

Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě

Petr Dub

ISBN

978-80-214-4656-4



Petr Dub
Vybrané postkonceptuální přístupy
v současné české malbě
2012

Vysoké učení technické v Brně
Fakulta výtvarných umění
Odborný recenzent doc. Mgr. Vladimír Havlík

Petr Dub Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě	Počet stran 140
Odborná redakce Jan Zálešák	Edice FaVU Publikace prací absolventů doktorského studia FaVU VUT v Brně
Jazyková redakce Martina Schneiderová	Tisk Litera Brno
Grafická úprava a sazba Lukáš Kijonka	Tábor 43a 612 00 Brno
Písmo Replica Pro (Lineto), Dinner Mono Pro (Kijonka/Krůl/kolektiv.info)	Vydání první, Brno 2012
	Náklad 200 ks

© Petr Dub
© Fakulta výtvarných umění VUT v Brně, 2012

Poděkování

Rád bych touto cestou poděkoval Václavu Stratilovi za možnost dobrodružných konzultací v rámci vzniku mé disertační práce a potvrdil, že na něho jako na školitele budu vzpomínat trvale. Autorům zahrnutým do následující knihy děkuji za ojedinělou možnost konfrontace s jejich díly v naději, že případný kritický tón níže vybraných pasáží neprověří naše přátelství, nýbrž podstatu věci. V neposlední řadě patří mé poděkování Janu Zálešákovi za trpělivost spojenou s odbornou korekturou této knihy a vedení FaVU VUT v Brně za umožnění její publikace.

Věnováno památce Víta Soukupa

Anotace

Text *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 knihy je vedle vývoje konceptuálního umění i postmoderní obrat ve výtvarném umění spojený s globální změnou jeho společenského statu 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. V neposlední řadě kniha interpretuje vybraná teoretická pojednání, recenzované ohlasy a tvůrčí prohlášení z oblasti „současné malby po konceptuálním umění“.

Obsah

Úvod	8
------	---

1. Referenční a interpretační rámec

1.1. Umění jako konspirace zájmových skupin	16
1.2. Kdo se bojí postkonceptuálního umění	17
1.3. Příliš nenápadná tendence	18
1.4. Domácí dohoda	20

2. Konceptuální v pohybu

2.1. Postkonceptuální a postprodukční	28
2.2. Stratil nebo Richter?	30
2.3. Obsah reprezentující obraz (Art & Language)	33
2.4. Ztraceno v překladu (Expanded Painting)	35
2.5. Kdo mluví: Personal Structures	36

3. Zpět, vpřed a nebo nikam

3.1. One Can Never Tell	50
3.2. Jak namalovat postkonceptuální obraz?	51
3.3. Poslední obraz	52
3.4. Komu „patří“ česká malba?	53
3.5. Role kurátora v současném „pražském umění“	54
3.6. Malba pod cenou	56

4. Česká postkonceptuální malba současnosti

4.1. Dekódování jako koncept obrazu	64
4.2. Zítra ráno vstanu akrylem	70
4.3. Experimentální a seriální přístupy	76
4.4. Apropriační postoje	81
4.5. Mimo formát	90

5. Shrnutí

Přehled nejvýznamnějších kolektivních výstav malby od roku 1997 v ČR	120
Literatura	128
Jmenný rejstřík	130

[Obr. 1] Umění je koluze
Anonym v ateliéru Jaromíra Novotného
(nedatováno)
Foto: fotoarchiv autora, 2012



Umění je koluze. (Jean Baudrillard)

Úvod

Kniha *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 přiblížit specializovanou, ale přesto různorodou disciplínu, která v domácím uměleckém prostoru tradičně nepatří k většinovému proudu a zároveň podléhá vlivu rozvolněného postmodernistického slovníku. Více než interpretaci jednotlivých děl či zavádění nových slovníkových definic je tato práce věnována mapování lokální situace a domácích autorských přístupů při srovnání se zahraničními tendencemi.¹ Zasazení zvoleného tématu do rámce společenské a kulturní transformace naší společnosti po roce 1989 a reflexe dobových a sociálních okolností je prezentována s ohledem na snahu o zachycení specifických podmínek pro vznik a percepci současného uměleckého díla.

Kategorizace tvůrců nejmladší generace je omezena na autory vstupující na uměleckou scénu od poloviny devadesátých let minulého století do současnosti, přičemž mezníkem na časové ose je pro následující text výstava *Poslední obraz* Mileny Slavické.² Ve zkoumané skupině jsou tak zastoupeni autoři od příslušníků generace tzv. *husákových dětí*³ 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.

Samotný text knihy je rozdělen na tři prolínající se ideové proudy: *referenční* a *interpretační* rámce vymezující zkoumanou oblast v kontextu globální situace umění; *teoretické přístupy* ke „konci malby“ v kontextu posunu od konceptuálního k postkonceptuálnímu; a v neposlední řadě na oblast přibližující kategorizaci vybraných

autorských přístupů: *česká postkonceptuální malba současnosti*.

Úvodem této práce musím současně objasnit i vlastní autorskou pozici a tím i motivaci pro zaměření na dané téma. Jakkoli jsem od roku 1998 procházel v rámci svého studia průběžným školením různých malířských přístupů (ať již to bylo setkání s René Háblem nebo Pavlem Preisnerem na VOŠ umění ve Zlíně a později s Petrem Veselým, Martinem Mainerem, Petrem Kvíchalou a Milanem Houserem na FaVU VUT v Brně), zlomovou pro mne byla zkušenost s diskurzivním režimem Ateliéru intermediaální konfrontace Jiřího Davida a Milana Saláka na VŠUP v Praze v roce 2005.

Model průběžného zpochybňování relevance použité umělecké strategie v rámci utváření vybraného uměleckého cíle a tendence hledání angažovaného postoje v celku výtvarné scény pro mne sice znamenal permanentní a často i 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 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 intermediaální tvůrce než jako „bytostný malíř“. Malbu, jež překračuje „běžný obrazový rám“ závěsného obrazu, považuji za formu umožňující komunikaci s oběma světy – „postmediálním“ 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 rámec této knihy. Přeneseně lze říci, že zásadní díl této práce se proto hned v několika úrovních dotýká střetu rozumu s citem podobně jako teorie s praxí.

Jestliže fakt, že jsem součástí lokální scény vypovídá o důvodu i specifické a subjektivní povaze mého zájmu o českou postkonceptuální malbu, pak možnost opakovaného vystavování mimo Českou republiku osvětluje moji potřebu srovnání dění na místní scéně s širším, „globálním“ světem umění. Určitý druh odstupu od domácího, dlouhodobě populárního „angažovaného kolektivismu“ udržuji programově a to bez ohledu na konkrétní cíle regionálního mainstreamu, což je „od přírody“ dáno především mým osobním nastavením. Představa inovace v umění pro mne

znamená především individuální výzvu, nikoli nutně hledání skupinové či lokální příslušnosti.⁴ K tomuto postavení nepochybně přispívá i fakt, že jsem během svého studia vystřídal relativně velké množství ateliérů na různých místech v ČR a měl jsem tak možnost zažít hned „několik výtvarných scén“ dle aktuálního místa pobytu. K žádné jsem ovšem programově „nepřirostl“ a o to více mne zajímá možnost zahraniční konforntace.

