počítač Tomáše Vaňka, Roberta Šalandy a Jana Šerých)

„Otázka: ‚Před chvílí jste mluvil o pastí na podívanou, dal by se tak označit fotoaparát?‘

Odpověď: ‚Ne, vůbec ne, to jsem dělal dřív, když jsem byl malý. Přimhouřil jsem oči, až zůstala jen tenká štěrbinu, přes kterou jsem intenzivně pozoroval, co jsem chtěl vidět. Pak jsem se třikrát otočil dokola. Měl jsem za to, že jsem pozorované zachytil, chytil do pasti, že si tak budu moci napořád uchovat nejen viděné, ale také zvuky. Postupem doby jsem si samozřejmě všiml, že můj trik nefunguje, a teprve tehdy jsem k tomuto účelu začal používat technické nástroje...‘¹⁹⁸

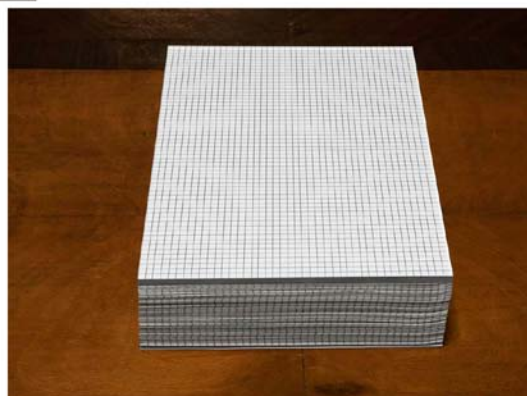
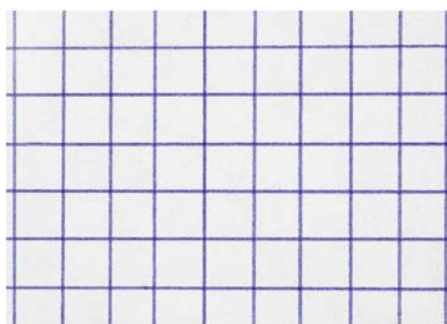
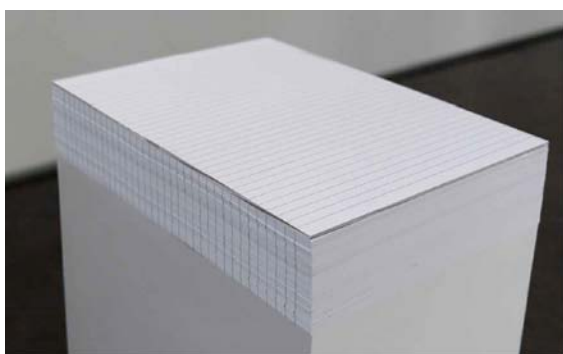
(Fotograf Jacques-Henriho Lartigue cituje po paměti Paul Virilio).

¹⁹⁷ Flusser, V.: Moc obrazu, s. 138

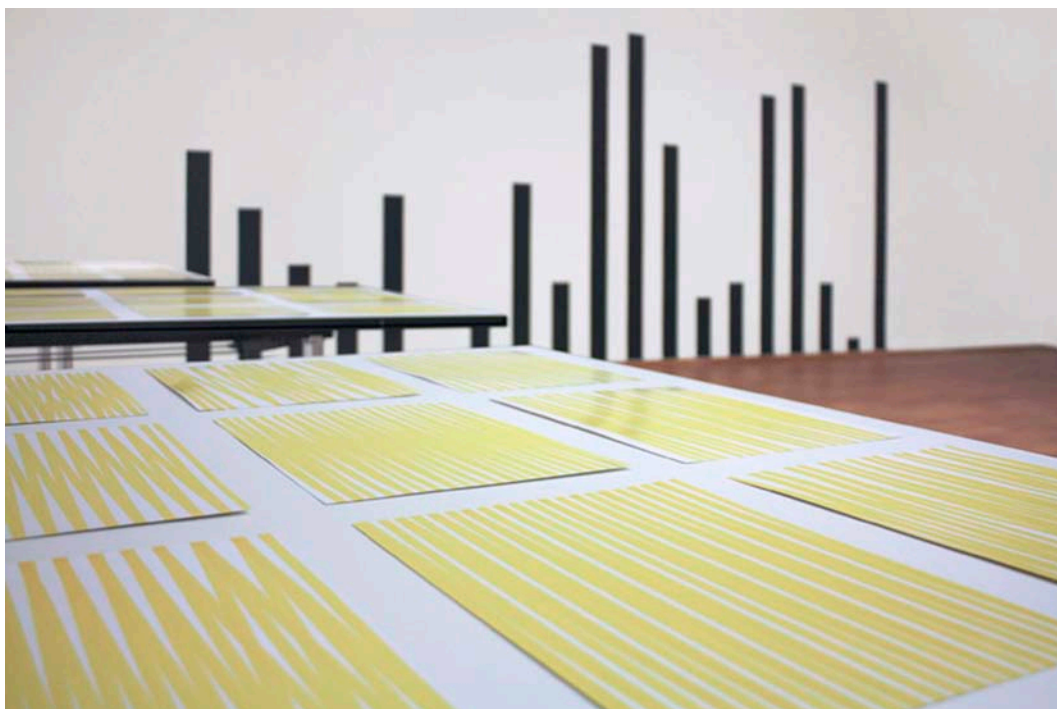
¹⁹⁸ Virilio, P.: Estetika mizení, s. 12



[55] Jan Návka reflektující dispozici grafitové tužky

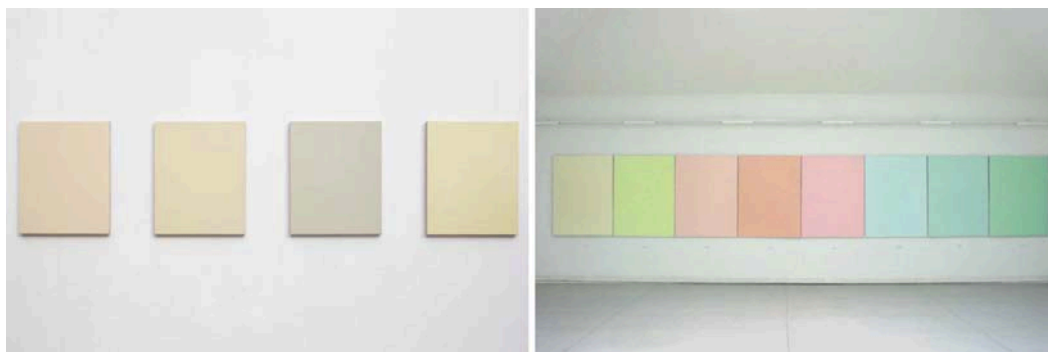


[56] Estetika mizení? Autoterapie? Konceptuální záznam...



[57] Zpráva v čase

„Prameny autorových konceptů jsou dvojí: fixy a počítače. Obojí představuje základní současná média. Firemní strategie jsou načrtávány širokými fixy na papírové tabule, potom následuje zpřesňování v počítačovém programu (EXCEL apod.). JŠ nepředstírá, že umění má nějaké specifické postupy chránění ideje, odlišné od kulturního mainstreamu.“¹⁹⁹



[58] Absolutně hladké

¹⁹⁹ Hájek, V. 2011. Fixy, šablony, počítače [online]. Projekt <<REWIND [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.rewind.cz/?p=508>>.

Vernisáž v pondělí 27. dubna 2009 v 18 hodin
 Opening on Monday, April 27, 2009, 6 pm.

**Otcovo slepé
 oko Václav
 Magid Gale-
 rie Jelení**
 28. 4. – 14. 5.
 2009



Každý si říká, že až se dostane pod
 vodu, nebude moci dýchat, protože at se
 rozpomíná sebelip, nemůže mezi svými
 přetoky nálezi jedinou rybu; umínuje si
 však, že radši dech nejděle, jak bude
 moci, aby si o dvě nebo tři vteřiny
 prodloužil život.



[59] Poskládej si sám!



[60] Česká abstrakce, Galerie Václav Špály (1996)

Vlevo nahoře: Petr Písařík, Petr Pastrňák, Petr Pavlík

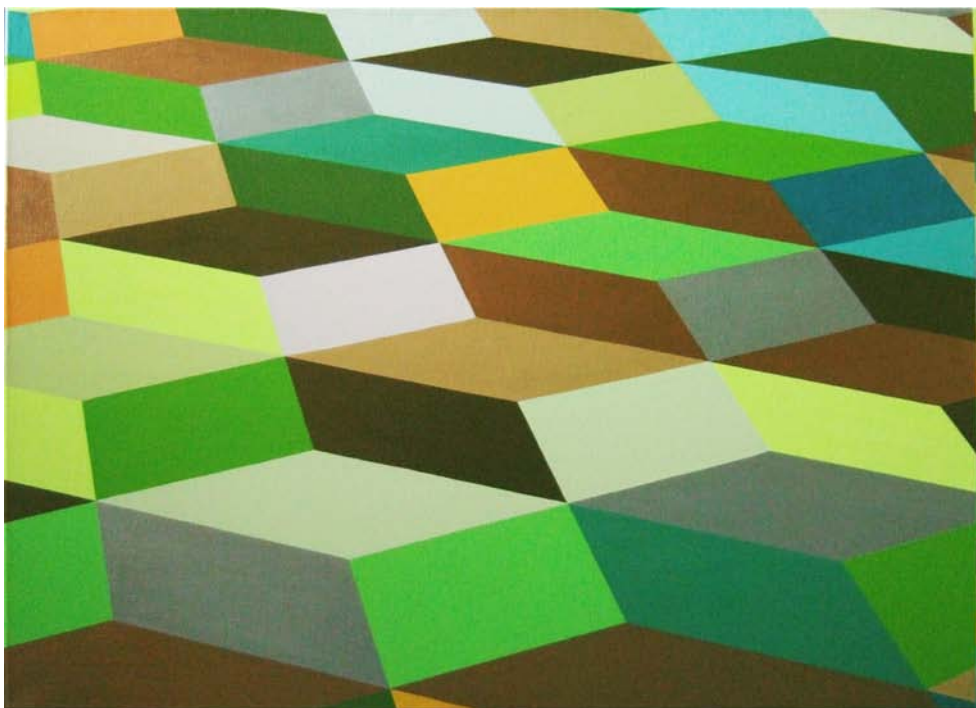
Vlevo dole: Jiří Černický

Vpravo nahoře: Petr Pastrňák (3x), Vladimír Skrepl, Petr Pavlík

Vpravo dole: Václav Stratil (3x), Vladimír Skrepl, Stanislav Diviš (2x)



[61] I am taking a ride
Kam se poděl koberec?



[62] Systém bez obsahu?

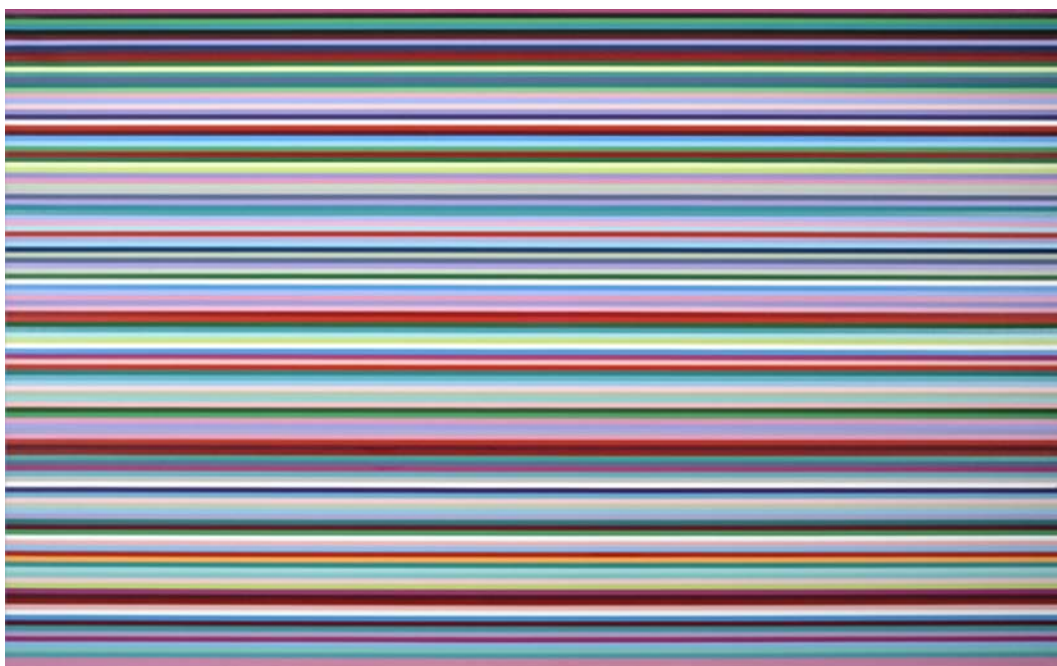
„Obrazy Jany Babincové jsou na první pohled jiné než obvyklá geometrická abstrakce – nejsou to žádné neokonstruktivní systémy či seriální práce s jasnými syntaktickými pravidly, jež můžeme dříve nebo později přesně identifikovat, jak se s nimi setkáváme od šedesátých let, cílem není ani ryze optické působení, známé z předchozího desetiletí, nejsou to ani intuitivní konstrukce ploch a linií, známé z dvacátých či třicátých let atd..“²⁰⁰ (Jiří Valoch)“

²⁰⁰ Valoch, J. Kódované obrazy, Prostor Zlín, Roč.14, č.1 (2007), s. 30-31



[63] Krása!

Barevné, pravidelné se dynamikou měřítka a centrálním motivem.



[64] Pruhy / Stripes

„Zjednodušováním a geometrizováním krajinných motivů, dospěl jsem nejpozději v roce 2004 k lapidárnímu řešení plochy. Obrazy jsem začal komponovat tenkými liniemi, jejichž barevnost na začátku mohla ještě ke krajině odkazovat.“²⁰¹

²⁰¹ Kočí, V. 2010. The Stripes [online]. Webová prezentace Václava Kočí [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.vaclavkoci.cz>>.

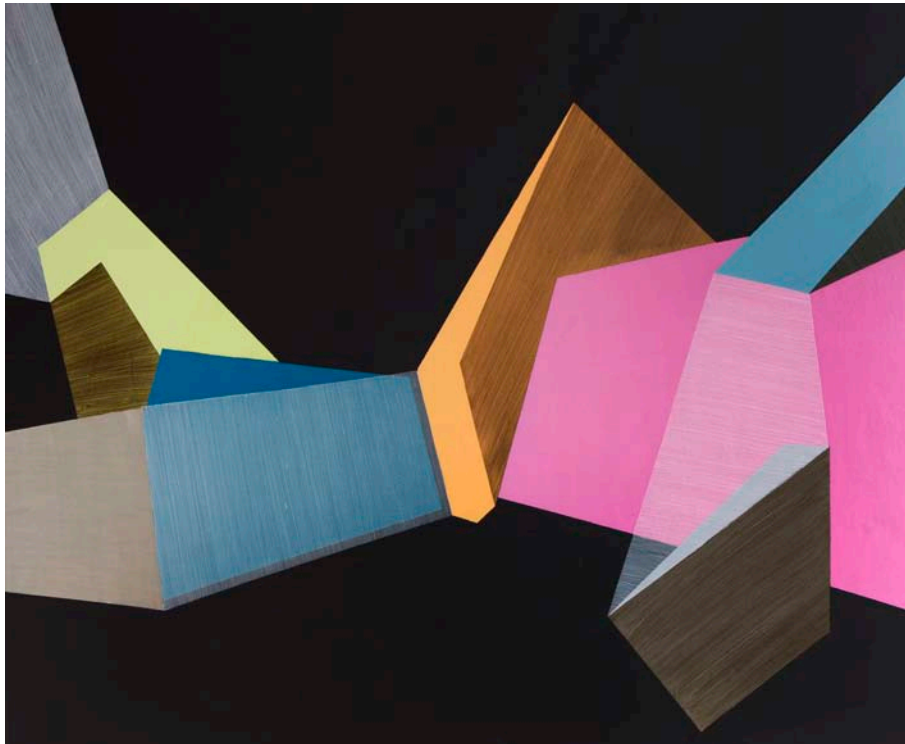


[65] Pravidla geometrie nebo pravidla konceptualismus?



[66 Sladké, ale přiznané

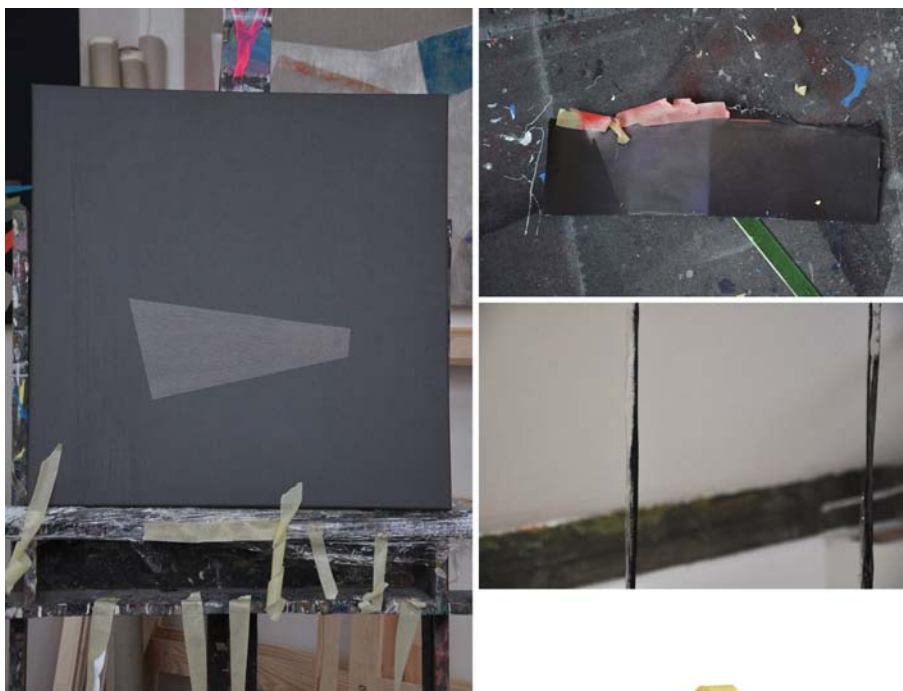
Architektonický extrakt – tentokrát vnější pohled na plášť architektury v podání Iry Svobodové.



[67] Dekomprese architektury



[68] Ira Svobodová, Cristal (2011, akryl, plátno, 160 x 160 cm)



[69] Použité pásky jako symbol vymezení hranice sdělení

Vlevo:

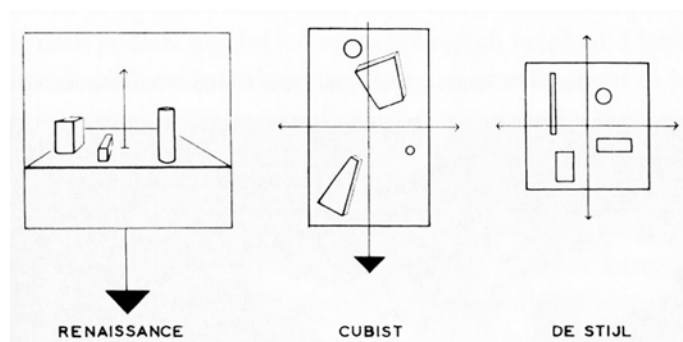
Pohled na rozpracovaný obraz Iry Svobodové. Ostré hrany slouží k ohraničení oblastí k nanášení akrylového gelu. Výsledkem je obraz s různou optickou kvalitou jednotlivých polí.

Vpravo shora:

- 1) Červená – typická barva pro Roberta Šalandu. Její efekt v jeho obrazech lze najít jen velmi obtížně.
- 2) Syntetická páska v ateliéru Jaromíra Novotného. “Hraní”, ale současně dovoluje jemné zatékání barvy pod povrch pásky. Výsledný efekt je spojení ostrého předělu podmáčeného barvou. Prostor pro náhodu v tomto případě autor zanechává viskozitě a gravitaci.
- 3) Na využití pásek stojí technický rozměr Babincové i Kočího. Rozměr zvolené pásky často určuje i samotný systém skladby obrazu. Mladějovský zvládne svou geometrii na základě výpočtu – bez pásek.

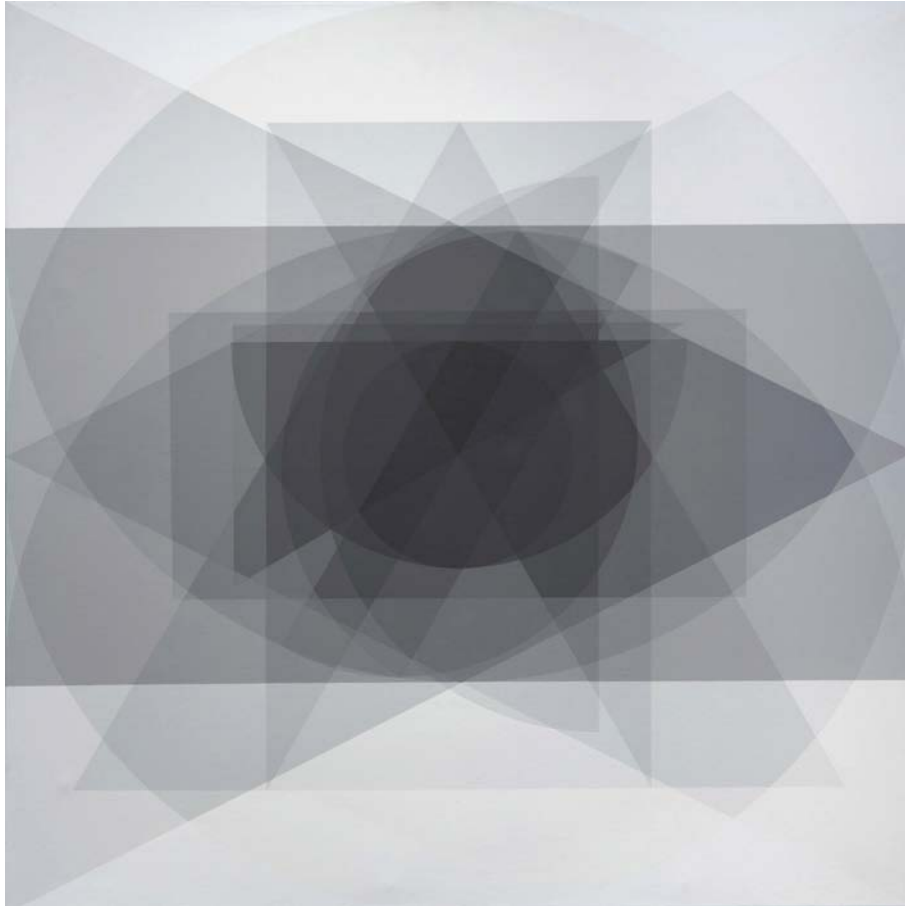


[70] Skica monoskopu

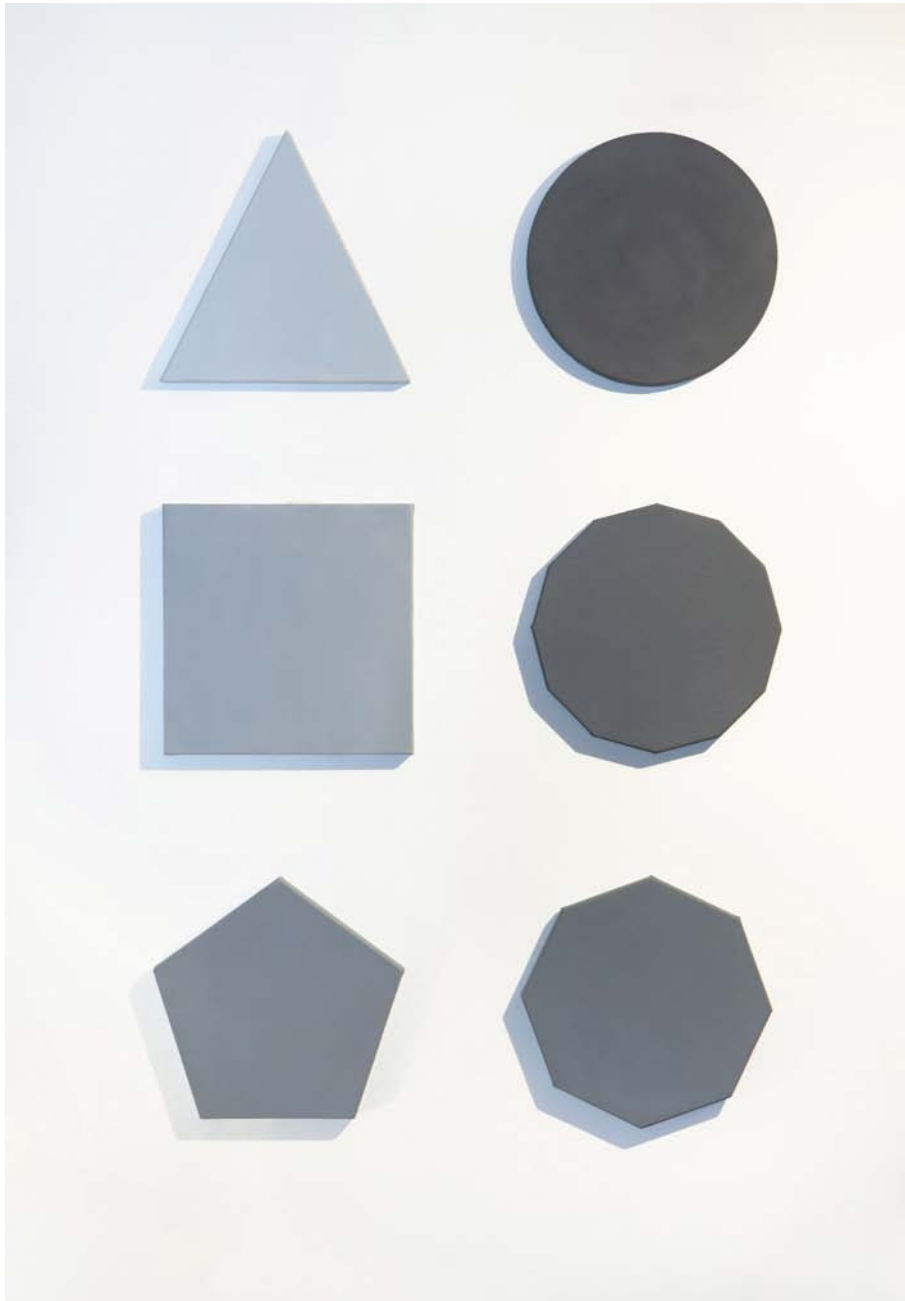


[71] Postup vývoje lehkosti podle Theodora Browna

S posunem vědomí dochází i k posunu schopnosti vnímat plochu. Velké téma pro Klementa Greenberga a jeho vnímání postmodernistického malířství.

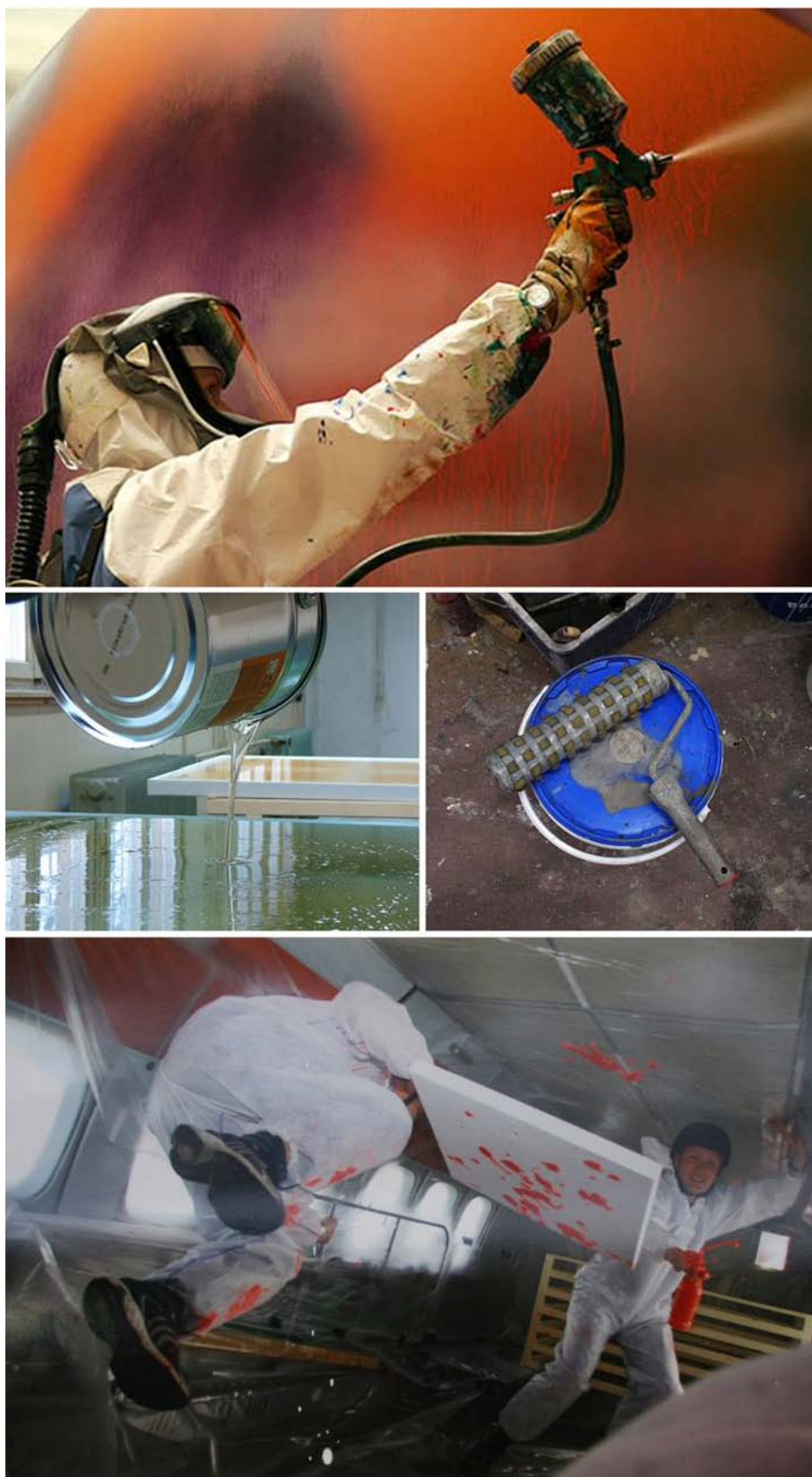


[72] Josef Mladějovský, MONOSKOP č. II, (2011, akryl na plátně, 150 x 150 cm)

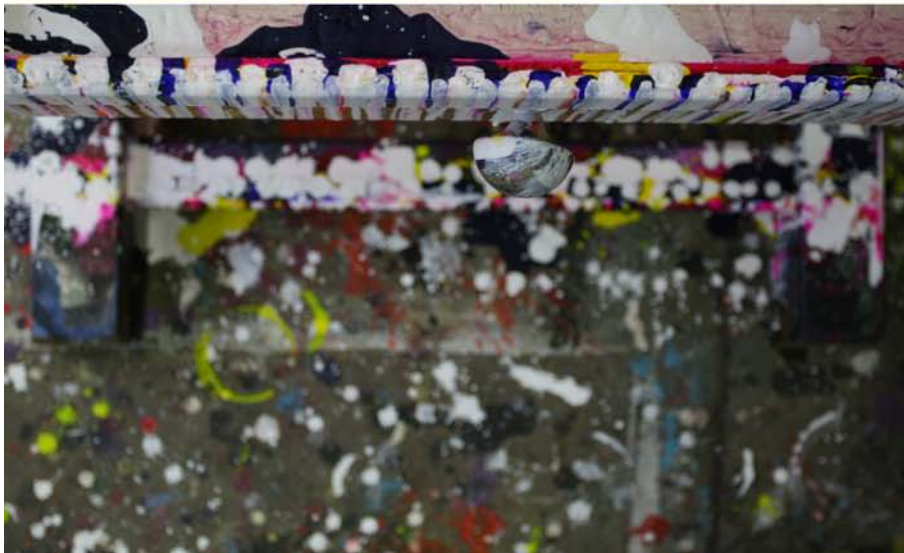
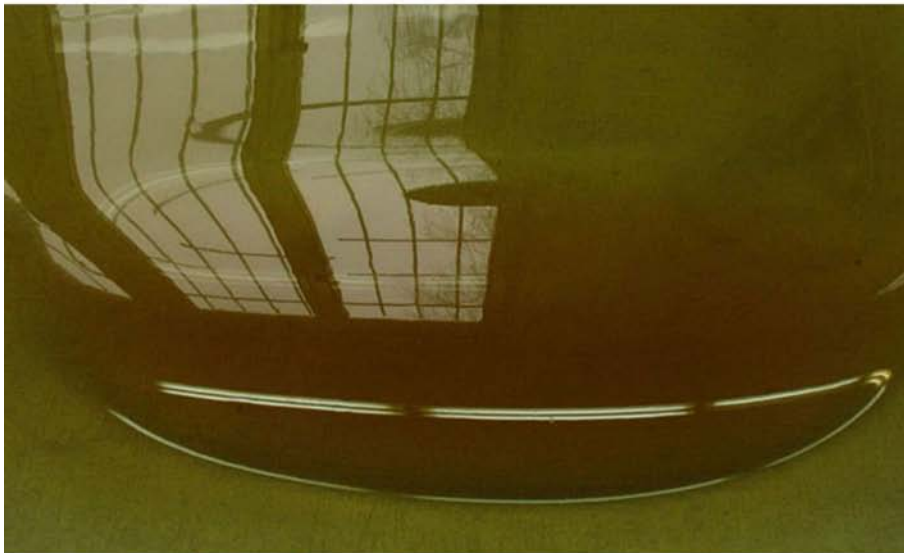


[73] Žebříček hodnot (barevná hodnota na stěně, rozměr instalace variabilní)

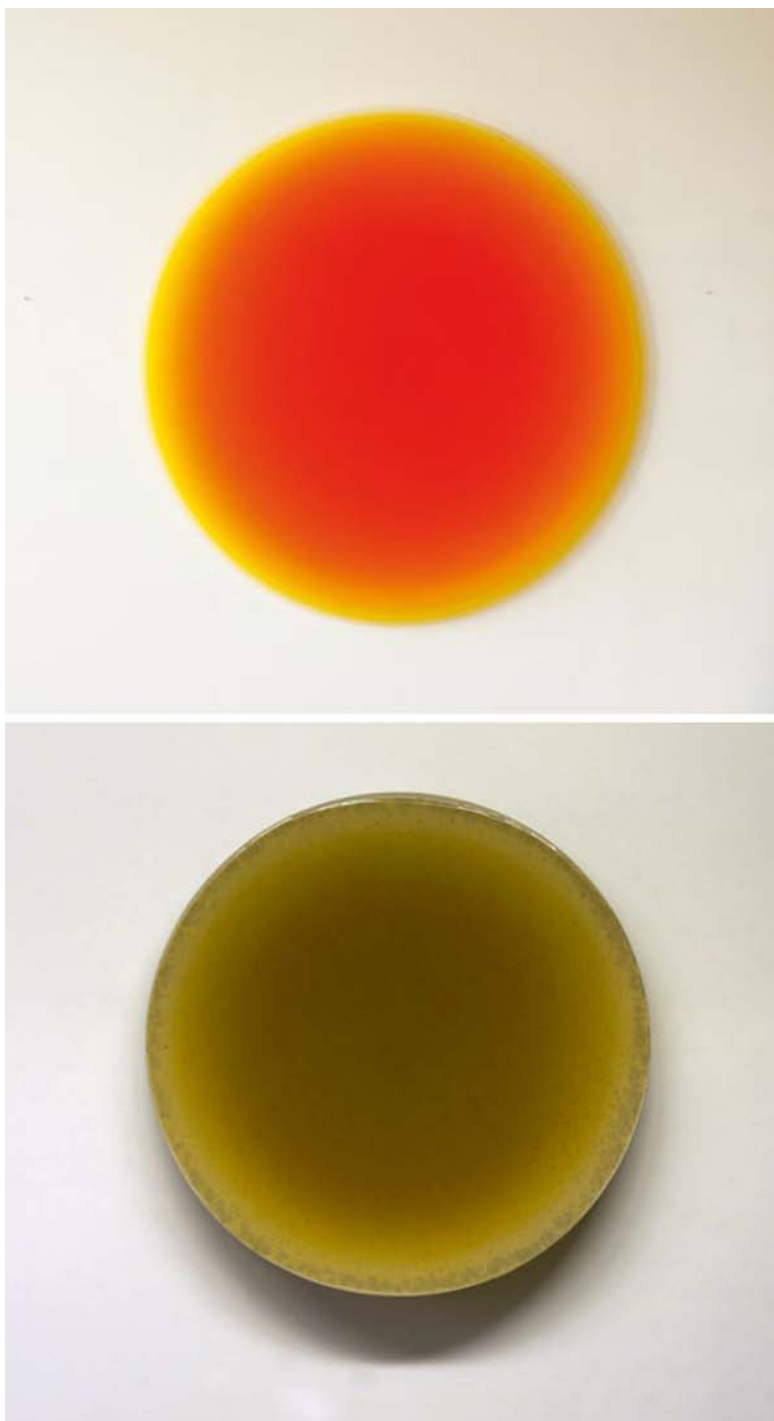
Vlevo shora: 3 úhly pohledu na Pravdu, 4 úhly pohledu na Pravdu, 5 úhlů pohledu na Pravdu,
Vpravo shora: nekonečně mnoho úhlů pohledu na Pravdu, 12 úhlů pohledu na Pravdu, 8 úhlů
pohledu na Pravdu



[74] Malba bez "kontroly a doteku": stříkáním, naléváním, válečkem a ve stavu beztlíže



[75] A přece gravituje!



[76] Hladké a rozostřené – Deyle/Houser

“Obrazy bez rohů nepředstavují krok k virtualitě, ale znamenají hru s hranicemi a autonomií obrazu. Jejich „měkká“ manipulace stimuluje touhu po dotyku (hlazení) a plně vyhovuje fetišizaci obrazu, jak ji známe v moderní době i současnosti. Obrazy bez rohů kladou důraz na intimitu, kvazi-autonomii subjektu, „přátelskou“ interakci, empatii diváka. „Měkké“ obrazy neřekly poslední slovo a v jejich náručí se ocitne ještě řada diváků, neboť jejich hrany unikají pohledu i následné kritické reflexi.”²⁰²

²⁰² Hájek, V. 2010. Obrazy bez rohů [online]. Malý teoretik [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://maly-teoretik.eblog.cz/2010/11>>.



[77] Fundamenty nebo sedimenty?

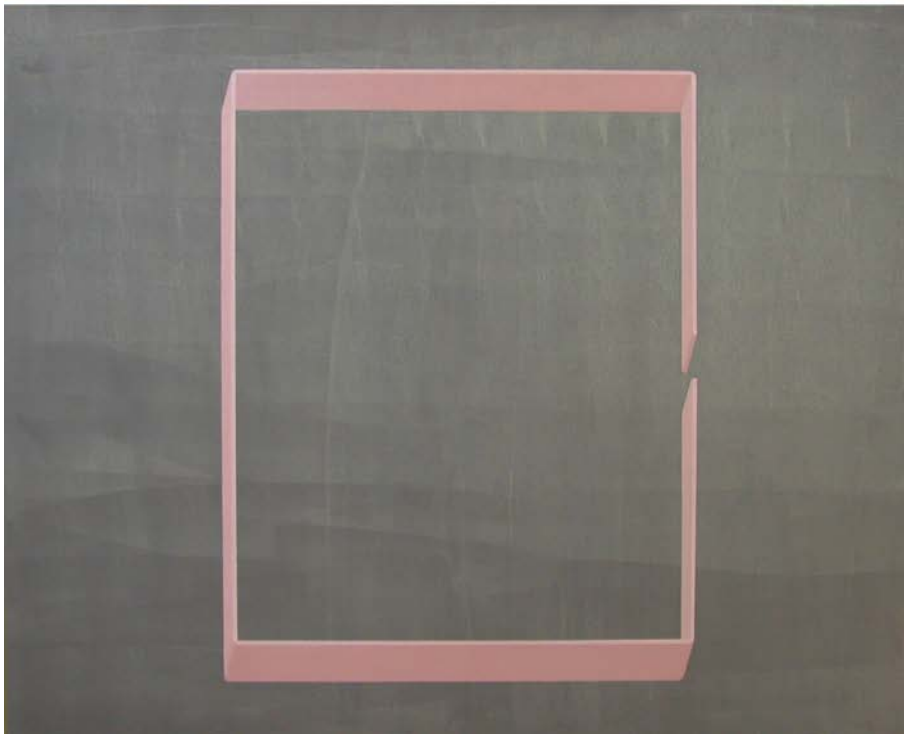


[78] Sochař Houser

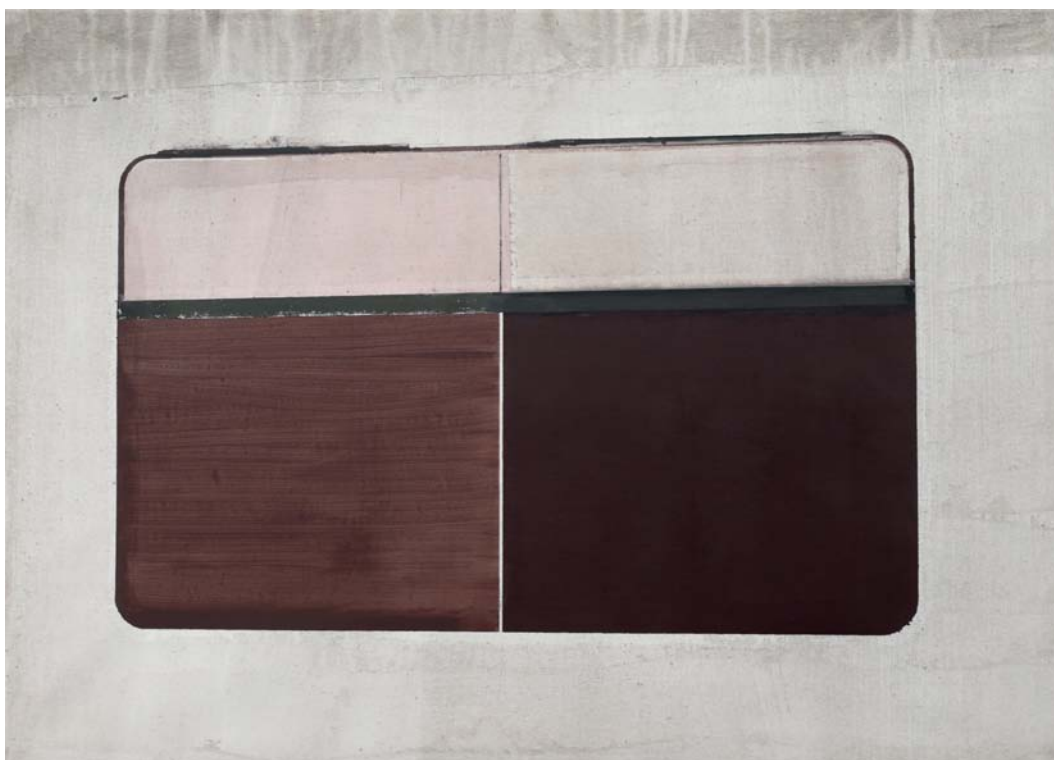
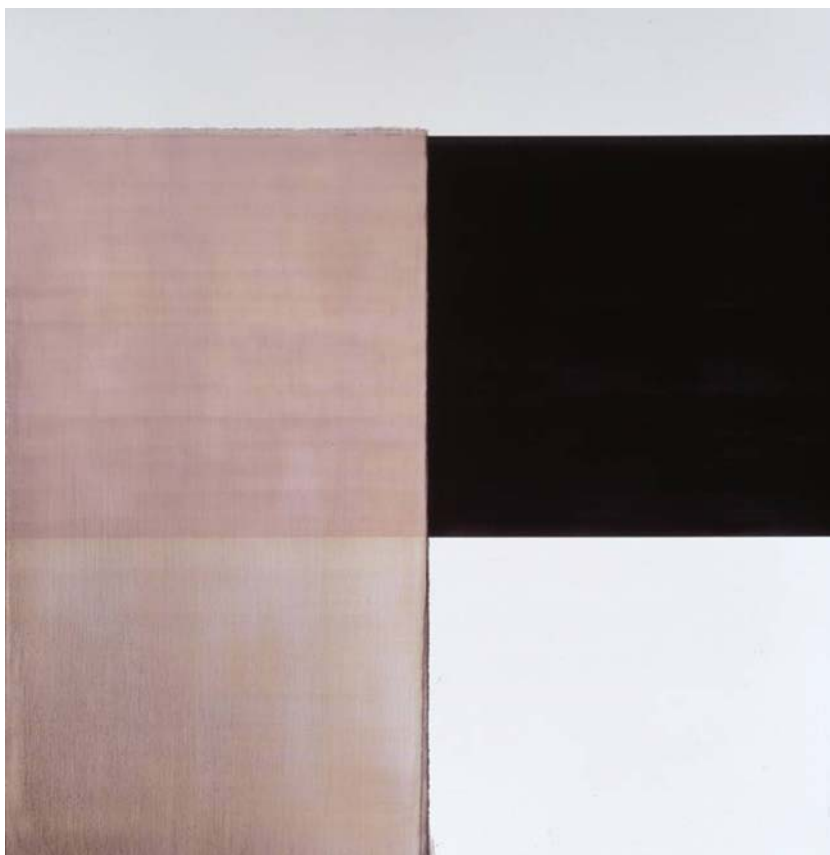


[79] Série obrazů v architektuře

Vztah obrazu a architektury je v minimalistickém malířství zásadním, podobně jako sériovost, důležitým prvkem k rozpoznání autorského systému nebo rukopisu.

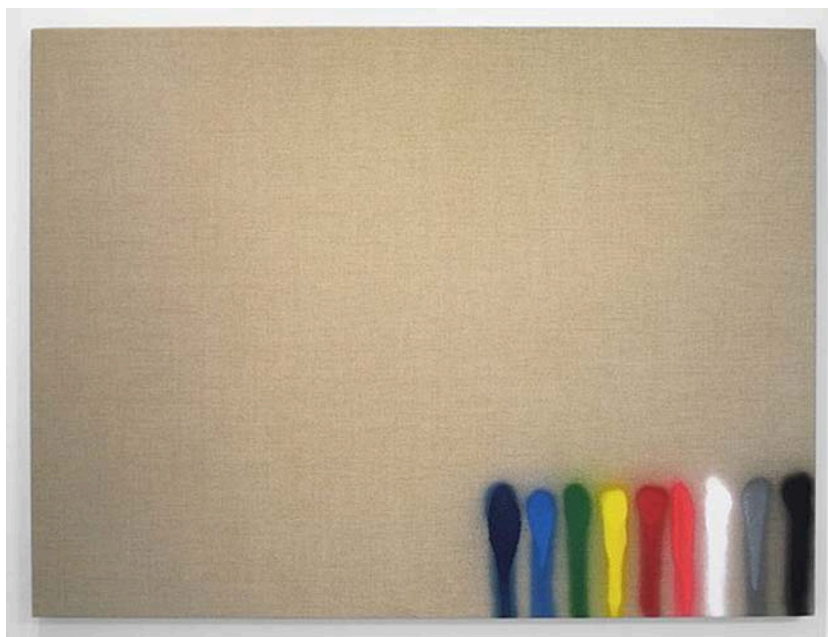


[80] Vnitřní a vnější v podání Jaromíra Novotného



[81] 1 966 000 m rozdílů

Rodiště skotského umělce Calluma Innese dělí od ateliéru Jaromíra Novotného v Břežanech II u Českého Brodu přibližně 1966 km. Z některých obrazů obou autorů tato vzdálenost není zřejmou.



[82] Stékání běžné – tedy nenakloněné

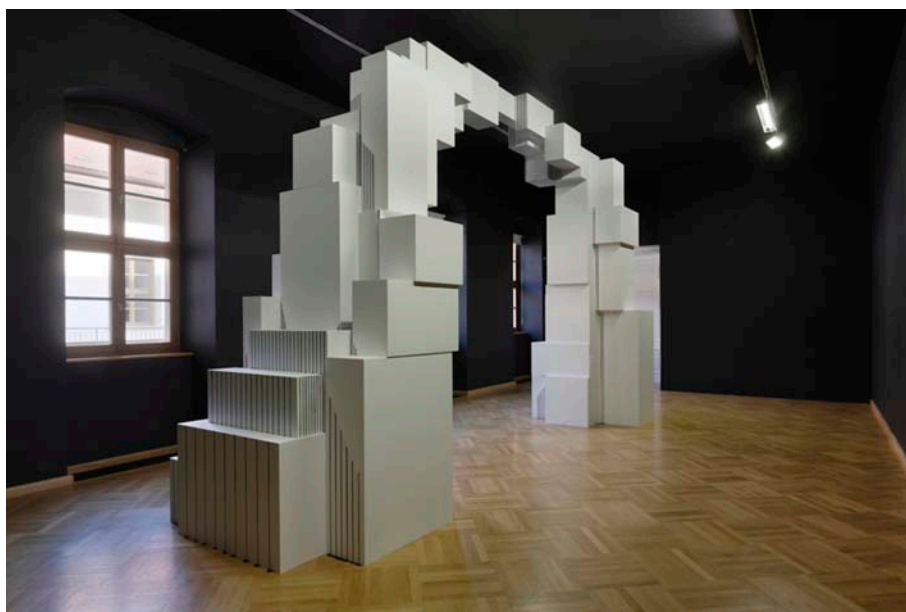


[83] Stékání inovativní

Tj. nakloněné, s pravidelným rozestupem a tentokrát i s prostorem vymezeným pro vzájemné míšení barev.



[84] Šímera v “rámu” a mimo formát obrazu



[85] Monument gravitace

Nový dripping dostal Evžena Šímera do finále Ceny Jindřicha Chalupického v roce 2008. Šímerův “architekton” k udělení ceny porotě nestačil.



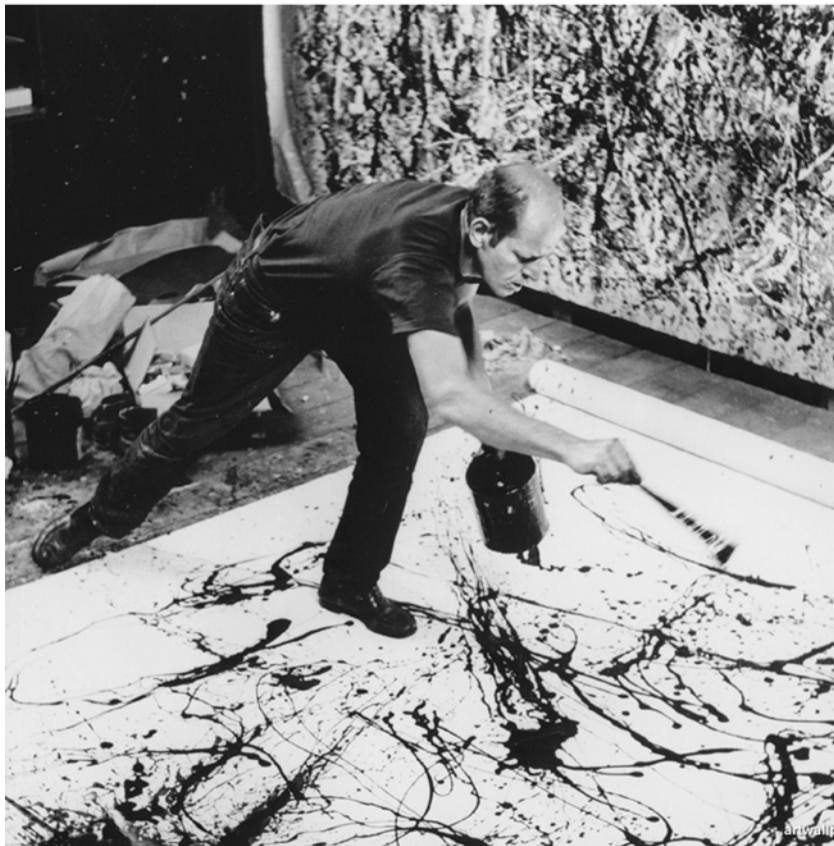
[86] Salák/Palermo – bez rohů

Pro řadu postkonceptuálních autorů dnešní malby je běžné, že se hlavní sdělení jejich díla odehrává mimo plochu obrazu: *“Na základě naznačených možností interpretace motivu chybějících obrazových periferií lze načrtnout jeho dva základní, opoziční významy:*

a) rohy absentují z důvodu autonomizace obrazu,

b) rohy absentují z důvodu narušení přesných hranic reprezentace.”²⁰³

²⁰³ Hájek, V. 2010. Obrazy bez rohů [online]. Malý teoretik [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://maly-teoretik.eblog.cz/2010/11>>.



[87] Za všechno může Duchamp. A Pollock!



[88] Skoro vymazaný de Kooning podle Roberta Rauschenberga!



[89] Deska nebo černý čtverec? Oboje.



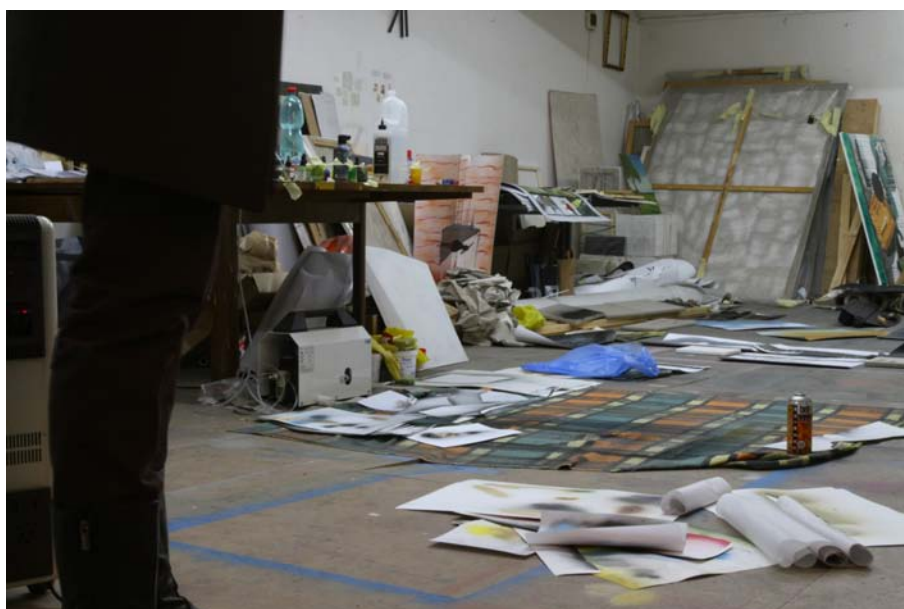
[90] Vyzvolávání Maleviče.
Nepřišel, ale vlastně tak trochu ano.



[91] Pohled do instalace Požár v knihovně, demonstrace, zeměkoule a jiné

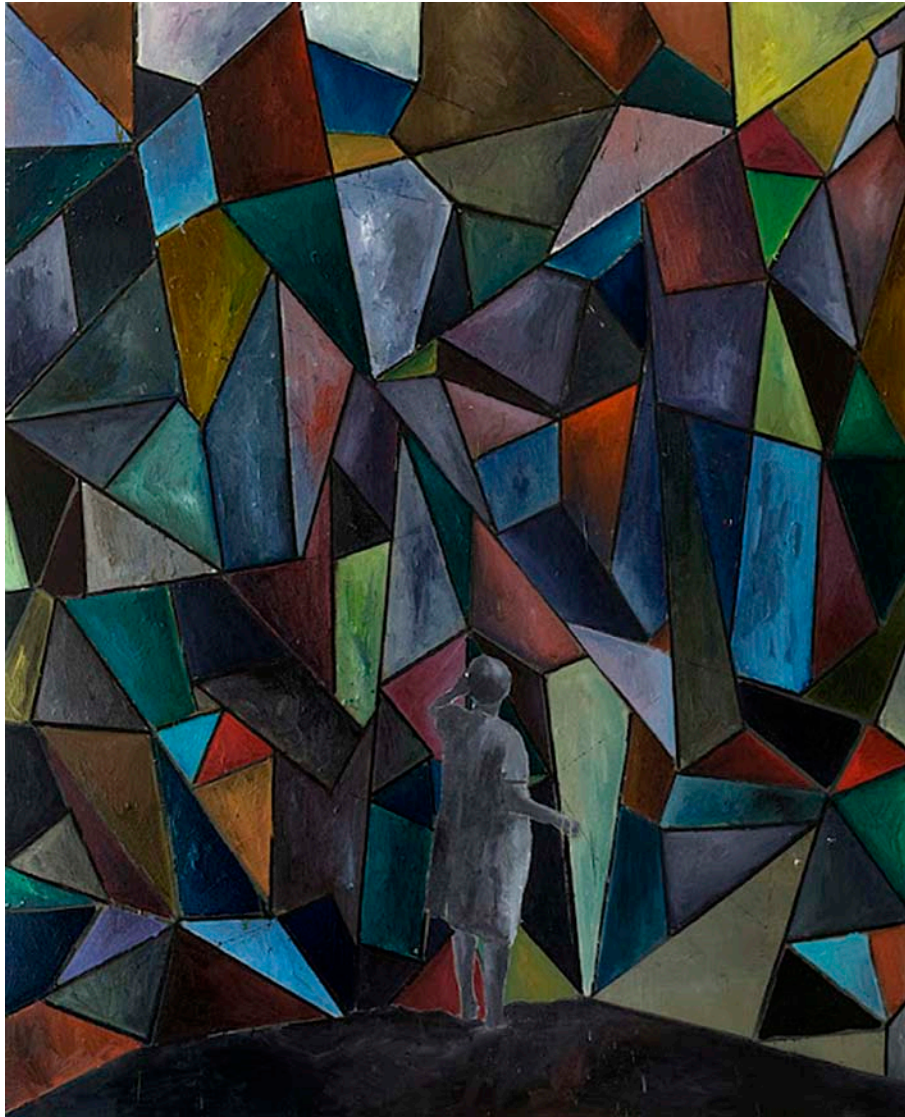


[92] POLDI v DOX



[93] Na návštěvě u konceptualistů

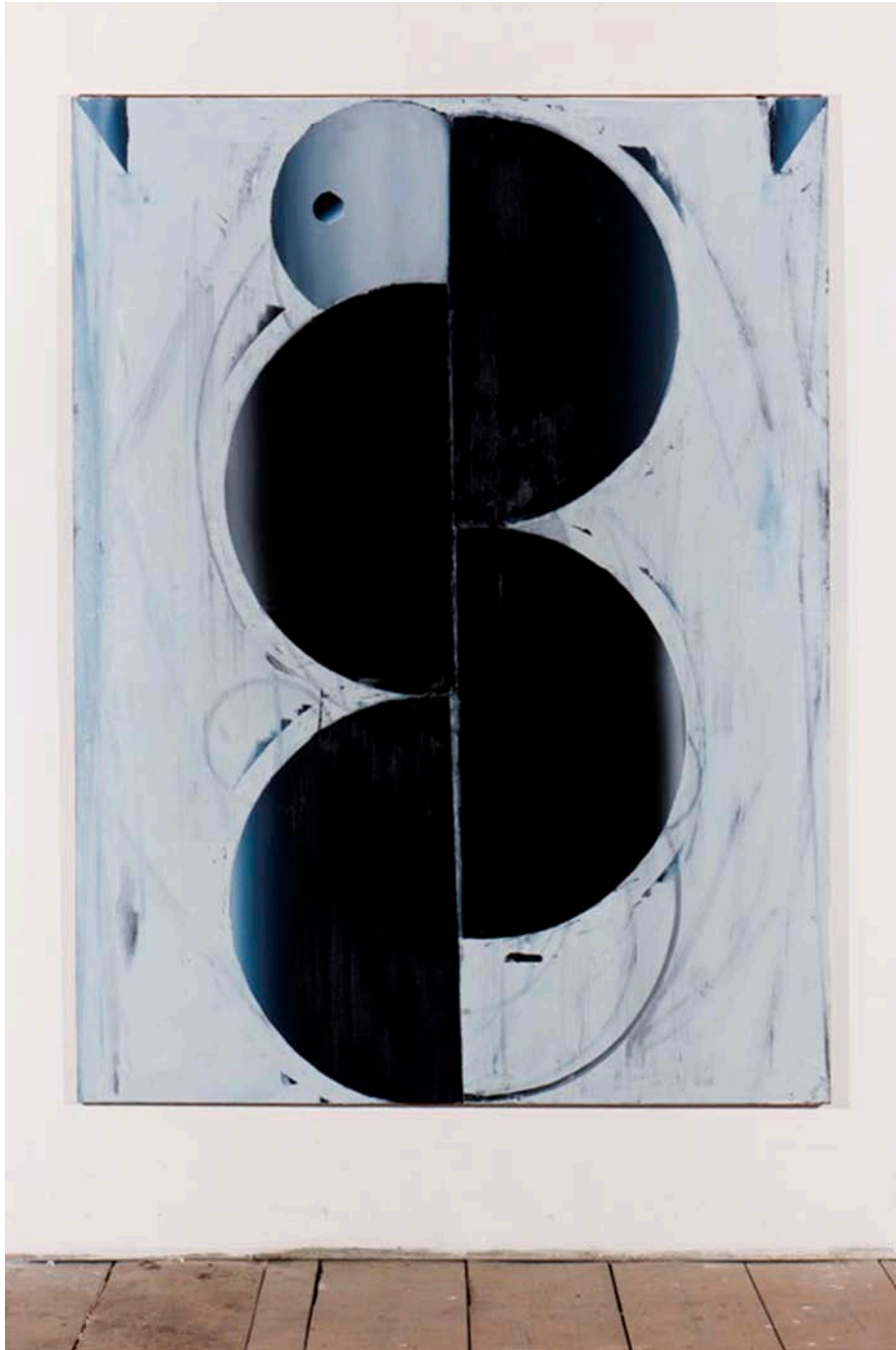
(Přesněji v ateliéru u Ladislavy Gažiové – s výjimkou autorčiných obrazů umělecké artefakty chybí. Pochopitelně.)



[94] "Kubismus" v podání Vladimíra Houdka



[95] Bez názvu. Nikoli bez historického kontextu.



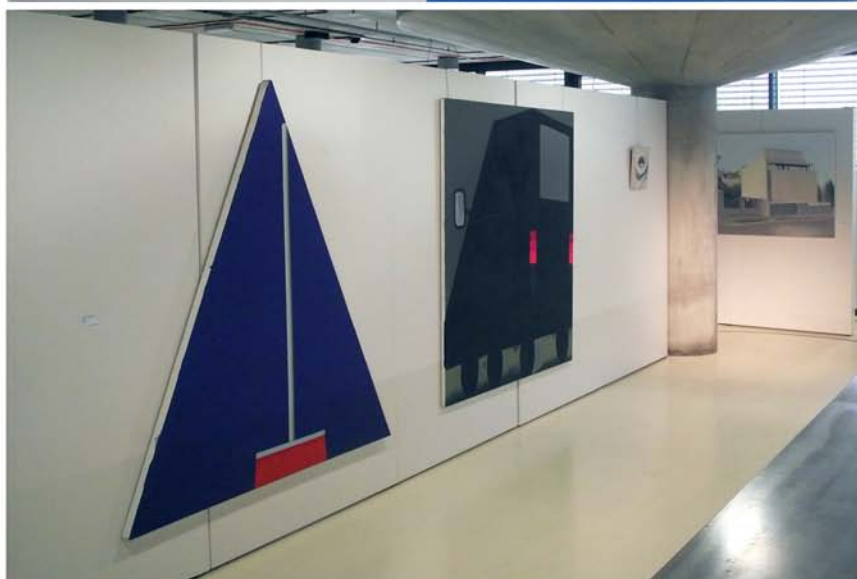
[96] Josefu Čapkovi
Pravděpodobně pocta.



[97] Čtyři barvy, čtyři kanistry



[98] Plakát



[99] Nahoře současná malba. Dole abstraktní expresionismus.



[100] Česká avantgarda dnes a včera



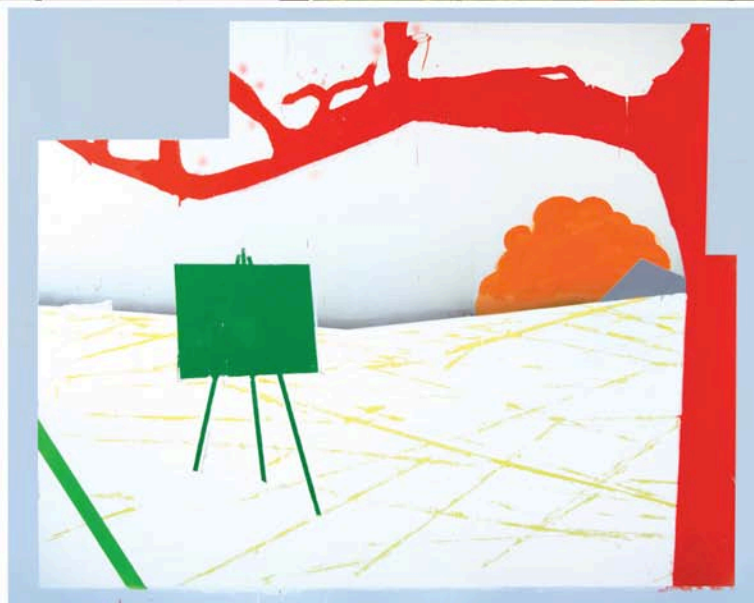
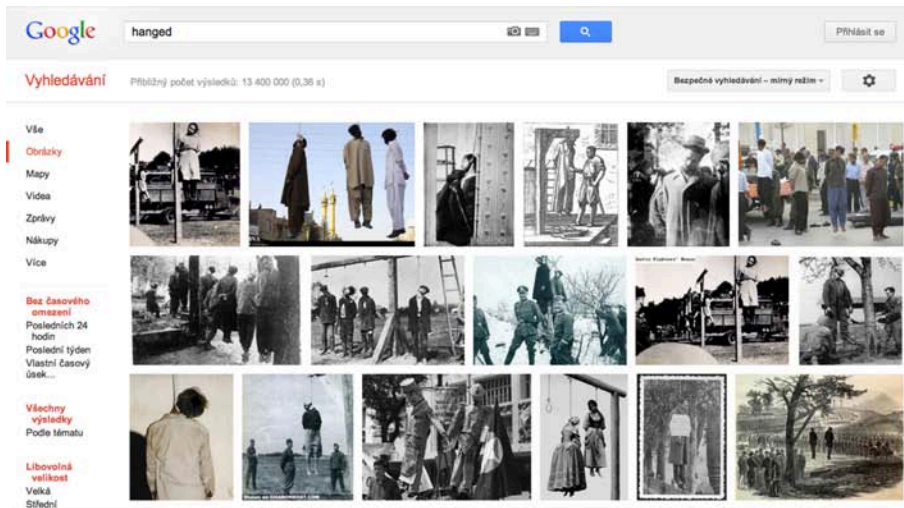
[101] Chlapec Náprstník? Ne Horizontal Screen #5.



[102] Tři formy rekuce v díle Michala Pěchoučka
Trochu Pěchoučka, trochu Smrčkové a trochu Šimery. Zamíchat a vystavit.



[103] Když Pěchouček maluje, muži se většinou pobaví



[104] Dekonstrukce fotopředlohy
Na začátku byl elektronický model.



[105] Skládací obraz (leporelo) v nadživotní velikosti



[106] Dohoda paměti, vědomí a předjímání

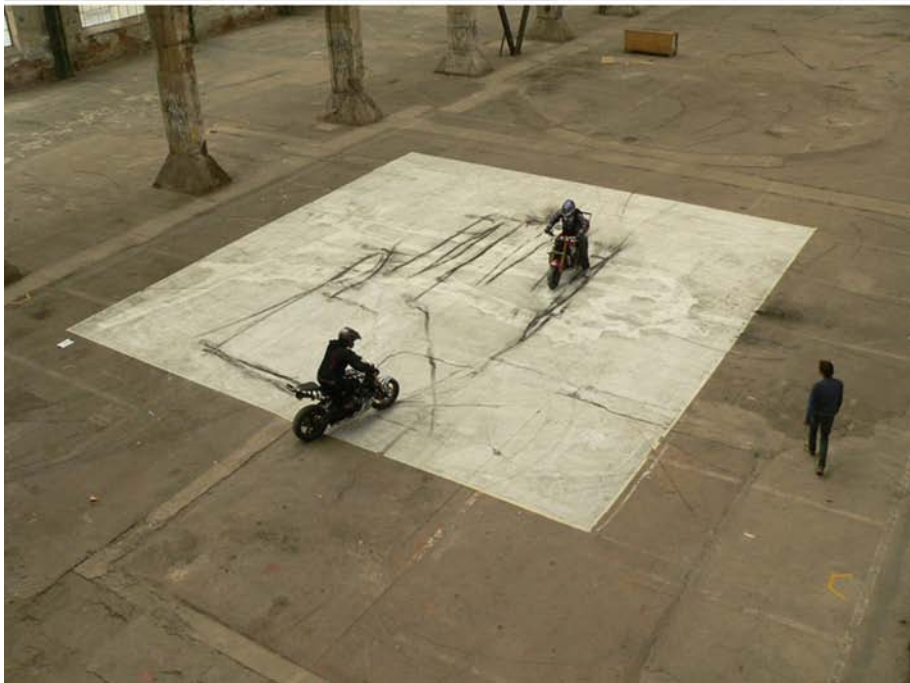
Pro milovníky tradičního umění černá komedie, pro současné umělce procházka růžovým sadem.



[107] V plenéru počátku 21. století



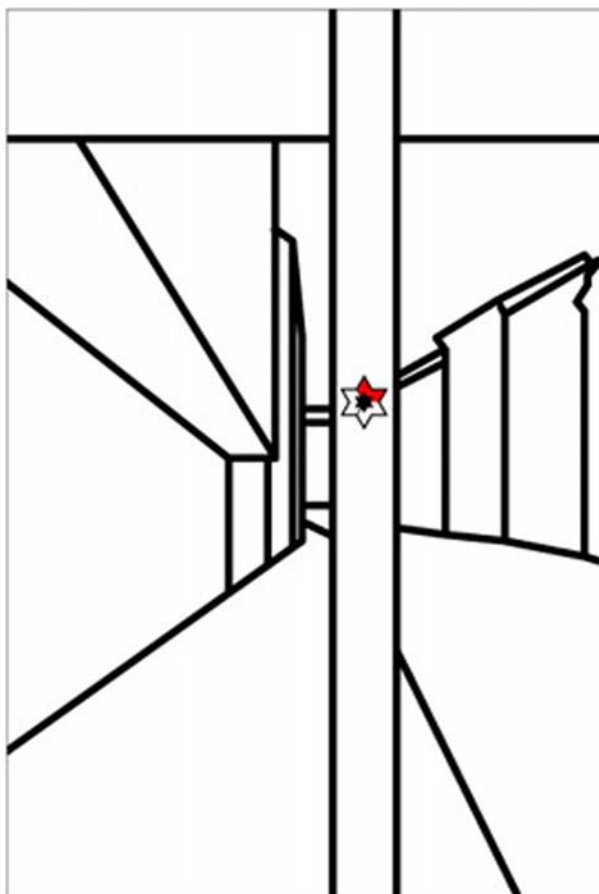
[108] Technika kresby na počátku 21. století
Pomáhá bagr nebo provazolezec. Na výsledku nezáleží.



[109] Namaluj mi cokoli, ale hlavně ať je to motorkou!



[110] Veselou krávu poznáš podle toho, že se směje
Jak, ale poznáš umění?



[111] Mutant ve městě

Na graffiti tvůrce podezřele organizovaný a čistý(!)

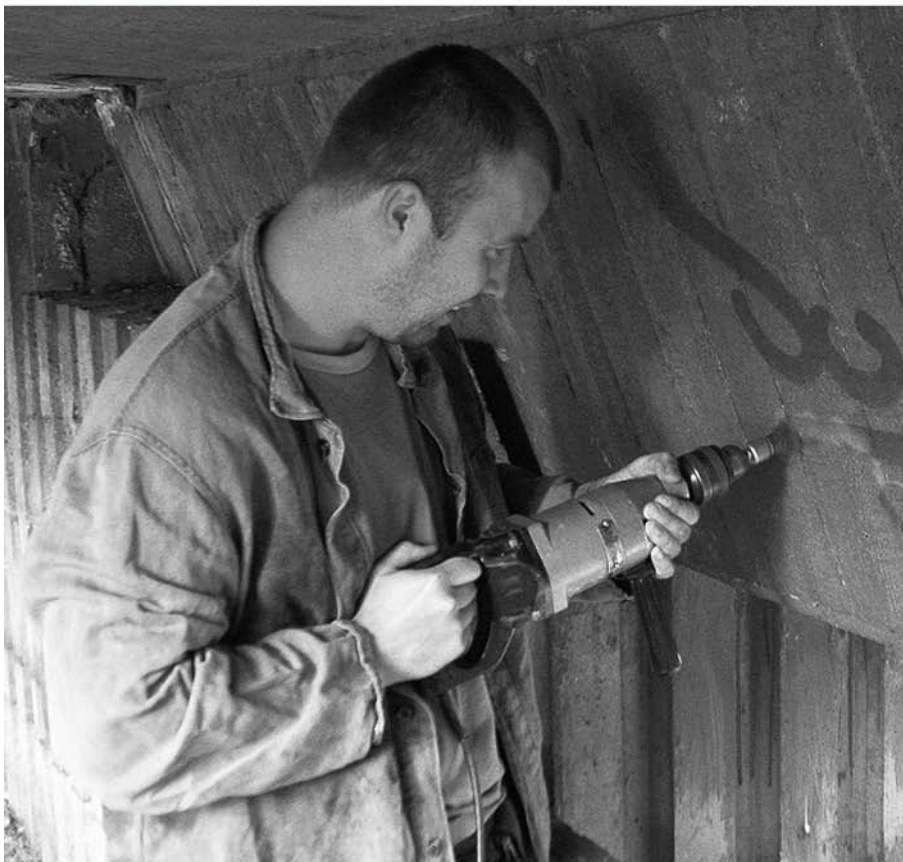


[112] Saskia Burešová v podání Mutanta

Některé hlasy se nezapomínají aneb instalace, která jenom promluvit.



[113] CAP a Vaňek. Graffiti dvakrát jinak.



[114] Konceptualista v galerii a ve vřejnřm prostoru

8.2. Přehled nejvýznamnějších kolektivních výstav malby od roku 1997 v ČR²⁰⁴

2012

Salon umění – malba

Současná česká malba (DOX – Centrum současného umění, Praha)

4. 5. – 25. 5. 2012

Organizace: DOX

Umělci zastoupení na výstavě:

Do otevřené výzvy se přihlásilo 535 účastníků s celkem 1132 díly.