Při svých cestách jsem s pravidelnými mentálními útrapami přerovnával nejvíce police berlínského knihkupectví *Pro QM*, unavený 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 se o ni mohla opřít vzevrubná analýza domácí tvorby.⁵ Nestalo se tak, protože žádný podobně ucelený svazek neexistuje. Dnes, vybaven sice rozšířenou teoretickou zkušeností, ale stále limitován zájmy umělce (nikoli teoretika), jsem sám co do komplexního zpracování zvoleného tématu pouze o kousek dále. Je třeba totiž otevřeně přiznat, že následující text reflektuje zejména autory a názorové proudy, které jsou i mé osobě blízké, a netvoří tak bezvýhradnou a komplexní mapu vymezeného problému. Jeho přesahy pro mne v zahraniční relaci otevřely další propast mezi domácí formou uměleckého diskurzu a výstavními podmínkami na západ od naší hranice, jež dle mého názoru objem i kvalitu systematického dialogu přirozeně podmiňují. Jakkoli je vlastně zázrakem,

⁴ Tato poněkud radikální a záměrně neskromná formulace je volným opisem komentáře Tomáše Pospiszyla: „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 metropolitách, jakými jsou Londýn nebo New York.“ Tomáš POSPISZYL, „Petr Dub“, *Magnus Magazin*, 2011, č. 2, s. 190-191.

⁵ Jeden z prvních porevolučních impulsů k prověrce současné české malby představuje symposium *Podoba a smysl malby v současném umění*, jež proběhlo na Akademii výtvarných umění v Praze (1995). V rámci konference bylo často skloňováno i jméno amerického historika umění Douglase Crimpa, který v roce 1981 publikoval stať s názvem „Konec malířství“. Crimp svůj text staví převážně na popisu kurátorských aktivit Barbary Roseové, které podle něho obhajují malbu víceméně tradičně jako „vysoké, univerzální, liberální umění se schopností transcendence a katarze“, zatímco umělecká práce Daniela Burena z šedesátých a sedmdesátých let minulého století příkladně „sabotuje“ její představy. Burenovo dílo podle Crimpa hledá „nové prostředí“ mimo institut galerie a malbu příležitostně pouze připomíná na základě formální podobnosti a je-li jako malba (v galerii či muzeu) prezentována, vystavuje se „riziku neviditelnosti.“ Na příkladu Burenovy práce se v následujícím textu ptá: „Co umožňuje vidět malbu? Co umožňuje vidět malbu jako malířství? A k jakému konci se malířství ubírá za takových podmínek prezentace?“ Douglas CRIMP, „The End of Painting“, *October*, Spring 1981, č. 16, s. 69-86, <http://www.jstor.org/stable/778375?origin=JSTOR-pdf> (cit. 7. 12. 2012).

že se umělců na poli domácího „postkonceptuálního malířství“ pohybuje relativně velké množství, zůstává artikulace jejich díla v lokálním kontextu stále okrajovou záležitostí – kategorií bez programových aktivit a tedy i bez strukturované reflexe.

Apelovat z pozice umělce za imaginární zvýšení úrovně teoretického ohlasu na širokou obec teoretiků, případně na kurátory současného umění (působící v rolích mediátorů s nevidaným historickým postavením), by bylo stejně naivním, jako egomanským. Otázku „Kde leží fundament diskutovaného nedostatku?“, je tedy nezbytné pokládat sebekriticky, hlastitě, a to i za cenu nutné kontroverze. Na základě své nově formulované zkušenosti nacházím příčiny této „chudoby“ především v nastavení domácího uměleckého provozu (pohublého, ale přesto úspěchaného) a mimo jiné i 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. Současné české umění se jako předmět zájmu uzavřené sociální skupiny jistě neodehrává v místě jeho vzniku, ale zejména v krátkém okamžiku vlastní expirace během vernisážového zahájení. Více než „co“ a „jak“, platí „kdo“ a „odkud“. Z pohledu současné perspektivy navíc vykazuje tradiční osa autor – dílo – divák minimálně řadu „komunikačních defektů“, ze kterých logicky vyplývá především odborný závazek daný stav regenerovat

V éře vztahové estetiky⁶ a postprodukce⁷ se může zdát, že pro malbu nezbývá prakticky žádný interpretační prostor, jelikož většina ostatních uměleckých 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 širší a především adresné kritické debaty o možnostech současného domácího malířství jsem se v rámci svého doktorského studia dílčím způsobem pokusil narušit i realizací a spoluorganizací přednáškového cyklu <<REWIND.

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. Petr VAŇOUS, „Zpět k obrazu“, *A2*, 2007, č. 10, <http://www.advojka.cz/archiv/2007/10/zpet-k-obrazu> (cit. 1. 2. 2012).

² *Poslední obraz*, kurátorka Milena Slavická, Praha: Galerie Rudolfinum, 18. 12. 1997 – 8. 2. 1998.

³ Jako *Husákovy děti* jsou označováni příslušníci generace narozené v 70. letech minulého století.

⁶ Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique Relationel*, Dijon: Les Presses du réel, 1998. Angl. *Relation Aesthetics*, Dijon: Les Presses du réel 2002, čes. „Vztahová estetika“, *Umělec*, 2002, č. 4, s. 86–91.

⁷ Nicolas BOURRIAUD, *Postprodukce*, Praha: Transitz 2004.

Během dvouleté série „inscenovaných dialogů“, odehrávající se v prostorách Umělec-koprůmyslového muzea Moravské galerie v Brně vystoupilo celkem čtyřicet pět předních českých umělců a teoretiků, přičemž více než třetina z nich se přímo (nebo okrajově) zabývá současným malířstvím.⁸ Formát <<REWINDU založil multiplikovatelnou tradici,⁹ která sehraává důležitou roli v prezentaci současného umění, ale současně zakládá na unikátní archiv dobových záznamů. Projekt v českém kontextu s nadsázkou přispěl i k odvrácení nebo alespoň k oddálení opakovaně proklamovaného „konce malby“, jež i přes radikální změnu společenského statusu umění v průběhu 20. století fyzicky nenastal.¹⁰ Zřejmým faktem tak 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.

12

13

⁸ Záznamy jednotlivých inscenovaných dialogů, fotodokumentace vybrané práce dotyčných umělců a texty teoretiků tvořících s umělci diskutující dvojice jsou dostupné na webových stránkách projektu www.rewind.cz.

⁹ Poděkování patří Milanu Houserovi za spoluorganizaci cyklu, Janu Zálešákovi za ideový start projektu (název REWIND byl jeho nápadem) a Pavlíně Vogelové za kooperaci na straně MG v Brně. Významnou roli sehrála i samotná instituce FaVU VUT v Brně, jež umožnila financování projektu z prostředků rozvojového fondu MŠMT v letech 2009–2011.

¹⁰ „Konci malířství“ se v několika sebraných esejích věnují především Fogle, Matsui a Halbreichová v knize *Painting at the Edge of the World* vydané u příležitosti stejnojmenné výstavy ve Walker Art Center v roce 2001: Fogle DOUGLAS - Kathy HALBREICH – Midori MATSUI, *Painting at the Edge of the World*, Minneapolis: Walker Art Center, 2001.

1.

Referenční
a interpretační
rámeček

1.1. Umění jako konspirace zájmových skupin

Jean Baudrillard definuje v eseji *The Conspiracy of Art* z roku 1996¹¹ 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 reinterpretování vlastního a uzavřeného problému. O současném umění pak tvrdí, že „nemá další důvod existovat.“¹² I po smrti tohoto významného francouzského sociologa a filosofa 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 soupevníka Sylvère Lotringera, který stál u zrodu vydavatelství Semiotext(e), formujícího francouzskou – nebo lépe řečeno západní – teorii umění od roku 1974 do současnosti prostřednictvím publikací, jež dnes distribuuje MIT Press. A nakonec vedle sdílení společného intelektuálního prostoru s Paulem Viriliem mělo Baudrillardovo myšlení nezanedbatelný vliv i na formování práce Nicolase Bourriauda, který je českému publiku znám především jako autor knihy *Postprodukce*.¹³

Již při stručném zamyšlení nad jmény uvedených autorů si pozorný čtenář představí skupinu myslitelů, 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 četbou Friedricha Nietzscheho, velmi blízké. Hlas Zarathustry, tedy postavy filosofa bourajícího zažité mýty, považuji za hlas nezbytný pro sebereflexi každé doby.