Princip odkládané dokonalosti (Wannieck Gallery, Brno)

29. 2. – 13. 5. 2012

Kurátor: Jan Zálešák

Umělci zastoupení na výstavě:

Daniel Balabán, Josef Bolf, Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Veronika Landová, Jiří Kovanda, Petr Kvíčala, Christian Macketanz, Marek Meduna, Jan Merta, Petr Nikl, Jiří Petrbok, Petr Písařík, Milan Salák, Markus Selg, Vladimír Skrepl, Vít Soukup, Václav Stratil, Antonín Střížek, Jakub Špaňhel, Tomáš Vaněk, Ivan Vosecký

Současná česká malba (Galerie NTK, Praha)

24. 4. – 9. 5. 2012

Kurátor: Milan Mikuláščík

Umělci zastoupení na výstavě:

Jana Babincová, Nikola Brabcová, Veronika Drahotová, Patricie Fexová, Pavla Gajdošíková, Ladislava Gažiová, Vanesa Hardi, Anežka Hošková, Veronika Landa, Johana Merta, Jitka Mikulicová, Anna Neborová, Alice Nikitinová, Iveta Plná, Alžběta Říhová, Veronika Slámová, Ludmila Smejkalová, Štěpánka Šimlová, Kateřina Štenclová, Margita Titlová, Lenka Vítková, Klára Vystrčilová, Dragana Živanović

Cena kritiky za mladou malbu (Galerie Kritiků, Praha)

24. 1. – 26. 2. 2012

Kurátorka: Vlasta Noshiro-Čiháková

Umělci zastoupení na výstavě:

Josef Achrer, Tomáš Bárta, Světlana Fialová, Martin Krajc, Patrik Kriššák, Kamila Rýparová, Dana Sahánková, Jan Vytiska

2011

1984-1995 - Česká malba generace 80. let (Wannieck Gallery, Brno)

29. 10. 2010 – 20. 3. 2011

Kurátor: Richard Adam

Umělci zastoupení na výstavě:

Daniel Balabán, Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Martin John, Vladimír Kokolia, Igor Korpaczewski, Jiří Kovanda, Petr Kvíčala, Martin Mainer, Jan Merta, Vladimír Merta, Petr Nikl, Jiří Petrbok, Jan Pištěk,

²⁰⁴ Přehled zahrnuje i vybrané výstavy, ve kterých hrála malba jako médium dominantní roli.

Otto Placht, Jaroslav Róna, Vladimír Skrepl, Václav Stratil, Antonín Střížek, Margita Titlová-Ylovsky, Petr Veselý, Josef Žáček

Česká malba generace nultých let 21. století (Wannieck Gallery, Brno)

12. 10. – 12. 2. 2011

Kurátor: Richard Adam

Umělci zastoupení na výstavě:

Pepa Achrer, Fraser Brocklehurst, Jiří Franta, Václav Girsá, David Hanvald, Jakub Hošek, Vladimír Houdek, Ondřej Kopal, Veronika Landa, Jakub Matuška a.k.a. Masker, Marek Meduna, Alice Nikitinová, Luděk Rathouský, Dana Sahánková, Robert Šalanda, Evžen Šimera, Karel Štedrý, Jakub Švéda, Jan Vytiska

Polohy současné abstrakce (Galerie hlavního města prahy, Dům U Zlatého prstenu)

5. 8. – 4. 9. 2011

Kurátor: Olga Malá

Umělci zastoupení na výstavě:

Petr Dub, Jakub Janovský, Václav Kočí, Josef Mladějovský, Martin Moflár, Alžběta Říhová, Ira Svobodová

Prague Biennale 5 (Microna, Praha)

19. 5. – 11. 11. 2011

Expanded Painting

Kurátoři: Helena Kontová, Giancarlo Politi

Painting Overall

Kurátoři: Helena Kontová, Giancarlo Politi, Nicola Trezzi

Umělci zastoupení na výstavě:

Sonia Almeida, Mark Barrow, Baldur Geir Bragason, Vittorio Brodmann, Ana Cardoso, Aline Cautis, Ann Craven, Francesca Di Mattio, Ida Ekblad, Enzo Giordano, Heather Guertin, David Örn Halldórsson, Igunn Fjóra Inghórsdóttir, Jacob Kassav, Gilda Mautone, Elizabeth Neel, Ylva Ogland, Paloma Presents (Urs Zahn & Roman Gysin), Zak Prekop, Jo Robertson, Patricia Treib, Daniel Turner, Garth Weiser

Portraits of Power

Kurátorka: Jane Neal

Umělci zastoupení na výstavě:

Zsolt Bodoni, Robert Fekete, Péter Sudár, Attila Szűcs, Alexander Tinei

Some Domestic Incidents

Kurátoři: Matt Price, Charlie Levine

Umělci zastoupení na výstavě:

Graham Chorlton, Oliver Clegg, Anna M. R. Freeman, Philip Hale, Justin Martimer, Sally Payen, Caroline Walker

The Necessity of Abstraction

Kurátorka: Christine Nippe

Umělci zastoupení na výstavě:

Friederike Feldmann, Arturo Herrera, Gregor Hildebrandt, Olaf Holzapfel,
Anne Neukamp, Frank Nitsche, Renaud Regnery

Ztišeno (Wannieck Gallery, Brno)

6. 4. – 5. 6. 2011

Kurátor: Richard Adam

Umělci zastoupení na výstavě:

Milan Houser, Lukáš Jasanský, Martin Kalhous, David Hanvald, Pavel Hayek,
Tomáš Hlavina, Václav Krůček, Alena Kotzmanová, Jiří Matějů, Jan Nálevka,
Markéta Othová, Michal Pěchouček, Martin Polák, Míla Preslová, Jiří Thýn,
Matěj Smetana, Jan Šerých, Evžen Šimera, Michal Škoda, Tomáš Vaněk,
Ivan Vosecký

Česká malba generace 90. let (Dům umění města Brna, Brno)

2. 3. – 17. 4. 2011

Kurátor: Richard Adam

Umělci zastoupení na výstavě:

Josef Bolf, Jiří Černický, Patricie Fexová, Daniel Hanzlík, Pavel Hayek,
Martin Kuriš, Petr Lysáče, Ján Mančuška, Jiří Matějů, František Matoušek,
Jan Nálevka, Michal Nesázal, Michal Pěchouček, Petr Písařík, Hana
Puchová, Milan Salák, Vít Soukup, Jiří Surůvka, Jan Šerých, Michal Škoda,
Jakub Špaňhel, Tomáš Vaněk, Markéta Vaňková, Ivan Vosecký

Fundamenty & Sedimenty (GHMP - Městská knihovna, Praha)

2. 2. – 1. 5. 2012

Kurátor: Petr Vaňous

Umělci zastoupení na výstavě:

Hynek Alt & Alexandra Vajd, Jonáš Czesaný, Jiří Sopko, Jitka Svobodová,
Daniel Hanzlík, René Hábl, Markéta Hlinovská, Monika Immrová,
Vladimír Kokolia, Vladimír Kopecký, Jakub Lipavský, Michaela Maupicová,
Jiří Matějů, Jan Merta, Vojtěch Míča, Josef Mladějovský, Petr Nikl,
Jaromír Novotný, Jiří Petrbok, David Pešat, Ivan Pinkava, Petr Písařík,
Ondřej Příbyl, Robert Šalanda, Lubomír Typlt, Jindřich Zeithamml

Cena kritiky za mladou malbu (Galerie Kritiků, Praha)

2. 2. – 27. 2. 2012

Kurátorka: Vlasta Noshiro-Čiháková

Umělci zastoupení na výstavě:

Marek Číhal, Noam Darom, Jakub Hubálek, Petr Krátký, Denisa Krausová,
Lukáš Malina, Pavla Malinová, Josef Mladějovský, Adam Štech, Jan Vytiska

2010

1984-1995 - Česká malba generace 80. let (Wannieck Gallery, Brno)

29. 10. 2010 – 20. 3. 2011

Kurátor: Richard Adam

Umělci zastoupení na výstavě:

Daniel Balabán, Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Martin John,
Vladimír Kokolia, Igor Korpaczewski, Jiří Kovanda, Petr Kvíčala, Martin
Mainer, Jan Merta, Vladimír Merta, Petr Nikl, Jiří Petrbok, Jan Pištěk,
Otto Placht, Jaroslav Róna, Vladimír Skrepl, Václav Stratil, Antonín Střížek,

Margita Titlová-Ylovsky, Petr Veselý, Josef Žáček

Horká linka (Galerie Václava Špály, Praha)

25. 2. – 21. 3. 2010

Kurátor: Jan Zálešák

Umělci zastoupení na výstavě:

Milan Houser, Jakub Lipavský, Petr Kvíčala, Jiří Matějů, Jan Nálevka,
Petr Písařík, Jan Šerých, Evžen Šimera, Jiří Thýn

Cena kritiky za mladou malbu (Galerie Kritiků, Praha)

8. 1. – 21. 2. 2010

Kurátorka: Vlasta Noshiro-Čiháková

Umělci zastoupení na výstavě:

Conrad Armstrong, Marek Číhal, Vladimír Houdek, Jakub Janovský,
Lukáš Karbus, Denisa Krausová, Juraj Kollár, Miroslav Polách, Adam Štech,
Dragana Živanovič

2009

CZ – SK /současná mladá malba/ - (Wannieck Gallery, Brno)

19. 9. 2008 – 5. 4. 2009

Kurátor: Richard Adam, Vladimír Beskid

Umělci zastoupení na výstavě:

Dávid Baffi, Marko Blažo, Barbora Bobovčáková, Jana Bubelnyová,
Michal Czinege, Michal Černušák, Petr Dub, Patricie Fexová, Jiří Franta,
Václav Girsá, David Hanvald, Jakub Hošek, Ondřej Kopal, Peter Králík,
Marek Meduna, Juliána Mrvová, Luděk Rathouský, Milan Salák,
Martin Sedlák, Boris Sirka, Filip Smetana, Roběrt Šalanda, Erik Šille,
Evžen Šimera, Jakub Špaňhel, Jakub Švéda, Ján Vasilko

Prague Biennale 4 (Karlin Studios, Praha)

14. 5. – 26. 8. 2009

Projekty:

Expanded Painting 3

Individuals

Kurátoři: Helena Kontová, Giancarlo Politi

Umělci zastoupení na výstavě:

Salvatore Arancio, Alessandra Ariati, Carlo Bertocci, Mauro Bonecina,
Rossana Buremi, Valerio Carrubba, Alberto Guidato, JEBE, Alessandra
Mancini, Marco Salvetti, Cecilia Sergi

Shortlist of 09

Kurátor: Daniel Pitín

Umělci zastoupení na výstavě:

Josef Bolf, Sylvie Brodi, Veronika Holcová, KW, Hynek Martinec, Jan Merta,
Jitka Mikulicová, Alice Nikitinová, Jaromír Novotný, Robert Šalanda, Vladimír
Skrepl, Pavel Šmíd

Dresden – Prag / Prag – Dresden

Kurátor: Daniel von Wichelhaus

Umělci zastoupení na výstavě:

Paul Barsch, Tilman Hornig, Bernd Imminger, Johannes Makolies,
Martin Manning, Stephan Ruderish

Staging the Grey

Kurátoři: Mihai Pop, Jane Neal

Umělci zastoupení na výstavě:

Maurius Bercea, Zsolt Bodoni, Andrei Campan, Radu Comşa, Oana Farcaş,
Adrian Ghenie, Centemir Hauşi, Victor Răcăţău, Serban Savu, Mircea Suciuc,
Péter Sudár, Alexander Tindei

Italy

No More than a Point of View

Kurátor: Angelo Mosca

Umělci zastoupení na výstavě:

Manfredi Beninati, Luca Bertolo, Lorenza Boisi, Gianluca Di Pasquale,
Pesce Khete, Andrea Kvas, Ivan Malerba, Alessandro Roma, Michele Tocca

South East B(l)ooming

Kurátoři: Primo Marella, Eleonora Battiston

Umělci zastoupení na výstavě:

Annie Cabigting, Alfredo Esquillo, Nona Garcia, Geraldine Javier,
Haris Pumomo, Emmanuel Santos, Yasmin Sison, Wayan Suja, Wire Tuazon,
Ronald Ventura, Entang Wiharso, Gede Mahendra Yasa

Trans-Dimensional

Interesting Dynamics in New Korean Painting

Kurátor: Wonil Rhee

Umělci zastoupení na výstavě:

Bongho Ha, Jonghyun Ha, Kyungah Ham, Yeondoo Jung, Un Kang, Kira Kim,
Gilwoo Lee, Kwango Lee, Sungsic Moon, Kibong Rhee

Hyperlucid

Kurátor: Domenico Quaranta

Umělci zastoupení na výstavě:

Alterazioni Video, Gazira Babeli, Shane Hope, Miltos Manetas,
Gerhard Mantz, Eva and Franco Mattes, UBERMORGEN.COM(AT),
Damon Zucconi

China Box

Kurátor: Cecilia Freschini

Umělci zastoupení na výstavě:

Cui Jie, Li Chao, Li Qing, Li Wei, Qin Chong, Qin Qi, Tu Hongtao,
Wang Guangle, Wang Yabin, Wang Yaqiang, Xue Jun, Ye Yongqing

Cena kritiky za mladou malbu (Galerie Kritiků, Praha)

5. 2. – 28. 2. 2009

Kurátorka: Vlasta Noshiro-Čiháková

Umělci zastoupení na výstavě:

Daniela Baráčková, Fratntišek Böhm, David Hanvald, Jakub Hošek,
Alexey Klyuykov, Petr Krátký, Jakub Matuška, Jitka Mikulicová, David Pešat,

Miroslav Polách, Evžen Šimera, Petr Tejkal, Vojtěch Vaněk

Transfer (DUMB - Dům pánů z Kunštátu, Brno)

28.1. – 8.3.2019

Kurátorka: Kateřina Tučková

Umělci zastoupení na výstavě:

Alena Anderlová, Karel Balcar, Zdeněk Beran, Josef Bolf, Filip Černý, Zdeněk Daněk, Jakub Hošek, Roman Franta, Václav Girsá, Igor Grimmich, Karel Jerie, Marta Kolářová, Filip Kudrnáč, Hynek Martinec, Lukáš Miffek, Miroslav Polách, Michael Rittstein, Jiří Petrbok, Martin Salajka, Zbyněk Sedlecký, Vladimír Skrepl, Jiří Sopko, Robert Šalanda, Barbora Šlapetová, Jaroslav Valečka

INtroCITY/ Nukleární rodina (Topičův salón, Praha)

26. 11. 2008 – 9. 1. 2009

Kurátor: Petr Vaňous

Umělci zastoupení na výstavě:

Jonáš Czesaný, Jana Farmanová, René Hábl, Marta Hošková-Hošťálková, Jakub Janovský, Jana Kasalová, KW, Markéta Korečková, Jaromír Novotný, Jiří Petrbok, Dagmar Šubrtová

2008

INtroCITY/ Nukleární rodina (Topičův salón, Praha)

26. 11. 2008 – 9. 1. 2009

Kurátor: Petr Vaňous

Umělci zastoupení na výstavě:

Jonáš Czesaný, Jana Farmanová, René Hábl, Marta Hošková-Hošťálková, Jakub Janovský, Jana Kasalová, KW, Markéta Korečková, Jaromír Novotný, Jiří Petrbok, Dagmar Šubrtová

CZ – SK /současná mladá malba/ - (Wannieck Gallery, Brno)

19. 9. 2008 – 5. 4. 2009

Kurátor: Richard Adam, Vladimír Beskid

Umělci zastoupení na výstavě:

Dávid Baffi, Marko Blažo, Barbora Bobovčáková, Jana Bubelnyová, Michal Czinege, Michal Černušák, Petr Dub, Patricie Fexová, Jiří Franta, Václav Girsá, David Hanvald, Jakub Hošek, Ondřej Kopal, Peter Králík, Marek Meduna, Juliána Mrvová, Luděk Rathouský, Milan Salák, Martin Sedlák, Boris Sirka, Filip Smetana, Roběrt Šalanda, Erik Šille, Evžen Šimera, Jakub Špaňhel, Jakub Švéda, Ján Vasilko

Cena kritiky za mladou malbu (Galerie Kritiků, Praha)

Kurátorka: Vlasta Noshiro-Čiháková

30. 1. – 6. 2. 2008

Umělci zastoupení na výstavě:

Daniela Baráčková, Silvie Brodi, Noam Darom, Ladislava Gažiová, Pavlína Kahánková, Jan Karpíšek, Veronika Kavanová, Zbyněk Linhart, Markéta Mandelíková, Jitka Mikulicová, Alice Nikitinová, Edith Pattová, Iveta Plná, Nikola Šrajerová, Ivona Štenclová

Resetting - Jiné cesty k věčnosti (GHMP - Městská knihovna v Praze)

Kurátor: Petr Vaňous

21. 12. 2007 – 23. 3. 2008

Umělci zastoupení na výstavě:

Bolf Josef, Czesaný Jonáš, Černý Filip, Dalibor David, Ladislava Gažiová, Veronika Holcová, Jakub Hošek, Aleš Hudeček, Igor Korpaczewski, Petr Malina, František Matoušek, Alice Nikitinová, Jaromír Novotný, Petr Pastrňák, Jiří Petrbok, Petr Písařík, Daniel Pitín, Miroslav Polách, Zbyněk Sedlecký, Robert Šalanda, Pavel Šmíd, Jakub Špaňhel, Lubomír Typlt

2007

Malba jinak... Still Another Painting (Galerie Futura, Praha)

25. 9. – 26. 9. 2007

Kurátor: Alberto di Stefano

Umělci zastoupení na výstavě

Josef Bolf, Oskar Dawicki, Roland Geissel, Jakub Hošek, Marek Kvetán, Anna Orlikowska, Federico Pietrella, Nathan Ritterpusch, Milan Salák, Ādám Szabó, Jan Šerých, Evžen Šimera, Tomáš Vaněk, Jeff Wyckoff, Dušan Zahoranský

Prague Biennale 3 (Karlin Studios, Praha)

Projekt: Expanded Painting 2 (Helena Kontová, Giancarlo Politi)

25. 5. – 16. 9. 2007

Umělci zastoupení na výstavě:

Dimitrios Antonitsis, Michael Bauer, Pablo Bronstein, Bonnie Camplin, Valerio Carrubba, Radu Comsa, Jiří David, Jules de Balincourt, Igor Eskinja, Adrian Ghenie, Charlie Hammond, Kika Karadi, Nate Lowman, Angelo Mosca, Djordje Ozbolt, Daniel Pitín, Pietro Roccasalva, Alessandro Roma, Matthieu Ronsse, Stefan Sandner, Serban Savu, Josh Smith, Ulla von Brandenburg

Typický obraz (Nová síň, Woxart, Praha)

19. 1. – 13. 2. 2007

Kurátor: Radan Wagner

Umělci zastoupení na výstavě:

Petr Nikl, Jaroslav Róna, Milan Knížák, Michael Rittstein, Antonín Střížek, Tomáš Císařovský, Nikola Nováková, Pavel Roučka, Ivan Komárek, Pavel Besta, František Hodonský, Oldřich Tichý, Richard Konvička, Aleš Lamr, Dominik Mareš, Radan Wagner, Kateřina Štenclová, Václav Bláha, Roman Franta, Martin Kuriš, Tomáš Bím, Vladimír Franz, Tomáš Švéda

Resetting - Jiné cesty k věčnosti (GHMP - Městská knihovna v Praze)

21. 12. 2007 – 23. 3. 2008

Kurátor: Petr Vaňous

Umělci zastoupení na výstavě:

Bolf Josef, Czesaný Jonáš, Černý Filip, Dalibor David, Ladislava Gažiová, Veronika Holcová, Jakub Hošek, Aleš Hudeček, Igor Korpaczewski, Petr Malina, František Matoušek, Alice Nikitinová, Jaromír Novotný,

Petr Pastrňák, Jiří Petrbok, Petr Písařík, Daniel Pitín, Miroslav Polách,
Zbyněk Sedlecký, Robert Šalanda, Pavel Šmíd, Jakub Špaňhel,
Lubomír Typlt

Lovci lebek: Josef Bolf, Luděk Rathouský, Vladimír Skrepl, Lubomír Typlt

(Galerie U bílého jednorožce/Klatovy Klenová)

10. 3. – 10. 6. 2007

Kurátorky: Edith Jeřábková, Lenka Vítková

Umělci zastoupení na výstavě:

Josef Bolf, Luděk Rathouský, Vladimír Skrepl, Lubomír Typlt

Nová trpělivost (Výstavní síň Mánes, Praha)

5. 2. – 4. 3. 2007

Kurátorka: Helena Staub

Umělci zastoupení na výstavě:

Karel Balcar, Filip Černý, Zdeněk Daněk, Patricie Fexová, Roman Franta,
Václav Girsá, Igor Grimmich, Veronika Holcová, Karel Jerie, Lukáš Miffek,
Mikuláš, Jaromír Novotný, Jiří Petrbok, Miroslav Polách, Michael Rittstein,
Zbyněk Sedlecký, Jiří Sopko, Vít Soukup, Antonín Střížek, Martin Šárovec,
Adam Štech, Jaroslav Valečka

2006

Akné. Současná česká malba ze sbírky Richarda Adama

(Galerie Rudofinum, Praha)

5. 10. – 30. 12. 2006

Kurátor: Richard Adam

Umělci zastoupení na výstavě:

Josef Bolf, Jiří Černický, Patricie Fexová, Jiří Franta, Václav Girsá,
Jakub Hošek, Blanka Jakubčíková, Ondřej Kopal, Věra Kotlárová,
Petr Kožíšek, Vít Soukup, Ján Mančuška, František Matoušek, Marek
Meduna, Alice Nikitinová, Petr Pastrňák, Petr Písařík, Luděk Rathouský,
Milan Salák, Jiří Skála, Robert Šalanda, Jan Šerých, Jakub Špaňhel,
Ivan Vosecký

Česká malba generace 80. a 90. let ze sbírky Richarda Adama – I. část
(Wannieck Gallery, Brno)

30. 3. 2006 – 31. 12. 2006

Kurátor: Richard Adam

Umělci zastoupení na výstavě:

Vasilij Artamonov, Tomáš Císařovský, Jiří Černický, Josef Bolf, Pavel Hayek,
Igor Korpaczewski, Petr Kvíčala, Ján Mančuška, František Matoušek,
Petr Pastrňák, Jiří Petrbok, Petr Písařík, Vladimír Skrepl, Milan Salák,
Václav Stratil, Vít Soukup, Michal Škodya, Jan Šerých, Jakub Špaňhel,
Petr Písařík, Tomáš Vaněk, Markéta Vaňková, Petr Veselý, Ivan Vosecký

2005

Prague Biennale 2 (Karlin Studios, Praha)

26. 5. – 15. 9. 2005

Expanded Painting

Kurátoři: Helena Kontová, Giancarlo Politi

Umělci zastoupení na výstavě:

Patrizia Alemanno, Janis Avotins, Diann Bauer, Franz Baumgartner, Michal Borremans, Nina Bovasso, Blue Noses, Juan Francisco Casas, Varda Caivano, Maurizio Cattelan, Jiří Černický, Valentina D'Amato, Jacob Dahlgren, Jiri David, Rabiya Choudry, Jan Christensen, Nuno de Campos, Anna Galtarossa, Torben Giehler, Fabra Guemberena, Sandra Gamarra, Xenia Gnilitckaia, Bendix Harms, Alona Harpaz, Hans Hemmert, Damien Hirst, hobbypopMUSEUM, Jakub Hošek, Markus Huemer, Kika Karadi, John Koner, David Krippendorff, Graham Little, Liisa Lounila, Rory Macbeth, DeAnna Maganias, Birgit Megerle, Victor Man, Miltos Manetas, Janice McNab, Alisa Margolis, Jim Medway, Dawn Mellor, Angelo Mosca, Audrey Nervi, Jacco Olivier, Seb Patane, Alexandra Paperno, Juan Pedro, Polys Peslikas, Luca Rento, Zbigniew Rogalski, Wilhelm Sasnal, Shirana Shahbazi, Isabel Sims, Martina Steckholzer, Alexis Marguerite Teplin, Rui Toscano, Koen van den Broek, Pieter Vermeersch, Francesco Vezzoli

2004

Perfect Tense – Malba dnes (GHMP-Jízdárna Pražského hradu, Praha)

9. 12. 2003 – 14. 3. 2004

Kurátoři: Olga Malá, Karel Srp

Umělci zastoupení na výstavě:

Filip Černý, Roman Franta, Daniel Hanzlík, Igor Korpaczewski, Petr Malina, Michal Nesázal, Jiří Petrbock, Vít Soukup, Katarína Szanyiová, Jan Šerých, Pavel Šmíd, Jakub Špaňhel, Kateřina Štenclová, Roman Trabura, Lubomír Typlt, Jaroslav Valečka

Malíři '03 (Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy)

3. 3. – 28. 3. 2004

Kurátor: Martin Dostál

Umělci zastoupení na výstavě:

Tomáš Císařovský, Jan Merta, František Matoušek, Petr Pastrňák, Petr Písařík, Jakub Špaňhel

Intercity: Berlin – Praha 01/ Malba – Malerei (Výstavní síň Mánes, Praha)

2. 8. – 30. 8. 2004

Kurátor: Ulrika Poock, Petr Vaňous

Umělci zastoupení na výstavě:

Lisa - Hoischen Becker, Michaela Bufková, Filip Černý, Marek Hyksa, Christian Jung, Petr Kožíšek, Petr Malina, Susanne Müller, Robert Šalanda, Špaňhel Jakub, Lubomír Typlt

2003

Perfect Tense - Malba dnes (GHMP-Jízdárna Pražského hradu, Praha)

9. 12. 2003 – 14. 3. 2004

Kurátoři: Olga Malá, Karel Srp

Umělci zastoupení na výstavě:

Filip Černý, Roman Franta, Daniel Hanzlík, Igor Korpaczewski, Petr Malina, Michal Nesázal, Jiří Petrbock, Vít Soukup, Katarína Szanyiová, Jan Šerých,

Pavel Šmíd, Jakub Špaňhel, Kateřina Štenclová, Roman Trabura,
Lubomír Typlt, Jaroslav Valečka

Artnow.cz (Výstavní síň Mánes, Praha)

8. 7. – 3. 8. 2003

Kurátor: Petr Vaňous

Umělci zastoupení na výstavě:

Filip Černý, Igor Korpaczewski, Tomáš Lahoda, Petr Malina, Michal Nesázal,
Zbyněk Sedlecký, Pavel Šmíd

Typický obraz (Mánes, Praha)

5. 12. 2002 – 5. 1. 2003

Kurátor: Radan Wagner

Umělci zastoupení na výstavě:

Besta Pavel, Tomáš Bím, Václav Bláha, Tomáš Císařovský, Roman Franta,
Vladimír Franz, František Hodonský, Milan Knížák, Ivan Komárek,
Richard Konvička, Martin Kuriš, Petr Kvíčala, Aleš Lamr, Dominik Mareš,
Petr Nikl, Nikola Nováková, Michael Rittstein, Jaroslav Róna, Pavel Roučka,
Antonín Střížek, Kateřina Štenclová, Tomáš Švéda, Oldřich Tichý, Radan
Wagner

2002

Typický obraz (Mánes, Praha)

5. 12. 2002 – 5. 1. 2003

Kurátor: Radan Wagner

Umělci zastoupení na výstavě:

Besta Pavel, Tomáš Bím, Václav Bláha, Tomáš Císařovský, Roman Franta,
Vladimír Franz, František Hodonský, Milan Knížák, Ivan Komárek,
Richard Konvička, Martin Kuriš, Petr Kvíčala, Aleš Lamr, Dominik Mareš,
Petr Nikl, Nikola Nováková, Michael Rittstein, Jaroslav Róna, Pavel Roučka,
Antonín Střížek, Kateřina Štenclová, Tomáš Švéda, Oldřich Tichý, Radan
Wagner

2000

Pravděpodobná malba (Mánes, Praha)

25. 5. – 6. 2000

Kurátor: Vlasta Čiháková-Noshiro

Tomáš Císařovský, Roman Franta, Pavel Hayek, Veronika Holcová,
Martin Kuriš, Ivana Lomová, Carl E. Smith, Barbora Šlapetová,
Dita Štěpánová, Jiří Votruba, Tomáš Zelenka

1998

Poslední obraz (Galerie Rudolfinum, Praha)

18. 12. 1997 – 8. 2. 1998

Kurátorka: Milena Slavická

Umělci zastoupení na výstavě:

Karel Balcar, Jakub Dolejš, Roman Hudziec, Lubomíra Kmeťová,
Kryštof Krejča, Jan Procházka, Milan Salák, Vít Soukup, Miloš Englberth,
Tomáš Kubík, Tilo

Zelená (Galerie AVU, Praha)

Kurátoři: Jakub Dolejš, Jan Kadlec, Milan Salák

17. 11. – 23. 12. 1998

Umělci zastoupení na výstavě:

David Adamec, Zbyněk Baladrán, Tomáš Císařovský, Jiří David, Tatiana Děmčáková, Stanislav Diviš, Jiří Dolejš, Veronika Drahotová, Jiří Dušek, Martin Englbert, Patrice Fexová, Roman Franta, Michal Kadleček, Milan Knížák, Martin Kocourek, Igor Korpaczewski, Jiří Kovanda, Petr Kožíšek, Tomáš Kubík, Martin Kuriš, Jan Mach, František Matoušek, Jan Merta, Milan Mikuláščík, Jan Nálevka, Michal Nesázal, M. Nespěšný, Pavel Nešleha, Michal Novotný, Milena Olivová, Milan Perič, Jiří Petrbock, Michal Pěchouček, Tomáš Polcar, Michael Rittstein, Jaroslav Róna, Jolana Ruchařová, Milan Salák, Michal Sedlák, František Skála, Vladimír Skrepl, Slávka Sobotičová, Aleš Souček. Vít Soukup, Václav Stratil, Antonín Střížek, Jan Šerých, Jana Šindelová, M. Šísler, Jakub Špaňhel, Jaroslav Valečka, Markéta Vaňková, Radan Wagner, Alěš Zacharda, Stanislav Zámečník

1997

Poslední obraz (Galerie Rudolfinum, Praha)

18. 12. 1997 – 8. 2. 1998

Kurátorka: Milena Slavická

Umělci zastoupení na výstavě:

Karel Balcar, Jakub Dolejš, Roman Hudziec, Lubomíra Kmeťová, Kryštof Krejča, Jan Procházka, Milan Salák, Vít Soukup, Miloš Englberth, Tomáš Kubík, Tilo

1996

Česká abstrakce (Galerie V. Špály, Praha)

4. 4. – 28. 4. 1996

Kurátoři: Martin Dostál; Marek Pokorný

Umělci zastoupení na výstavě:

Jiří Černický, Jiří David, Stanislav Diviš, František Dvořák, Lena Knilli, Jiří Kovanda, Robert Novák, Michal Novotný, Petr Pastrňák, Petr Pavlík, Petr Písařík, Martin Polák, Lukáš Jasanský, Vladimír Skrepl, Václav Stratil, Markéta Vaňková, Ivan Vosecký

8.3. Přednáškový cyklus <<REWIND v letech 2010–2011

Přehled autorů prezentovaných v rámci projektu

2011

Al-Ali, Matěj & Moravec, Tomáš / Mazanec, Martin

Böhm, David & Franta, Jiří / Stará, Markéta

Cenek, Filip / Kupková, Marika

Černický, Jiří / Koleček, Michal

Lang, Dominik / Mazanec, Martin

Meduna, Marek / Ševčík, Jiří

Kvetán, Marek / Müllerová, Katarina

Salák, Milan / Přibáň, Jiří

Sceránková, Pavla / Fabuš, Palo

Šerých, Jan / Hájek, Václav

RAFANI / Ptáček, Jiří & Zálešák, Jan

2010

Artamonov, Vasil , Klyuykov, Alexej / Magid, Václav

Binder, Erik / Beskid, Vladimír

Thýn, Jiří / Císař, Karel

Nálevka, Jan / Ptáček, Jiří

Kovanda, Jiří / Jeřábková, Edith

Mikyta, Svätopluk / Hanáková, Petra

Pěchouček, Michal / Pospiszyl, Tomáš

Skrepl, Vladimír / Pokorný, Marek

Vaněk, Tomáš / Zálešák, Jan

Přednáškový cyklus <<REWIND v roce 2011²⁰⁵

FILIP CENEK << MARIKA KUPKOVÁ

datum konání přednášky: 4. 10. 2011

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=865>

Rozhovor mezi Marikou Kupkovou a Filipem Cenkem

Marika Kupková: Při současném překotném vývoji digitálních technologií sledujeme kontrastní trend ve zvýšeném zájmu umělců o prekinematografické optické přístroje, „primitivní“ iluzi záznamu pohybu a pohyblivé fotografické obrazy. Tvoje karuselové projekce fotografií lze číst jako specifickou formu pohyblivého obrazu. Nejedná se o snahu autentizovat pohyb jako o práci s montáží, která volně odkazuje k vyjadřovacím prostředkům filmu.

Filip Cenek: Osobně bych vývoj technologií nepopsal jako překotný ani rychlý. Jako by logika vývoje byla obsažena opravdu ve věcech samých a stačilo ji „uvidět“. I když odhlédnu od vlastní zkušenosti a pozorování, že zásadní věci se stanou spíše plíživě (evolučně) než překvapivě a náhle, tedy revolucí, tak ani na poli digitálních přístrojů a zařízení – a exponenciálního růstu jejich vybraných parametrů – nemívám už delší dobu pocit okouzlení z možností, které nabízejí. Tím nechci navodit dojem nostalgie po starých věcech s jejich dlouhou životností, upotřebitelností atd.; chci naznačit, že nejen v pragmatické rovině je na místě používat a starat se také o přístroje, které jsme jako společnost růstu (později růstu Růstu) odsunuli na periferii zájmu, do bazarů nebo rovnou na smetiště (do muzeí). Trend, o němž mluvíš, tak v mém pohledu není stýskáním si po zlatých časech, ani hračkářstvím, ale zvědavost a potřeba sáhnout si na technologie, s nimiž máme často zásadní zkušenost (optické paměti minulého století), kterou jsme však pořádně nereflekovali. (Alespoň já ne, pouze jsem o ní četl a to nestačí.) Repeat is not Return. Zájmy a cíle umělců se logicky různí, odkazy k „moderní době“ a predispozicím jejího utváření jsou dnes skoro „zadáním“ umělecké produkce a meziválečný design a smýšlení dokonce „předobrazem“ soudobého „vzhledu“ myšlenek, který na výstavách současného umění vidáme.

Pokud jde o mě, máš pravdu, že snahu „autentizovat pohyb“ jsem v diapojektorových instalacích neměl, to by byl pro můj svět příliš velký konstrukt a umělý problém bez života, tedy opak pohybu, který na začátku každé práce potřebuji vnímat. Zároveň bych karuselové dvojprojekce jako „pohyblivý obraz“ popsal, rozhodně se v tom prostoru mezi projekcí a imaginací musíme pohnout, někam se vydat, a s trochou trpělivosti vidět stín toho, čemu říkám „asociační paobrazy“. Když je uvidíme, jsme u montáže a techniky vyprávění. Ten jednoduchý mechanismus „nelineárního čtení“, které asynchronní dvojprojekce do jednoho obrazového rámu umožňuje, se tiše ukazuje v samotné mechanice projekčního systému. Vyprávění, jež prokluzuje. S filmem a jeho „podmínkami“ tak sdílí hodně a některé z nich přímo tematizuje, v odstupu a s poetikou schizofrenie.

²⁰⁵ Pozn. Řazeno chronologicky s ohledem na data jednotlivých vystoupení.

MK: V karuselových instalacích buduješ vazby mezi obrazy a texty. Jakkoli jsou nelineární – tvoří vyprávění. Jak organizuješ sled scén a významů?

FC: Vazby vznikají mimovolně. Člověk v rámci zákonitostí prostředí nastaví pravidla. Mě zaujalo právě to, jak samozřejmé a odpovídající mi nahodilé asociativní spojování fotografického obrazu s obrazem textu přišlo. Jak přesná tahle asynchronní prolínačka dvou obrazů v každém okamžiku byla a přitom jsem ji ani nehledal. Tu jen potkáváme, což je vždycky nejsilnější moment.

MK: Velmi populární srovnání současné audiovizuality a raného filmu lze uplatnit také na výtvarné médium instalace. Mám na mysli akcentování (technologického) aparátu, fetišizaci projektorů a jiných přístrojů, jedinečnost instalace jako neopakovatelné sociální a prostorové konstelace. Tematizace aparátu je ve tvých projektech také obsažena. V případě výstavy Koberce, záclony v Galerii U Dobrého pastýře (2011) byl chod projektorů (karuselů) rozvíjen i ve zvukovém doprovodu Ivana Palackého. Lze mezi dosavadními instalacemi vyčíst v rovině narace nějakou vývojovou tendenci?

FC: Rozdíly čtu v okolnostech a důvodech realizace každé z instalací a také vidím progres v mém přemýšlení o nich. Na druhou stranu jsem si všiml, že i lidé, o kterých vím, že jejich citlivost a vnímavost je mimořádná, o jednotlivých instalacích s diaprojektory mluvili jako o variacích, zkrátka se nebyli schopni přenést přes „obraz“ samotného mechanismu projekce. Zásadní posun pro mě nastal hned ve třetí realizaci s diaprojektory (přelom let 2004/2005), kdy jsem o instalaci začal přemýšlet jako o médiu (tak jako třeba o filmu nebo fotografii), jehož formu nemusím měnit a přitom můžu ve výsledku ukazovat něco jiného; věcí samou nebyla už „instalace dvou diaprojektorů v asynchronní smyčce“, ale to, co se dělo v rámu obrazu a na jeho okrajích. Zviditelnění-vystavení systému budování viděného obrazu bylo jen vstupní podmínkou pro jedno z možných čtení.