11 Jean BAUDRILLARD, *The Conspiracy of Art*, Semiotext(e) 2005.

12 *Ibid.*, s. 9.

13 „BOURRIAUD, *Postprodukce*, Op. cit.“

A jestliže se výše zmiňovaní myslitelé setrvale pokouší pojmenovávat stav aktuálních věcí hlasem kritickým, nechápu jejich počínání jako negativní, 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, 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 rozbit novým zadáním.

Baudrillardovo prohlášení „umění je dohoda o umění“¹⁴ 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 Paulem Viriliem z roku 2005 trefně doplňuje Baudrillardovo konstatování, že: „svět se stává nespoutaným supermarketem. Místem, kde se umění setkává s konzumem a kde se nákup stává uměním. Nikdo již ani ve snu nepochybuje právo umění na existenci.“¹⁵ 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 diskusním příspěvku *Vztah vědy a politiky*¹⁶ 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

14 *Ibid.*, s. 10.

15 Sylvère LOTRINGER – Paul VIRILIO, *The Accident of Art*, Semiotext(e), 2005, s. 12.

16 Václav BĚLOHRADSKÝ, „Vztah vědy a politiky“, video, 9:56 min., *YouTube*, nahráno uživatelem radekk7G 13. ledna 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=ps-nVolvOo> (cit. 19. 8. 2011).

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 postdemokracii, tvrdí Bělohradský, se posouváme od pravdy k patentům a od zastupitelské 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 Bělohradský ve stejném příspěvku se současným uměním sympatizuje (časopis *Umělec* označuje 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 tradici jsou u nás zakotvena jejich práva? Jaké skupiny se dohodly na čem?* [Obr. 2]

1.2. Kdo se bojí postkonceptuálního umění

Jakkoli umění nemůže existovat v sociální izolaci od běžné reality, je nepopíratelným faktem, že společenské klima totalitního režimu komunistického Československa založilo tradici, ve které se současné umění do veřejného prostoru, ale zejména pak do společenského diskurzu, plnohodnotně neintegruje. S odstupem více než dvaceti let od revolučního zlomu lze s politováním konstatovat, že oproti původnímu očekávání prošla legenda o českém národu coby kulturním a vzdělaném v konfrontaci se zaváděním kapitalismu do České republiky testem, v němž naše společnost

příliš neobstála.¹⁷ Navíc na špici veřejného nezájmu patří výtvarné umění mezi ostatními disciplínami jistě mezi horké favority. Namísto etablovaného uměleckého trhu ovládají naši oficiální scénu regionální galeristé¹⁸ (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 lifestyle časopisy typu *Dolce Vita* neřikající 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 falešné bomby v rámci studentských klauzur (Lukáš Hájek a Zdeněk Porcal, Brno, 2004), neposlušní panáčci na městských semaforech (David Hons alias Roman Týc, Praha, 2007) nebo ideálně rovnou apokalyptický atomový hřib nad Českým středohořím (Skupina Ztohoven, vysílání ČT, 2008). Nejen k aktivitám poslední zmíněné skupiny se vztahuje glosa Ondřeje Chrobáka. Podle něj 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 urvi*¹⁹ i novinku *Občan K*.²⁰ spojuje slovní

17 „Po roce 1989 bylo zajímavé sledovat, jak se tato alternativní kultura postupně etablovala, ale současně se měla s obecným postkomunistickým vkusem a kulturou. Všichni očekávali změnu, jenže ta se nekonala a namísto ní zvitězil v české společnosti silně zakofeněný 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.“ (Jiří PŘIBÁŇ, *Obrazy české postmoderny*, České Budějovice: KANT, 2011, s. 7.)

18 Kolik z galerií systematicky (a bez soudních sporů s vlastními autory) propaguje české umělce na mezinárodních přehlídkách a veletrzích? Galerie Hunt Kastner, Galerie Sklenář, Galerie Vernon a další?

19 Pode Bal, *Malík urvi*, Praha: Galerie Václava Špály 2000.

20 Dlouhodobější projekt skupiny Ztohoven (2009–2010), jehož výstavním výstupem byla prezentace projektu v lahůdkářství na Královské 14 na Praze 1.

ekvilibristika a humor Barta Simpsona telefonujícího do Očkova lokálu s dotazem po zákazníkovi jménem Sid Ebil.“²¹

Sama společnost spektaklu²² tak prostřednictvím „senzacektivých médií“ ve vleku mediálních obrazů lamentuje nad funkcí umění a v rámci soudních přelíčení, která ve většině případů končí absurdními rozsudky pouze těžko vykladatelnými ve smyslu práva, volá po svých hlavních mediálních hvězdách – Jiřím Davidovi a Milanu Knížákovi – s otázkou: „Jak je to možné?“²³ 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 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.²⁴ 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“ naší doby.²⁵ V rámci poslední módní vlny se do hry o současné české umění zapojilo i několik příznivců z řad vyznavačů graffiti. Jejich uplatnění v soutěži Česko hledá Superstar nicméně vychází poněkud nazmar. Českého Banksyho pan Novák pro svou zaneprázdněnost umýváním tagů 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 zároveň je charakterizován – bez zřejmé autorské odpovědnosti – heslem „*to ne já, to umění.*“^[Obr. 3]

1.3. Příliš nenápadná tendence

Rychlost vývoje událostí prudce akceleruje a koncept času ztrácí své historické hodnoty. Mediální věk nadále zkracuje vzdálenost mezi vznikem události, její percepcí 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. Virilio upozorňuje na konec „demografické

25 „Všechna minulost se nachází v přítomnosti. Je to jako science fiction naruby. Science fiction předtírá, že je vhledem 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.“ Tomáš POSPISZYL, „Přítomná minulost.“, in: Zbyněk BALADRÁN – Vít HAVRÁNEK – Věra KREJČOVÁ, *Atlas transformace*, Praha: Transitz 2009, s. 569–570.

historie“²⁶ kdy v současnosti bylo „zde“ a „tam“ předefinováno na to, co je k vidění na Google a to, co je mimo dosah internetu a masových médií. Myšlenku jednoho velkého nadnárodního apolitického státu bez vlastní ideologické víry nakonec neprosadila filosofie, 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,²⁷ kontrolou komunikačních kanálů včetně využívání médií, integrace vědeckých výsledků 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?

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.“²⁸ 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,“ říká Žižek a volně pokračuje: „Co je to třetí pilulka? Jistě ne nějaký druh transcendentální tablety, která umožňuje fast-foodový náboženský zážitek, ale tableta, která mi umožní uvědomit si nikoli realitu za iluzí, ale realitu v iluzi samotné.“²⁹ Co tedy Žižekova tableta vlastně dělá?