Z jiného pohledu jsem schopen říct, že se od prvních instalačních dvojprojekcí zase tolik nezměnilo. Když jsem na jedno ze školních klauzurních témat (objekt a obraz, 1995/1996) zrealizoval instalaci Bez názvu (modrá), v níž dva diaprojektory promítaly „do kříže“ dvě identicky modrá „ticha“ (monochromy) na malé, nepravoúhlé ekrány, šlo vlastně o něco podobného jako dnes. Mohli jsme chvíli setrvat a všimnout si, že jeden promítá bílé světlo na modrý ekran a druhý zase modrý diapozitiv na bílou plochu. Z banálních pokusů s vlastnostmi světla jsem si díky tomu tenkrát zformuloval jednoduchou myšlenku: „Modrá košile je modrá, protože pohltí všechny barvy z bílého světla kromě modré. Kromě té barvy, kterou na ní vidíme. Lze říct: modrá košile obsahuje všechny barvy kromě modré.“ Když toto základní uchopení „absence“ umístím do myšlenkového koridoru hypertextu a hyperfikce, kterým jsem se intenzivně věnoval několik následujících let (1997–2001), k tomu si připomenu moje okouzlení myšlenkami Bohuslava Blažka v Principu nečitelnosti z přelomu století a přičtu zkušenost promítače, zákonitě mi vyjde něco jako Vratké kino, které je zatím poslední z realizací, o nichž mluvíme.

Na vývojovou tendenci mezi dosavadními instalacemi dovedu nahlížet několika způsoby. Nejryzejší by určitě bylo si jednoduše připomenout, s kým a čím jsem žil. Nebudu zde ale opakovat, co jsem už dříve popsal mnohokrát – „prolínačku“ a proč má pro mě smysl tento stav vzájemnosti popisovat slovníkem techniky a ne slovníkem křesťanské spirituality, přestože vedle poezie jsou knížky o teologii v mojí knihovně nejfrekventovanějšími. K „prolínačce“ bych dnes přidal „vědomí paralaxy“ a víc nevysvětloval, snad v tom spojení nechutí k všeobjímající relativizaci cítit je. Jednodušší bude říct, co v přístupu k práci zůstává – dva pohledy. (Tím nemyslím jen dobrodružství vidění světa a sebe očima milovaného; je v tom i jiný rozměr – Éluardovo: „A jestli už neznám vše, co jsem prožil; pak proto, že tvoje oči mne vždy neviděly.“) Za emblematickou tak v tomto smyslu považuji realizaci Jednoho jasného dne („Co spojuje, není ve vzduchu a myšlence... ale v okamžiku, něco společného, rozdělené na dva pohledy...“). Instalační forma (a s ní spojená „klouzavá narace“) doznala během času patrných posunů. Nakolik se v těch změnách projevila obsáhlá rešerše zapomenutých patentů a zlepšováků analogových zobrazovacích zařízení a projekčních systémů, multivizí, jejich algoritmů... neumím odhadnout, stejně jako konkrétní vliv Nezkalené mysli Agnes Martin, Negativních rukou Marguerite Duras, Rampy Chrise Markera, skeptického obrazu spočítatelného světa Josepha Weizenbauma, zážitku simultaneity ve filmech Alaina Resnaise, imaginárního Měsíčníana ve Snu Johannese Keplera atd. Ve zpětném pohledu je snadné vidět v předchozích realizacích chytré myšlenky a uvěřit, že už tehdy v nich byl záměr.

MK: Několik let soustavně využíváš „polyekránové řešení“ – projekci dvou karuselů ve společném obrazovém rámu. Rozpracováváš jejich syntaktický potenciál, koordinuješ významy budované slučováním dvou obrazových zdrojů do jednoho formátu. Uvažuješ o možnosti jejich nahrazení jinými přístroji, jakkoli jsou pro tvé instalace ideálním médiem? Jinak řečeno – je pro tebe tento projekční systém vázán na konkrétní technologické řešení?

FC: Polyekránovým řešením se myslí zpravidla prostředí s mnoha promítacími plochami. Případ, o kterém mluvíme (multi-image in a single screen), tak mezi polyekrány můžeme řadit opravdu raději v uvozovkách, z konceptuálních pozic a s humorem. Jde o polyekrán v čase a v myslí.

Systém dvojprojekce do jednoho rámu jsem použil i v digitálním prostředí, kdy jsem „parazitní“ projekci textu „podtitulkoval“ v instalaci video někoho jiného. Koncept vícenásobné, vrstvené projekce tak pro mě není spjat výlučně s indexální podstatou analogových diapozitivů. Jednou z výhod karuselového řešení, které používám, je jeho jednoduchost, přímočarost a srozumitelnost; orientaci a základní pocit nám pomáhají uchopit strojové zvuky diaprojektorů a jejich funkční design, umožňující zviditelnit kruhový syžet i mimo samotné opakování se obrazů na promítací ploše. Další výhodou je neoddiskutovatelná obrazová působivost diaprojekce. Fotit a instalovat tímto způsobem (ať už během živých setů nebo v galerii) jsem totiž začal už v době, kdy to s video projektory nebylo jednoduché, jak s jejich dostupností, tak obrazovou kvalitou. Dokázal bych i vydefinovat důvody, proč – zejména v instalacích připravených ve spolupráci s Terezou Sochorovou

– akcentujeme rozhraní dokumentární fotoreportáže s budováním fikce, ale myslím, že to není potřeba. Naše věci nevznikaly spekulativně a na jejich začátku nebyl „smysl“ formulovaný, „zadání“ dopředu neexistuje. Archiv našich vlastních diapozitivů, téměř bez výjimky neinscenovaných záznamů výletů i všedních dní, je docela obsáhlý, má více než dva a půl tisíce snímků. Několikrát zmiňované zdvojení pohledů a jejich prolnutí jsme s Terezou shrnuli do zatím poslední společné realizace Mřížka v „off-screen prostoru“ sekce experimentálních dokumentárních filmů na letošním festivalu v Jihlavě, kterou jsme v katalogu okomentovali šest let starým textem:

Zdá se, že vzpomínání (imaginarita) způsobuje naši kontinuitu v čase a vzpomínka je tím, čím jsme „nejreálnější“. I kdybychom ji však hledali cíleně, nepotkali bychom věci tak, jak se odehrály. Náš život má povahu nenarrativních struktur, roztržených obrazů a zvuků, větší počet sobě vzdálených situací, fragmentů a tušení, z kterých si rekonstruujeme často jiný příběh. Co na pohyblivém okraji vědomí v ohlédnutí hledáme, je rastr, kam tyto zlomky projektovat, abychom pocítili smysl. Stane-li se tak v prolnutí a zdvojení pohledů, opakovaně a mimochodem, věříme mu o to víc.

MK: Svůj profesní životopis pravidelně uvádíš informací „vyučen promítačem“. S nadsázkou tě lze přirovnat ke kino-operatérům éry němého filmu, kteří bohatě dramaturgicky využívali variabilní rychlosti projekce. Projekce tak měla oproti unifikované rychlosti zvukového filmu performativní charakter. Ty pracuješ s obrazovým a zvukovým znehybněním a rozpohybováním a s časem jako s tematickou kvalitou, kterou lze abstrahovat v nekonečných variantách.

FC: Větu o vyučení se promítačem jsem použil dvakrát. Až dnešní click'n'paste doba, naše lenost a pohodlnost kopírovat první google odkaz vyrábějí „pravidlo“. V zapomnění internetu (v zapomnění, protože v něm nic nemizí) se v nekonečných duplikacích a špatných prepisech tvrdošjně objevují stejné věty, které tak vypadají důležitější, než ve skutečnosti jsou. Je ale pravda, že na dotaz mého povolání jsem pro zjednodušení (zpřesnění) sám sebe jako vyučeného promítače označil s tím, že kromě osvědčení ze Střední průmyslové školy elektrotechnické v Brně mám i magisterský titul z VUT. Myslel jsem to následovně: jsem prostě promítač, který občas pouští i věci z vlastní produkce. Většinu času pouštím věci jiných, ať už ve výuce na fakultě nebo na brigádách v kině, čím ale žiju nejraději, jsou příležitosti podniknout něco dobrodružnějšího – koncerty, na jejichž začátku stojíme „bez paměti“. Mluvím o projekcích k hudbě, která nemá písňovou formu, která improvizovaně plyne z prázdna a bezprostřednosti, bez čekaných point. Obrazové a zvukové znehybnění a rozpohybování je téměř případovou studií živého audio-vizuálního projektu Carpets Curtains (Koberce, záclony), který rozvíjíme od roku 2003 společně s Ivanem Palackým a který jsme s tvou pomocí představili minulý rok (vůbec poprvé) i „nepódiově“ v Galerii U Dobrého pastýře. Samotná reflexe výstupů projektu byla v minulých letech natolik intenzivní a bohatá, že mě teď nenapadá, co nového bych k tomu řekl a jen se těším na chystanou výstavu v Galerii Školská 28, kterou hodláme uchopit v naší spolupráci s Ivanem zcela nově jako instalaci.

MK: Proč jsi nestudoval filmovou školu? Baví mě představa, jaký by byl „jiný“ Cenek, formovaný výukou profesionálního filmu a nikoli výtvarného umění. Byl jsi v minulosti kinoamatér?

FC: Tatínek, středoškolský učitel matematiky a fyziky, fotil intenzivně. Já sám jsem ale kinoamatérem nebyl, i když jsem fotografické procesy brzy zvládl a ve fotokomoře se pohybuji s jistotou. Po základním výtvarném vzdělání v LŠU jsem na gymnáziu hrál na bicí a na kytaru, vydával literární časopis, než abych se věnoval filmu. Svou budoucnost jsem stejně viděl v kybernetice. Vždycky jsem byl víc matematikem a programátorem, jistou dobu i přírodovědcem, než výtvarníkem a dodnes mám slabost pro algoritmy a obecně struktury, které jdou schematizovat. (Asi je dobré ale říct, že moje chápání matematiky se hodně blíží pojetí Charlese Darwina, který matematika definoval jako „slepého člověka v temné místnosti hledajícího černou kočku, která tam není“.) Mojí základní dětskou literaturou byly knížky z Modré stuhy SNDK, zejména ty Součkovy – Jak se světlo naučilo kreslit, Co oko nevidí nebo Kam nedosáhne hlas. K mým největším tajeným průšvihům patřilo pravidelné zamotávání se do děrných pásek (pevné paměti) počítačů TNS, které na gymnáziu v Jeseníku, kde tatínek učil, byly. Většinu volných sobot jsem tak trávil restaurováním, s nůžkami a izolepou, což byla koneckonců stejná zkušenost, jako když jsem o patnáct let později trávil sobotní večery s nůžkami a izolepou v promítací kabině kina a zahlazoval stopy po zamotání se do stovek metrů filmu při jeho převíjení.

Na Fakultu výtvarných umění v Brně jsem šel hlavně proto, že to byla jediná škola, které tehdy (1994) v anotacích srozumitelně prolínala svět umění s novými technologiemi (Woody Vašulka). Talentovky na FaVU jsem zkusil až v momentě, kdy jsem byl přijat na MFF UK v Praze a mohl jsem tak v relativním klidu zkusit pootočit směr uvažování o své budoucnosti. (Tenkrát jsem si ještě myslel, že talent je něco jiného než touha...) Gymnazijsní oscilování mezi poezií a programováním pak v rozhodném momentě – kdy jediná horší známka z maturitní zkoušky v programování byla zpracována a vytištěna na moje vysvědčení programem, který jsem pro gymnázium sám napsal – skončilo. Vzal jsem to jako znamení a přestěhoval se z Jeseníku do Brna.

(Marika Kupková a Filip Cenek, 2011)

JIŘÍ ČERNICKÝ << MICHAL KOLEČEK

datum konání přednášky: 20. 4. 2011

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=613>

Když jsem v roce 1991 pomáhal Jiřímu Černickému (narozen 1966) obcházet byt po bytě jedno z ústeckých sídlišť a zval udivené obyvatele na výtvarnou slavnost, kterou pro ně připravil, kladl jsem si otázku, kde se v tomto autorovi bere tolik energie a víry v možnosti umění. Jistěže mi neunikl jeho tehdejší zájem o dílo Josepha Beuyse, Fluxus i akční tvorbu vůbec, ale tušil jsem, že hledat odpověď pouze v okouzlení určitým názorem či postojem je poněkud jednostranné. Proto jsem se podobně tázal při každém našem dalším setkání. Obzvláště silně mi zazněl tento problém v projektu Slzy pro Afriku (1993), v jeho putování napříč africkým kontinentem (1994), vždy když se rozhodl pro scénický jazyk, ale také v jednotlivých artefaktech, především objektech (Fontána na odlévání ran z červánků, 1993; St. Miss, 1994; Sny nebo smrt, 1995 a.d.). Znovu překvapován, došel jsem postupně k uvědomění si hlubokého rozporu, který se v tvorbě Jiřího Černického latentně objevuje.

Proti všem předpokladům se totiž autor na schopnost uměleckého vyjádření zaujímat v dnešním světě nějakou významnou pozici dívá více než skepticky. Přesto na nejistou půdu výtvarné práce vstupuje vytrvale a zaujatě. Činí tak s odhodláním naplnit její obsah novým gestem, které by opodstatnilo tuto činnost vedoucí k estetizaci forem. Základním momentem, ovlivňujícím nepředvídatelný a hektický charakter jeho usilování, je silné propojení tvůrčích aktivit s přímým prožíváním okolního světa. Vznik uměleckého díla je v pojetí Jiřího Černického vždy provázen výrazným akcentováním zapojení těla, fyzického vymezení. Tělesnost se samozřejmě nejzřetelněji projevuje v různých typech akcí, ale je neodmyslitelně přítomna také v objektech, fotografiích, rozměrných kresbách i obrazech. (Prosazuje se dokonce i ve zdánlivě abstraktních plátnech, a to skrze specifickou procesualnost nebo živočišnost užívaných materiálů.) Fyzické bytí však Jiří Černický vytrvale konfrontuje s neomezenou rozlohou duchovní transcendence. Atmosférou realizací probleskují téměř barokní exaltovanost i hlubinná, pohanská rituálnost. Mystičnost autor nalézá v naprosto současných událostech, evokuje ji pomocí technicistních materiálů i aktuálních konceptů a v neposlední řadě umocňuje její vznětlivou náladu střetnutím se světem osobní mytologie.

Tento pulzující, proměnlivý charakter tvorby Jiřího Černického výrazně poznamenal podobu jeho první samostatné výstavy v pražské Galerii Pecka. V poměrně nevelkém prostoru autor shromáždil celou řadu privátních, ale i sociálních témat, která zachytil různorodými výrazovými prostředky. V trojici lineárních, figurálních maleb (Ezoterická smrt; Tygřice; Výkřik, vše 1995) zaznívá vířivé napětí mezi estetizujícím podáním a existenciálně laděným obsahem. Objekt Heroin Crystal (1996) s injekční stříkačkou z broušeného křišťálu podává studenou zprávu o sterilním vakuu drogové subkultury. Stylově čisté reklamní (Sorrow, 1996) a virtuální (Mrtvý, 1995) fotografie zahalují mezní situace do otupujícího oparu současného vizuálního kódu. Zadní místnost galerie přesvědčivě ovládla instalace nazvaná Filum

–nekonečný příběh ryby (1996), složená ze surreálního, pohádkové větvoří z celulózy, zárodečných kreseb, videa a hutných pryskyřicových slz stékajících po stěnách galerie. Nostalgická poezie tohoto zvláštního místa byla umocňována postavičkami, zastřenými předměty i mirakuly rašícími z centrálního objektu a vyzvedávanými autorem z paměti, ze zasutých zákoutí dětství. Celou výstavou potom prostupovala konceptuální malba poznamenávající bělostnou omítku reliéfními doteky barvy a vyvolávající atmosféru zdi venkovského stavení na konci horké letní sezony.

Prolnutím všech zdánlivě protichůdných podnětů vznikla v Galerii Pecka (podobně jako v jiných autorových projektech) proměňující se, a přesto souvislá mozaika nepřetržitého vizuálního rozhovoru o naději, bolesti, radosti, věcech i příbězích, o světě. A teprve v tomto dialogu, v nejistých poznámkách k vlastní situaci, vedených jakoby mimoděk, spatřuje Jiří Černický smysl výtvarné práce a jejich prostřednictvím ve vzácných okamžicích nalézá perličky na dně oslepující všednodennosti.

(Michal Koleček, 1996)

Top Ten Jiřího Černického

1. Naléhavá chapadla víří v tanci a jejich vlasy sténají, utěšují, stýskají si, prosí, pláčí. Modřinové květy – metafora násilí okolo i uvnitř, skrytého i viditelného, realizovaného i myšleného – bombardují prostor galerie, pečou umění ve vlastní šťávě, grilují jeho samolibost. (1999)

2. Zlaté české ruce, rodinné stříbro. Ostrý řez křišťálu, záblesky lámaného světla a chladná naléhavost vzpřímené jehly drtí zdrženlivost. Sterilní estetika, nádobíčko připravené k černé, sebedestruktivní mši. (1995)

3. Ohnutý člověk a jeho slzy, které stékají do skleněné jímky. Poselství určené postiženým třetího světa, hra na ostří nože, utopie. Kapka po kapce vyvolává údiv, smích, agresi, odsouzení. Stojí tam vyvedený z míry a potom následuje putování, otevření se. Slzy se nechají vypařit na veřejném prostranství. (1993)

4. Motorka brouká mezi nervózními stehny, munchovský děs deformuje přilbu. Zpomalené kontury města, roztržitěná realita. Někdo nejistě mává, polibek, detail úsměvu, vchod do putyky, křižovatka se semaforem. Na dlouhé rovince ostré zrychlení, jízda žene krev do hlavy, vzrušení transcenduje banalitu. Král, nahý král, který má koně. (1998–1999)

5. Zima a mlha, dunění dopravníkových pásů, světla v ranní dešti, kádě s vazelínou, každodenní apokalypsa. V jejím středu rachotí bizarní industriální mastodont a proti němu v hluboké rýze, ve stopě seknutí ocelového klepeta, se skrývá nahá lidská postava. Ruce i nohy tuhnou ve studené louži, zuby drtí uhlí. Potichu syčí spoušť fotoaparátu, stroj přechází přes plochu papíru a zanechává otisk. Křepčící šaman zaklíná nenasytnou stvůru. (1991)

6. Rockerská bunda, symbol individuality a víry v osobní svobodu. Ve skleněném akváriu zalitá formalínem, posetá ofenzivními ikonami, morbidními šperky, ušitá z nevydělané kůže. Exaltovaný kýč, móda stažená zaživa, pop-smrt. (1999)

7. Nekonečný příběh ryby – vzpomínky uvězněné ve větvích polyuretanového stromu, socha levitující v prostoru. Nápisy, poznámky, gumové oko, k prasknutí nafouklá duše, hračky a hračičky, náhlý pohyb pod hladinou. Upatlaná rosa nostalgicky slaňuje po stěnách galerie. (1996)

8. Ve večerním televizním zpravodajství detonace v ulicích měst, nepokoje v islámských zemích, války v Africe, nehody na silnicích, smrt Lady Di, zaručené informace z vyšší společnosti. Z fosforeskující obrazovky dopadá rána za ranou, sametový teror, skličující zábava, iluzorní pravda, infertilní erekce. A vtom zazní Módní výbuch, roztočí se Tanec fundamentalistky. (1997)

9. Sám, pěšky a stopem: Klášter Lalibela, Addis Abeba. Nairobi, Zanzibar, Kigoma, Kisangani, Brazzaville, Kinshasa, Libreville, Douala, Bafoussam, Benin, Ganvie, Man, Djenne, Mopti, Timbuktu, Gao, Niamey. „Vyzývám tímto každého jednotlivce k odpovědnosti za vlastní duchovní svět, který žíví lásku abstraktního světa.“ (1994)

10. V dekoraci antického chrámu je nutné postupovat nanejvýš obezřetně. Za každým sloupem, v temných rozích, v rozlehlých stínech číhá zvědavá hlava Medusy. Silná vrstva líčidla, strnulý výraz, náušnice, vlasy spletené do úzkých copánků a v nich jehly injekčních stříkaček. Umění – chromovaný štít Perseův odrážející vytřeštěný pohled současnosti. (

Michal Koleček (1999)

ABS Story Jiřího Černického

„Protiblokovací systém ABS je jedním ze systému aktivní bezpečnosti vozidla, Svoji funkcí má zabránit zablokování kola při brzdění a tím i ztrátě adheze mezi kolem a vozovkou. Cílem a výhodou brzdového systému s ABS je, že vozidlo je ovladatelné i při prudkém brzdění.“

<http://www.autolexicon.net>" <http://www.autolexicon.net>

Kolekce šesti filmu uváděných pod souhrnným názvem ABS video, kterou Jiří Černický vytvořil mezi lety 2005–2008, představuje vysoce subjektivní, a přesto v jistém smyslu komplexní sondu do améboidního prostoru mezi intimitou a sociální manipulací. Autor v jednotlivých snímcích ohledává různá prostředí (ulice, nádraží, panelák, ale i ložnice) a zároveň se soustředí na odlišné charaktery (virtuální bezdomovec či autoportrét na straně jedné,

bezejmenný dav nebo anonymní obyvatelé konkrétního domu na straně druhé). Vždy se však dotýká základních otázek spojených se stále se zužujícím územím osobní svobody reprezentované podvědomými myšlenkovými pochody a agresivním tlakem veřejných nezájmků medializovaných společenských mechanismů.

Podobně jako další příslušníci generace umělců narozených ve druhé půli šedesátých let 20. století, i Jiří Černický kladl v uplynulé dekádě nemalý důraz na obrazovou složku díla, která byla důležitou součástí jeho komunikačního kódu. V posledním období se však od takto vystavěné preference posunul směrem k akcentování procesuální podstaty artefaktu a jeho specifického myšlenkového náboje. Možná, že výstižněji by se proměna v autorově nazírání dala označit jako substituce principu přímé vizuality (snahy o výstavbu díla primárně obrazově působivého) za takové postupy, které jednoznačně umožňují zviditelňovat samotný koncept.

Obsahové pohyby zároveň Jiřího Černického přivedly k transformaci struktury artefaktu, především k pozvolnému rozšiřování výrazových prostředků, a to zejména v oblasti užití dynamického technického obrazu. Zmíněné kroky vyústily ve vyjadřovací strategii, která je založená na důsledném propojování zdánlivě ambivalentních postupů: minimalizaci exponovaných motivů a absolutní koncentraci na verbalizaci námětu formou zvukového či textového popisu děje. Prostřednictvím takového vyjadřovacího modelu Jiří Černický vykročil směrem ke kinematické skladbě uměleckého díla, a to ve formátu manipulovaného audiovizuálního záznamu. Přestože jednotlivé snímky ze série ABS video představují vysoce sofistikované a technologicky náročné projekty, zdánlivě a záměrně budí dojem až schematické jednoduchosti.

Video tvorbu Jiřího Černického je však možné žánrově interpretovat jako kinematickou fikci pouze částečně, neboť auditivní složka je v ní většinou přítomna zprostředkovaně, a to ve formě sekundární vizualizace textu, které zvukový doprovod evokují a simulují. Slyšené se v tomto případě stává zjevným, a viděné se naopak ztrácí a rozpadá vlivem řetězcích se a expandujících titulků. Jejich zmnožené vrstvy v gradovaném závěru ovládají obrazovou plochu a veskrze tak přejímají výpovědní hodnotu celého díla (při zachování jeho původních estetických kvalit souvisejících s proporcí, kontrastem, ale zejména s obrazotvorností fontu a jeho obsahovými konotacemi). Hyperbolicky je možné toto komunikační specifikum shrnout tvrzením, že vrstvicí se a povlávající litery zhmotňují význam obrazu. Jeho sémantická složka se přelévá z původního zobrazení do schématu literárního, které následně morfuje do podoby monochromní zářivé plochy a stává se tak symbolem nové dimenze. Mimetická komponenta videoprojektů Jiřího Černického se tak v průběhu děje stává přechodnou dominantou ustupující samospádem zenovému nadhledu.

Hranicí mezi cíleným apelem a nevyřčenou myšlenkovou konstrukcí respektive moralizující momentkou a příhodně nevtíravým humorem se Jiří Černický zabývá již v iniciační videoinstalaci Neviditelný (2005), která stojí na počátku celého cyklu ABS video. Na rozdíl od následujících projektů postavených na prolínání reálného obrazového záznamu a textové součásti,

je sekvence doplněna o motiv zcela nenápadné animované postavy bezdomovce. (Spoluautorem tohoto améboidního virtuálního hrdiny je Pavel Mrkus – významný představitel současné české multimediální umělecké scény.) Spolu se záběrem urbánního zákoutí a vizualizací verbálních reakcí míjejících chodců vytváří převracující se tělo sociálně vykořeněné bytosti průhledně stříbřitý subjekt levitující se svými i cizími myšlenkami v prachu ulice, v němž je uvězněno i naše svědomí.

Srozumitelná nejednoznačnost, fragmentárnost či takřka delirická zasněnost na pomezí bdění a spánku tvoří leitmotiv videosnímku *Loading...* (2006). V příšeří intimity cizího domova jsme prostřednictvím mimoděčných formulací i vnitřních pocitů konfrontováni s nelichotivou pozicí voyeura, který se dívá a zároveň vnímá tok informací, ale není je schopen plně dešifrovat. Vytrácející se těkavý výjev simuluje hranici mezi vědomím a nevědomím, propadáním se do sfér myriády paralelních prožitků, které evokují situaci důvěrně známou, pocházející z divákových i autorových nabytých zkušeností. Z jiného úhlu pohledu se i v tomto „příběhu“ mísí shluk dílčích událostí a jejich souběžná percepce s téměř surreálním výkladem téže skutečnosti a momentem jejího obecného vyznění.

Nenápadné syžety s vystupňovanou pointou rozplývající se v nadčasové záři nás v případě snímků *Nádraží* a *Nástupiště* (oba 2006) přivádějí na peróny sociálních rozhraní, které jsou virtuálně přeplněny myšlenkami průchozích pasažérů. Komunitní paměť, společný prožitek jízdy, prostý fakt fyzického putování se v nich mísí s intelektuální individualitou každého z cestujících a s výlučností okamžiku, který není možné zopakovat, neboť spolu s každou odjíždějící vlakovou soupravou mizí, aby byl okamžitě nahrazen momentem dalším. Potlačená barevnost i obraz rozpadávající se vlivem myšlenkového zatížení dávají prostřednictvím toho, co již bylo vyřčeno a následně zjeveno, vyniknout monumentálně vyprávění glosátora i přitažlivé působivosti zaznamenaného poselství. Do pozice sběratele rozhovorů, zloděje vzpomínek, tajného agenta odtažitě registrujícího rodinné excesy, sexuální vzrušení, férové nabídky i pubertální hlášky se Jiří Černický stylizuje ve videosnímku *Panelák* (2006). I zde je přítomný zjevný kontrast mezi statickým obrazovým plánem (reprezentovaným fasádou klasického panelového domu) a dominujícím literárním výstupem v podobě fasciklu „protokolů“ pořízených regulérním odposlouchávacím zařízením. Nadčasová paralela, alegorie o tom, kde končí soukromí jedné osoby a začíná sféra hájemství bytosti druhé, je zde nahlížena formou objektivizující reportáže, v níž umělec zveřejňuje veškerou komunikaci uskutečněnou na daném místě a v konkrétním čase. Jeho absurdní report bez slitování vypovídá o křehké disbalanci a narušitelnosti privátních prostorů pokrytých sousedovými wi-fi sítěmi i signály mobilních operátorů či policejních detektorů.

Zoufalství vnitřního rozporu mezi urputnou snahou po uskutečnění důležitého plánu a existencí „objektivních“ překážek, které tuto realizaci brzdí nebo zcela znemožňují, reprezentuje video *Nemožnosti* (2008). V tematické rovině opět navazuje na dlouhodobě uskutečňovaný koncept vizualizovaných myšlenek v kombinaci s jejich lineárními záznamy a statickou obrazovou složkou. I v tomto snímku autor vytváří několikastupňovou konstrukci reflektující

každodenní trable kohokoliv z nás. Katarzním hybatelem, vizuálním symbolem a komunikačním záchranným bodem se v tomto příběhu stává mobilní telefon, jako průsečík viděného, slyšeného zamýšleného, tlumočeného i zamlčovaného.

Filmy z cyklu ABS video představují rozmanité modifikace simultánně nastavených vnitřních záchranných systémů. Nalézáme v nich obecně platnou mentální proti blokovací brzdu, která napomáhá k zachování dostatečného odstupu od nahodilých pastí, které nás mohou nemilosrdně stravovat. Trápení, kterým čelíme, jsou si velmi často podobná a vzájemně zaměnitelná podle různých prostředí a v nich prožitých situací. Černického výstupy, které tyto střety každodenní reality zaznamenávají, jsou však jedinečné. Rozumíme jim, protože čerpají i z našich zkušeností. Konfrontování s mentálními stenogramy jeho inscenovaných záběrů se ocitáme v důvěrně známé atmosféře a „trpíme“ spolu s jejich hrdiny. Bez patetických gest se identifikujeme s různými alter egy a těšíme se ze vzájemné sounáležitosti.

(Michal Koleček & Zdena Kolečková, 2008)

JIRÍ FRANTA & DAVID BÖHM << MARKÉTA STARÁ

datum konání přednášky: 15. 11. 2011

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=941>

Na počátku byla kresba

Na počátku všeho byla kresba. Kresba jako forma rychlého deníkového záznamu, kresba jako forma komunikace. Jejimi hranicemi - pokud tedy vůbec o hranicích lze v kontextu tvorby Jiřího Franty a Davida Bohma hovořit - však nebyl list papíru, či poznámkový blok, ale prostor - zdi pražské galerie Nod. Prázdnou galerií, vonící po čerstvém nátěru, to začalo, ale také skončilo. Na konci, tak jako v případě řady dalších kreseb, které autoři vytvořili ať na stěnách, na zemi, či ve sněhu, totiž zase nezbylo vůbec nic – v poslední den výstavy autoři své kresby v prostorách pražské galerie přetřely bílou barvou. Nic (?), spíše živá vzpomínka na každodenní práci, dokumentace a tedy i nesčetné množství č asosběrného materiálu, jehož archivované fragmenty dále sloužily jako výchozí bod nebo stavební prvek pro vznik nového díla, či další impuls k tematizaci principů společné tvorby. Tak tomu bylo v Jihlavské galerii Půda (Možností je mnoho důvodů málo (2008). Pro Jiřího Frantu a Davida Bohma je to především o kontinuálním procesu a snaze narušovat hranice, které jim vybraným médii byla vytyčena. I přesto, že se tato dvojice pohybuje na pomezí instalace, kresby a performance, jejich zorné pole je vždy směřováno především ke kresbě.

Monumentální, nicméně často efemérní kresby příznačné především pro počáteční tvorbu autorů se pohybují se na pomezí snového světa a každodenní reality. Tematické ohraničení není prioritou, kresby jsou často výsledkem řízení náhody, volných asociací, momentálních impulsů či reakcí na práci druhého. „Explozivně – snová estetika“, která je pro řadu (nejen) velko-formátových kreseb typická, umožňuje autorům propojovat zdánlivě nesourodé entity a nejdříve dává vzniknout hybridním formám, jež ve své „roztříštěnosti“ a grotesknosti mohou fungovat jako příhodný odraz současného světa. Primárně se však nejedná o snahu kriticky nahlížet společnost či mechanismy, které její chod ovlivňují, jak by se tomu mohlo zdát z některých počínů ve veřejném prostoru či výstavě Snadná danost (2008), kde autoři skrze kresbu a instalaci zpracovali novinový materiál dvou nejčtenějších bulvárních deníků. Jde především o kresbu, její podstatu a přesahy do dalších médií. Snaha narušovat hranice kresby je patrná již z raných velkoformátových kreseb. Kresba Bez názvu (2007) pro pražskou galerii Mánes je toho příkladnou ukázkou. Autoři ignorují galerií vymezený prostor, t.j. hranice závěsného systému na zdech galerie. Kresba nejen expanduje za hranice zdánlivě možného, ale současně integruje závěsný systém do kresby, jehož horizontální linearita je náhle její součástí.

Absolutní překročení hranic média je však patrné především z pozdější tvorby, kdy se autoři zdánlivě médiu kresby vzdalují a využívají s kresbou na první pohled neslučitelné postupy. Série Nearly nothing is complete (2010) je pro tuto tendenci příznačná. Autoři inscenují řadu často absurdních situací, které výrazně ovlivňují rukopis jejich tvorby. „Autentický otisk“ autora je nejdříve dán mechanickou silou bagru, motorky či nákladní lodě. Kresba

vzniká za inscenovaných a především performativních podmínek. Možný objekt znázornění je často samotným aktérem kresby, která se v tomto kontextu stává až druhotným produktem, stejně jako její autorství, které je díky cílenému narušování rukopisu autorů v kontextu kresby průběžně zpochybňováno. Hranice média se rozpínají, stávají se méně patrné a vstřebávají v sebe formáty, které se s médiem kresby mohou jevit jako neslučitelné. Tento postup však paradoxně umožňuje autorům se kresbě přiblížit, průběžně rozkrývat její podstatu a dlouhodobě nacházet její nová východiska a její další využití v kontextu současné konceptuální tvorby. Pro Jiřího Frantu a Davida Bohma kresbou vše začíná, končí a nebo k ní alespoň směřuje.

(Markéta Stará, 2011)

MAREK KVETÁN << KATARINA MÜLLEROVÁ

datum konání přednášky: 18. 5. 2011

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=677>

Lakonicky povedané – Marek Kvetán robí súčasné umenie. Kto nepreskúmal hlbšie súvislosti v umení, ktoré produkuje, tomu táto zámerne strohá veta pochopiteľne nepovie nič. Strohá je však presne podľa jeho gusta a tu nasleduje priestor pre krátke vysvetlenie.

Pod pojmom „súčasné umenie“ si predstavujeme svetové súčasné umenie, konzervované vo veľkých inštitúciách a publikované v elegantných sériách kníh (s pevným obalom) u veľkých nakladateľov. Táto pomyselná množina sú úspešní autori v strednom a mladšom veku najčastejšie s konceptuálne ladenou tvorbou, ktorá citlivejším jedincom dokáže v priestoroch bielych kociek a pri pohľade na dokonalé fotografie z webových stránok ich galeristov spôsobiť „angst“. Nachádzame sa v dobe nadprodukcie (nielen) umenia, kedy razantnejšie gesto, luxusnejší galerijný tovar a silnejšia značka jeho sprostredkovateľa vyhrávajú. Stačí si spomenúť na všetkých Hirstov, Fischli a Weissov a im podobných, ktorí nám pripomínajú, že e ž ijeme umením úderných metafor ako umeleckých prostriedkov chápania chorobnosti dnešného sveta. Na opačnom konci spektra sú poetickí blázni, solitéri, umelci nehmatateľného či nepredajného umenia (ktorí pod vplyvom prísľubu komerčného úspechu čiasto spravia kompromis), či hľadači vlastnej subjektivity či identity, ktorých Marek Kvetán s obľubou čiastuje skupinovým pomenovaním „art terapia“. On sám však prešiel určitú cestu k tvorbe „silných metafor“ objektov a inštalácií, ktoré buď vyjadrujú, ale možno i vyžarujú hlboký duchovný stav neistoty jedinca v dnešnej spoločnosti. Štúdiom síce ukončil na VŠVU u výrazného umelca a pedagóga Daniela Fischera (*1950), kde podľa vlastných slov fungoval skôr na báze tichej dohody o tolerancii, poznáme ho skôr ako žiaka Ateliéru slobodnej kreativity Juraja Bartusza (*1933), s ktorým mal i spoločnú výstavu s príznačným názvom Antikomunikácia v Galérii mesta Bratislava (1998). Bartuszov naturel živelného gesta a práca s hmotou sa na našom autorovi pravdepodobne podpísal cez jeho prvé „ohmatávanie“ materiálov ako sadra, ktoré však čoskoro a vcelku experimentálne kombinoval napríklad s elektrickým drôtom alebo so studeným svetlom. Málo z týchto raných diel sa i vďaka citlivému materiálu zachovalo a nemenej zaujímavý z komplexného hľadiska jeho tvorby je „úlet“ do sólo performancie v rámci skupinového projektu Bridging v Štúrove (1997). Obdobie okolo roku 2000 je pre Mareka Kvetána prelomovým. Prestáva sa venovať objavnej práci s materiálom a skúmať možnosti nových médií – s odstupom čiasto tak charakteristické pre deväťdesiate roky u nás a zároveň nepotrebné pre autora, ktorý si zvolil cestu „robiť súčasné umenie“. V rámci možností kratšieho textu spomeniem niekoľko príkladov jeho zrelej tvorby, s prihliadnutím na tie práce, ktoré v mojich očiach prekračujú sféry instantnej dávky kvalitného ostrovtipu. Trophy (2009) by mohla byť obľúbená medzi feministicky ladenými teoretickami umenia, prvý odkaz je jasný: splasnutý majestátny úlovok, okradnutý o svoju veľkoleposť. Z hľadiska postupu je zaujímavé jednoduché gesto, akýsi obrátený sochársky proces, opak modelovania, čiže odstraňovanie hmoty ako prostriedok na dosiahnutie žiadaného výsledku.

Samozrejme, aplikovaný na dnes v umení tak populárne preparovanie zvierat. Kritikou pozitívne prijatý a ocenený Carpet (2008) je zvukovo-svetelný objekt. Dekoratívny, ale evidentne lacný sériovo vyrábaný zvinutý koberec v určitých časových intervaloch prehráva komerčnú orientálnu elektronickú hudbu, ktorá už nemá nič spoločného s jej autentickými koreňmi, to všetko doplnené o lacnú diskotekovú show svetiel implantovaných v ornamentoch koberca. Peace je inštalácia realizovaná v roku 2009 v galérii Bastart, ktorá simuluje čo by sa mohlo stať, keby muchy priťahované svetlom a zomierajúce zachytené v neónových lampách (bez zbytočného pátosu, ale podobne je určujúcou podmienkou nášho života tiež smrť) vyslali svetu posledný odkaz. Okrem „mieru“ existuje verzia „láska“ či verš z koránu o svetle. Dvojznačnosť tohto odkazu mi dodnes spôsobuje zimomriavky, tak ako pri Hirstovej diamantami vykladanej lebke netuším, či sa jedná o kritiku stavu hodnotového rebríčka spoločnosti, alebo naopak, vizuálne stvárnenie dnešného nihilizmu par excellence.