Osobně se domnívám, že Žižek v polohraném dokumentu *Perverzní průvodce filmem* touto přesnou formulací popisuje jednu ze zá-

kladních provozních funkcí současného českého umění: HLEDÁNÍ REALITY 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 Baudrillarda³⁰ je „umění o vynalézání jiného dějství: vymyšlení něčeho jiného než je realita.“³¹ [Obr. 4]

Domácí umělecká scéna skrze většinou vý 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 účastníka globálního uměleckého provozu. Lokální umění jako by nejen překotně navázalo na konceptuální umění formulující se v průběhu šedesátých let minulého století, ale současně v průběhu několika posledních let adaptovalo svůj provoz přímo na tvorbu praotce konceptu – Marcela Duchampa. Dnešní česká „Mančušková židle“³² 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“³³ se stali zavedenou a dále neprověřovanou značkou. S jejich generací jsme většinově spříznění a setrvale odmítáme ty, kteří ji plně nepochopili. Naše barvy jsou barvami větší nové intermediality a zřeknutí se autorství. Barvy identifikující umění, jež chce být nenápadným až neviditelným. Modrá s červenou vytvářejí na

21 Ondřej CHROBÁK, „Manuál pro milovníky současného umění. Lekce 21. - Nová tendence“, *Art & Antiques*, červenec – srpen 2010, č. 7+8, s. 83.

22 „Spektákl chápány 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.“ (Guy DEBORD, *Společnost spektaklu*, Praha: Intu, 2007, s. 4.)

23 „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.“ Ondřej CHROBÁK, „Manuál pro milovníky současného umění. Lekce 18. Revoluce???“, *Art & Antiques*, duben 2010, č. 04, s. 69.

24 Peter Fuss, *Achtung!*, Praha: Galerie Roxy/NoD 2009, ukončené 30 minut po jejím zahájení.

26 Paul, VIRILIO, *Informatická bomba*, Praha: Pavel Mervart, 2004, s. 17.

27 „Jeden z příkladů, který je sice radikálně absurdní, 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, brandingu a sociálního inženýrství.“ Hito STEYERL, „Politics of Art (Art and The Transition To Post-democracy)“, in: Julieta ARANDA – Anton VIDOKLE – Brian Kuan WOOD (eds.), *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, Berlin: E-Flux Journal – Sternberg Press 2011, s. 31. (překlad Petr Dub)

28 Slavoj ŽIŽEK, „The Pervert’s Guide To Cinema“, video, 47:45 min., Vimeo, nahráno uživatelem A.C. Vagalumes 9. ledna 2012, (cit. 10. 11. 2012). (překlad Petr Dub)

29 Ibid.,

30 BAUDRILLARD, *The Conspiracy of Art*, s. 77.

31 Benjamin Buchloh ve své eseji „Konceptuální umění 1962-1969: Od řízené estetiky ke kritice institucí“ cituje Josepha Kosutha z jeho vlastní práce *Šesté pátrání* 1969: „Díla umění, která se snaží říci něco o světě, musí selhat. Absence reality v umění je přesně realitou umění.“ Obratem podotýká, že tato citace po letech z Kosuthových citací „záhadně zmizela“. Zda-li se tak stalo na základě autorovy názorové změny či z jiných důvodů, nepíše. Benjamin BUCHLOH, „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, *October*, říjen 1990, č. 55, s. 105 – 143, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/778941?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21101333346503> (cit. 7. 12. 2012).

32 Míněno je dílo českého umělce Jána Mančušky *Co je to židle* (2005).

33 Označení vychází z výstavy Pavlína Morganové *Insiders*, Brno: Dům umění města Brna – Dům pánů z Kunštátu, 15. 11. 2004 – 31. 1. 2005. Vystavující umělci: Zbyněk Baladrán, Kamera skura, Křištof Kintera, Lenka Klodová, Pavel Kopřiva, Alena Kotzmannová, Ján Mančúška, Jan Nálevka, Michal Pěchouček, Pavel Ryška, Tomáš Vaněk.

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 nejsilnějšího světového proudu.³⁴ Lokální forma postkonceptuálního umění – „nenápadná tendence“ formulující se v průběhu druhé poloviny devadesátých 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?³⁵

Propojení civilního s uměleckým či všedního s tvůrčím pochopitelně podléhá riziku formalizace jako jakákoli jiná umělecká forma, ne-li dokonce více. Pozvolna avizovaná krize „nenápadné tendence“³⁶ 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?

34 „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.“ Václav MAGID, „Krize „nenápadné tendence“, *Umělec*, 2006, č. 3, s. 58–66.

35 Např. podle Liama Gillicka jsou umělci „lidé, kteří se chovají, komunikují a inovují stejným způsobem jako ti, kteří se pokoušejí vytěžit každý moment denního života. Tomuto způsobu nenabízejí žádnou alternativu.“ Liam GILLICK, „The Good of Work“, in: Julieta ARANDA – Anton VIDOKLE – Brian Kuan WOOD (eds.), *Are You Working Too Much?*, Berlin: Sternberg Press s. 61.

36 „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 vitrína BJ, která několik let fungovala jako výstavní plocha v Dělnické ulici v Holešovicích. R. 2002 ji skupina PAS (Produkce aktivit současného umění – Havránek, Skála, Vaněk) vyslala na festival současného umění Art-Kl-jazma v Rusku. Zatímco v lokálním kontextu vitrína 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.“ Václav MAGID, „Krize nenápadné tendence“, *Umělec*, roč. 10, 2006, č. 3, s. 58–66. Přetřetno in: Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ – Terezie NEKVINDOVÁ – Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.), *České umění 1980–2010. Texty a dokumenty*, Praha: VVP AVU 2010, s. 745–753.

1.4. Domácí dohoda

Co je tedy „česká dohoda o umění“? Dvě kapsle v dlaních postavy vůdce povstaleckého odboje Morphea 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. Přímoú inspirací ke zpracování scénáře byla Baudrillardova esej *Simulacres et Simulation* z roku 1985, přičemž pojem *simulakra* v Baudrillardově podání reprezentuje vytváření reality skutečnější než realita sama.³⁷ 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 postmoderního 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 historicky vytratila stylová jednotu (jednotný umělecký styl), jakož i vůdčí role umělců, coby nositelů objektivní pravdy. Na škále prototypu úspěšných umělců proto nalezneme jak spektakulárního multimilionáře Damiena Hirsta, tak Jiřího Kovandu „čekajícího ve svém bytě, až mu někdo zavolá“. [Obr. 5] 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). Nebo který z nich hlásá objektivnější

37 Srov. Jean BAUDRILLARD, *Simulacra and Simulation*, Michigan: University of Michigan Press, 1995., čes. překlad výtahu z eseje v knižce Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ – Terezie NEKVINDOVÁ – Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.), *České umění 1980–2010. Texty a dokumenty*, Praha: VVP AVU, 2011, s. 263–266.

pravdu o éře vrcholné kontextualizace a *telepřítomnosti*.³⁸ 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.“³⁹ Pro dokreslení situace lze vzpomenout i Sylvěre Lotringera, který ve svém příspěvku⁴⁰ 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 entuziasmu počátku devadesátých let minulého století, plynoucím z čerstvě nabyté svobody a historické příležitosti nově definovat národní kulturní politiku. Tato široká vize „*východní-ho blues*“, jež v oblasti umění tvrdě narazila na neschopnost plnohodnotné konfrontace se západním uměním především pro různé regionální kontexty, byla v průběhu posledních dvaceti let plně pohlcena setkáním s vnitřními i vnějšími limity postkomunistické reality.⁴¹ Očekávaná svoboda kapitalismu vyústila v českém podání ve „hru na kapitalismus“, v našem případě ve „hru na západní umění“ a obratem skončila. Oficiální systém z vnějšího pohledu navozuje zdání funkčnosti,

38 „...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 na konci století. Jelikož veškerá přítomnost je přítomností jediné na dálku, TELEPŘÍTOMNOST éry globalizace směny se může ustanovit jediné 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.“ VIRILIO, *Informatická bomba*, s. 17.

39 Miroslav PETŘÍČEK, „Program jako rekapitulace a výzva. Legitimitnost umění v moderní době a potom“, in: Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ (eds.), *České umění 1939–1999 (Programy a impulzy)*, Praha: Vědeckovýzkumné pracoviště AVU, 2000, s. 125.

40 Sylvěre LOTRINGER, „In Theory“, podcast, 1:34:33 min., *Frieze Foundation*, 16. října 2009, http://www.friezefoundation.org/talks/detail/in_theory_sylvere_lotringer/ (cit. 10. 11. 2012).

41 Srov. Terezie NEKVINDOVÁ (ed.), *Jana Ševčíková – Jiří Ševčík. Texty*, Praha: Tranzit 2010, s. 261–269.

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(!). Majorita umělecké scény ji 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, siceázrakem zvítězil nad příšerou komunismu, ale jako občan-politik nedovedl porazit globální kreaturu liberálního kapitalismu.“⁴² [Obr. 6]

Česká umělecká obec v důsledku svých postojů čelí absenci progresivní výtvarné kritiky a teorie, nepřítomnosti kvalitního a stabilního trhu s uměním,⁴³ 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 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!* Lokální scéna ovšem paradoxně reaguje zcela opačným způsobem. Z Morpheových nabízených dlaní si nevybírá ani červenou, ani modrou tabletku, ale tabletu třetí – léčbu Slavojem Žižekem.

42 Slavoj ŽIŽEK, „Éra ideologie cynismu...“, video, 28:22 min., Česká televize. Před půlnocí, 17. listopadu 2011, <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10095690193-pred-pulnoci/411231100252090/> (cit. 18. 6. 2012).

43 Prodat či neprodat? A komu a jak? Tradiční téma v nových podmínkách. Robert Silverio 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 mechanismus, ekonomicko-uměleckou konkurenci, zajímavé ceny uměleckých děl, popřípadě státní podporu, jakou je systém lákavých grantů apod. Žádná z takových podmínek samozřejmě splněna nebyla.“ Robert SILVERIO, *Postmoderní fotografie*, Praha: AMU, 2007, s. 79.

1.1.
Umění jako konspirace
zájmových skupin

[Obr. 2] Petr Dub, *Kartell*.
Cyklus *Reframed* v kanceláři děkana
FaVU VUT v Brně (2012, sololit)

„Kartel“
*Tentokráte v kanceláři děkana
Fakulty výtvarných umění VUT v Brně.*



1.3.
Příliš nenápadná tendence

[Obr. 4] „Svět je iluze a umění spočívá
v prezentaci iluze světa.“
Jan Nálevka, *Real Reality*
(2001, digitální grafika)
Zdroj: fotoarchiv Jana Nálevky

*Svět je iluze a umění spočívá
v prezentaci iluze světa*



1.2.
Kdo se bojí
postkonceptuálního
umění

[Obr. 3] Jaroslav Matula aka Mutant
Art Fighters. Bojujeme!
(2003, digitální grafika)
Zdroj: fotoarchiv Jaroslava Matuly

*Boj za co a s kým? Jáká jsou
práva současného umění ve
společenském prostoru?
A jeho povinnosti?*

1.4.
Domácí dohoda



[Obr. 5] České umění v době
hlubokého komunismu
Jiří Kovanda, *Čekám až mi někdo
zavolá* (1976, performance)
Zdroj: fotoarchiv Jiřího Kovandy

*„Jaká je funkce současného
umění v současné katastrofě
kapitalismu?“¹*



[Obr. 6] Úkoly domácího týmu
Guma Guar, *Národní tým* (2008, manipulovaná fotografie)
Zdroj: fotoarchiv skupiny Gumaguar

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 reprezen-
taci 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.“²*

¹ Hito STEYERL, „Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Postdemocracy“, in: ARANDA – VIDOKLE – KUAN WOOD (eds.), *Are You Working Too Much?*, s. 31.

² Jiří PŘIBÁŇ, „Kultura dusí, umění osvobozuje“, *Umělec*, 2008, č. 2, https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1494 (cit. 10. 8. 2012).

2.

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*,⁴⁴ přičemž výstava symbolizuje eminentní vítězství spektakulárních obrazů nad původními záměry konceptuálního umění. Transformace pouličního umění v obchodovatelnou komoditu na mezinárodních uměleckých trzích poukazuje podobně desetitisícové návštěvy Banksyho výstav na dynamickou proměnlivost uměleckých strategií. Médium současného street artu je dobrým příkladem oborové mutace umění v marketingovou disciplínu. Do nejvýznamnějších světových sbírek vstoupilo bez dlouhých disputací o rozdílu 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. 7]

V souboji o novou podobu umění vítězí gigantické proti „vysokému“, proti odvážnému agresivní a proti efektnímu divadelní. Informace se nekontrolovatelně šíří bez zásadní schopnosti společnosti absorbovat jejich celé významy.⁴⁵ Je-li z datového toku cokoli vybráno a pozastaveno ke zkoumání, okamžitě to 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.⁴⁶ Co tedy lze z odkazu konceptuálního umění, ideově vyhraněné disciplíny odmítající tradiční estetiku (místně a historicky lokalizované především jako umělecké hnutí spojené s děním na americké scéně v průběhu šedesátých let minulého století, respektive o něco pozdější britská variace⁴⁷), považovat za živé a platné? Existuje

stále funkční kánon konceptuálního umění?⁴⁸ 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?

2.1. Postkonceptuální a postprodukční

„Nebyly žádné obrazy bez původu, bez základu, bez historie.“⁴⁹

(Peter Weibel)

Vyhledat exaktní bod rozmělnění radikálního konceptualismu v globální trend neo-konceptualismu je i přes masivní institucionalizaci umění posledních třiceti let prakticky nemožné. Neo-konceptualismus utvářející se průběžně od první poloviny osmdesátých let do devadesátých let dvacátého století dokončil snahy konceptuálního umění dematerializovat jeho význam, přičemž terminologicky je nejčastěji spojován s definicí „postmediálních podmínek a forem“. Volně spojuje celou řadu předchozích hnutí a stylů (konceptuální umění, pop art, sociální umění, minimalismus, nová, respektive digitální média). Stejně jako historické konceptuální umění konceptualismus od sedmdesátých 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 obecný pojem a to často bez potřeby těch, kdo jej užívají, uvádět jej do kontextu naší doby či jej přesněji specifikovat v rámci řešení 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 odnož konceptuálního umění, včetně například 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 to, že: „všechny obrazy jsou založené na předešlých obrazech a jsou určitým druhem modelem relací“.⁵⁰ S podobným tvrzením přichází v textu „Současné, společné, kontext, criticismus“ i Jonathan Harris. Doslovně říká: „Malbu 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.“⁵¹

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 sedmdesátých let dvacátého století)⁵² nebo méně rigidně, jako k myšlenkovému modelu kontinuálně pracujícímu s pojmem „konceptuální myšlení“. Odhlédneme-li od lineárního pohledu nedokončených dějin postmoderního umění, je příhodnější termín „postkonceptuální“ definovat více jako komplexní uskupení volných znaků jedné příbuzné třídy než jako krystalicky čistý pojem. Postkonceptuálnímu (či neokonceptuálnímu) umění lze dnes nejnadhěji 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 apropriací. Každopádně však rigidně nestaví na původní snaze konceptuálních umělců o popření estetického zážitku spojeného s percepcí vytvářeného díla.