Zdá sa však, že akákoľvek polemika či priestor pre neistotu o tom „kam to všetko smeruje“ sú v súčasnom umení dočasne porazené pretrvávajúcim postmoderným pluralizmom spolu s pretlakom množstva povrchného umenia priemernej kvality. Marek Kvetán intuitívne chápe, že jasnejší odkaz a ostrejšie formulovaná myšlienka spolu s iróniou vlastnou súčasnému umeniu v tej neprehľadnej spleti dneška víťazí. S tým správnym manažmentom...

(Katarina Müllerová, 2011)

PAVLA SCERÁNKOVÁ << PALO FABUŠ

datum konání přednášky: 11. 10. 2011

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=891>

Řekne-li se dětinskost, nabídnou se asi nejčastěji psychologické a sociologické významy tohoto slova. Oba vědní obory dnes již disponují robustním aparátem k zachycení mnoha stran a mnoha smyslů infantility i v několika jejich interkulturních pojetích. V běžné řeči vyjadřuje většinou spíše povýšenost, reprodukci serióznosti, utvrzení vlastní moci apelem na dominantní hodnoty, totiž hodnoty dospělých. Takový odborník a takový laik ale ještě stále přehlížejí formu dětinskosti, která je vzácná, a kterou zachycuje především nečasový filosofický postoj. Její řídký výskyt a minimální reprezentaci lze vysvětlit tím, že se v ní pojí rozpoložení věčného začátečníka a nejvyšší ideál lidské zralosti, zralosti, v níž vrstevnice zkušenosti tkají to nejjemnější pletivo. To je něco, čemu můžeme rozumět, ale jen málo z nás má sílu si to efektivně připustit a žít podle toho.

Mám za to, že umělci byli vždy mutanty – predisponováni k této úchylce, z níž my ostatní těžíme a za kterou je kamenujeme. Situaci nemění ani některé dnešní podoby dětinství, ač legitimovány různými statistikami („spousta dospělých dělá totéž“), životním stylem („umím se odvázat“) a náležitostí ke skupinám lidí, s nimiž je nám dobře („někam patřím“). Pokud jsme ale porozuměli, v čem ona vyšší dětinskost spočívá, víme již také, že nemá vůbec nic společného s nějakou legitimizací či obhajobou se. Je to pouze nevinná a nespravedlivá drzost vůči světu dospělých.

Takhle drzá umí být Pavla Sceranková, která si své umělecké postižení kompenzuje tím, že rozkládá š kody, které na většině z nás napáchalo dospívání v zájmu sociálních dovedností, tedy dovedností, jimž domyšlivě říkáme soběstačnost. Rozkládá a ztrapňuje věci, ať již materiální nebo myšlené – ve vyšším dětinství takové rozdělení není potřeba – tím, že je staví před zrcadlo, které jim odmítá oplácet totožností. Pavliny věci proti své věčnosti protestují.

Říkáme, že si člověk svět kolem sebe a pro sebe antropomorfizuje, komolí syrovou přírodu, aby mu líp padla do ruky. Člověk je ze své podstaty vlastně hrabivý tvor. Ale také sebou samým posedlý, protože ve svém životním rozkvětu přehlíží, že tato světohrabivost a rozmazlenost je vlastní i věcem samotným. Stoly tak stolomorfuji, židle židlomorfuji a tužky tužkomorfuji. Stůl se hrbí, komoda se žije výpary snů z nepoužívaných polštářů, a židli se ještě nechce domů. Říkáme, že věci mají svůj život a jsme tak hloupí, že v tom vidíme pouhou metaforu. Věci mají svou paměť, jsou tvrdohlavé a nezřídka tíhnou ke konspiraci. Vždyť i tento text se bude po přečtení odkládat s klidnou duší, že autor zvolil poloseriózní rétoriku.

Předzjednanost příruční soupravy hodnot a pravidel, se kterou jsme vyšli ze dveří rodičovského domu, a její genealogie připomíná historickou produktovou řadu stavebnice LEGO. Dospívání a tlak na soběstačnost se podobá proměnám LEGA procházejícím pod tlakem svých akcionářů od polyfunkčních tvůrčích sad k tematickým, figurativním stavebnicím, které jsou už pouhou vzpomínkou na představivost rozpínanou skládáním a rozkládáním. V této vzpomínce se vynořují základní – bezpříznakové – kostky. A zde vzniká ten problém: pocit nadhledu a soběstačnosti při dospělém a pragmatickém, tzn. figurativním zacházení se světem stojí

právě na vzpomínce na dětské hry s elementárními stavebními prvky světa. „Nejsme hloupí. Nemusíme všechno neustále rozkládat, abychom věděli, že věci jsou složené z menších částí.“ A s tímto vědomím necháváme mizet základní součástky světa za okrajem svých zorných úhlů s vírou v jejich nezměnitelnost. Pavla tyto prvky vrací zpátky do hry. Jemnými úpravami základních ideových spojů, úhlů a valencí samozřejmě nemění jen tyto atomy – to by bylo pouhé míchaní karet. Pavla vychyluje celé myšlenkové a citové mohutnosti. Posouvá těžiště věcností po nových dráhách s pravzorem v úsečce mezi optickým a geometrickým středem. V jejích věcech pocit důvěrnosti zůstává, ale již se odmítá vměstnat do otvorů uchystaných zkušeností.

Vezměme si Pavlino klepadlo (slovensky: prašiak). Svět je plný leva a prava, např. když chceme něco odšroubovat, je to doleva nebo doprava? Sledujeme-li horní úvrať, tak doleva, z pohledu dolního – doprava. Že se shodneme právě na té horní přece neznámá, že dolní nepřichází do úvahy. Mají to na jižní polokouli také tak? Příkladnějším vodní vír se jím točí opačně, tak proč ne i klíče v zámku? Co pak brání klepadlu, aby nestálo, jak si obvykle myslíme, zasazeno do země, ale naopak: bylo by jakýmsi párátkem, na němž je nabodnuta zeměkoule? Manzoni se svým Socle du Monde o tom věděl své.

Pavliny věci jsou věci, které už o sobě ví, že jsou naší kotvou i berlí, že subjektivní není protikladem objektivního, a že protiklad vlastně ani není kladem proti záporu, ale dvěma klady, na jejichž dávné spárování jsme zapomněli. Vysvětlíme-li si vzpomínky z dětství nepozorností, je tato nepozornost vlastně kýženým rozpoložením a ztraceným postojem ke světu nahrazeným urputnou touhou porozumět. Je ale také místem uvolnění. Z tohoto místa nás Pavla tahá za dětskou ruku zpátky směrem k nekonečné mohutnosti věcí. Pokud aspoň na chvíli zahlédneme horor, který v těch končinách číhá, jdeme dobře.

(Palo Fabuš, 2011)

RAFANI << JIŘÍ PTÁČEK & JAN ZÁLEŠÁK

datum konání přednášky: 1. 6. 2011

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=828>

Umělecká skupina Rafani na scénu českého výtvarného umění vstoupila v listopadu 2000 ustavující výstavou v Galerii Akademie výtvarných umění (GAVU) nazvanou jednoduše Rafani. Galerijnímu prostoru tehdy dominovala monumentální malba na čelní stěně zobrazující čtyři členy skupiny ve stejnokrojích (černé kalhoty, růžové košile s vykasanými rukávy a černé kravaty), stojící příznačně na počátku cesty. Na protější stěně byl vyveden nápis „Naše spojení je vyšší formou individuality.“ Zahájení výstavy doprovodili Rafani deklarativním projevem, který neměl nikoho nechat na pochybách ohledně odhodlání rozvířít stojaté vody českého umění. Hned na první výstavě se diváci mohli setkat s formou vystupování, která se v následujících letech pro Rafany stala charakteristická. Jednotlivé akce a výstavy byly doprovázeny texty, respektive čtenými projevy, vysvětlujícími kontext, motivace a cíle rafanského úsilí. Jako hlavní cíl, který ve svém prvním projevu skupina ještě neformulovala, bylo později vymezeno úsilí o „dosažení společnosti s vyšší kvalitou lidství“. V tomto utopickém, vágním cíli zaznívá něco nietzscheovského konceptu nadčlověka (der Übermensch), který ve třicátých adaptovala pro své potřeby nacistická ideologie. Zřejmě poprvé je tento cíl formulován v souvislosti s projektem Český les, který Rafani připravili pro Výstavní síň U Kostela spravovanou kulturním centrem Kaskáda v Bílině. Jednalo se místně specifický projekt zaměřený na téma odsunu sudetských Němců. Po seznámení s detailní koncepcí výstavy neponechal tehdejší ředitel kulturního centra Kaskáda Svatopluk Vašut nic náhodě a plánovaný termín výstavy zrušil. Zákaz navíc spojil – nejprve implicitně a nakonec zcela otevřeně – s obviněním, že skupina Rafani je radikální (ultrapracvicovou) politickou formací. K tomuto obvinění zjevně přispěla i performance, kterou Rafani uskutečnili v Bílině 5. dubna 2001 namísto původně plánované výstavy (těžištěm akce byl akt společného ostříhání vlasů a jejich spálení spolu s dubovými ratolestmi, které měli Rafani během performance připnuty na sjednoceném oděvu). Rafani se tak během bílinské performance stali symbolicky tím, za co je beztak někteří již považovali. Během následujícího roku se čeští skinheads stali frekventovaným tématem rafanských výstav.

Na konci října zahájili Rafani v brněnské Galerii Eskort výstavu Otec, v níž se vraceli k deset let staré události. 25. března 1991 došlo k napadení několika chodců skupinou skinů a následnému zabití sedmnáctiletého skinheada Aleše Martinů. Výstava v Galerii Eskort byla kombinací stylizovaného pietního místa, v němž mimo jiné figuroval portrét otce zabitého s umělými kanoucími slzami, a rekonstrukcí mediálního obrazu (skrže článku v časopise Reflex z května 1992). Ambivalentní vyznění celé instalace ještě podtrhla zahajovací akce Rafanů, kteří drželi minutu ticha za „oběti všech ideologií“. O týden později pak Rafani zahájili výstavu v kavárně a besedním sále olomouckého Muzea umění s názvem Boj. Kromě vystavení stanov a čerstvě získané ministerské registrace umělecké skupiny Rafani jako občanského sdružení zahrnuje výstava čtyři kliprámy s plakáty vycházejícími z tradic politické propagandy a stejně nainstalovanou čtveřici stylizovaných portrétů členů skupiny. Ti byli zachyceni s oholenými hlavami, do půli těla

nazí, potřísnění spermatem a tetování kvaziskinheadskými motivy. V projektu Boj pracovali Rafani se strategií, kterou sami označují jako „přijetí role“. Jedná se o tutéž strategii, pro kterou Slavoj Žižek v souvislosti s úvahami o Laibachu a NSK použil obrat „hyperztotožnění“. To mělo v případě některých projektů, konkrétně u zmiňovaného Boje, pouze charakter přijetí vnějších znaků, jinde ale zahrnovalo výrazně vyšší míru identifikace – konkrétně v případě vstupu členů skupiny do Komunistické strany Čech a Moravy v rámci projektu My (2002 – 2003).

Během prvních dvou let své existence se Rafani opakovaně dostávali do středu pozornosti médií. Pracovali s avizovanou strategií – stavět do středu pozornosti témata, která jsou ze společenského vědomí vytlačována. Strategie „přijetí role“, spolu s důsledným lpěním na kolektivní formě vystupování a vnitřní organizovanosti, ukotvené ve stanovách občanského sdružení, jímž se Rafani stali na podzim roku 2001, přispívaly k tomu, že jejich praxe začala být vnímána jako charakteristický výraz uměleckého aktivismu. Tento dojem utvrzovaly i další akce, jako například Demontrace demokracie, která spočívala ve spálení černobílé varianty národní vlajky před sochou Svatého Václava na Václavském náměstí. Celou akci opět doprovodil charakteristický rozporuplný projev: „Zkoumáme mezní možnosti demokratického systému, hranici mezi využíváním a zneužitím, rozporný vztah mezi právy a povinnostmi občana vůči státu. Hledáme dnešní obsah pojmů morálka a zodpovědnost. Zajímá nás napětí mezi formou akce a jejím obsahem. Jen důsledným ničením devalvovaných hodnot a symbolů se můžeme přiblížit k jejich původní podstatě. I kladný obsah může mít extrémní podoby vyjádření. Bořit mohou jen ti, kteří věří v lepší budoucnost.“

Podstatou angažované umělecké praxe skupiny Rafani je rozšiřování pole umění na oblast společenských jevů. Díky tomu získávají jejich akce společenskou relevanci. Ovšem záměrná utopičnost formulovaného cíle vypovídá o tom, že ve vztahu k sociální realitě činnost Rafanů nemá (mít) instrumentální charakter. Ve skutečnosti je tvorba Rafanů politická především důrazem na zachování autonomie umělecké praxe i v případě, že dochází k radikálnímu rozšíření pole umění. Rafani důsledně pracují s „estetikou politiky“ (vnitřní organizace připomínající strukturu a způsob řízení politických stran nebo hnutí, čtení projevů, apropriace formátů veřejného politického života, jako je například demonstrace), ale jejich skutečná političnost se nachází v „politice estetiky“. Jejich práce lze interpretovat s odkazem na úvahy Jacquesa Ranciéra o „dělbě vnímatelného“ („Každé dobré umění aktivizuje svou politickou dimenzi intervencí do vztahů mezi viditelným, myslitelným, představitelným, zjišťuje to, čemu Kant říkal produktivní schopnost obrazotvornosti a co je také naší politickou obrazotvorností, tedy schopností představit si novou konfiguraci vnímatelného.“) Doslovné vnímání činnosti Rafanů jako politické (tj. záměna denotované skutečnosti za její symbolické označení) je důsledkem neschopnosti médií, policistů, kulturních činovníků nebo skutečných politických aktivistů, uznat jejich aktivity jako uměleckou formu. Právě to je však nejradikálnějším důsledkem uměleckého aktivismu Rafanů – rozšiřují nejen předmětnou oblast toho, co bychom měli považovat za umění, ale především rozšiřují oblast forem a způsobů jednání, které bychom měli označit jako umělecké. Demontrace, rozdávání letáků, čtení projevů získává v jejich podání stejný status autonomní umělecké činnosti jako třeba malování nebo kreslení.

Zatímco první fázi činnosti skupiny Rafani dominovala témata spojená s národními traumaty (komunistická minulost, odsun sudetských Němců), v následujících letech se pozornost Rafanů obrací jinam. Jednak se výrazně rozvíjí jejich organizační aktivity zaměřené na uměleckou komunitu, reprezentované komplexním projektem CO14 (pod touto hlavičkou Rafani nejprve provozovali galerii ve svém smíchovském ateliéru a později organizovali sérii přednášek na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy). A potom se jejich angažovanost začíná stále více obracet směrem k méně viditelným, ale o nic méně palčivým tématům, jako je soužití s národnostními nebo etnickými minoritami. Sem spadají projekty jako Sergej, Dušan (2003), v jehož rámci dvojice najatých dělníků (Sergej z Ukrajiny a Dušan ze Slovenska) přehradila vstupní místnost Galerie NoD zídou, kterou na závěr členové skupiny osázeli skleněnými střepey. Vaření před brněnským Domem umění v roce 2006 předcházela akce Goja (2004), uskutečněná v rámci Gastronomického večera v Divadle Komedie (jednalo se o pravidelnou událost, během níž byly zájemcům přiděleny stoly ve foyer divadla, aby tam mohli připravovat jídlo a nabízet jídlo dle vlastního výběru. Rafani vařili goju, typické romské jídlo, a zájemcům kromě výsledného pokrmu rozdávali také recept).

V roce 2004 prezentovali Rafani v Galerii Jelení na výstavě Plán návrhy nerealizovaných projektů Příčina 03, Tajsaskero koter, Hymna, Kolotoč a Říp. Například projekt Hymna byl koncipován jako organizovaný výlet pro klienty azylového řízení (uprchlického zařízení Bělá-Jezová), v jehož rámci se měla uskutečnit performance spočívající ve veřejném sborovém zpěvu české hymny žadateli o azyl. Hymna měla v Jelení také velmi zajímavý textový doprovod, který představuje jednak antitezi k výše proklamovanému důrazu Rafanů na autonomii umělecké práce a zároveň podnětnou reflexi možností sociálně angažovaného umění: „... Umění by nemělo být pouze autonomní estetickou oblastí, ale širší součástí lidského všedního světa. Sociálnost má smysl v dlouhodobějším měřítku, umělec by měl být schopen cosi obětovat, a to ať už svůj čas, práci, peníze či cokoli jiného. Sociálnost by neměla být planým gestem. Sociálnost jednotlivých akcí, akcentování jejich užitečnosti může signalizovat autorovu nedůvěru ve smysl samotného umění, v jeho společenskou roli a širší srozumitelnost. Výsledný obsah uměleckého počinu může být protikladný smyslu a užitku, který přinesla vykonávaná činnost. Myslíme si, že rozpor je možná nejlepším výrazem pro sociální intervence a pro společnost naší doby.“

Období let 2003 až 2006 bylo pro Rafany charakteristické ústupem z veřejného prostoru, v němž jejich práce získávala přece jen příliš explicitní politické konotace, do galerií, v nichž mohli nadále těžit z napětí mezi proklamovanou sociální angažovaností a setráváním u důrazu na uměleckou autonomii vlastní práce. Určitý předěl v práci Rafanů představoval v roce 2006 projekt Nad propastí, jehož součástí bylo svržení obrazu do nádrže Orlické přehrady. Bylo to podruhé, co se Rafani dostali do konfliktu s Národní galerií. Zatímco v prvním případě, kdy se spolu s Ondřejem Brodym vykáleli v expozici moderního a současného českého umění, se jednalo o adresný protest proti tehdejšímu generálnímu řediteli NG Milanu Knížákovi, v roce 2006 měl jejich projekt komplexnější charakter. Směřoval opět

k frekventované otázce národní paměti, tentokrát však reflektované skrze akviziční politiku největšího českého muzea umění.

Nad propastí měla být poslední akcí dokumentovanou textem. Od podzimu roku 2006 se Rafani textových doprovodů, jež do té doby tvořily integrální součást jejich práce, vzdali. S tímto odklonem od textu se Rafani ještě výrazněji zaměřili na vlastní kolektivní identitu a její umělecké implikace. Období po roce 2006 charakterizují v práci Rafanů pravidelně prováděné činnosti (ať už jednoduché úkony nebo skupinové videoperformance nebo veřejná hudební vystoupení) střídané výstavami, jež lze s trochou zjednodušení označit za kontinuální retrospektivu. První z nich se uskutečnila v Galerii Václava Špály (2008), druhá v Galerii U Bílého jednorožce (Galerie Klatovy / Klenová) (2009/2010). V počátku tohoto období nacházíme ještě projekty, které se dotýkají tématu veřejného prostoru, a pokračuje v nich zájem o estetiku politiky. První z nich byl projekt Naplnění prostoru (2006), během něhož Rafani využili mechanismus ohlašovací povinnosti a na většinu dní v roce tak „obsadili“ prostor před sochou Sv. Václava, a znemožnili tam tak na tomto symbolickém místě konání jiných politických akcí. Určitým doplňkem Naplnění prostoru byla performance na Palackého náměstí, které je naopak specifické tím, že zde neplatí ohlašovací povinnost. Rafani, v této době již „textuprostí“, na tomto náměstí rozdávali prázdné letáky a z připravených megafonů vypouštěli pouze ruch, čím dotáhli svůj zájem o formy politického jednání do fáze abstraktní tvorby. Obecně pak v tomto období začíná u Rafanů převažovat stále silnější autoreferenčnost, pro niž je charakteristická Rancierem zmiňovaná logika umění, které je politické právě tím, že důsledně setrvává v prostoru umělecké autonomie.

(Jan Zálešák, 2011)

MILAN SALÁK << JIŘÍ PŘIBÁŇ

datum konání přednášky: 19. 5. 2011

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=823>

Guerillová válka s terorem neurčitosti

Na jednom z nejsilnějších obrazů Salákova souboru Guerilla z roku 2005 stojí mladý muž oblečený do kalhot „maskáčů“ a mírně se přiklání k ženě zahalené do podobné vojenské maskovací látky, která přikrývá i děcko držené na jejích rukou. Oba dospělí jsou bosí a zobrazení téměř v životní velikosti. Mužův ochránářský postoj a mírná tvář zachycují stav otcovství, zatímco z nakročeného postoje ženy nesoucí dítě pro změnu vyzařuje mateřská rozhodnost a síla. Na monochromatickém plátně dominují různé odstíny šedé. Namísto detailního zobrazení jsou tváře všech tří osob zachyceny jen v náčrtu jejich hlavních rysů.

S takto hrubě namalovanými rysy ovšem kontrastuje jasnost celkového výrazu a pronikavost pohledů muže, ženy i dítěte, v nichž se zračí strach před možným útokem a jistá míra obranné agrese. I když zde malíř pracuje s tradiční figurální kompozicí, která se již dva tisíce let používá při zobrazování rodiny, na první pohled je patrné, že tato rodina není svatá a na svém útěku do Egypta či kamkoli jinam se nemůže spoléhat na Boží ochranu. V totálně sekularizovaném světě se lze spoléhat jen na ochranné maskování a animální instinkt. Na neurčité nebezpečí může člověk reagovat jen zvýšením své vlastní neurčitosti a splynutím s okolím.

-

Jako každý podstatný umělecký počin je ovšem i Salákova Guerilla významově mnohvrstevnější a strukturálně i kontextuálně složitější, takže z interpretace jednoho obrazu nelze činit ukvapené obecné závěry. Na jiných plátnech totiž postavy s ještě mnohem rozmazanější tváří či dokonce zcela bez tváře stojí v odlehčených nebo dokonce vyzývavých pózách modelek a modelů, které předvádějí maskovací oblečení jako poslední módu. Originální odkaz na výtvarnou tradici, jenž je klíčový pro výše zmiňované plátno, zde chybí a namísto něho se objevují zřetelně aktuální gesta, typická spíše pro časopisy životního stylu. Nechybí ani psíček v roli módního doplňku. Účelem maskovací látky zde není ochrana nebo splynutí s okolím, ale naopak zdůraznění společenské nepřehlédnutelnosti módního oděvu.

Chybějící tvář nemůže prozradit žádné pocity či stavy mysli a do popředí vystupují o to víc různé způsoby a vzory maskování a možnosti, jak ho přizpůsobit světu módy. Kdo by se také ptal modelky na její pocity nebo názory? Oblečení a póza dominují na obrazech s prázdně neurčitým pozadím a celkově „šedou atmosférou“. Očividná otázka „Co je uniformní?“ se stává předmětem originální estetické úvahy.

Salákovy obrazy jsou v pravém slova smyslu subversivní, protože důsledně rozkládají zavedená schémata vnímání reality a interpretační konvence. Každý zdánlivě usazený význam okamžitě znovu uvádějí do pohybu. Jistěže se v nich zrcadlí například téma osobní identity a jejího popření, které zobrazuje zrovna tak maskovací uniforma, za kterou nelze proniknout, i postavy portrétovaných osob bez tváře nebo role modelek

a modelů v neosobním světě módního průmyslu. Vnitřní struktura všech pláten, vzájemné spojitosti mezi nimi a využití maskovací látky jako soustředného bodu nicméně zamezuje jakékoli snaze zúžit interpretaci Guerilly na existenciální schémata nebo varování před nepřátelským světem plným násilí.

Umělec navíc celý soubor obrazů ještě dále významově rozpochoval jeho uvedením do š iršího kontextu, když zveřejnil okolnost, že mu obrazovým modelem stáli jeho blízcí přátelé. Neosobnost zobrazovaného modelu tak v tvůrčím procesu zakládalo silné osobní pouto k těm, jejichž tvář se na obrazech nakonec objevila jen v hrubých rysech, nebo dokonce vůbec chybí. Touto informací jako kdyby Salák ale diváka především varoval, aby neskouzl do obvyklých humanistických kliše při interpretaci vystavovaných obrazů. Jako kdyby mu říkal, že existenciální rozměr nemá hledat v díle, neboť se již zužitkoval v tvůrčím procesu.

-

Výtvarné umění vyjadřuje myšlenky, které neumíme sdělit slovy. Přesto se však beze slov ani ve výtvarné tvorbě neobejdeme. Salákově Guerille lze potom lépe porozumět tak, že se posuneme od obrazů a metod či technik jejich vznikání ke slovům, kterými autor vystavovaný soubor popisuje. Guerilla totiž znamená stav, ve kterém neexistuje válečná fronta a rozdíl mezi vojnou a mírem či armádou a civilem se stírá pod důkladným maskováním bojůvek, jejichž členem může být kdokoli a které také kdekoli a kdykoli mohou udeřit a zase zmizet. Umělec zde vlastně výtvarnými prostředky vyjadřuje podobný názor jako německý antropolog Arnold Gehlen, který již před padesáti lety chápal neurčitost jako „základní značku doby“.

Vidíme, že je to nakonec právě neurčitost, která spojuje jednotlivé obrazy z Guerilly do logického a vnitřně uspořádaného celku. Neurčitost je stav světa, ve kterém se vše rozplývá a současně platí kontradiktorní úsudky. V Gehlenově době se například o světovém míru hovořilo jako o studené válce, zatímco dnes bychom řekli, že stávající mír a bezpečnost se nám představují jako nikdy nekončící, neohraničená a všeprostupující „válka s terorem“. Žijeme déle než naši předkové, a přesto se mnohem více bojíme o své zdraví a životy. Neurčitý je také rozdíl mezi vysokou a nízkou kulturou. Nedokážeme zdůvodnit, co je krásné a co ošklivé. Masová kultura ohrožuje osobnost, a přece jsme všude svědky stále individualizovanějšího jednání. Spoléháme se na vlastní rozum, ale zároveň vidíme, že společnost se řídí podle své vlastní logiky, kterou si nemůžeme rozumně zvolit, ale pouze se jí co nejlépe přizpůsobit.

V naší éře reality show padá s posledními zbytky studu i rozdíl mezi soukromým a veřejným světem. Stírá se rozdíl mezi vnitřním stavem mysli a vnějším jednáním, protože panuje představa, že každý nápad se má také okamžitě a svobodně vyslovit. Toto přerůstání rozporuplnosti v neurčitost ostatně před nějakým časem výmluvně vyjádřil reklamní slogan jednoho z operátorů mobilních telefonních sítí, který zněl: „Nevaž se! Odvaž se!“. Není důležité, k čemu a proč by se měl majitel mobilního telefonu odvázat. A už vůbec se nikde neříká, že nejlepším způsobem, jak se nevázat, je do žádné mobilní sítě nevstupovat, protože to je z hlediska vnitřní logiky našich zasíťovaných společností nepředstavitelné!

Svět, ve kterém není možné pohledět druhému člověku do tváře a sdílet jeho pocity a myšlenky, nalézá své zobrazení v látce, jejímž prvotním určením je kamufláž, tedy zakrytí původních předmětů či osob tak, aby splynuly s okolím a nebylo možné je v něm rozeznat. Ani toto určení ovšem v neurčité společnosti neplatí absolutně, protože v době, kdy nevíme, jestli máme válku, nebo ne, „maskáče“ logicky prosakují do civilního života. Jak porozumět tomu, když se maskovací látka dostává z často militantních subkultur do světa módních přehlídek a dělá se z ní módní výstřelek? A co to znamená, když se z drahé módy stane součást obecného vkusu a maskáčové triko si lze koupit za pár stovek v každé tržnici? Stává se společnost militantnější, nebo se v ní takto i nejrůznější militantní projevy postupně civilizují? A není vlastně móda jen zvláštní formou civilizované kamufláže?

-

V Guerille se nicméně skrývá i další otázka, totiž zda dnešní móda vojenského maskovacího vzoru neohlašuje zásadnější kulturní zlom. Nekončí s módou „maskáčů“ doba nadvlády „blue jeans“, které nás doprovázely na cestě naší moderní civilizace od industriálního dobývání amerického Západu až po počítačovou revoluci v kalifornském Silicon Valley a které se také staly v 60. letech minulého století symbolem kulturního osvobození? Nebude nastupující století poznamenáno guerillovou mentalitou, ve které se setře veškerý rozdíl mezi osobním a neosobním, soukromým a veřejným, civilním a vojenským nebo mírem a válkou?

Gehlen ve své době chápal neurčitost jako vyústění dějinného vývoje racionálně organizované moderní společnosti a vnímal ji současně jako civilizační riziko i výzvu. Modernismus považoval za projev neurčitosti, kterou nalézal například v surrealistické malbě nebo odvážných kombinacích archaického umění, živé přírody, vysoké abstrakce a dětské naivity v díle Paula Klee. Podle Gehlena je modernismus jedním z mnoha důkazů civilizační změny, která nemá v dějinách lidstva obdoby a v níž přesnost se stala záležitostí pouze úzce expertního vědění, zatímco rostoucí roztržitost a vliv veřejného mínění jen potvrzují nepřehlednost a rozplizlost současného světa.

Naproti tomu Salák ve svém díle představuje svět, v němž se neurčitost již pevně zabydlela a stala se nejen základní kulturní značkou, ale i každodenní zkušeností. S obdivuhodnou bravurou a přesností ji pojal jako svébytné výtvarné téma. Divák není znepokojen neurčitostí díla, ale vnímá společenskou neurčitost jako zcela určitý a naléhavý problém. Obrazy z Guerilly jsou mnohovrstevné a mnohoznačné, ale srozumitelné a v žádném případě neurčité. V jistém smyslu jsou bližší vědecky přesnému myšlení než modernistické rozvolněnosti.

Antropolog Claude Lévi-Strauss kdysi napsal překrásnou knihu Cesta masek o archaickém umění indiánských kultur v severovýchodním Tichomoří a především způsobech, jakým tyto kultury do masek ukládaly kosmologické a sociální kódy. Guerilla naproti tomu zobrazuje svět, z něhož zmizely nejen všechny masky se složitými kódy, ale ve kterém se stále více rozpadá i moderní příběh o člověku jako rozumně jednající, svobodné a jedinečné bytosti. Vzhledem k převládající neurčitosti doby je ale předběžné činit jakékoli závěry kromě rozporuplného poznání, že Milan Salák tento svět

zachycuje stále ještě s jedinečností svobodného, citlivého a přemýšlivého umělce.

(Jiří Příbáň, 2007)

JAN ŠERÝCH << VÁCLAV HÁJEK

datum konání přednášky: 6. 4. 2011

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=508>

Fixy, šablony, počítače

Už od sklonku minulého tisíciletí sleduje Jan Šerých (dále JŠ) určité kontinuální téma. Jeho diplomní práce na AVU v Praze (1998-99) se stala určitým východiskem, které autor dále posouvá.

Ještě před několika lety se v obrazech JŠ jednalo o iluzivnost plochy, komentující hardware současné techno-pop kultury. Hardwarem jsou myšlena různá tlačítka a jiné citlivé plochy, kterými jsou kulturní nabídky ovládány. V současnosti se autor zajímá spíše o samotný program, software současné kultury.

Programy jsou vytvářeny za pomoci jazyka, příkazů, hesel. Prostřednictvím těchto mechanismů se také programy spouští. Jaký program se spustí například potom, co je zadáno heslo ABBA, tj. jméno klasické popové kapely? JŠ naznačuje, že všechny jednotlivé varianty současné kulturní (kultovní) nabídky vznikají ze stejného základu, s nímž je pouze různě kombinatoricky manipulováno. Základem je třeba jiná „klasika“: BLACK SABBATH. Přesmyčkou či odstraněním některých nepotřebných znaků vznikne ABBA a znaky mohou být kombinovány zřejmě i jiným způsobem. Hesla fungují jako spouštěcí mechanismy asociací. V současné kulturní atmosféře očekáváme za většinou znaků rozehrání odkazů na nějakou kulturní vrstvu (komerce, móda apod.). Znaky fungují jako loga, která jsou špičkami ledovce. Za logem se okamžitě vynořuje kontext činící z nás buď spiklence nebo odpůrce.

JŠ vnímá současnou realitu jako krajinu znaků a odkazů. Takový prostor očekáváme a v něm se dokážeme orientovat. Někdy nahrazuje plné znění hesla pouze zkratka. Zkrácená verze hesla vyznívá ještě spiklenečtěji a zasvěceněji. Jedná se např. pouze o písmena BS (BLACK SABBATH). JŠ stylizuje písmo tak, že může být zároveň čteno jako 85. Tato víceznačnost zvyšuje chuť úspěchu v případě zasvěcenec, schopného „správného čtení“. Někdy ovšem i zasvěcenec ztroskotává. Autor sestavuje další znakové variace, např. BL či BLA. Heslo se neliší od běžného způsobu komunikace v současné pokročilé kultuře a přesto neuspějeme ve snaze o jeho dešifrování. Můžeme se domnívat, že se jedná o kulturní fenomén, který nám doposud není znám. Autor tímto způsobem komentuje současné kulturní kódování a odhaluje ho jako do značné míry bezobsažné. Kdykoliv může dojít k rozpadu a smíchání kódů, např. kvůli počítačovému viru. V krajině se také čas od času objevují nová hesla a zkratky, jejichž účelem je aktivizovat zájem a kombinatorickou fantazii spotřebitelů. Nové heslo znamená objevení se nové prostorové buňky se specifickou barevností, atmosférou apod.

Fakt, že se autor zabývá především současným způsobem kódování kulturní nabídky, má samozřejmě vliv na „formu“ jeho výtvarného vyjádření. Zmínili jsme již odklon od iluzivnosti, přítomné ještě v diplomní práci JŠ.

Výtvarné zpracování je ovlivněno skutečností, že se JŠ soustředí v současnosti hlavně na kulturní software. Písmena jsou plochy, nálepky. Jejich rámcem je indiferentní prostor; musí být teprve někam umístěny. Prostor, kterým se autor zabývá, je pouze virtuální. Už netématizuje „tělesný“ prostor hardwaru. Pokud se JŠ zabývá komplikovanější dimenzí než plochou, jde o prostor obrazovky. Někdy si všímá jejího povrchu a základních principů fungování. Elektrony jsou na obrazovku vystřelovány v šikmých řadách, což reflektuje autor ve svých šrafovaných plochách. Šikmé šrafované pravouhelníky mimo jiné odkazují i k pramenům abstraktního projevu, tedy k Malevičovu čtverci. Abstraktní vyjadřování však u JŠ není motivováno duchovními obsahy, už z důvodu jejich současné neaktuálnosti. Nad obsahem v současnosti vždy stojí metoda jeho komunikování, propagování, šifrování. Šifra je konečným cílem, světem, ve kterém žijeme, nikoli přestupní stanicí.

Prameny autorových konceptů jsou dvojí: fixy a počítače. Obojí představuje základní současná média. Firemní strategie jsou načrtávány širokými fixy na papírové tabule, potom následuje zpřesňování v počítačovém programu (EXCEL apod.). JŠ nepředstírá, že umění má nějaké specifické postupy hránění ideje, odlišné od kulturního mainstreamu. Kresebné koncepty autor uskutečňuje za pomoci geometricky organizovaných linií širokou stopou fixu. Kresebný prostředek si klade určité požadavky a nabízí určité možnosti. Široký „zvýrazňovač“ není úplně krycí prostředek, proto při křížení linií dochází k novým barevným až prostorovým efektům. Kresby tak mají úplně jinou povahu než autorovy obrazy. Kresby jsou spíše schémata, neboť zde je nosným prvkem linie a nikoli plocha. Kresby JŠ jsou zjevně neestetické, alespoň ve významu klasických kvalit kresebné práce. Zjevně se zde sice pracuje s kompozicí, avšak s kompozicí neustále „neklasicky“ narušovanou obsedantním geometrizováním.

Skici ke svým obrazům provádí autor v médiu počítačové grafiky. Nejedná se o její složité finesy ve smyslu pokročilé iluzivní grafiky počítačových her a jiných vizualizací, ale o základní možnosti nabízené programem a povahou přístroje. JŠ přizpůsobuje způsob utváření tvaru přáním a myšlení počítače, neznásilňuje „materiál“. Jeho práce je paralelou např. k takovému pojetí sochařství, kdy se zpracování přizpůsobuje povaze materiálu (kamene apod.) a nesnaží se jej násilně změnit v organický iluzivní tvar. Vítězství nad materiálem a hmotou bylo vyžadováno např. i v kubismu. JŠ se naproti tomu jakési hmotě přizpůsobuje. Jde ovšem o virtuální hmotu vizualizovaných matematických operací. Základní stavební prvky této hmoty nejsou zastírány, ale naopak jsou zvětšeny a ukázány ve svém přirozeném stavu. Matematické operace mají problém s organickým, náhodným plynutím tvaru. Autor se je nesnaží vtěsnat do takových forem, kde by se necítily zcela volně a přirozeně. Pro lidské vnímání takového utváření ovšem znovu nastává problém, především estetický. Počítačové prvky autorových útvarů znovu neodpovídají klasickému estetickému cítění, spjatému nejméně od preromantické doby s "přírodním" tvarováním.

Na počítači vzniklé a povahou počítače ovlivněné kompozice autor přenáší za pomoci šablon na plátno. Šablona zajišťuje „objektivitu“ transferu;

rukodělné provedení je „subjektivní“ odchylkou. Subjektivní vklad znamená jakési přátelství člověka a přístroje, vstup do komunikace s umělou inteligencí. Počítač je partnerem v dialogu, nikoli pánem či sluhou. Dialektika současné doby se završuje: virtualita je transformována do známé a afektivně prožívané reality dotýkaných věcí.