Před klasifikací konceptuálního a jeho vývoje je ve směsi výkladů usilujících o ukotvení nejaktuálnějšího uměleckého dění nezbytné zmínit i pojem postprodukce. Klíčovou pro formulaci postprodukčních metod v kontextu současného umění je kniha francouzského kurátora a kritika umění Nicolase Bourriauda *Postprodukce*, která je známá i v našem prostředí díky českému překladu publikovanému v nakladatelství tranzit. cz v roce 2004.⁵³ Třebaže Bourriaudova terminologie (*Nové programování již existujících děl, Pobývání v historických stylech a formách, Užití obrazů, Využívání společnosti jakožto repertoáru forem, Vstup do světa módy a médií*) některé ze zvolených uměleckých přístupů popisuje značně rozostřeně⁵⁴ a její následná aplikace prozrazuje autorovu větší či menší spřízněnost s vybranými reprezentanty daných disciplín, lze ji považovat 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 devadesátých let dvacátého 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 přisvojí 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 něčeho) se tak v tomto novém kulturním světě, poznamenáném spřízněnými postavami dýdžeje a programátora, kteří se oba zabývají vyhledáváním

44 Instalace označovaná médii unisono jako „extravagantní“ byla po dobu tří dní (16.–18. 10. 2006) umístěna do negalerijního prostoru skladištní haly.

45 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...“. Paul VIRILIO, *Estetika mizení*, Praha: Pavel Mervart 2010, s. 46.

46 Zora RUSINOVÁ cituje Paula Virilia v příspěvku „Antalogické čtení“, in: Jiří ŠEVČÍK a kol. (eds.), *(A)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy*, Praha: Vědeckovýzkumné pracoviště AVU, 2008, s. 47.

47 Vít HAVRÁNEK, „Historický exkurz“, video, 52:50 min., VVP AVU, příspěvek na konferenci Důsledky konceptualismu přednesený 27. května 2011, <http://vvp.avu.cz/aktivity/sympozia/konceptualismus> (cit. 18. 6. 2012).

48 Ibid.

49 Peter WEIBEL, „Pittura/Immedia: Painting in the Nineties between Mediated Visuality and Visuality in Context“. In: Anne Ring PETERSEN – Mikkel BOGH (eds.), *Contemporary Painting in Context*, Kodaň: Museum Tusculanum Press, 2010, s. 51.

50 Ernst Hans GOMBRICH, *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového vnímání*, Praha: Odeon, 1985, s. 103.

51 Jonathan HARRIS, „‘Contemporary’, ‘Common’, ‘Context’, ‘Criticism’. Painting After the End of Postmodernism“, in: Anne Ring PETERSEN – Mikkel BOGH – Hans Dam CHRISTENSEN – Peter Nørgard LARSEN (eds.), *Contemporary Painting in Context*, Kodaň: Museum Tusculanum Press, 2010, s. 29.

52 Cuauhtémoc MEDINA, „Contemp(t)orary. Eleven Theses“, in: Julieta ARANDA – Anton VIDOKLE – Brian Kuan WOOD (eds.), *What Is Contemporary Art?* Berlin: Sternberg Press, 2010, s. 18.

53 BOURRIAUD, *Postprodukce*, op. cit.

54 Vyhraněně kritickým tónem se Bourriaudově knize věnuje Tomáš POSPISZYL v recenzi „Tancuj, Bůh je přece dýdžej. Mechanismy současného umění a úvahy Nicolase Bourriauda, *Umělec*, 2004, č. 2, s. 82.

kulturních objektů a jejich následným začleňováním do určitých kontextů, pomalu vytrácejí.“⁵⁵

Bourriaudova kategorizace odpovídá současnému českému 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 veřejného prostoru), Pierre Huyge (tematizace záznamu a paměti), Svetlana Hegerová & 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 (Matthieu Laurette – hra s ekonomickými formami) lze naopak sledovat ve vybraných dílech skupiny Rafani; reverzní přístupy k estetice a funkci 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). [Obr. 8, 9]

Problémem Bourriaudových „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 jako příklady postprodukčních přístupů v malířství prakticky uváděny pouze díla Sarah Morrisové, Johna Millera a Michaela Majeruse, přičemž významné konceptuální gesto Maurizia Cattelana obsažené v díle *Untitled* (1993) a práce Allena Ruppersberga jsou z mého pohledu uváděny poněkud „do počtu“. Bourriaud tak dostává avizovanému krédu postprodukčního tvůrce „nehleď na význam, dívej se na využití“, ⁵⁶ a „malbychtivého čtenáře“ nechává dále tápat. Možná, že pro Baurriauda není malba zcela „mrtvým médiem“, ale očividně nepatří mezi jeho oblíbence. Pojem postprodukce proto může interpretaci současného malířství postačit pouze jako ideové vodítko či jako elegantní metafora.

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

55 BOURRIAUD, *Postprodukce*, s. 3–4.

56 „Don't look for the meaning, look for the use.“ Bourriaud cituje Rirkrita Tiravaniju a jeho oblíbenou větu Ludwiga Wittgensteina. Ibid., s. 9.

identity. Například pro Borise Budena už „svoboda umění nemá v umění žádný význam, takže umění může dle libosti a bez omezení bloumat po celém společenském prostoru“, to vše díky tomu, že „emancipace je opět naléhavější než politika a krásnější než umění.“⁵⁷ 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. 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.

2.2. Stratil nebo Richter?

„Obraz nemůže být obrácen vzhůru nohama“.⁵⁸ (Gerhard Richter)

Otázka, zda je pozorované dílo „konceptuální nebo čistě malířské“, je předmětnou pouze tehdy, je-li divák ochoten či připraven dílo dekódovat⁵⁹ i pod jeho „povrchovou úpravou“. K porozumění plné podstaty současného uměleckého díla (nebo alespoň k přiblížení se jeho pochopení) za hranicí vizuálního zážitku lze používat zdánlivě výkonný aparát ukotvený v teoretických pojednáních, jako je Flyntova esej *Umění konceptu* (1961),⁶⁰ text

57 Boris BUDEN, „Hybridizace“, in: Zbyněk BALADRÁN – Vít HAVRÁNEK – Věra KREJČOVÁ (eds.), *Atlas transformace*, Praha: Tranzit, 2009, s. 195–197.

58 Gerhard RICHTER, „Notes 1964–1965“, in: Charles HARRISON – J. Paul WOOD (eds.), *Art in Theory 1900 – 2000. An Anthology of Changing Ideas*, Londýn: Blackwell Publishing, 2002, s. 759.

59 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.“ Jiří KULKA, *Psychologie umění*, Praha: Grada, 2008, s. 374.

60 Henry FLYNT, „Essay: Concept Art“ in: *An Anthology of Chance Operations*, La Monte Youn&Jackson Mac Low, 1963.

Umění a objektovost (1967)⁶¹ Michaela Frieda, Sol LeWittovy *Věty o konceptuálním umění* (1969),⁶² *Umění po filosofii* (1969) Josepha Kosutha⁶³ ad. Většina zmiňovaných textů v zásadě z různých stran zkoumá revoluční přehodnocení vztahu formy a obsahu a nové funkce umění. Chceme-li svůj zájem rozšířit o přiblížení atributů malby, jejího historického předjímání a projekce diváka do výkladu obrazu, lze mimo jiných sáhnout po textech Jacquese Derridy *Pravda v malířství* (1987),⁶⁴ Charlese Harrisona *Konceptuální umění a malířství* (2001)⁶⁵ či Andrewa Benjamina *Předmět malířství* (1994),⁶⁶ kteří teoretický dialog rozšiřují o vazbu mezi předmětem 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 doposud usiloval o přiblížení vlastního 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 platform, kterých současná malba využívá v rozsahu konceptuálních tendencí. Pro začátek využiji modelového případu dvou umělců – domácího Václava Stratila a hvězdy mezinárodního rozměru Gerharda Richtera.⁶⁷ Krátké srovnání práce obou autorů může mimo regionálních specifik jednoduše demonstrovat terminologický konflikt rozdílů mezi pojmy „konceptuální umění“ a „konceptuální přístup“. Hodnocení konkrétního díla je dnes totiž o to komplikovanější, o kolik se různí nejen autorské přístupy, ale ve své podstatě i autorské postoje.⁶⁸

61 Michael FRIED, „Art and Objecthood“, *Artforum* 5, červen 1967, č. 10.

62 Sol LEWITT, „Paragraphs on Conceptual Art“, *Artforum* 5, červen 1967, č. 10.

63 Joseph KOSUTH, „Art After Philosophy I & II“, *Studio International*, říjen/listopad 1969.

64 Jacques DERRIDA, „La Vérité en peinture“, Paříž: Flammarion 1978., ang. Jacques DERRIDA, „The Truth in Painting“, The University of Chicago Press, 1987.