Autor občas pocítí potřebu, či společenskou objednávku „klasické malířské práce“. V takových případech se chopí štětce a bez pomoci šablon a počítačové skici pojedná plochu téměř gesticky. Takové obrazy nejvíc připomínají stopy sprejerů, překrývající se v nerozlišitelných mnohavrstevných spletech. Z takové plochy nechává JŠ nejasně vystupovat znakové atributy současné doby (dokázal bych si zde představit i anarchistické áčko apod.). Takové „patinované“ plochy jsou druhou tváří současných kulturních programů. Obracují se jako určité kontra-programy k technicistnímu mainstreamu. Tuto strategii ovšem občas využívají i firmy, snažící se konzumenta přesvědčit o naturálnosti svých produktů (jeden z takto pojednaných obrazů JŠ nese nápis IKEA). Ani toto počínání tedy není tak naivní, jak by se mohlo na první pohled zdát, ale znovu se jedná o rozpoznání určitého kulturního fenoménu.

Prameny imaginace JŠ se tedy nalézají v reflexi a neoddiskutovatelném ovlivnění současnou podobou komunikace, která se z prostředku stala cílem. Na konci komunikačního mostu už nestojí označovaný význam, cílem je označování samo. Pohybujeme se v teritoriu abstrahovaného označování, využívajícího stále nových kódů. S každým novým kódem přichází pocit rozšíření teritoria a nového dobrodružství. Varovnou a ironickou mezí tohoto způsobu existence je vymizení interpretovatelnosti, jak to naznačuje JŠ ve svém dosazování nevýznamových citoslovcí na místa hesel rozehrávajících š kálu asociací. Nekonečné kombinování a generování hesel ze společného základu naznačuje plytkost setrvávání pouze v prostoru kódování a označování. Je to však jednou z nejatraktivnějších her současné doby, tak proč si také nezahrát.

(Václav Hájek, 2007-2011)

Přednáškový cyklus <<REWIND v roce 2010

VASIL ARTAMONOV & ALEXEJ KLYUYKOV << VÁCLAV MAGID

datum konání přednášky: 6. 12. 2010

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=314>

We Die Young

Revoltující mládí mezi bílou lajnou a generální linií

Na začátku dubna 2002 na pohovce ve svém bytě v Seattlu, před puštěnou televizí, obklopen několika plechovkami se spreji, nedaleko od dvou dýmek na kouření cracku na kávovém stolku, umíral ve věku necelých čtyřiatřiceti letech zpěvák Layne Staley. Deset let předtím se proslavil jako jeden z nejvýraznějších hlasů seattleské rockové scény. Hudbě se věnoval od svých dvanácti let, kdy začal hrát na bicí. Postupně přešel k mikrofonu a zpíval s několika formacemi; v roce 1987, ve dvaceti letech, spolu s kytaristou Jerrym Cantrellem založil kapelu Alice In Chains. Někdy v této době se stal závislým na heroinu. Drogová závislost poskytovala Staleymu sdostatek látky pro autenticky působící texty, zároveň mu ale postupně znemožňovala věnovat se hudbě. V červenci 1996, zhruba měsíc před devětadvacátými narozeninami, Staley odzpíval svůj poslední koncert. V následujících letech se téměř neobjevoval na veřejnosti, i nejbližší přátelé ho viděli jen zřídka, a pak bývali vyděšeni zjevnými znaky toho, jak se závislost čím dál ničivěji podepisovala na jeho zdraví. Staley přišel o několik zubů, pleť měl chorobně bledou a byl extrémně vyhublý; játra mu již nefungovala. Jak sám uváděl v posledním rozhovoru, drogy již dávno nebral kvůli tomu, aby se dostal do rauše, ale jen aby zmírnil nesnesitelnou bolest. Staleyho tělo bylo nalezeno teprve čtrnáct dnů po jeho skonu. Jako příčina smrti bylo stanoveno předávkování směsí heroinu a kokainu. Staley byl oplakáván jako ikona rockové scény. Řada interpretů věnovala jeho památce písně nebo dokonce celá alba, údajně se připravuje životopisný film.

V posledních měsících roku 1936, slepý a připoutaný těžkou nemocí k lůžku, umíral v bytě v Moskvě, hojně navštěvován obdivovateli, š kolními exkurzemi a kolegy z oboru, dvaatřicetiletý sovětský spisovatel Nikolaj Ostrovskij. Je ovšem otázka, do jaké míry byl autorem jediného díla, kterým se proslavil – románu Jak se kalila ocel. Na literární redakci románu, jehož vydání přes záporný posudek časopisu Mladá garda nařídily stranické orgány, se nakonec podílelo několik profesionálních spisovatelů, z nichž někteří později svědčili, že se vlastně jednalo o kolektivní dílo sedmi lidí. Není jasné ani, nakolik odpovídá skutečnosti oficiální verze životopisu spisovatele. Podle ní Ostrovskij pocházel z dělnické rodiny, od dvanácti let pracoval v různých těžkých zaměstnáních, v necelých š estnácti letech pak vstoupil do komsomolu a odešel jako dobrovolník na frontu občanské války. Poté, co byl následkem těžkého zranění demobilizován, pracoval na stavbě železnice a zároveň zastával ř ídící funkce v různých komsomolských organizacích; prodělal silné nachlazení a tyfus. Jeho postupné ochrnutí a oslepnutí oficiální životopis přičítá následku válečných zranění a pracovního nasazení, jiné zdroje však mluví o dědičném onemocnění kloubu a jako příčinu smrti uvádějí roztroušenou sklerózu. Ve třiatřiceti letech, když mu již zdravotní stav nedovoľoval fyzicky pracovat, Ostrovskij začal převádět svou ž ivotní

zkušenost do literární formy. Jeho napůl biografický román si získal popularitu hned po svém prvním časopiseckém vydání v roce 1932. Strana udělila Ostrovskému Leninovo vyznamenání, dům v letovisku Soči a byt v Moskvě, v ulici, jež byla přejmenována na jeho počest. Ostrovskij byl oslavován jako mučedník revoluce již za svého života. Román *Jak se kalila ocel* se stal nejvýznamnějším dílem oficiální sovětské kultury, byl třikrát zfilmován.

Úvodní píseň debutového alba Alice In Chains „Facelift“, jež vyšlo začátkem roku 1990, kdy bylo členům skupiny kolem třiaadvaceti let, se jmenuje „We Die Young“; Staley zde zpívá „Umíráme mladí, tím rychleji běžíme“. Odhodlání zemřít mladí pro správnou věc ovšem nechybělo ani vášnivým budovatelům nového světa, kteří se podíleli na společenských změnách v prvních letech po Říjnové revoluci a jejichž archetyp představuje Pavka Korčagin, hrdina románu *Jak se kalila ocel*. Rozdíl životních přístupů se týká toho, co by mělo být onou správnou věcí.

V písni „The Real Thing“ na zmíněném albu zpívá Staley „Sleduji bílou lajnu a mířím rovnou nikam“. Na demu z roku 1989 se objevila mimo jiné skladba, která se na album už nevešla, jejíž název však dobře vystihuje představu, jakou měli mladí muzikanti o své společenské roli: „Social Parasite“. V rocku je vzpoura proti společnosti nejen oslavována, ale především konzumována a prodávána. Podstatu této vzpoury, jak to již na konci šedesátých let dobře vystihli pamflet *O bídě studentského života*, jenž stál u zdroje pařížského Máje 1968, je oholený na kost hédonistický postoj konzumenta. „Mladý výtržník opovrhuje prací, ale uznává zboží. Chce to, co mu spektakl nabízí – ale chce to teď, bez placení. Toto je základní rozpor delikventovy existence. Může usilovat o skutečnou svobodu v tom, jak užívá svůj čas, v individuálním sebeprosazování, dokonce tím, že vytvoří druh komunity. Rozpor tu však zůstává a zabíjí.“ Jestliže se však „vábení světu produktů ukazuje příliš silným, [...] výtržník se rozhoduje pro poctivou každodenní práci: jeho rekuperaci je potom věnován celý zvláštní sektor produkce. Oblečení, nahrávky, kytary, skútry, tranzistory, purpurová srdce jej volají do země konzumenta.“ Odmítání společnosti není v této podobě spojeno s hledáním způsobů jejího překonání, ale s únikem ke konzumaci určitého druhu zboží. Toto ovládnutí člověka zbožím pak nejlépe symbolizuje drogová závislost.

Ostrovskij se proslavil citátem, který se učili nazpaměť žáci a žákyně sovětských škol: „To nejdražší, co člověk má, je život. Je mu dán jen jednou, a musí jej prožít tak, aby ho netrápil stud za roky prožité bez cíle, aby ho nespalovala hanba za nicotnou a malichernou minulost, a aby, umíraje, mohl říct: celý život a všechny své síly jsem odevzdal tomu, co je na světě nejdůležitější: boji za osvobození lidstva. A taky je potřeba spěchat žít. Vždyť hloupá nemoc nebo nějaká tragická náhoda mohou život přerušit.“ Boj za osvobození lidstva byl ovšem v prvních desetiletích sovětské moci nasměrován především na likvidaci kontrarevolučních prvků a na překotnou industrializaci. Oboji vedlo k ustanovení silného státu ovládaného jednou stranou, jež se stala novou utlačovatelkou lidu, který měla reprezentovat. Generální linie, na jejíž oltář Ostrovskij a hrdinové jeho románu položili své životy, se z této perspektivy jeví jako další verze opia pro lid, není tedy nepodobná „bílá lajně“, po níž se o šedesát let později vydal vstříc smrti Layne Staley.

Životopisy Staleyho a Ostrovského mají řadu společných bodů. Oba „spěchali žít“ a zemřeli krátce po třicítce. Oba se začali věnovat svému poslání – rocku nebo revoluci – ve velmi raném věku. O obou je možné říct, že obětovali život pro nějakou iluzi. Zároveň se ovšem dá oponovat, že zde srovnávám nesrovnatelné: narkomana oslavujícího konzumní hédonismus a pohrdání společností s dělníkem a bojovníkem, který se celý odevzdal budování lepšího světa; nebo také nadaného hudebníka, jehož dílo bylo svobodným a autentickým sebevyjádřením, s nastrčenou figurkou, jejíž dílo je do velké míry podvrhem, produktem státem řízené propagandy. Zajímá mě ovšem ta okolnost, která tyto rozdíly přesahuje, totiž silné spojení mezi způsobem života a uměleckou formou, které u obou nacházíme. Staley i Ostrovskij byli „autentičtí“ – to, co vyjadřovali ve své tvorbě, mysleli (doslova) smrtelně vážně. Tento autentický výraz se ani v jednom případě neodehrává na poli nějakého „vysokého“ umění, ale v živlu masové kultury, jež utvrzuje hodnoty systému (konzumentský egoismus vs. totální mobilizace na stavbě nového světa). Tyto projevy nízkých uměleckých forem – rockové písně a propagandistického románu – nás ovšem na rozdíl od tolika děl vysokého a kritického umění nenechávají lhostejnými: Staleyho hlas se do posluchače zařezává, stejně jako Ostrovského věty do čtenáře. Netkví síla zmíněných projevů právě ve vnitřní jednotě životního postoje jejich autorů s ideou správného života, kterou v nich vyjadřují? Staley i Ostrovskij byli odhodlaní sami naplňovat životní program, který ve své tvorbě oslavovali, i za cenu sebezničení. Není ale schopnost sebeobětování ve jménu určité životní formy nejsilnější opozicí systému, který tuto životní formu zdánlivě realizuje? Nepředstavuji pro byrokratický totalitární systém největší nebezpečí právě upřímní komunisté, kteří vůči jeho lži staví požadavek reálného osvobození lidstva? Nepředstavují pro tržní konzumní systém největší nebezpečí opravdoví hédonisté, kteří usilují o skutečné naplnění touhy oproti jejím náhražkám v podobě zboží? Tato podvratná naivita je zřejmě jádrem mládí jako revoluční síly, která se vyjadřuje v „pokleslých“ uměleckých formách. Není to, co v současném mladém umění chybí, právě takovéto mládí, které by nebylo ničím jiným, než odhodlaností mladý zemřít?

(Václav Magid, 2010)

ERIK BINDNER << VLADIMÍR BESKID

datum konání přednášky: 13. 10. 2010

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=984>

Binderove hravé re-mixy

S rýchlým etablovaním sa na výtvarnej scéne koncom 90. rokov Erik Binder (1974) prináša osobitý typ subkultúry, kde sa (re)mixujú a križia vplyvy dedinského zázemia, východných kultúr, japonských animácií, anarchistickej revolty, hip-hopovej vlny a atmosféry periférie. Binder ako systematický chaotik, šaman v domácnosti a veľký hráč prináša drobné príbehy, komentáre a ironické prešmyčky. Vzniká zaujímavá vizuálna zmes, kde sa hravo a slobodne kombinuje nájdené, objavené s umelo vytvoreným. Jeho záber je široký, od interiéru obývačky po okná internetu. V svete na jeden dotyk vytvára malé objekty- mikroeseje, kde bežné veci a vecičky tohto sveta udomácňuje v svete umenia a recykluje ich v nových pirátskych snímkach. Nachádza sa tu artistický kufrík Second Hand Art, plyšové hračky, vybrakovaný televízor, natiahnuté autolana a gumičky, drevené lietadielka a panáči, makabristický tanec lebky s flitrami a ostnatý drôt s vianočnými svetielkami (výstavy Jazero, 2000; Somebody calls you, 2004). To všetko bezstarostne uplatňuje v sérii nástenok a vitrín, kde dominujú komentované výstrižky, komixové postavičky, vtipné kresby a nálepky. Veď keď neprší, aspoň kvap(av)ka. Zúročením chaotického poriadku je spleť káblov, zásuviek a predlžovačiek s tancujúcimi koncovkami (Elekroinštalácia, 2003-5), čo odkazuje na našu elektrozávislosť a znečistenie. V ďalšom kole Binder pripravuje počítačové hackerské kúsky – stiahnutie vizuálu z internetu a jeho „datamix“ kolážou nových nápadov a hybridov (HardDisc(o)mix, 2003-7). Ide o neprebernú sériu drobných stikersov, digitálnych printov „Kunst.fu fighting“ až po veľkorysý bilboART s hrdzavejúcou š kodovkou ako 6-dverovou limuzínou (More luxus, 2003). Túto digitálnu on/ofenzívu a jej nasýtené vita-míny vyvažuje vplyv kultúry graffiti v rozsiahlej sérii sprejových malieb s uvoľneným podaním a expresiou gesta, kde sa zjavujú postavičky, tváre a ich roztečené očičká (Sedmikrásky a klony, DJ ti hrá na vajciach, 2008).

Od roku 1998 rozvíja dlhodobý projekt KUNST-FU, ktorú formuje ako otvorenú platformu vybraných ľudí príbuzného myslenia a ich interaktívnu zónu pre spoločné samplovanie ideí a dát (DJ Čejka, Gabika (Kunst-family), Z. Baladrán, E. Šille, V. Frešo, VJ Zden a pod.). S českou skupinou Kamera skura vytvorili na benátskom bienále inštaláciu Superstart (2003) – ide o gymnastu, zaveseného na kruhoch v polohe Krista, ktorého obdivujú z dvoch strán davy futbalových fanúšikov. Z ďalších Binderových aktivít spomeňme aspoň realizáciu interaktívnej skatebordovej akcie vo svojom ateliéri- bývalej výmenníkovej stanici v Karlovej Vsi (Instant Summer, 2008; priestor OST 960), či niekoľkých grafitových piecov vo verejnom priestore, striekanie ornamentov z holiacej peny na obklad dreveného schodiska (Voodoo-čičmany, 2008), či najnovšia séria vtipných intervencií do máp New Yorku (Subway Kabala, 2010). Binder svojím pichľavým humorom, ostrovtipom a bezprostrednou hravosťou profiluje svoju cestu a výrazne tak okysličuje stredoeurópske výtvarné prostredie. (Vladimír Beskid, 2010)

JIRÍ KOVANDA << EDITH JEŘÁBKOVÁ

datum konání přednášky: 24. 11. 2010

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=365>

Jiří Kovanda patří k nejvýznamnějším současným českým umělcům. Jeho tvorba je zastoupena na prestižních světových přehlídkách umění, v poslední době například v londýnské Tate Modern (performance *Líbání přes sklo*) či na přehlídce Documenta 12 v Kasselu. Mezinárodní proslulost mu získaly zvláště jeho akce a intervence ze 70. a 80. let 20. století, které se staly nepostradatelnou součástí zásadních výstav a publikací mapujících a začleňujících umění bývalého východního bloku zpět do evropského a světového kontextu, za všechny *East Art Map*, *Body and the East* and *Parallel Actions*. Kovandovy rané akce a instalace byly zprvu přijímány jako politické umění (tak jako všechno, co v normalizačním prostředí vyčnívalo z onoho „normálu“), v současné době byl však názor na ně korigován a byly posunuty blíže do oblasti individuální a sociální zkušenosti a minimalistického gesta. Navozování vztahů a nenápadné změny podob běžných věcí a jevů, byly ústředním motivem jak zmíněných akcí, které jeho dílo staví do kontextu akčního a konceptuálního umění té doby, tak také pozdějších instalací a intervencí, ve kterých úlohu hlavního aktéra Jiří Kovanda odevzdal světu předmětů a materiálů. Tyto realizace jeho tvorbu přibližují kontextuálnímu umění a minimalismu.

Přínos Kovandových akcí, jejichž těžiště spadá do 70. let minulého století, spočívá v jejich oproštěnosti od dobového důrazu na tělesnost. Přestože v té době pozorně sleduje práce například Vita Acconciho, Chrisa Burdena, Mariny Abramovič a Ulaye nebo u nás Karla Milera, Jana Mlčocha a Petra Štembery (se kterými také vystavoval), prožitek tělesnosti nehraje v jeho tvorbě podstatnou roli a to i přes to, že k vyjádření používá téměř výhradně jen sám sebe, bez rekvizit a asistentů. Nevyskytuje se v nich násilí, fyzická bolest, tragedie, groteska. Kovandovy akce daleko výrazněji tematizují problematiku jednání jedince v rámci společnosti či jejího určitého výseku a nabízejí zkušenost skrze realizaci základních situací a vztahů, které často směřují k překonání určité mentální překážky. Jejich časový rozsah je velice nenáročný, často trvají jen pár minut i méně a to právě proto, že nejde apriory o zmíněný body-artový prožitek jako spíše o označení daného jevu, upoutání pozornosti k němu i mimo něj, k asociativnímu poznání a k otevření schopnosti vnímání. Často se jednalo o běžné činnosti nebo ty, které člověk koná bez uvědomění, pouze provedené v posunutém kontextu - například když stál s rozpaženýma rukama na Václavském náměstí; na eskalátoru upřeně hleděl do očí člověku stojícímu pod ním; schovával se na ulici; pokoušel se před pozvanými přáteli na ulici seznámit s dívkou; na ulici prováděl běžné pohyby, ale podle předem připraveného scénáře; utekl od hloučku pozvaných lidí; přišel dříve na schůzku s pozvanými lidmi atp. Důležitý přitom zůstává kontext ulice a veřejného prostoru, ve kterém zkouší a do nějž přenáší často soukromé obsahy, což v té době v totalitárním prostoru muselo nutně vyvolávat i politické konotace, ať již byly autorovy motivace jakékoliv. Některé akce však probíhaly i bez přítomnosti lidí, například když čekal až mu někdo zavolá nebo hleděl tak dlouho do slunce, dokud se nerozbrečel. Jiné byly na lidech závislé - šel v místnosti se

zakrytýma očima tak dlouho, dokud do někoho nenarazil nebo lehce narážel do kolemjdoucích na ulici.

Na přelomu roku 1978 a 1979 Kovanda akce opouští a jak sám komentuje, jeho fyzická přítomnost se pro jeho tvorbu stala nedůležitou, stačila mu již jen stopa po činnosti. Akce tak střídají instalace a intervence, které jsou dominantní formou projevu až do roku 1982 a prodlužují autorův příklon ke konceptuálnímu, kontextuálnímu projevu. Jejich minimalistické stanovisko je dovedeno téměř až k neviditelnosti. Většinou až umělecké prostředí a fotodokumentární prezentace slouží k jejich zviditelnění. Z exteriérových můžeme jmenovat například listy přilepené lepící páskou k zemi (časově spadají ještě do období akcí); Slaný roh, sladký oblouk - lem soli a cukru kolem balustrády na mostě 1. Máje v Praze; dřevěné klínky mezi dlažebními kostkami; tři latě zaklíněné v listí; dva listy v parku sepnuté kancelářskou svorkou, dvě krabičky od zápalek na ulici, jedna s okvětimi bílého a druhá červeního rododendronu, zmačkaný papír na sněhu, věž z několika kostek cukru u hradeb na Vyšehradě, plyšový návlek pro konec zábradlí na Střeleckém ostrově, hromádka jehličí a hřebíků v lese, ad. Již z naznačené úspornosti provedení, typické pro celé Kovandovo dílo je zřejmé, že se nejednalo o žádné zobrazující instalace, ale o malé, ovšem důrazné náznaky, gesta. Interiérové instalace probíhaly většinou v galerii či bytě: bílý provázek napnutý přes místnost doma v bytě, květináč schovaný za sloupem v galerii, tabule skla v galerii, větev v galerii, aj. Kromě několika vyjímek jako například květináč postavený na sloupu z knih z roku 1988 se Jiří Kovanda k intervencím spojeným s fenomenem nenápadnosti vrací až na počátku 21. století, kdy vznikají uvařené špagety nahozené na stěnu galerie, zadržaná klobása, sušená banánová slupka zavěšená v galerii, sušenky zadlabané do zdi výstavního prostoru Prague Biennale 2 a jiné.

Existuje však další, téměř nepřerušovaný proud Kovandovy tvorby a tím jsou kresby, koláže a asambláže. Surrealisticky laděné koláže z počátku 70. let jsou vůbec prvními veřejně prezentovanými pracemi autora, které chronologicky předcházely proslulým akcím. Existují také jakési "akce na milimetrovém papíře", doprovázené často textem. Kresebné, kolážové a dekolážové postupy zachycují určité situace a dosahují prostého poznání i filozofické a fenomenologické závažnosti. Podkladový milimetrový papír je měřítkem řádu a jeho překročení. Jejich častými náměty je obvod, okraj, vymezení, spojení, odtržení, fragmentální propojení, neúplnost ap. Kromě těchto minimalistických projevů vznikají také na přelomu 70. a 80. let koláže a kresby, předznamenávající období postmoderní, které se odvíjelo v duchu postupného odklonu od konceptuálního jazyka (nikoliv myšlení) a příklonu k postmoderní relativizaci, vizualitě, recyklaci a obrazu. Toto členění je však nutno chápat s rezervou, neboť oba principy jsou v díle Jiřího Kovandy trvale přítomny a různě se proměňují a revitalizují.

Kovandova tvorba 80. let je vzhledem k předcházejícímu období akcí a intervencí současnou teorií nedostatečně zhodnocena. Autorův jazyk se proměnil, využívá citací na nejrůznějších úrovních, pracuje s bohatým a různorodým vizuálním materiálem a často nepostřehnutelným humorem. Recykluje brak i kvalitu, vtip i vážné události, politiku a přírodovědu, malířské styly a amatérské přístupy. Po počátečním "divokém" nástupu, kdy si vyzkoušel možnosti malby a různých malířských rukopisů se jeho projev stává

opět více soustředěným a ekologickým i v rámci této vizuální pestrosti. Například zpočátku nezakrytě citované Polkeho skvrny a Pollockův dripping se o něco později objeví jako ohlas na použitém černém papíře po malířích pokojů, na který už jen připevní alobalovou reliéfní bustu malíře nebo malířskou paletu. Narozdíl od třeba Davida Sallea nevrství množství obrazového materiálu, netřídí ho a nevytváří esteticky vytríbené nové struktury, spíše si hraje s neumělostí a neuměleckostí, aby se stejně tak jako v předchozích akcích a instalacích jeho umění netvářilo jako umění, ale aby z něj (jak poznamenává Tomáš Pospiszyl) raději vykukovala trapnost, než aby bylo nástrojem, návodem nebo ilustrací k životu a ideálu. Tuto trapnost můžeme sledovat už v raných akcích, které záměrně nesou prvky nepovedenosti, nedokonalosti (kterou známe například i z prací Holand'ana Bas Jan Adera). Tímto "lidským" rozměrem si i tyto staré práce udržují svou aktuálnost. Radikální jsou stoprocentně recyklované obrazy běžných textilií s nápadnými obrazovými vzory napnuté na podrámy, kde ready-made obraz je doplněn jen o drobný předmět, atribut: brož, teploměr, mince, větev. Výrazný je také cyklus citací vtipů českých humoristů, uměleckých děl a jiného obrazového materiálu na velkých šedých plochách plátna se "zeleninovou přílohou". Novým použitím zneutralizované nebo přeměněné symboly a nové kontexty Kovandovi nesloužily ke kritice společnosti, ale opět k odhalení nových, jiných pohledů a souvislostí, případně jako úsměvný komentář.

Od roku 1990 můžeme sledovat nové silnější vyznění minimalismu. Vznikají jedny z prvních dřevěných objektů, obrazy z latí, žebřina a poté velké série "krabiček", různě stlučených z překližky, ponechaných v syrovém stavu a doplněných konkrétní aplikací (dřevo, výřez, kresba propiskou, nanesená barva, nalepený dekorativní papír, plst', krabička, přibitá kůže, atp.). Vznikají i jiné drobné asamblážové "každodenní" objekty s posunutým obsahem třeba lopatka s ocáskem (provlečeným provázkem), hodinky zalité v sádře, konvička s obrazem architektury. Zároveň však Kovanda stejné principy - jakési základní a úsporné malířské a umělecké zásahy - uplatňuje i na obrazech, které výrazně zminimalizoval i co do velikosti. S těmito objekty, obrazy a kolážemi pak nakládá podobně jako v předchozí době s cizím vizuálním materiálem, kombinuje je v různých instalacích a sériích, stejno i různorodých. Některé postmoderní postupy a recyklace si tak podržují stále svou důležitost. Tak jako celá jeho tvorba i práce tohoto období zaujímají ironický postoj k samotnému umění (k vlastnímu především) a uměleckým směrům a stylům. Neustálé relativizování je nástrojem uchování si čerstvého nadhledu, který Jiřímu Kovandovi, na rozdíl od některých jeho vrstevníků ze 70.let, umožnil kontinuálně tvořit a ovlivňovat podobu umělecké scény u nás. Na začátku 21. století se v českém prostředí dokonce hovořilo o postkovandovském syndromu, kdy nejmladší generace projevila silný zájem o „nenápadné, nezjevné“ tendence, které tvorba Jiřího Kovandy přímo zosobňuje. Třináctiletá působnost autora na Akademii výtvarných umění v Praze je pak pro vývoj současného českého umění zásadní.

Jiří Kovanda se narodil 1. května 1953 v Praze. Za jakýsi průlom do „opravdového“ světa umění považuje v polovině 70. let kontakt s polským prostředím (KwieKulik studio, Andrzej Partum), které mu paradoxně

zprostředkovalo kontakt s pražskými akcionisty Karlem Milerem, Janem Mlčochem a Petrem Štemberou, se kterými se pravidelně setkávali do začátku 80. let, především v prostředí Národní galerie v Praze, kde byli kromě Štembery všichni postupně zaměstnáni (Jiří Kovanda pracoval v depozitáři). Kolem roku 1985 také navázal kontakt s Jiřím Davidem a umělci a organizátory Konfrontací²⁰⁶. Na konci 80. a v 90. letech byl Jiří Kovanda zastoupen téměř na všech zahraničních i domácích výstavách významné kurátorské dvojice Jany a Jiřího Ševčíkových, kteří mají asi nejvýraznější podíl na jeho světovém úspěchu. Od roku 1995 je Jiří Kovanda odborným asistentem na Akademii výtvarných umění v ateliéru Vladimíra Skrepla. Širší přijetí díla Jiřího Kovandy bylo v českém prostředí opožděné a to nejen díky situaci ovlivněné politickým vývojem země a díky tomu, že Jiří Kovanda je při veškeré své erudici autodidakt, ale především díky základnímu a do jisté doby nepřijatelnému principu jeho práce a myšlení: záměrnému lavírování na samé hranici toho, co se uměním rozumí. V roce 2006 mu Moravská galerie Brno udělila cenu Michala Ranného, v loňském roce po něm byla pojmenována cena pro umělce nad 35 let "Cena od Jiřího Kovandy" a získal ocenění Osobnost roku 2007, vyhlašované Galeríí Klatovy/Klenová.

V současné době se Jiří Kovanda věnuje, snad vyjma obrazů, všem dřívějším formám projevu, intervencím, performancím a instalacím, vytváří objekty a koláže a neodmítá ani výzvy pro remaky svých starších akcí. Jeho současné tvorbě se věnují více v rozhovoru s Jiřím Kovandou, který vznikl pro katalog výstavy. V zahraničí Jiří Kovanda pravidelně vystavuje především s galerií gb agency z Paříže, Krobath Wimmer z Vídně a sdružením tranzit. Je zastoupen ve sbírkách Centre Pompidou, Paříž; Tate Gallery, Londýn; Museum Moderner Kunst (MUMOK), Vídeň; Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Vídeň; Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela ad. Největší část jeho díla vlastní soukromé sbírky, především brněnská Wannieck Gallery a sbírka dlouholetého přítele a galeristy Jiřího Kovandy, Karla Tutsche.

(Edith Jeřábková, 2008)

²⁰⁶Vysvětlivka: neoficiální série výstav na počátku iniciovaná studenty pražské akademie jako protest proti depresivní a represivní atmosféře na akademii, v té době ovládané profesory spojenými s komunistickým režimem.

SVĀTOPLUK MIKYTA << PETRA HANÁKOVÁ

datum konání přednášky: 8. 12. 2010

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=448>

Na rozdiel od iných domácich umelcov, ktorých stručný profil od kunsthistorika vyžaduje istú systematizáciu, je vlastné umelecké gesto Svätopluka Mikytu (1973) až prekvapivo usporiadané. Samozrejme-že občas prekvapí nejakou situácnou performanciou, nejakým-tým „symbolicko-výstražným siahnutím po valaške“ (Valaška na Západ). Inak ale v podstate starosvetsky, kontinuálne, v intenciách umeleckej praxe ako kondičného športu, rozvíja v zásade dve línie: to, čo mu hovorí Deníkové kresby a to, čo nazýva Pre-kresby. Oba tieto voľné cykly sú paralelným programom, ktorý každoročne vydá stovky kresieb a niekoľko aranžovaných inštalácií. Nedá sa síce povedať, že by sa oba cykly míňali, občas sa prelínajú, v zásade ale akoby oslovovali odlišné publikum, „zameriavali“ odlišné témy.

Tou prvou, lokálnejšou líniou tvorby – slovacikálnymi Deníkovými kresbami, Mikyta akoby smeroval „ku koreňom“, k ironickému (seba)spytovaniu slovenského mýtu či domáceho kultúrneho sedimentu a svojho (nášho?) miesta v ňom. Východiskom deníkových kresieb je prázdna plocha A4-kového škicára, voľná chvíľka a bratislavské kafe Kastelán ako inšpiratívny „pajzel múz“. Tu si bohémsky Svätopluk uvoľňuje ruku, automaticky kreslí svoje slovenské ornamenty, „podivné aristokratické zostavy plebejského Slovenska“ (V. Beskid). Vzniká tak akási heraldická skrumáž nových a starých znakov, starosvetských symbolov a aktuálnych korporátnych lôg, macdonaldovských hranolčekov a oravských krumplí... Hoci ide napohľad o kresby-solitéry v malom špicákovom formáte, vďaka návratnosti motívov (zemiak s rozbužnými klíkmi, Kriváň, valaška, štylizovaný autoportrét) sa jednotlivosti navzájom zomkávajú. Je tu teda istý pohyb, smerovanie k príbehu, k filmu či komixu. Ten sa potom ďalej rozvíja prostredníctvom inštalácií.

Východiskom Pre-kresieb je naopak nájdená, privlastnená tlač. Tak trochu Filovec Mikyta obchádza antikvariáty a fajnšmekersky v nich vyhľadáva staré tlače, väčšinou snímky olympiád, sokolských zletov a iných športových a politických ceremónií. Tie sa potom stávajú podkladom konceptuálnej retuše, ktorá (povedané s Valochom) re-sémantizuje pôvodinu. Z fyziogramov sa stávajú ideogramy. To, čo sa zdalo byť len obyčajnou ornamentalizáciou, ozvlášťujúcim dekoratívnym gestom, sa pri bližšom pohľade mení na kvázi-politický komentár. Kritická slovacita a kritické stredoeurópanstvo, tak nejak by sa dal efekt týchto dvoch cyklov jednoducho zovšeobecniť.

Mikytova tvorba je v podstate, ba skoro v zásade, rukodielna: používa ceruzu – tzv. allstift, reflexné farbičky, najnovšie kopirák. Sprostredkúva potešenia klasických médií a starých techník a drží sa malého formátu. Mikytova pohyblivosť či viacdomovosť (Ilja pri Banskej Štiavnici, Bratislava, Praha, Berlín...) akoby predurčila jeho väzbu na komorný, prenosný formát. Ak aj inštaluje, tak zásadne na tvári miesta, situačne reagujúc na jeho špecifické

danosti; hlbinejšie, alebo len čisto estetické kvality (ostalgieká patina, nájdený inventár, druhotne autorom dotváraný...)

Keď nedávno písal Ľubomír Longauer monografiu Martina Benku, nazval ho dizajnérom slovenského národného mýtu. Na Mikytu, milovníka a tak trochu i pokračovateľa slovenských „starých majstrov“, dal by sa použiť rovnaký prívlastok. Samozrejme s istou ironickou licenciou.

(Petra Hanáková, 2010)

JAN NÁLEVKA << JIŘÍ PTÁČEK

datum konání přednášky: 15. 6. 2010

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=84>

Secession

Na výstavách to Jan Nálevek záměrně nevyzdvihuje, aspect to je nosný aspect jeho systematického tvůrčího přístupu: díla vznikající během patnácti let jeho aktivní umělecké práce odkazují k sobě navzájem a v mnoha parametrech se odvíjejí jedno od druhého. To z autora učinilo svébytnou a dobře rozpoznatelnou osobnost české výtvarné scény.

Z valné většiny jeho pracovním materiálem uspořádané systémy, s nimiž se běžně dostáváme do styku a v jejichž nastavení lze objevit logiku vedoucí ke vzniku výtvarného díla. Jako dobrý příklad lze uvést monochromy One Never Can Tell, jejichž odstíny i rozměry definovala různá balení běžně dostupných akrylových barev. V případě animace Somewhere Over The Rainbow Skies Are Blue byl zase použit soubor všech barev RGB spektra a jejich šestnáct a tři čtvrtě milionu odstínů rozloženo ve video editoru podle normy pětadvacet políček za vteřinu. Vznikl sedmidenní film monochromních ploch, jehož kontemplativní vyznění paradoxně stojí na velmi dynamickém základu. S tímtož principem Nálevek pracoval už dříve, když podle stejných pravidel seřadil všechny odstíny modré barvy. Modrý monitor, který ve éře počítačů spojujeme s absencí signálu, vypadal jako porucha, či v nejlepším případě jako statický obraz. Rozlišovací schopnosti lidských očí nedokázaly odhalit, že v něm každou vteřinu proběhlo 25 dalších modrých ploch.

Využití přednastaveného režimu, odkazy k minimalismu a jeho mezní poloze -monochromu, nebo maximum vložených informací, které v důsledku působí jako jejich minimum – to jsou některé z prvků, které se v Nálevkově tvorbě vracejí v různých souvislostech.

Ojedinělé postavení v Nálevkově tvorbě má instalace We Will Meet Again. Seprané a navzájem obarvené vlajky členských států EU nabízí řadu interpretací souvisejících se s aktuálními společensko-politickými diskuzemi. V širším kontextu Nálevkovy tvorby je to ale spíše podtext, stejně jako např. kritika konzumerismu u řady starších animací, v nichž reprodukoval kompletní seznam sortimentu, jejich fotografie či pouze cenovky, které všechny převzal z letáku jednoho hypermarketu. We Will Meet Again (spolu s audiem Song of Songs) není politickým apelem, ale transformací dalšího z uzavřených systémů (tentokrát symbolického), které pochopitelně vyvolalo i nečekaný symbolický efekt.

S životní realitou současného člověka ovšem Nálevkova tvorba každopádně souvisí. V nepřehledném chaosu informací, kterými jsme každodenně zahlcováni, ale autor sleduje, že jsou v podstatě vždy nějak klasifikovány a systematizovány, takže jakýkoliv provedený zásah (třebaže někdy velmi legrační) celý systém rozloží a opětovně složí v nový útvar.

(Jiří Ptáček, 2010)

MICHAL PĚCHOUČEK << TOMÁŠ POSPISZYL

datum konání přednášky: 27. 10. 2010

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=398>

V roce 2007 Michal Pěchouček v Ateliéru Josefa Sudka v Praze na Újezdě poprvé vystavil dvojici filmogramů. Filmogram je novotvar, variace na existující termín fotogram. Ten označuje fotografické obrazy vzniklé bez použití fotografického aparátu, nejčastěji položením, světelným otiskem předmětů na fotocitlivou vrstvu. V následujícím textu se možná bude zvláště propojovat řeč o fotografii a filmu. Mez oběma médii z jisté perspektivy není velkého rozdílu, jde o technické obrazy vzniklé podobnou technikou, každý z nich však jiným způsobem zachycuje čas, jeden v podobě trvání, druhý v podobě plynutí.