65 Charles HARRISON, „Conceptual Art and Painting“, Cambridge: The MIT Press, 2001.

66 Andrew BENJAMIN, „Object Painting. Philosophical Essays“, Londýn: Wiley – Academy, 1994.

67 Stratila narozeného roku 1950 dělí od Richtera osmnáct let (narozen 1932). V rámci probíraného problému však tento rozdíl nevnímám jako „rozdíl generační“.

68 Diference mezi „přístupem“ a „postojem“ je v této práci reflektována hned ve dvou kapitolách. Zatímco slovo „přístup“ je vyjádřením možné tvůrčí metody, pojmu „postoj“ rozumím ve smyslu závazného autorského programu či názorového stanoviska.

Na základě bdělého pozorování současného dění a společenské atmosféry Stratil systematicky a průběžně využívá svých cyklů k dialogu s nejnovějšími trendy v českém, potažmo světovém umění. „Fotoperformance“ z let 1997–2006 (*Česká krajina* [1998–1999], *Řeholní pacient* [1991–1994], *4+1* [1993], *Nic není více sexy než...* [2000]). Spolu s malířskými cykly realizovanými průběžně od konce osmdesátých let minulého století (*Boštik* [1997], *Impresionismus Heute* [1996–1997], *Lišky* [2006–2010] *ad.*) ve Stratilově podání vznikly (a v některých případech se průběžně dále vyvíjejí) zdánlivě bezprostředně, ve snaze působit „neumělecky“ oproti dílům generačně příbuzných autorů (Jiří David, Jiří George Dokoupil, Petr Kvíčala, Ivan Vosecký ad.), kteří se programově hlásí ke konceptuálnímu myšlení v malířství.⁶⁹ Jako autor neváhá Stratil využít intermediálních nástrojů, převléknout se do cizí identity, mimo jiné se i vzdát role pedagoga a splynout se zástupci generací studentů mladších o desítky let.

Stratil je umělcem „programované intuíce“. 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 proto zdánlivě můžeme za konceptuálního umělce pod jistým úhlem pohledu označit,⁷⁰ stejně jako Richtera za příkladného „konceptuálního malíře“. Síla intermediality forem užívaných oběma autory přirozeně rozšiřuje interpretační rámec jejich díla a samotné malířství vystavuje zkoumání prostřednictvím pojmu umění a jeho obecně přijímaných pravidel. [Obr. 10, 11]

Gerhard Richter, se podobně jako Stratil pohybuje na široké škále tvůrčích prostředků, zahrnující radikálně rozdílné výrazové formy jako je fotografie, abstrakce 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 případě jeho díla být vyřešen zřeknutím se vlastní formy a přihlášením

69 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 je dle Přibáňova trzení lichým a „české postmoderně se tuto dichotomií podařilo rozvrátit“. Jiří PŘIBÁŇ, „Milan Salák & Jiří Přibáň“, Přednáška v rámci projektu <<REWIND, video, 1:50:00 min., *Rewind*, 19. května 2011, <http://www.rewind.cz/?p=823> (cit. 18. 6. 2012).

70 Srov. Tomáš POSPISZYL, „Václav Stratil“, *Artist*, <http://artlist.cz/?id=183> (cit. 18. 6. 2012).

se k umění prostřednictvím malířských cyklů, ve kterých doslova chrlí stovky obrazů (i zde můžeme vidět paralelu s prací Václava Stratila). 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 šedesátých letech minulého století formulovalo s přesvědčením, že malířství je zkorumpované. To Richterovo od začátku tvrdí, že tomu tak není.“⁷¹ Knightův kategorický 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.“⁷² Zdá se, že Richterovo specifické zřeknutí se autorství, rukopisu, mechanického opakování a multiplikace na zařazení pod hlavičku 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 obrazu) a prověřit pro změnu přístupy Stratilovy. Podle Harrisona spočíval úkol konceptuálního umění především v zájmu o vymanění se z rozvratného „modernistického dekorativismu“⁷³ a jeho třídní politiky. Nelze však považovat s odstupem za dekorativismus i záměrný anties-teismus Stratilových monochromů, speciálně je-li určen poučenému divákovi? Co je viditelnějším znakem třídního zařazení než přihlášení se k určitému 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 tvrzeními 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 není kulisou tohoto historického konfliktu, nýbrž jeho důsledkem. Kontext uměleckého provozu je jasné stanoven a současné umění je jeho reprezentací. Ani Richterova nebo Stratilova práce možná neobsahuje všeobíhající definici vztahu konceptuálního a „konceptuálního“, nicméně vytváří podmínky pro legitimní diskurz o výpovědní hodnotě konkrétních autorských postojů nikoli pouze přístupů, respektive technologických postupů. [Obr. 10, 11]

Osobně se domnívám, že má-li si umění zachovat svou singularitu (nebo ji zpět získat namísto stávajícího vyprázdněného statutu „absolutního společenského zboží“⁷⁴), 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 běžné v obecné praxi „postmoderního zmatku“. A to navzdory Richterovu tvrzení, že: „Teorie nemá co s uměleckým dílem dělat. Obrazy, které jsou interpretovatelné a obsahují smysl, jsou špatnými obrazy.“⁷⁵ Jeho postoj se možná příležitostně potkává s mou oblíbenou stratilovskou polohou „performativního buddhismu“, ale jistě je v příkrém rozporu minimálně s programem umělecké skupiny Art & Language.

74 Termín se objevuje v Bourriaudově citátu Karla Marxe: „Marx jako první řekl, že umění představuje ‚absolutní zboží‘, neboť je přímo obrazem hodnoty.“ Nicolas BOURRIAUD, „Vztahová estetika“, s. 90.

75 Gerhard RICHTER, „Notes 1964–1965“, in: HARRISON – WOOD (eds.), *Art in Theory 1900*, s. 759.

71 Christopher KNIGHT, „A Brush With Pop“, *Los Angeles Times*, 6. dubna 2002, <http://articles.latimes.com/2002/apr/06/entertainment/et-knight6/2> (cit. 18. 6. 2012).

72 Charles HARRISON, *Conceptual Art and Painting*, Cambridge: The MIT Press, 2001, s. 21.

73 Ibid., s. 21.

2.3. 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 mimokonceptuální 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 vystřídal více jak padesát autorů (mezi jinými Kathryn Bigelowová, Ian Burn, Sarah Charlesworthová, Michael Corris, Preston Heller, Charles Harrison, Graham Howard, Joseph Kosuth, Christine Kozlovová, 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 analytický. „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 (od 1980), Incidents in a Museum (1985–1988), *Landscapes* (1989–1991), *Hostages* (1989–1995) je charakteristické hledání mezi poměrem figury a pozadí.⁷⁶ 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 parazitují 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 čistě konceptuálního vyjádření. Plné pochopení tohoto přístupu ovšem vyžaduje obšírný výkladový aparát, včetně přijetí základní podmínky, že malovat je možné i přesto, že konkrétní dílo v principu odmítá kategorizaci „obyčejné malby“. [Obr. 12]

Tvorba Art & Language v podání Baldwina a Ramsdena vytvořila nové interpretační a teoretické pole reflektované tradičně Charlesem Harrisonem, jež se stal prakticky jedním ze členů „skupiny“. Teoretik a historik umění Harrison ze své 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“.