V Ateliéru Josefa Sudka šlo v zásadě o dvě série černobílých fotografií. V případě Filmogramu 1 evokovaly jednotlivé fotografie záběry z filmu, v případě Filmogramu 2 samotný filmový pás. Filmogram 1 se skládá z horizontální řady čtyřadvaceti fotografických obrazů, z nichž každý je složen z dvojice fotografií oddělených černým pásem neexponovaného materiálu. Vidíme na nich interiér bytu, v němž jsou umístěny jakési vertikálně pruhované abstraktní obrazy nebo paravány, jenž snímek od snímku mění svou polohu. To hlavní, co se na fotografiích mění, je osvětlení, jeho intenzita a směr, ze kterého přichází. Vzhledem k počtu fotografií začínáme uvažovat, zda sérii, kterou máme před sebou, neurčuje pravidelné fotografování v průběhu jednoho dne a noci, vždy v celou hodinu. Filmogram 2 je vertikální řada dvaceti či čtyř snímků v podobě lightboxu. Vypadají jako filmový pás, na které je zachycena židle. Je jasné, že v obou případech byly fotografie vyhotoveny v přísné časové posloupnosti, jednotlivé fotografie bychom proto mohly považovat za políčka extrémně pomalého filmu.

Oproti jiným dílům Michala Pěchoučka zaujmou filmogramy především absencí jasně formulovaného příběhu a emocionálně zbarveného děje. Jak se pravilo v tiskové zprávě k výstavě v Ateliéru Josefa Sudka, kterou napsal Martin Mazanec, „nicotnost zobrazovaného tak nepřímou odvádí pozornost k samotnému médiu, které je podkryto nestandardním způsobem skrze přítomnost neexponovaných pruhů na negativech mezi jednotlivými snímky“. Jenže to není pravda, příběh je skryt i zde a avizovaný obrat k médiu je jen zástěrka. I když jednu důležitou věc Mazancův text zmiňuje. Mezera mezi dvěma snímky, díky nedokonalé mechanice Pěchoučkova aparátu vedlejší produkt posouvání filmového pásu, stojí na začátku Filmogramu 10, který je předmětem vlastní analýzy.

Filmogram 10 je bez vysvětlení techniky svého vzniku minimalistickým a současně zvláště enigmatickým krokem do abstrakce. Ačkoliv je proklamovaným cílem zviditelnění média, divák je spíše zmaten. Jestliže se Pěchouček v minulosti vyjadřoval především figurální malbou nebo příběhovými videi, i zde pokračuje v něčem podobném, jen s novými výrazovými prostředky.

Michal Pěchouček sám pro sebe napsal scénář, podle kterého v pravidelných intervalech po dobu 24 hodin fotografuje černou tyč opřenou o zeď. Výsledek je bílé políčko, po kterém se posouvá černá horizontální čára či pás. Nic víc. Filmogramy mají svou pečlivou textovou dokumentaci, která připomene libreta k obrazům Zdeňka Sýkory. Do zvláštního sešitu si Pěchouček zapisuje průběh fotografování, jednotlivé snímky s technickými údaji o čase a cloně, současně připojuje informace z novin o počasí a rozptylových podmínkách, současně informace o případných potížích, jako když pracoval se špatně zavedeným filmem. Současně na okraj doplňuje deníkové poznámky, například zdravotní stav své kočky.

Práce s dlouhými expozicemi a s estetikou fotomateriálu Michala Pěchoučka přivedla i k práci s pásy fotografického filmu jako takovými. Jemnými způsoby je posouvá a alternuje. Jestliže nepravidelná černá mezera na filmogramu 1 byla plodem skutečné technické chyby, nyní Pěchouček tyto chyby a odchylky od normálu sám konstruuje. O jejich jemnosti hovoří i skutečnost, že pracovníci, které Pěchoučkovy filmy vyvolávají, je skutečně považují za chybu, za kterou se omlouvají.

Zpět k filmogramu: Co může být nicotnějšího: umělec fotografuje lať potaženou černým sametem opřenou o stěnu svého bytu, celý jeden den v týdnu, hodinu po hodině, od slunovratu do slunovratu. Tyč nenápadně putuje zleva doprava. Představuji si Michala Pěchoučka, jak každý měsíc tráví dlouhý den a noc u sebe doma, nedělá nic, než jen čeká na danou hodinu, aby mohl zmáčknout spoušť fotoaparátu. Focení trvá 24 hodin, pokouší se neusnout. Nařizuje si budík. Vyhodnocuje světelné podmínky, aby tyč vyfotografoval i za šera a v noci. Expoziční čas se ze zlomků vteřiny prodlužuje na minuty či desítky minut. Dochází i k technickým chybám. Po vyvolání je na pásu černé políčko. Dlouhé expozice někdy zachytí podivné atmosférické jevy, nebo například pohyb Michalovy kočky. Někdy u fotografování pije víno, opije se, zaspí a neprobudí ho ani budík. Musí pak vše druhý den zopakovat. I když jednotlivé fotografie zachycují tak žalostně málo, každá je jiná. A byla by jiná, i kdyby se tyč – černý pás nepohyboval. Mění se světlo, atmosféra, každý snímek je konzervou jiného časového úseku, otiskem jiné skutečnosti. Není podobný úmorný pracovní postup především svědectvím o čase, o hodinách strávených jen sám se sebou, naplněných nikoliv čekáním, ale vědomím uplývajícího času?

Není podobný projekt především svědectvím o lidském osamění, a současně oslavou této samoty, toho prostředku, díky kterému dokážeme vnímat sebe sama, své plynutí v čase, neboť naše bytí není ničím jiným než nezastavitelným proudem života, jež můžeme reflektovat, ale nikoliv zastavit nebo hodnotit. Žijeme časem. Čas vnímáme kontinuálně, neexistují v něm mezery. Nemůžeme z něho vystoupit. Tedy pokud si k tomu nevyrobíme pomůcku, třeba v podobě fotografie či filmu. Podobný projekt by šlo udělat daleko jednodušeji, fotografie „našvindlovat“ ve fotoshopu, pracovat s digitální kamerou, s programovacím zařízením. Toho by se však Pěchouček nikdy nedopustil, vytváření fotogramů má svůj rozměr perforační, je fyzickým cvičením, duchovně tělesnou meditací. Autor a jeho vnitřní prožitky přitom nejsou při prezentaci práce nijak výrazně prezentovány, jde tu především

o vnitřní uspokojení samotného autora nad podobným postupem. Michal Pěchouček se zde možná vrací k magické funkci fotografie – ta, přestože se jedná o mechanickou technologii – má schopnost zachytit jinak neviditelné: ať už se jedná o rentgenové paprsky procházející hmotou, nebo o časosběrnou fotografii, zviditelňující jinak nepostřehnutelné pohyby, nebo přímo o fotografii spiritistickou, umožňující vidět nehmotné přízraky těch, co již nežijí. I extrémně dlouhá doba expozice fotogramů, společně s rigidním časovým rozvrhem, zní jako návod na zachycení jinak neuchopitelných fenoménů, jako technologické čarování, které právě pro svou náročnost musí přinést neobvyklé výsledky. Fotografie má k tomu, co zobrazuje, z hlediska sémiotiky vztah indexu. Zobrazené je reálným otiskem, stopou skutečné věci. Nejde o subjektivní záznam jako v případě zobrazivé kresby nebo obrazu, vše se děje mechanicky, skrze technický aparát fotografického přístroje. I proto důkazy, že fotografie ze světa neviditelného přináší, mají obzvlášť silnou váhu. Jestliže však Pěchouček posunul své filmogramy do podoby abstraktních fotografií, k čemu se vlastně vztahují? Co zobrazují? Tyč potaženou sametem? Nikoliv, filmogramy mají vztah indexu, tedy jsou stopou, především času, je to otisk času, fotografování času. Filmogram ukazuje plynoucí svět otištěný do filmového pásu, ovšem svět jiné časové dimenze, kde rok zkoncentrovaný do několika abstraktních políček, je jen zástupným fenoménem pro věčnost, pro totalitu lidského bytí. Je to ready made autorova života. Michal Pěchouček od začátku ví, jak bude filmogram vypadat, jak dopadne, je to příběh s jasným koncem. Přesto je nutné ho důsledně provést, prožít, stejně tak náš život dává smysl jen jeho žitím. Proto se domnívám, že filmogramy nejsou bez subjektu, jak by se mohlo zdát z jejich abstraktní a zdánlivě přísně racionální podoby. Subjektem tu není nikdo jiný než osamělý umělec uprostřed prázdného bytu, uprostřed plynoucího času svého života, který i ve své vnější tragičnosti vnímá jako naplněný.

(Tomáš Pospiszyl, 2010)

VLADÍMÍR SKREPL << MAREK POKORNÝ

datum konání přednášky: 10. 11. 2010

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=494>

Vladímír Skrepl byl v několika anketách a při různých příležitostech označen zejména mladší generací umělců označen za jednu z nejvlivnějších postav české výtvarné scény po roce 1989, a to přesto, že jeho tvorba bývala k vidění v zásadě jen na skupinových přehlídkách, anebo samostatně v menších galeriích a výstavních prostorách. Teprve v roce 2008 byl oceněn Cenou Michala Ranného a navazující laureátská výstava se s velkým ohlasem konala v roce 2009 v Moravské galerii v Brně, která také vydala první umělcův katalog. Tato výstava nazvaná Jako v zrcadle i doprovodná publikace se však omezily pouze na recentní tvorbu Vladimíra Skrepla, takže přehled o záběru a kvalitě jeho práce od poloviny 80. let minulého století do dneška mají zatím jenom ti, kdo sledují současné české umění velmi zblízka. Navíc vytvoření relevantní dokumentace Skreplova díla vyžaduje čas a organizační energii, neboť stav jejího zpracování je vysloveně torzální.

Vzhledem k vlivu a kvalitě Skreplovy tvorby je nejvyšší čas se začít takovým podnikem zabývat zcela seriózně a v mnoha ohledech i zpětně ukázat na její iniciační úlohu zejména v první polovině 90. let. Vedle zpřístupnění a zpřehlednění rozsáhlé a málo známě autorovy tvorby, z níž část existuje dnes už jen v záznamech, půjde také o korekci obrazu českého výtvarného myšlení druhé poloviny 80. let, kdy se „brutální geometrie“ Vladimíra Skrepla (a Martina Johna) či jiné pojetí expresivity stalo sice opomíjeným, ale z dnešního pohledu významným korektivem postmoderních náběhů z okruhu skupiny Tvrdohlaví. V roce 2010 pražská galerie SVIT remakem výstavy z roku 1988, která v Liberci představila právě tuto – vůči dobovému diskurzu subverzivní a kritickou – polohu výtvarného myšlení 80. let (John, Kovanda, Skrepl), zprostředkovala současnému publiku otázku po struktuře a hodnotách umění té doby. Po pokusu uchopit alespoň malířství 80. a 90. let (Wannieck Gallery, Dům umění města Brna) zůstává retrospektiva a vydání reprezentativní publikace věnované Vladimíru Skreplovi jedním z nejdůležitějších parciálních úkolů pro dějiny českého umění posledního čtvrtstoletí. Upřímně řečeno, na jeho splnění si zatím nikdo netroufne.

(Marek Pokorný, 2010)

JIRÍ THÝN << KAREL CÍSAŘ

datum konání přednášky: 29. 9. 2010

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=412>

K.C.: Tvé dílo během poměrně krátké doby posledních pěti let opsalo výrazný významový oblouk, když ses při vnějším pohledu dostal od převážně figurálních kompozic z Best before (2004–2005) k mezně formálně reduktivním fotogramům z 50% šedé (2009). Chápeš to ve zpětném pohledu jako logický vývoj?

J.T.: Určitě ano. V cyklech All the best a Best before jsem se snažil o vytvoření vlastního obrazového jazyka. Chtěl jsem, aby každá fotografie z toho cyklu měla určitý ikonický charakter. Z dnešního pohledu je vnímám jako velice osobní, i když jsem si hlídal určitou obecnou významovou rovinu. V 50% šedé je tématem analogová fotografie. Pracuje s jinou estetikou a fotografie jako „obraz“ je v ní až na druhém místě. První pokusy s fotogramy, jejichž principy jsem nakonec použil v cyklu 50% šedé, jsem dělal v roce 2005, tedy v době, kdy jsem ještě pracoval na Best before. Byl to únik od „osobního k obecnému“.

K.C.: Přestože často mluvíš o tom, že pracuješ intuitivně, zdá se, že postupuješ velmi systematicky, jako při časosběrném fotografování kompozic na stole, čtyř rohů hotelu Hilton nebo zahradnictví. Jaký je podle tebe v tvé práci vztah mezi intuicí a systematickostí?

J.T.: Intuice je na prvním místě. Systematickost je nadstavba, která pomáhá dotáhnout věci do konce. Při fotografování mě zajímá průběh vzniku fotografie. Ostatní věci jsou už jen záležitostmi uměleckého provozu. Je to jen naplňování formy. To, co bylo zajímavé, je už jen zprostředkováváno. Při fotografování kompozic jsem hledal ideální harmonii ve vztahu k rozmístění předmětu ve vymezeném prostoru. Fotoaparát jsem měl na stativu a k rozestaveným věcem jsem se v průběhu času vracel a měnil jejich rozmístění. Předměty, které jsem při fotografování použil, neměly žádný symbolický význam. Byly to věci, které jsem měl bezprostředně k dispozici. Nakonec jsem z asi 30 fotografií vybral dvě, ve kterých si myslím, že se to nejlíp podařilo. Pro mě bylo zásadní sledovat, jak se vyvíjí můj vztah k harmonickému rozvržení obrazu. To, že nakonec použiji víc než jednu fotografii, jsem si uvědomil až v průběhu fotografování, které trvalo asi dva týdny. Nešlo tedy o předem plánovanou systematickost. Většinou to vyplyne ze situace. Čtyři rohy hotelu Hilton byl pokus o fotografickou definici prostoru. Uvědomil jsem si, že k tomu, abych se mohl pokusit definovat prostor, musím si nejdřív vymyslet metodu. Hilton je výsledkem snažení, na jehož počátku jsem pracoval s papírovou krabicí, a až daleko později mě napadlo použít Hilton. Abych odpověděl konkrétně: Vnímám vztah mezi intuicí a následně zvolenou metodou (přístupem k fotografování), k systematickosti se musím nutit.

K.C.: V zatím posledních dílech jsi nedospěl pouze k formální redukci, ale i k výslovné tematizaci fotografického média, jako je tomu v sérii fotogramů, proužkových zkoušek a kalibrovaných fotografií. Ve všech těchto

pracích se spíše než jako vyjadřovacím prostředkem zabýváš fotografií jako institucí se specifickými pravidly. V této souvislosti cituješ formulaci Borise Groyse, podle níž „v krajním případě se už zobrazení nevztahuje k ničemu vnějšímu, obejde se beze všeho, co má obsah, co je vědomě zamýšlené, co je sdělné, aby v konečném důsledku odhalilo čistou formu média.“ Jak tomu máme rozumět?

J.T.: Chápu to jako úmyslné popření „sebevyjádření“, nejde v první řadě o „vědomě zamýšlené“, tedy vlastní ego. Vše vychází z technologie média. To je i podstata sdělení. Chápu to jako snahu dobrat se podstaty skrze vyloučení potenciálních chyb, způsobovaných vlastní interpretací skutečnosti. Pro mě to je uvědomění, že fotografie jako technologická interpretace reality je velice sporná věc. Je to úplná ztráta jistoty.

K.C.: Historik umění George Baker nedávno uvažoval o vztahu mezi fotografií a abstrakcí v souvislosti s pozdním kapitalismem. Současný zájem o abstrakci ve fotografii podle něj odráží situaci, v níž je kapitál redukován na abstraktní matematický kalkul bez vztahu k reálné ekonomice. Spekuloval potom, jak by z tohoto hlediska mohla fotografie vypadat po ekonomické krizi. Jaká bude podle tebe?

J.T.: Myslím, že fotografie se nijak významně nepromění. To, co se změní, bude náš individuální postoj, který politika a ekonomika ovlivňuje. Osobně ale souvislost mezi abstraktní tendencí ve fotografii ve vztahu k ekonomice nevnímám. Možná snad jen v kontextu té dematerializace. Z vlastní zkušenosti můžu mluvit spíš o určitém znechucení fotografickým obrazem, který v posledních letech ve spojení s médii slouží hlavně k manipulaci. Fotografie je vedle filmu hlavním nástrojem propagace, je všude kolem nás. Pracuje v první řadě s emocemi a podvědomím. Je to nesmírně propracovaný systém, který zaměstnává neuvěřitelné množství lidí. Začíná to u rodinných alb a fotografií z dovolených a končí to reklamou na čokoládu. Myslím, že je prakticky nemožné, abys prožil jediný den bez fotografie. Ve chvíli, kdy si jí začneš všimnout, uvidíš ji všude. Začíná to novinami a končí obaly na jídlo.

(Karel Císař, Jiří Thýn, 2010)

TOMÁŠ VANĚK << JAN ZÁLEŠÁK

datum konání přednášky: 1. 6. 2010

odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=88>

Tomáš Vaněk patří ke generaci umělců, kterou bychom pomalu měli začít označovat jako střední. Na pražské AVU ukončil svá studia v roce 1997. Kromě samotného studia v ateliérech Jiřího Sopka a Vladimíra Kokolii byly pro jeho umělecké směřování důležitá setkání s dalšími představiteli generace, k níž patří nejvýraznější postavy současné české umělecké scény. S třemi z nich – Josefem Bolfem, Jánem Mančuškou a Janem Šerých – založili v roce 1995 skupinu Bezhlavý jezdec. Ve zpětném pohledu je jasně patrné, že skupinu nedržela pohromadě nějaká společná představa o umělecké formě, ale sdílené postoje k otázkám povahy současného umění, charakteru uměleckého díla nebo role umělce ve společnosti. Důležitým výstupem tohoto uvažování byla vitrína skupiny BJ na holešovické ulici Komunardů, kde skupina poskytovala prostor k prezentaci práci jiných umělců.

Období kolem roku 2000 bylo v ČR (a v té době zejména v Praze) spojeno s aktivizací umělců, kteří pochopili, že oficiální instituce jim zde nemohou (nebo nechtějí) poskytnout dostatek prostoru – začaly tak vznikat projekty umělci vedených galerií, mezi kterými má právě pouliční model výlohy nebo vitríny významné místo. Ještě jedna skupinová aktivita je v portfoliu Tomáše Vaňka neopomenutelná – a to jeho účast v projektu PAS (Produkce aktivit současnosti), společně s Jiřím Skálou a Vítem Havránkem. Příznačně byla prvním výstupem aktivit této skupiny instalace vitrín sloužících k uměleckým prezentacím v různých městech ČR. Výčet kolektivních aktivit Tomáše Vaňka může uzavřít jeho aktivní účast na chodu a směřování galerie Display, respektive Transitdisplay.

Samostatná práce Tomáše Vaňka je pochopitelně se všemi zmíněnými aktivitami těsně propojená. Již koncem 90. let ve své tvorbě opustil formát závěsného obrazu. Poslední výraznou sérií byly Barvy Laky (1997), jejichž monochromní, lesklé povrchy již předjímají to, co bude charakteristické pro následné období práce se šablonami – zájem o vztah figury (obrazu) a pozadí (ať už galerie, soukromého nebo veřejného prostoru) a práce s obrazem jako situačně nebo místně ukotveným komentářem. Prací se šablonami si Tomáš Vaněk vytvořil určitou značku, která přispěla k tomu, že jeho jméno a jeho práci začala vnímat i širší, o výtvarné umění se příliš nezajímající veřejnost. V roce 2000 získal Cenu Jindřicha Chalupeckého a bylo to vítězství mediálně vděčné, jelikož bylo spojeno s kontroverzí. Ve Veletržním paláci Vaněk nasprejoval kresby Josefa Lady, doplněné o sexuálně explicitní motivy, což vedlo až k hrozbě soudního sporu s ladovými dědici. Pozornost upnutá k ladovské instalaci téměř dokonale přehlušila zájem o další dvě součásti Vaňkovy prezentace, které se odehrály mimo prostor galerie a pro pochopení jeho práce jsou v mnoha ohledech významnější. Zmíním zde alespoň Particip č. 15 (2000) – sešity s jednouchými sprejovými kresbami, které bylo možné prohlédnout si pouze tak, že s pozvánkou, jež zároveň sloužila jako výpůjční lístek, přišel divák do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, kde byly sešity uloženy. Zmíněný particip zahrnuje hned několik principů, které jsou pro tvorbu Tomáše Vaňka

charakteristické – jednak je to snaha o aktivizaci diváka, narušení jeho zažitých modelů recepce uměleckého díla a dále hravá polemika s prostorem galerie (Vaněk své participy vytváří jak pro galerijní, tak pro negalerijní prostředí, vždy je ovšem důležitá jejich aktuální situovanost, jež otázkou, zda se dílo nachází v galerii, nebo mimo ni, odsouvá do jisté míry na druhou kolej) a nakonec je to práce s účastí, zapojováním, avizovaná již slovem particip(ace).

I když sprejové participy tvoří stěžejní část práce Tomáše Vaňka v posledních deseti let, nejsou to výstupy jediné. Zhruba od roku 2003 sbírá Tomáš Vaněk věty – zaslechnuté, nalezené – s kterými dále pracuje, např. ve formě „textostrací“, kterými doplnil vydání knihy Dočasná autonomní zóna Hakima Beye v nakladatelství Tranzit. V jeho aktuální tvorbě pak dominují „audiosituace“. První z nich vytvořil Vaněk v roce 2006 během newyorské rezidence v soukromém bytě. Pomocí binaurálních mikrofonů zaznamenal dění v konkrétním prostoru – majitelka bytu pak měla možnost opětovně prožít to, co se v bytě během nahrávání odehrálo pomocí zvukového záznamu. Místně specifický charakter této první audiosituace je radikální v tom, že popírá jednu z klíčových vlastností moderního uměleckého díla – jeho univerzální platnost a „přenositelnost“. Vaněk prvními audioinstalacemi navazuje na tradici místně specifického umění. Postupně ale je ale vytváří i pro galerijní prostory, kde mohou nabývat formy hravé institucionální kritiky, jako je tomu například v trojici aktuálních realizací pro prostor Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře.

(Jan Zálešák, 2010)

Přednáškový cyklus <<REWIND: texty neuvedené v přehledu

MAREK MEDUNA << JIŘÍ ŠEVČÍK
datum konání přednášky: 4. 5. 2011
<http://www.rewind.cz/?p=643>

MATĚJ AL-ALI & TOMÁŠ MORAVEC << MARTIN MAZANEC
datum konání přednášky: 1. 11. 2011
odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=918>

DOMINIK LANG << MARTIN MAZANEC
datum konání přednášky: 13. 12. 2011
odkaz: <http://www.rewind.cz/?p=97>

8.4. Seznam vyobrazení

[Obr. 1] Umění je koluze

Anonym v ateliéru Jaromíra Novotného (nedatováno)

Foto: fotoarchiv autora, 2012

[Obr. 2] Milujeme umění

Jaroslav Matula aka Mutant (2003, digitální grafika)

Zdroj: fotoarchiv Jaroslava Matuly

[Obr. 3] Dvě letadla

Zdroj: <http://www.common-place.org/pasley/?p=1487>

[Obr. 4] „Kartel“

Petr Dub, Kartell. Cyklus Reframed v kacheláři děkana FaVU VUT v Brně (2012, sololit)

Foto : Zdeněk Porcal, 2012

[Obr. 5] Achtung!

Peter Fusse, Achtung! (2010, kombinovaná technika na plátně)

Zdroj: <http://zerozergallery.blogspot.com/2010/01/achtung-peter-fuss-canvases.html>

[Obr. 6] Příklad využití uměleckého postupu versus autorská forma

Vlevo nahoře: Marek Meduna, Petr Malina, Petr Krátky, Rovnostranný trojúhelník (2009, instalace)

Foto: fotoarchiv Marka Meduny

Vlevo dole a vpravo: Pohled do instalací Katariny Grosse

Zdroj: <http://youmeandcharlie.com/mona-liza/katharina-grosse/>

[Obr. 7] Art Fighters. Bojujeme!

Jaroslav Matula aka Mutant (2003, digitální grafika)

Zdroj: fotoarchiv Jaroslava Matuly

[Obr. 8] Červená a modrá pilulka

Zdroj : DVD Matrix (screenshot videa, 00:28:02 min)

[Obr. 9] „Svět je iluze a umění spočívá v prezentaci iluze světa.“

Jan Nálevka, Real Reality (2001, digitální grafika)

Zdroj: fotoarchiv Jana Nálevky

[Obr. 10] Zabíjí „nenápadná“ tendence umění?

Vlevo: „Ikea návod na výrobu domácí gilotiny“

Zdroj: <http://www.bewareofimages.com>

Vpravo: Tomáš Moravec & Roman Štetina, If [training in materials and tools] (2010, instalace)

Zdroj: fotoarchiv Tomáše Moravce

[Obr. 11] Čekám až mi někdo zavolá

Jiří Kovanda, Čekám až mi někdo zavolá (1976, performance)

Foto: fotoarchiv Jiřího Kovandy

[Obr. 12] Uměním k věčnosti

Damien Hirst, Pro lásku boží (2007, platina, diamanty, lidské zuby)

Zdroj: <http://www.towleroad.com/2007/08/damien-hirst-sk.html>

[Obr. 13] Úkoly domácího týmu

Guma Guar, Národní tým (2008, manipulovaná fotografie)

Zdroj: <http://gumaguar.bloguje.cz/>

[Obr. 14] Obraz globální vesnice

Pohled do zahájení instalace Banksyho výstavy Barely Legal (2005, Los Angeles)

Zdroj: Video Exit Trough The Gift Shop (screenshot videa, 00:42:05 min)

[Obr. 15] Vysoké umění prohrává

Plakát výstavy Barely Legal

Zdroj: <http://www.flickr.com/photos/10032827@N08/788610822/>

[Obr. 16] Formát historického vědomí

Nahoře: Joe Baer, bez názvu (1960-1970, diptych, olej na plátně, 182 x 132 cm)

Zdroj: <http://www.wayfaring.info/wp-content/uploads/2011/03/Jo-BaerOhne-Titel-Diptych1966-70.jpg>

Dole: Martin Nytra, Pokoj tomuto domu (2010, akryl na plátně, 240 x 150 cm)

Zdroj: <http://www.artalk.cz/2011/01/20/nytra-v-ghmp/>

[Obr. 17] Mauricio Cattalan jako neokonceptuální mstitel Lucia Fontany

Mauricio Cattalan, Zorro (1997, akryl na plátně, 80 x 100 cm)

Zdroj: <http://www.artfact.com/auction-lot/maurizio-cattelan-b.-1960-fkyoylw74c-81-m-9eurixddr0>

[Obr. 18] Daniel Pflumm abstrahující

Daniel Pflumm, bez názvu (2004, digitální grafika)

Zdroj: <http://www.danielpflumm.com>

[Obr. 19] Neinovujte, imitujte!

Jan Nálevka, Neinovuj, imituj! (2001, tisk na bavlně)

Zdroj: <http://jan.nalevka.sweb.cz/Jan.Nalevka.2003.2002.2001.pdf>

[Obr. 20] Dejà Vu?

Vlevo: Václav Strail, Dejá Vu (fotografie z cyklu Fotoperformance, 1997-2006)

Zdroj: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/stratil/?page=stwkcz&page2=prwk1e&menu=2>

Vpravo: Gerhard Richter, Strýček Rudi (1965, olej na plátně, 87 x 50 cm)

Zdroj: <http://www.artnet.com/magazine/features/saltz/saltz2-27-7.asp>

[Obr. 21] Dejá Vu?

Vlevo: Václav Strail, bez názvu z cyklu Impresionismus Heute (1980, samolepící fólie, papír, neměřeno)

Vpravo: Gerhard Richter, Sova (1982, olej na plátně, 225 cm x 294 cm)

Zdroj: <http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/abstracts/detail.php?6483>

[Obr. 22] Obraz jako zrcadlo vnějšího světa

Art & Language (Michael Baldwin), Nepojmenovaný obraz (1965, zrcadlo na plátně, 8,16 x 58,3 x 7,5 cm)

Zdroj: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/art--language-michael-baldwin-mel-ramsden-untitled-painting-t12331>

[Obr. 23] Podobizna Vladimira Iljiče Uljanova (s čepicí)

Art & Language (Michael Baldwin; Mel Ramsden), Portrét V.I. Lenina s čepicí – ve stylu Jackson Pollock III (1980, zrcadlo na plátně, 242 x 213 cm)

Zdroj: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/art--language-michael-baldwin-mel-ramsden-portrait-of-vi-lenin-with-cap-in-the-style-of-t12406>

[Obr. 24] Obraz? Co popisuje?

Art & Language, z cyklu Sights Trapped by Liars (okolo 1997, instalace)

Zdroj: <http://peterheimer.com/main/content.php?nav=2-0>

[Obr. 25] Diagram Roaslind Kraussově

Zdroj: http://www.cottelston.com/mashmiami_pop_essay.html

[Obr. 26] Fareseův diagram

Zdroj: <http://www.janushead.org/7-2/Fares.pdf>

[Obr. 27] Obr. Postavení „malby s přesahy“ podle Baragána

Zdroj: http://www.cottelston.com/mashmiami_pop_essay.html

[Obr. 28] “Bez” malby a v prostoru

Vlevo: Petr Krátký Levitující obraz (2003, instalace, rámy, plátno, klínky, šeps)

Zdroj: http://petrkratky.borec.cz/?page_id=480&preview=true

Vpravo: Roberta Coromina, Červaná malba (2007, instalace)

Zdroj: <http://flavorpill.com/miami/events/2007/12/1/m-a-s-h>

[Obr. 29] Rám – téma samo pro sebe

David Hanvald, instalace pro expozici Ztišeno (2011, plátno, dřevo, akryl)

Zdroj: <http://www.davidhanvald.com/>

[Obr. 30] Obraz – instalce

Carlos Bunga, Elba Benítez Project (2005, papírové kartony, lepící páska, matová barva, prosvěcovací stůl a přídatná světla)

Zdroj: http://artpulsemagazine.com/wp-content/uploads/2010/03/5-carlos_bunga_-_elba_benit.gif

[Obr. 31] Mistr se soustředí. Nerušit!

Paul McCarthy, Malíř (screenshot videa, 00:29:00 min, 1995)

Zdroj: <http://video.google.com/videoplay?docid=3145996970602325024>

[Obr. 32] Callum Innes, 2002

Callum Innes, bez názvu (2002, olej a šelak na plátně – autor neuvádí velikost)

Zdroj: <http://www.calluminnes.com/paintings/123>

[Obr. 33] Thomas Pihl, 2010

Zdroj: <http://www.palazzobembo.org/index.php?page=106&lang=it&item=107&n=1>

[Obr. 34] Judy Millar, 2011

Judy Millar, *Modulace náhody* (2011, instalace, tuž na vinylu)

Zdroj: <http://www.palazzobembo.org/index.php?page=90&lang=it&item=180&n=0>

[Obr. 35] Mike Wolf, 2010

Mike Wolf, *Klastr 10/Monolit 2/ Den* (2010, olej na plátně, 190 x 250 cm)

Zdroj: <http://www.maik-wolf.com/werke/2010.html>

[Obr. 36] Soubor dobrá se zlém?

Vlevo: *Pohled do Galerie Rudolfinum*

Zdroj: <http://www.kudyznudy.cz/getmedia/d9129a47-6198-4a03-969e-06dbfa1e472f/MirlImport-2009-09-02-214853-82fec8dd-97f9-11de-81b1-001a64a218ce.aspx>

Vpravo: *Holešovická vitrínka Bezhlavých jezdců*

Zdroj: <http://vvp.avu.cz/idatum/search/autori-183>

[Obr. 37] Co chybí, z toho co zbývá?

Milan Salák, *Barbar Onan* (1993, instalace – digitální tisk, olej na plátně)

Foto: fotoarchiv Milana Saláka

[Obr. 38] Malba pod cenou?

Screenshot webových stránek Tomáše Kubíka

Zdroj: <http://www.tomas-kubik.com>

[Obr. 39] Takto se s malbou loučí Tracey Emin

Tracey Emin, *Exorcismus poslední malby, kterou jsem kdy udělala* (1996, performance)

Zdroj: <http://melisaki.tumblr.com/post/6995734579/exorcism-of-the-last-painting-i-ever-made>

[Obr. 40] Kdo je tady ředitel?

Zdroj: <http://www.wannieckgallery.cz>

[Obr. 41] Umělec – kurátor, kurátor – umělec (kamarádi)

Vlevo: *Jiří Franta – umělec / Jiří Franta – kurátor Galerie Etc*

(na fotografii společně se spoluautorem David Böhmem)

Zdroj: fotoarchiv Jana Zálešáka

Vpravo: *Pohled do kurátorské výstavy a na pozvánku výstavy Zelená z roku 1997*

Foto: fotoarchiv Milana Saláka

[Obr. 42] Nihil Scire Omnia Posse. Nic nevědět, všechno moci.

Václav Magid, *Pošlost* (2007, text, počítačový tisk, 18x 24 cm)

Zdroj: <http://artlist.cz/index.php?id=692>

[Obr. 43] Smrtelně vážně?

Pozvánka Ceny kritiky, 2008

Zdroj: <http://www.galeriekritiku.cz>

Pozvánka Ceny Arskontakt, 2008

Zdroj: <http://jlbjlt.net/event/2816>

Pozvánka Ceny Jindřicha Chalupeckého, 2008

Zdroj: <http://www.pixl-e.cz/cs/project/cena-chalupeckeho?rel=prace>

[Obr. 44] 10: 4 x 4 = malba na plátně

Vlevo nahoře: *Jan Nálevka, One Can Never Tell* (2009, série – olej, plátno)

Zdroj: fotoarchiv Jana Nálevky

Vlevo dole: *Jan Šerých, Index P-S 19/10/2008* (2008, akryl, plátno, 140 x 100 cm)

Zdroj: <http://janserych.com/selection/indexes/>

Vpravo nahoře: *On Kawara, 6. JUN. 68*, (1968, ze série – Today, akryl, plátno)

Zdroj:

<http://basel.art49.com/art49/art49basel.nsf/0/D682F7470779CD22C1256FA1000C445C?opendocument&lang=EN>

Vpravo dole: *Richard Serra, L.A. Hinge* (2008, olej, plátno – neměřeno)

Zdroj: fotoarchiv autora

Zdroj: fotoarchiv autora

[Obr. 45] <<REWIND

Zdroj: *Webové stránky projektu www.rewind.cz*

Vizuální styl: Studio Anymade (2009)

[Obr. 46] Pohled do instalace výstavy Bezradný otec a století a ženy

Foto: fotoarchiv Marka Meduny

[Obr. 47] Co, kdo a za kolik?

Milan Salák, *Camo Jacket*, (1995-2007, olej, plátno, 65 X 70 cm)

Foto: fotoarchiv Milana Saláka

[Obr. 48] Maskáče, modely, malby

Pohled do ateliéru Milana Saláka

Zdroj: Fotoarchiv autora, 2009

[Obr. 49] Magid maluje Saláka, Salák hraje pilota

Václav Magid, Virtuální hrdina (2005, akvarel, papír)

Foto: fotoarchiv Milana Saláka

[Obr. 50] Obraz nebo text?

Marek Meduna, R z cyklu Zero (2009-2012, akryl, olej, plátno, 135 x 200 cm)

Foto: fotoarchiv Marka Meduny

[Obr. 51] Malba rozumu a šílenství na zdi

Jan Šerých, The Shining. Kubrick's Carpet (2005, malba na zdi, 350 x 700 cm)

Foto: fotoarchiv Jana Šerých

[Obr. 52] Nikomu nic, někomu něco

Jan Šerých, I Promised to Tell No One What This Means (2005, malba na zdi, 300 x 700 cm)

Foto: fotoarchiv Jana Šerých

[Obr. 53] Pravý obraz?

Jan Šerých, True Image (2010, fotografie, 30 x 39 cm)

Foto: fotoarchiv Jana Šerých

[Obr. 54] Říše technických obrazů

Zleva dolů: počítač Tomáše Vaňka, Roberta Šalandy a Jana Šerých

Zdroj: Fotoarchiv autora, 2011-2012

[Obr. 55] Jan Nálevka reflektující dispozici grafitové tužky

Jan Nálevka, bez názvu (1996, grafitové tužky, překližka)

Zdroj: <http://jan.nalevka.sweb.cz/Jan.Nalevka.1997.1996.1995.pdf>

[Obr. 56] Estetika mizení? Autoterapie? Konceptuální záznam...

Jan Nálevka, Ráda bych ještě podotkla, že... (2010, kresba propisovací tužkou, papír A4)

Zdroj: <http://jan.nalevka.sweb.cz/Jan.Nalevka.2011.2010.2009.2008.2007.pdf>

Jan Nálevka, Jiné pokoje, jiné hlasy (2010, kresba propisovací tužkou, papír A4)

Zdroj: <http://jan.nalevka.sweb.cz/Jan.Nalevka.2011.2010.2009.2008.2007.pdf>

[Obr. 57] Zpráva v čase

Jan Šerých, Nejlepší ze špatných řešení (2010, fix, papír)

Foto: fotoarchiv Jana Šerých

[Obr. 58] Absolutně hladké

Vlevo: Jan Nálevka, bez názvu (1997-1998, plátno, email, série – 60 x 75 x 5 cm)

Zdroj: <http://jan.nalevka.sweb.cz/Jan.Nalevka.1997.1996.1995.pdf>

Vpravo: Think of Beauty / Imaginations Paintings (1998, plátno, email, série – 108 x 104 cm)

Zdroj: <http://jan.nalevka.sweb.cz/Jan.Nalevka.2000.1999.1998.pdf>

[Obr. 59] Poskládej si sám!

Václav Magid, Otcovo slepé oko (2009, pohled do výstavy v Galerii Jelení)

Foto: Radek Jandera

[Obr. 60] Česká abstrakce, Galerie Václav Špály (1996)

Zdroj: <http://abart-full.artarchiv.cz/vystavy.php?IDvystavy=638>

[Obr. 61] Jana Babincová, I am taking a ride (2005, akryl, plátno, 140 x 100 cm)

Foto: fotoarchiv Jany Babincové

[Obr. 62] Systém bez obsahu?

Jana Babincová, The Words Are Meaningless (2005, akryl, plátno, 100 x 70 cm)

Foto: fotoarchiv Jany Babincové

[Obr. 63] Krása!

Jana Babincová, Jsi zářící hvězda (2006, akryl, plátno, 140 x 110 cm)

Foto: fotoarchiv Jany Babincové

[Obr. 64] Pruhy / Stripes

Wouldn't Have It Any Other Way (2011, akryl, plátno, 125 x 200 cm)

Foto: fotoarchiv Václava Kočího

[Obr. 65] Pravidla geometrie nebo čistý konceptualismus?

Václav Kočí, 261 (2011, akryl, plátno, 100 x 150 cm)

Foto: fotoarchiv Václava Kočího

[Obr. 66] Sladké, ale přiznané

Svobodová, Candyhouse (2011, akryl, plátno, 80 x 50 cm)

Foto: fotoarchiv Iry Svobodové

[Obr. 67] Dekomprese architektury

Ira Svobodová, *Space* (2009, akryl, plátno, 135 x 115 cm)

Foto: fotoarchiv Iry Svobodové

[Obr. 68] Ira Svobodová, *Cristal* (2011, akryl, plátno, 160 x 160 cm)

Foto: fotoarchiv Iry Svobodové

[Obr. 69] Použité pásky jako symbol vymezení hranice sdělení

Foto: Fotoarchiv autora, 2010-2012

[Obr. 70] Skica monoskopu

Foto: Fotoarchiv autora, 2011

[Obr. 71] Postup vývoje lehkosti podle Theodora Browna

Zdroj: *Publikavce Architektonika a protoarchitektura*, s. 31

[Obr. 72] Josef Mladějovský, *MONOSKOP č. II*, (2011, akryl, plátno, 150 x 150 cm)

Foto: Zdeněk Porcal, 2012

[Obr. 73] Žebříček hodnot (2011, barevná hodnota na stěně, rozměr instalace variabilní)

Foto: Zdeněk Porcal, 2012

[Obr. 74] Malba bez "kontroly a doteku": stříkáním, naléváním, válečkem a ve stavu beztlíže

Nahoře: Katharina Grosse

<http://blog.2modern.com/2010/12/katharina-grosse-fields-of-color.html>

Uprostřed zleva: Milan Houser – nalévání; Váleček Milana Saláka

Foto: fotoarchiv autora, 2010

Dole: Evžen Šimera ve stavu beztlíže (přefocené foto z ateliéru E.Š.)

Foto: fotoarchiv autora, 2011

[Obr. 75] A přece gravituje!

Nahoře: Okraj plátna Jaromíra Novotného

Foto: fotoarchiv autora, 2011

Uprostřed: Sékání na plátně Milana Housera

Foto: fotoarchiv autora, 2010

Dole: Malířský stojan a podlaha Evžena Šimery

Foto: fotoarchiv autora, 2011

[Obr. 78] Hladké a rozostřené – Deyle/Houser

Nahoře: Thomas Deyle, *Candela No. 2* (2004, akryl, akrylové sklo, průměr 150 cm)

Zdroj: http://www.ebgruppe-services.de/artka_online/catalog/index/id/126

Dole: Milan Houser, bez názvu (2011, akryl, nitroculózový lak, plátno, průměr 100 cm)

Foto: fotoarchiv Milana Housera

[Obr. 77] Fundamenty nebo sedimenty? Pihl/Houser

Nahoře zleva:

2 x Milan Houser, bez názvu (2011, cyklus *Kaluže*, akryl, nitroculózový lak, plátno, průměr 60 x 110 cm)

Milan Houser, bez názvu (2011, cyklus *Kaluže*, akryl, nitroculózový lak, plátno, průměr 60 x 110 cm)

Foto: fotoarchiv Milana Housera

Dole: 2x Thomas Pihl, (cyklus *Preartikulační studie*, akryl, plátno, 156 x 245 cm)

[Obr. 78] Sochař Houser

Nahoře zleva: Koule a její detail (2001, kombinovaná technika, průměr 200 cm)

Leskymoid (2009, kombinovaná technika, výška 500 cm)

Houser při práci na *Leskymoidu* (2009, Dům Pánů z Kunštátu)

Foto: fotoarchiv Milana Housera

[Obr. 79] Série obrazů v architektuře

Pohled do výstav Jaromíra Novotného pražské a berlínské Galerii Švestka

Foto: fotoarchiv Jaromíra Novotného

[Obr. 80] Vnitřní a vnější v podání Jaromíra Novotného

Nahoře: Jaromír Novotný, *Čekárna* (2006, akryl, plátno, 60 x 80 cm)

Dole: Jaromír Novotný, *Místo I* (2004, akryl, olej, plátno, 135 x 165 cm)

Foto: fotoarchiv Jaromíra Novotného

[Obr. 81] 1966 km

Callum Innes, *Exposed Painting Paynes Grey/Yellow Oxide/Red Oxide on White* (1999, olej na plátno, velikost neuvedena)

Zdroj: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/innes-exposed-painting-paynes-greyyellow-oxidized-oxide-on-white-t07557>

Jaromír Novotný, *Čelní pohled Front View* (2008, akryl, plátno, 150 x 210 cm)

Foto: fotoarchiv Jaromíra Novotného

[Obr. 82] Stékání běžné – tedy nenakloněné

Colby Bird, *Untitled* (2009, sprej, plátno 91,5 x 123 cm)

Zdroj: <http://mrkiki.tumblr.com/post/1068703814/colby-bird-untitled-2009-spray-paint-on-linen-36>

[Obr. 83] Stékání inovativní

Evžen Šimera, *Horizontální a vertikální* (2011, akryl, plátno 120 x 140 cm)

Zdroj: <http://artlist.cz/index.php?id=6671>

[Obr. 84] Šimera v “rámu” a mimo formát obrazu

Vlevo: Evžen Šimera, *Orbity* (2011, plátno, dřevo, akryl - průměry 100, 150, 200 cm)

Foto: fotoarchiv Richarda Adama

Vpravo: Evžen Šimera, *Stékaná freska* (2007, 300 x 100 cm)

Zdroj: <http://artlist.cz/index.php?id=3228>

[Obr. 85] Monument gravitace

Evžen Šimera, *Monument gravitace* (2008, instalace)

Zdroj: <http://evzensimera.name/wp-content/uploads/2008/12/web2.jpg>

[Obr. 86] Salák/Palermo – bez rohů

Nahoře: Milan Salák, *Structural Lozenge* (silikon, olej, plátno, 110 x 160 cm)

Foto: fotoarchiv Milana Saláka

Dole: Blinky Palermo, (bez údajů popisky)

Zdroj: <http://www.contemporaryartdaily.com/2010/12/blinky-palermo-at-lacma/>

[Obr. 87] Za všechno může Duchamp. A Pollock!

Nahoře: Fotopotrét Marcela Duchampa

Zdroj: <http://chrisrrau.wordpress.com/2011/02/21/jackson-pollock-and-marcel-duchamp/>

Dole: Fotopotrét Jacksona Pollocka

Zdroj: <http://chrisrrau.wordpress.com/2011/02/21/jackson-pollock-and-marcel-duchamp/>

[Obr. 88] Skoro vymazaný de Kooning podle Roberta Rauschenberga!

Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning* (1953, 64.14 x 55.25 cm)

Zdroj: <https://wiki.brown.edu/confluence/display/mcm0750/I+Erased+de+Kooning>

[Obr. 89] Deska nebo černý čtverec? Oboje.

Vasil Artamonov & Alexej Klyuykov, *Deska* (2008, olej na překližce, neměřeno)

Zdroj: fotoarchiv Vasila Artamonova & Alexeje Klyuykova

[Obr. 90] Vytváření Maleviče.

Nepřišel, ale vlastně tak trochu ano.

Vasil Artamonov & Alexej Klyuykov, *Screenshot videa Malevič 2.* (2006, video, 00:07:31)

Zdroj: fotoarchiv Vasila Artamonova & Alexeje Klyuykova

[Obr. 91] Pohled do instalace Požár v knihovně, demonstrace, zeměkoule a jiné

Zdroj: fotoarchiv Vasila Artamonova & Alexeje Klyuykova

[Obr. 92] POLDI v DOX

Vasil Artamonov & Alexej Klyuykov *instalace pro CJCH 2010*

Foto: fotoarchiv autora, 2010

[Obr. 93] Na návštěvě u konceptualistů

Foto: fotoarchiv autora, 2011

[Obr. 94] “Kubismus” v podání Vladimíra Houdeka

Vladimír Houdek, *Třesk (Melancholie)*, (2010, olej, plátno, 220 x 190 cm)

Zdroj: <http://www.vladimirhoudek.com/page/ii-2010-.html>

[Obr. 95] Bez názvu. Nikoli bez histoického kontextu.

Vladimír Houdek, *Bez názvu* (2011, kombinovaná technika na plátně, 35 x 25 cm)

Zdroj: <http://www.vladimirhoudek.com/page/i-2011-.html>

[Obr. 96] Josefu Čapkovi

Vladimír Houdek, *Josefu Čapkovi*, (2012, olej, plátno, 200 x 150 cm)

Zdroj: <http://www.vladimirhoudek.com/page/i-2011-.html>

[Obr. 97] Čtyři barvy, čtyři kanystry

Alice Nikitinová, *Čtyři kanystry* (2009, kombinovaná technika na plátně, 150 x 120 cm)

Zdroj: http://alicenikitinova.net/artworks/2009/alice_nikitinova-four_canisters.jpg.html

[Obr. 98] Plakát

Alice Nikitinová, *Čtyři kanystry* (2011, akryl, plátno, 50 x 40 cm)

Zdroj: <http://alicenikitinova.net/artworks/2011/poster3.jpg.html>

[Obr. 99] Nahoře současná malba. Dole abstraktní expresionismus.

Nahoře vlevo: Alice Nikitinová, *Kniha Barneta Newmana* (2011, kombinovaná technika na plátně, 90 x 160 cm)
 Zdroj: http://alicenikitinova.net/artworks/2011/barnet_newman.jpg.html
 Vestředu (na obrázku vlevo): Alice Nikitinová, *Kniha Barneta Newmana* (2011, kombinovaná technika na plátně, 90 x 160 cm)
 Zdroj: <http://www.techlib.cz/cs/1957-soucasna-ceska-malba/>
 Dole: Barnett Newman, *Jericho* (1968-1969, akryl, plátno, 269.2 x 285.8 cm)
 Zdroj: http://www.abstract-art.com/abstraction/l2_grnfthrs_fldr/g056_newman_jericho.html

[Obr. 100] Česká avantgarda dnes a včera
 Vlevo: Michal Pěchouček, *Čas jít do postele X* (2009, textil, plátno, 214 x 204 cm)
 Zdroj: fotoarchiv Michala Pěchoučka
 Vpravo: Jan Zrzavý, *Kleopatra* (1942-1957, olej a zlato na plátně, 202 x 181 cm)
 Zdroj: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/view/1928/1782>

[Obr. 101] Chlapec Náprstník? Ne Horizontal Screen #5 .
 Michal Pěchouček, *Horizontal Screen #5* (2007, látka, plátno, 100 x 190 cm)
 Zdroj: fotoarchiv Michala Pěchoučka

[Obr. 102] Tři formy redukce v díle Michala Pěchoučka
 Nahoře a uprostřed: *Cyklus Vertical Screen*, 2007
 Dole: *Díptych Matter #3* (2007, nit, látka, každý 86 x 125 x 17 cm)
 Zdroj: fotoarchiv Michala Pěchoučka

[Obr. 103] Když Pěchouček maluje, muži se většinou pobaví
 Fotodokumentace z představení *Muži malují* (2010, Meet Factory)
 Zdroj: fotoarchiv autora, 2010

[Obr. 104] Dekonstrukce fotopředlohy
 Nahoře: vyhledávání výrazu "hanged" v internetovém prohlížeči Google.com [citováno 19. 6. 2012].
 Zdroj: [http://www.google.cz/search?client=safari&rls=en&q="hanged"&oe=UTF-8&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&hl=cs&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=hKLJT-ffJ8_AtAbh8qy9CQ&biw=1113&bih=765&sei=hqLJT-_BO5OZhQfD2czWCQ](http://www.google.cz/search?client=safari&rls=en&q=)
 Uprostřed: *Série s motivem obješence 2004-2009*
 Dole: Robert Šalanda, *Stojan I* (2006, akryl, plátno, 200 x 250 cm)
 Zdroj: fotoarchiv Roberta Šalandy

[Obr. 105] Skládací obraz (Ieporelo) v nadživotní velikosti
 Robert Šalanda, *Pop Up Object* (2005, železo, překližka, digitální tisk, 300 x 300 x 300 cm)
 Zdroj: fotoarchiv Roberta Šalandy

[Obr. 106] Dohoda paměti, vědomí a předjímání
 Pohled do ateliéru Roberta Šalandy (2012)
 Zdroj: fotoarchiv autora, 2012

[Obr. 107] V plenéru počátku 21. století
 David Böhm & Jiří Franta, *Kresba 13 z cyklu Skoro nic není úplně* (2010)
 Zdroj: <http://www.davidbohmm.net/2010/kresba-13/>

[Obr. 108] Technika kresby na počátku 21. století
 David Böhm & Jiří Franta, *Kresba 14 z cyklu Skoro nic není úplně* (2010)
 Zdroj: <http://www.davidbohmm.net/2010/kresba-14/>

[Obr. 119] Namaluj mi cokoli, ale hlavně ať je to motorkou!
 David Böhm & Jiří Franta, *Kresba 6 z cyklu Skoro nic není úplně* (2010, email, 1200 x 1200 m)
 Zdroj: <http://www.davidbohmm.net/2010/kresba-14/>

[Obr. 110] Veselou krávu poznáš podle toho, že se směje
 Nahoře: Jaroslav Matula, *VK2B* (2000, digitální tisk)
 Zdroj: fotoarchiv Jaroslava Matuly
 Dole: *Výrobek Veselá kráva přírodní*
 Zdroj: <http://www.nakupdomu.cz/akcni-letaky-hypermarketu/globus-34-124/globus-syr-vesela-krava-prirodni-140g-1-16098-0.html>

[Obr. 111] Mutant ve městě
 Jaroslav Matula, *Mutant in da streets 05* (2005, akryl na plátně, 135 x 200 cm)
 Zdroj: fotoarchiv Jaroslava Matuly

[Obr. 112] Saskia Burešová v podání Mutanta
 Jaroslav Matula, *SB* (2012, instalace, polystyren)
 Zdroj: <http://inigallery.tumblr.com>

[Obr. 113] CAP a Vaňek. Graffiti dvakrát jinak.

Nahoře: Ukázka tvorby CAP z období 2005-2008

Zdroj: http://absolutpetrdub.blogspot.cz/2009_12_01_archive.html

Dole: Particip č. 7 – 1999 – nápad-šablona-posun-střík

Zdroj: *fotoarchiv Tomáše Vaňka*

[Obr. 114] Legenda Vaněk v galerii a ve veřejném prostoru

Nahoře: Particip č. 57 – 2007 – cover art concipováno pro titulní stranu časopisu Flash Art

Zdroj: *fotoarchiv Tomáše Vaňka*

Dole: Particip č. 28 – 2002 – tagz

Zdroj: *fotoarchiv Tomáše Vaňka*

Zdroj: *fotoarchiv Tomáše Vaňka*

[Obr. 115] Možnosti mládí po roce 1911

Petr Dub, Možnosti mládí po roce 1911 (2010, kombinovaná technika)

Zdroj: *fotoarchiv autora*

8.5. Literatura

ARANDA, Julieta – VIDOKLE, Anton – WOOD, Brian, Kuan, *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*. Berlin: E-Flux Journal. Sternberg Press. 216s. ISBN: 978-1-934105-31-3.

ARANDA, Julieta – VIDOKLE, Anton – WOOD, Brian, Kuan. *What Is Contemporary Art?* Berlin: E-Flux Journal. Sternberg Press. 213 s. ISBN: 978-1-934105-10-8.

BENJAMIN, Andrew, *Object Painting. Philosophical Essays*. London: Wiley-Academy, 1994. 144 s. ISBN: 1854903616

BAUDRILLARD, Jean – LOTRINGER, Sylvvère. *The Conspiracy of Art*. 1. vyd. Semiotext(e), 2005. 247 s. ISBN-10: 9781584350286.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. 1. vyd. Michigan: University of Michigan Press, 1995. ISBN-10: 0472065211.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce*. 1. vyd. Praha: Tranzit, 2004. 106 s. ISBN: 80-903452-0-4.

CÍSAŘ, Karel – ŠERÝCH, Jan. *Jan Šerých se narodil 24. 6. minus jedna*. 1. vyd. Praha: Tranzit, 2008, 166 s. ISBN: 978-80-87259-01-6.

ČERNÁ, Kateřina. *Vasil Artamonov + Alexey Klyuykov*: Art&Antiques, 2010, č. 01, s. 29.

DEBORG, Guy. *Společnost spektaklu*. 1. vyd. Praha: Intu, 2007. 157 s. ISBN: 978-80-903355-5-4.

FILIPOVÁ, Marta – RAMPLEY, Matthew. *Možnosti vizuálních studií : obrazy, texty, interpretace / Marta Filipová, Matthew Rampley (eds.)* 1. vyd. Brno : Společnost pro odbornou literaturu - Barrister & Principal : Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění, 2007. 254 s. ISBN: 978-80-87029-26-8 978-80-87029-26-8.

FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, s.r.o., 1994. 73 s ISBN: 80-85906-04-X

FOGLE, Douglas, MATSUI, Midori, HALBREICH, Kathy. *Painting at the Edge of the World*. Minneapolis: Walker Art Center, 2001. 256 s. ISBN: 0935640673978-80-903355-5-4.

GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, katedra fotografie, 2004. 119 s. ISBN: 80-7331-014-7.

GOODMAN, Nelson: *Jazyky umění : nástin teorie symbolů / Nelson Goodman ; [z anglického originálu přeložil kolektiv překladatelů vedený Tomášem Kulkou ; předmluvu napsal Tomáš Kulka]*. 1. vyd. Praha : Academia, 2007. 213 s. ISBN: 978-80-200-1519-8.

HARRISON, Charles. *Conceptual Art and Painting*, Cambridge: The MIT Press. 2001. 230 s. ISBN 0-262-582240-6.

HARRISON, Charles – WOOD, J. Paul. *Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Ideas*. 2. vyd. Blackwell Publishing, 2002. 1288 s. ISBN-10: 9780631227083.

KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie*. 2. vyd. Praha : 2005. 376 s. ISBN: 80-7319-054-0.

KLYUYKOV, ALEX. *Umění. Život. Utopie.* : diplomová práce. Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2010. 8 l. Vedoucí diplomové práce Jiří David.

KORECKÝ, David. *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění* / editor David Korecký. 1. vyd. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. 276 s. ISBN: 978-80-86603-51-3.

KOVANDOVÁ, J. - DUŠKOVÁ, D. *České umění 1939–1999. Programy a impulsy*. 1. vyd. Praha: KANT, 2000. 269 s. ISBN: *Nepřiděleno*.

KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. 2. vyd. Praha: Grada, 2008. 440 s. ISBN: 978-80-247-2329-7

LODERMEYER, Peter. *Personal Structures – Works and Dialogues*. New York, GlobalArtAffairs, 2004. 154 s. ISBN: 0974514802

LOTRINGER, Sylvvère – VIRILIO, Paul. *The Accident of Art*. 1. vyd. Semiotext(e), 2005. 128 s. ISBN-10: 9781584350200.

NELSON, Robert S. *Apropriacia*. In: Nelson, Robert S. – Shiff, R. (eds.), „*Kritické pojmy dejín umenia*“, Nadácia – Centrum súčasného umenia/Slovarť, Bratislava 2004, s. 197-211. (překl. Emil Višňovský).

MICHALOVIČ, P. (vědecký redaktor): *(A)symetrické historie – zamlčené rámce*. Praha: VVP AVU, 2008. 269 s. ISBN: 978-80-87108-07-9.

PETERSEN, Anne, Ring – BOGH, Mikkel. *Contemporary Painting in Context*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2010. 220 s. ISBN-13: 9788763525978.

POSPISZYL, Tomáš. *Petr Dub*: Magnus Magazín. Praha: Yinachi, s.r.o., 2011, 191s. ISSN: 1804-9257.

POSPISZYL, Tomáš. *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Sestavil a z angličtiny přeložil Tomáš Pospiszyl; [esej Leo Steinberga *Jiná kritéria* přeložila Věra Chase; esej Michaela Frieda *Umění a objektivost* přeložil Ruben Pellar]. 1. vyd. Praha: OSVU, 1998. 189 s. ISBN: 80-238-1286-6.

PŘIBÁŇ, Jiří. *Pod čarou umění*. Praha: Artlab, 2007 v nakl. KANT, 2008. 143 s. ISBN: 978-80-86970-59-2.

PŘIBÁŇ, Jiří. *Obrazy české posmoderny*. České Budějovice: KANT, 2011. 142s. ISBN: 978-80-7437-042-7.

REDHEAD, Steve. *The Jean Baudrillard Reader (European Perspectives: A Series in Social Thought & Cultural Criticism)*. Columbia University Press, 2008, 192 s. ISBN-10: 9780231146135.

REZEK, Petr. *Architektonika a protoarchitektura*. Praha: Jan Placák-Ztichlá klika, 2009, 284 s. ISBN-978-80-903898-3-0.

ŠEVČÍK, Jiří – MORGANOVÁ, Pavlína – NEKVINDOVÁ, Terezie – SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010. Texty a dokumenty*. VVP AVU, 2011. 980 s. ISBN: 9788087108277

SILVERIO, Robert. *Postmoderní fotografie*. 1. vyd. Praha: AMU1. 48 s. 2007 ISBN: 978-80-7331-083-7.

VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Praha: Pavel Mervart, 2010. 110 s. ISBN: 978- 80-8778-21-2.

VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Praha: Pavel Mervart, 2004. 168 s. ISBN: 80-86818-04-7.

Weibel, P.: *Contemporary Painting in Context*. Copenhagen: Museum Tusculanum, 2010. 220 s. ISBN: 8763525976.

8.6. Seznam internetových odkazů

2011. HODINY V UMĚNÍ: Michal Pěchouček [online]. Artyčok.tv [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/7696/hodiny-v-umenilessons-in-art>>.
2012. Finalisté Ceny Jindřicha Chalupeckého 2012 [online]. Cena Jindřicha Chalupeckého [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <[http://www.cjch.cz/index.php/cs/cena-jindricha-chalupeckeho/518-vyjadeni-poroty->](http://www.cjch.cz/index.php/cs/cena-jindricha-chalupeckeho/518-vyjadeni-poroty-).
2012. Laureáti [online]. Cena Jindřicha Chalupeckého [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.cjch.cz/index.php/cs/laureati/laureati>>.
2012. Vyhlášení vítězů 5. Ceny kritiky 2012 [online]. Galerie Kritiků [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.galeriekritiku.cz/search.php?rsvelikost=sab&rstext=all-phpRS-all&rstema=18>>.
- Babincová, J. 2006. Kódované obrazy [online]. Webová prezentace Jany Babincové [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.jababa.cz/serie.php?id=17&l=cs>>.
- Bělohradský, V. 2010. Vztah vědy a politiky [online]. Athenaeum pro 21. století [citováno 19. 8. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=ps-nVolvyOo>>.
- Bělohradský, V. 1992. Přechod ke kapitalismu jako kulturní problém [online]. Atlas transformace [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/p/prechod/1-prechod-ke-kapitalismu-jako-kulturni-problem.html>>.
- Buden, B. 2008. Hybridizace [online]. Atlas transformace [citováno 19. 08. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/h/hybridizace/hybridizace.html>>.
- Bourriaud, N. Vztahová estetika a aleatorní materialismus [online]. Divus [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=933>.
- Hájek, V. 2011. Fixy, šablony, počítače [online]. Projekt <<REWIND [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.rewind.cz/?p=508>>.
- Hájek, Václav. 2008. Kde končí obraz? Obrazy v rámech, obrazy bez rámu a rámy bez obrazu [online]. Konvergence [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=kde%20kon%C3%AD%20obraz%3F%20obrazy%20v%20ramech%2C%20obrazy%20bez%20ramu%20a%20ramy%20bez%20obrazu&source=web&cd=1&ved=0CHEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fkonvergence.info%2Fcontent%2Fdownload%2F11600%2F96839%2Ffile%2Fram%2520DEF.doc&ei=F3ngT_eaOYnftAacpty3CA&usg=AFQjCNHsKStunqN6ed-5GuM0d243G0-9IQ&sig2=8nCfaMX8dMatUAfa7TFu7w>.
- Hájek, V. 2010. Obrazy bez rohů [online]. Malý teoretik [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://maly-teoretik.eblog.cz/2010/11>>.
- Havránek, V. 2011. Historický exkurz. Konference Důsledky konceptualismu [online]. AVU Vědecko-výzkumné pracoviště AVU v Praze [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://vvp.avu.cz/aktivity/symposia/konceptualismus>>.
- Chrobák, O. 2010. Lekce 18. Revoluce???. Manuál pro milovníky současného umění. Art+Antiques [citováno 16. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://antiques.fontai.net/index.php/clanky/lekce-18-revoluce>>.
- Chrobák, O. 2010. Lekce 21. - Nová tendence. Manuál pro milovníky současného umění. Art+Antiques [citováno 16. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://antiques.fontai.net/index.php/clanky/lekce-21-nova-tendence>>.

- Janás, R. 2006. Současná malba mezi konceptem a klasikou [online]. Art+Antiques [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.petr-kvicala.com/gfx_2/images/biblio/recenze/janas_telo.html>.
- Krauss, R. 1976. Sculpture in the Expanded Field [online]. One Day Sculpture [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://onedaysculpture.org.nz/_symposium/Krauss%20-%20Editjane%20rendell.pdf>.
- Krátký, P. 2003. Levitující obraz [online]. Webová prezentace Petra Krátkého [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://petrkratky.borec.cz/?page_id=480&preview=true>.
- Knight, Ch. 2002. A Brush With Pop [online]. Los Angeles Times [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://articles.latimes.com/2002/apr/06/entertainment/et-knight6/2>>.
- Kočí, V. 2010. The Score [online]. Webová prezentace Václava Kočího [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.vaclavkoci.cz>>.
- Kočí, V. 2010. The Stripes [online]. Webová prezentace Václava Kočího [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.vaclavkoci.cz>>.
- Lindaurová, L. 2000. Nové tváře/JAROSLAV MATULA [online]. Divus [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=650>.
- Lotringer, S. 2010. In Theory: Sylvère Lotringer [online]. Frize Art Fair [citováno 18.6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.friezeartfair.com/podcasts/details/in_theory_sylvere_lotringer_cit_dne_19_08_2011>
- Magid, V. 2006. Krize nenápadné tendence [online]. Divus [citováno 16. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1355>.
- Magid, V. 2010. Přednáška Vasil Artamonov, Alexej Klyuykov & Václav Magid [online]. Projekt <<REWIND [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.rewind.cz/?p=314>>.
- Magid, V. 2010. Tisková zpráva výstavy Kašpar noci [online]. Je libo jelito [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://jlbjlt.net/event/5498>>.
- McCarthy, P. 1995. Painter [online]. Ubu Archive [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.ubu.com/film/mccarthy_painter.html>.
- Morganová, P. 2004. Insiders - Nenápadná generace druhé poloviny 90. let [online]. Vědecko-výzkumné pracoviště AVU [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://vvp.avu.cz/pub/att/vystavy/34/2.pdf>>.
- Nálevka, J. 1996. Bez názvu [online]. Webová prezentace Jana Nálevky [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://jan.nalevka.sweb.cz/Jan.Nalevka.1997.1996.1995.pdf>>.
- Netopil, P. 2006. MILAN HOUSER, Time in Fluidity [online]. Centrum kultury Ostrava [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://ckv-ostava.cz/vystavni_sin/katalogy/HOUSER.pdf>.
- Oujezdský, K. - Pěchouček, M. 2008. Michal Pěchouček / SCREEN [online]. Český rozhlas [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/michal-pechoucek-screen--427145>.
- Pěchouček, M. 2011. Vladimír Houdek [online]. Art+Antiques [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.artcasopis.cz/clanky/vladimir-houdek>>.

- Pospiszyl, T. 2007. Dějiny českého umění v obrysech I. Období, kdy o něco šlo (1960-1989)[online]. Divus [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1387>.
- Pospiszyl, T. 2007. Maluj zase obrázky dlaní horkou od lásky [online]. A2 [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2007/30/maluj-zase-obrazky-dlani-horkou-od-lasky>>.
- Pospiszyl, T. Přítomná minulost. [online]. Atlas transformace [citováno 16. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/p/pritomna-minulost/pritomna-minulost-2.html>>.
- Přibáň, J. 2012. Přednáška Milan Salák & Jiří Přibáň [online]. Projekt <<REWIND [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.rewind.cz/?p=823>>.
- Přibáň, J. Kultura dusí, umění osvobozuje [online]. Divus [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1494>.
- Rauschenberg, R. 2010. [online]. The Art Daily With Lydia [citováno 19. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://theartdaily.blogspot.cz/2010/06/robert-rauschenberg-erased-de-kooning.html>>.
- Ramsden, M. 2011. #124 [online]. Radio Web Macbah [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://rwm.macba.cat/en/sonia?id_capsula=819>.
- Srp, K. 2012. JAROMÍR NOVOTNÝ/ VIDITELNÉ FORMÁTY [online]. Artalk [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.artalk.cz/2012/05/16/tz-jaromir-novotny-2/>>.
- Šimera, E. 2004. Dripping Paintings [online]. Webová prezentace Evžena Šimery [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://evzensimera.name/2004-2/dripping-paintings>>.
- Valoch, J. 2010. Přesahy drippingu [online]. Galerie TIC [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://galerie-tic.cz/autor/evzen-simera/>>.
- Vaňous, P. 2007. Zpět k obrazu [online]. A2 [citováno 1. 2. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2007/10/zpet-k-obrazu>>.
- Zálešák, J. 2008. Rozum a cit? [citováno 18. 6. 2012]. A2 [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2008/19/rozum-a-cit>>
- Žižek, S. 2011. Před půlnocí [online]. Česká televize [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10095690193-pred-pulnoci/411231100252090/>>.
- Žižek, S. 2009. The Pervert's Guide To Cinema [online]. Perfect Crowd [citováno 19. 08. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.perfectcrowd.com/2009/01/third-pill.html>>.

8.7. Curriculum Vitae

- Jméno** MgA. Petr Dub, DiS.
- Narozen** *30.12.1976 v Brandýse nad Labem
- Web** www.petrub.cz
- E-mail** info@petrub.cz
- Studium**
- 2009 – současnost Fakulta výtvarných umění VUT v Brně
Doktorandský program: Doc. Václav Stratil, Prom. Ped.
- 2003 – 2009 Fakulta výtvarných umění VUT v Brně
Ateliéry malířství 1-3: doc. akad. malíř Petr Veselý; doc. akad. malíř Martin Mainer; doc. MgA. Petr Kvíčala
- 2005 Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze
Ateliér konceptuální a intermediální tvorby:
prof. akad. malíř Jiří David, MgA. Milan Salák
- 2003 Soukromá Vyšší odborná škola umění ve Zlíně
Obor Užitá malba: akad. malíř René Hábl, Mgr. Pavel Preisner
- Ocenění**
- 2011 Finalista Essl Art Award 2011 (Galerie hlavního města Prahy, ČR)
- 2010 Finalista The Sovereign European Art Prize (Barbican Centre, Londýn, GB)
- 2009 Finalista ceny Exit 09 (Galerie Emila Filly, ČR)
Nominace na cenu Start Point
Výběr z nejlepších evropských diplomových prací (Gallery Klenová/Klatovy, ČR)
Cena děkana (FaVU VUT v Brně, ČR)
- 2008 Cena rektora (VUT v Brně, ČR)
2. místo, sekce fotografie (Mezinárodní bienále, Chapingo, MX)
- 2007 Ateliérová cena (FaVU VUT v Brně, ČR)
- Rezidence**
- 2010 Almasi Gabor&Dorothea Fleiss Residency (Wagner Foundation, Srbsko)
Egon Schiele Art Centrum (Ministerstvo kultury, ČR)
- Jiné**
- 2012 Projekt Stezka odvahy (spoluautoři Matěj Al-Ali a Tomáš Moravec)
zařazen do mezinárodního projektu Culburb: www.culburb.eu
Založení platformy REFRAMNED: www.reframed.net
- 2011 Zařazen do databáze Artlist.cz: www.artlist.cz
Součástí projektu artbanka: www.amoya.cz
- 2010 Prach je zlato, zlato je prach
(workshop s Jiřím Kovandou, Kunstraum Kreuzberg/Bethanem, Berlín, DE)
- 2009-2012 Spoluřešitel projektu <<REWIND: www.rewind.cz
(přednáškový cyklus současných českých a slovenských tvůrců)
- 2008-2010 Koordinátor projektu 2b2a (Art&Architecture): www.2b2a.cz
- 2008 The Saatchi Gallery
(Creative Development, reprezentant projektu STUART pro ČR)
- 2006-2012 Delegát VUT v Brně Rady vysokých škol (Komise pro umělecké školy)

Samostatné výstavy (selekce)

- 2012 Ve středu je ctnost (Vitrínka Deniska, Olomouc, ČR)
Je to prakticky spojený s tou věcí, kolem které se motáš
(Galerie Ars, se Zdeněkem Porcalem, Brno, ČR)
Apo, ibu, neuro a idioti (Era, se Zdeněkem Porcalem, cyklus Reframed, Brno, ČR)
Shallow (Galerie Umakart, Brno, ČR)
- 2011 Ohlasy entropie
(Galerie Kritiků, s Matějem Al-Ali a Tomášem Moravcem, Praha, ČR)
Kustodka – Start Up (Galerie hlavního města prahy, Dům U Zlatého prstenu, ČR)
Chemnitz.cz – práce věnované konci světového pořádku
(Galerie Weltecho, Chemnitz, DE)
Superend a jiné ošklivé příběhy (Cosmos, Mnichov, DE)
- 2010 Velké ambice (Galerie Půda, Jihlava, ČR)
Simulovaná Show (Galerie 1k15, Brno, ČR)
- 2009 Oddělení malby (Galerie Trojka, Brno, ČR)
- 2008 Reframed – House of Dublon (Galerie mladých, s Janou Bernartovou, Brno, ČR)
Obrazárna (Galerie Milana Zezuly, Brno, ČR)
- 2007 Léčba neklidem (Galerie Fiducia, Ostrava, ČR)
- 2006 "Banka" (HVB Bank – Valdek, s Petrem Kuncíkem, Praha, ČR)
- 2004 Definitivní řešení opičí otázky (Galerie mladých, Brno, ČR)
- 2003 7 let ve Zlíně (Galerie Rock Café, Praha, ČR)
Versus (Galerie mokrá, zlín, ČR)

Samostatné kolektivní (selekce)

- 2012 Pokoj šíleného sběratele (Artbanka Museum of Young Art, Praha, ČR)
You Can Tell Me! (Factory-Art Gallery, Berlín, DE)
Práce ze sbírky Charlie Younga (Oswego Library Art Gallery, NY, USA)
Kvalitář (Kvalitář, Praha, ČR)
- 2011 No Borders. Appeal to Heaven (Dvorac Sec Contemporary, Praha, ČR)
Antitéze malby (Galerie Kritiků, Praha, ČR)
Konečně spolu (Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem, ČR)
Polohy současné abstrakce (Galerie hlavního města prahy, ČR)
Pražské Quadriennale (PQ+, Praha, ČR)
Amoya (Artbanka Museum of Young Art, Praha, ČR)
Essl Art Award 2011 (Galerie hlavního města Prahy, ČR)
Kick Off Artbanka (Dvorac Sec Contemporary, Praha, ČR)
- 2010 Exit/a.a.o. (Kunstraum Kreuzberg/Bethanem, Berlín, DE)
The Sovereign European Art Prize (Barbican Centre, Londýn, GB)
Genesis (The Rag Factory, Londýn, GB)
Chytré a hloupé (Galerie Kritiků, Praha, ČR)
- 2009 Exit 2009 (Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem, ČR)
Zlínský pohled světa (Krajská Galerie ve Zlíně, ČR)
Urban Kiss (Galerie Kritiků, Praha, ČR)
Start Point (Galerie Klatovy/Klenová, ČR)
Mag 09 (Galerie Brno, ČR)
- 2008 Bienal of Contemporary Art Chapigno (Texcoco, MX)
CZ/SK (Wannieck Gallery, Brno, ČR)
V Praze je blaze (Galerie Kritiků, Praha, ČR)
- 2007 Ruční pila (Galerie sýpka, Valašské Meziříčí, ČR)
Vzpomínka za kterou se stydím (Galerie avu, Praha, ČR)
Amaro Jilo (Dům umění města Brna, Brno, ČR)
Zlínský salon mladých (Krajská Galerie ve Zlíně, ČR)
- 2006 Arskontakt 2006 (Galerie Arskontakt, Brno, Praha, ČR)
Am3 (Galerie Gaudeamus, Ostrava, ČR)
- 2005 Artkontakt 2006 (Galerie AVU, Praha, ČR)

Vypracoval:	
Datum:	24. 6. 2012

*Petr Dub_Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě_fin
24. 6. 2012*