76 Uvedená datace je pouze orientační. Harrison ve své knize *Conceptual Art and Painting* přesná časová omezení jednotlivých cyklů nepopisuje.

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, nežli 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 realistic-kým obsahem a jeho skutečným zevnějškem.

12 Mluvit o malířství jako o umění znamená naznačovat, že tato hra 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 ostatním 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 t¹ může mít v rámci jedné ze svých norem kapacitu

čelit výzvě východisek v čase t² 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.“⁷⁷

Harrisonovo podání intuitivních přístupů realistického popisu 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*. Dvojice svým přístupem intelektuálně boduje, ale Baudrillardovou optikou *konspirace v umění* přispívá k rozdělení postmoderního uměleckého světa na „fyzické obrazy“ a „virtuální relace“. [Obr. 13]⁷⁸

341 Z formálního hlediska Michael Baldwin a Mel Ramsden docílili za teoretické podpory Charlese Harrisona zachováním přísného ideologického diktátu 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“⁷⁹ či stát se široce přijímaným společenským fenoménem.

77 HARRISON, *Conceptual Art and Painting*, s. 158–160. (překlad Petr Dub)

78 V této souvislosti lze připomenout Baudrillardův názor, že současné umění je „ničím“ nikoli z pozice estetického soudu, ale z pozice antropologického problému. Srov. BAUDRILLARD, *The Conspiracy of Art*, s. 18.

79 Srov. Mel RAMSDEN, „#124“, podcast, 16:59 min., *Radio Web Macba*, 7. dubna 2011, http://rwm.macba.cat/en/sonia?id_capsula=819 (cit. 18. 6. 2012).

2.4. 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 přeměny předmětu malby v prostоровou atmosféru obklopující diváka ,esenciální kvalitou‘ malířství.*“⁸⁰

(Anne Ring Petersen)

Text „Sculpture in the Expanded Field“⁸¹ Rosalindy Kraussově vychází v roce 1976 a v následujících letech se stane jednou z nejproklamativnějších reflexí postmoderní teorie umění. Kraussová v něm reflektuje tehdejší obrat v sochařském umění demonstrováný na příkladech děl Marry Missové, Richarda Serry, Roberta Morrisa, Roberta Smithsona, Carla Andre a dalších. Hlavní ideou pozorování Kraussově je změna charakteru sochařského díla tvůrců, kteří již nepatří do modernistického hnutí a zároveň prostřednictvím své práce nabourávají běžné vnímání média sochařství a jeho postoje 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.

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.

80 Anne Ring PETERSEN, „Introduction“, in: PETERSEN – BOGH – CHRISTENSEN – LARSEN (eds.), *Contemporary Painting in Context*, s. 14.

81 Rosalind KRAUSS, „Sculpture in the Expanded Field“, *One Day Sculpture*, http://onedaysculpture.org.nz/_symposium/Krauss%20-%20Editjane%20rendell.pdf (cit. 18. 6. 2012). Nově je k dispozici také český překlad: Rosalind KRAUSS, „Sochařství v rozšířeném poli“, in: Karel CÍSAŘ (ed.), *Stav věcí*, Brno: Dům umění města Brna, 2012, 130–143.

Kraussově termín *expanded field* (v českém překladu „rozšířené pole“) vytvořil jedno z elementárních slovníkových hesel a ve světovém umění se stal kurátorským zaklínadlem devadesátých let minulého století. Umělecké formy a jejich média. Mutace, která začala pod jeho hlavičkou a heslem *anything goes* míchat umění do intermedální směsi, zpočátku disciplínu malířství minula. Vzestup mediální heterogenity s sebou ovšem později přinesl i tradiční potřebu hledat v umění konstanty a malířství se nakonec samo nabídl 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 lze konstatovat, že je-li za otce conceptualismu považován Marcel Duchamp, jedním z rodičů „rozšířené malby“ musí být nutně Pablo Picasso.

Optická zkušenost dějin klasické malby byla modernismem rozšířena o asociční modelování, aby posléze s postmodernismem potvrdila svou schopnost „*přežít vlastní konec*“. Vedle institucionálního zázemí a udržení statutu nejsnáze 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 v Appletonu (Wisconsin), a kurátor Paco Barragán, jenž inicioval hned několik výstav s podtitulem *expanded painting*, nabízejí ve svých interpretacích v zásadě dvě polohy malby jako obecného termínu s kapacitou zahrnující interakci s ostatními médii a jejich pozici v provozu současného umění. Fares vztahující se v zásadě k jednoduché interpretaci originálního diagramu Kraussově popisuje malbu jako médium, jež se „ani nehýbe, ani není vytvářena třídímenzionální 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. 14] Naopak Barragánův popis [Obr. 15] 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. 16]

Koncept a kritéria Barragánových výstav⁸² jasně překračují jednoduchá schémata běžných malířských prezentací a staví 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.), usilující v absenci dominantního uměleckého stylu o vlastní podíl na poli současného postmoderního mixu.

Jakým způsobem jsou programována díla „rozšířeného malířství“? „Rozšířené malířství“ lze dle mého názoru považovat za jednu z nejúspěšnějších tendencí v současné malbě. Zprv proto že 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 malířství⁸³ 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, nelze ji vykmout ze současné krize umění.

„Rozšířené 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.⁸⁴ Zachovejme však kritický nadhled – spojení s předponou *expanded* možná dopomohlo renesanci malby na začátku nového tisíciletí, ale kde začíná a končí jeho hranice? Co vše se do rozteče „malířství versus využití novomediálních nástrojů“ vtěsná? A jakým způsobem se vyrovnat s přetrvávajícím konfliktem konceptuálního a abstraktního myšlení?

2.5. 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)⁸⁵

Paul McCarthy vchází do prostřed 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*⁸⁶ 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

84 „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, „Vztahová estetika“, s. 88.

85 PETERSEN, Introduction, s. 9. (překlad Petr Dub)

86 Viz Paul MCCARTHY, „Painter“, video, 50:04 min., *Ubu Archive*, http://www.ubu.com/film/mccarthy_painter.html (cit. 18. 6. 2012).

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 Malíře 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 jeho pokusy vyndat z ní 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 Malířově bytě se odehrává setkání s jeho galeristkou a příznivci, skýtající zúčastněným mimořádnou příležitost doslovně očichat Malířovu zadnici. Poté co se publikum nabaží a obsáhne blaženě celý čichový zážitek, sleze Malíř ze židle a řekne: „Ok.“ Film končí. [Obr. 17] Síla McCarthyho nekompromisního díla určitě nespočívá v jemných nuancích či náznacích. Jak lze ovšem předobraz *Malíře* popsat? Co říká postavení McCarthyho v roli tvůrce o vlastním světě nebo o prostředí malířské tradice? Co dokládá a co naopak neguje?

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 „předpojatosti“:
(P. M. o sobě): 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. Své 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 kontroloji škody. Divák mne nezajímá...

Obě skupiny předložených výroků reprezentují McCarthyho hypotetické motivace pro vznik rozebíraného videa a paralelně pracují s očekávanou dispozicí diváckého hodnocení. Každopádně však platí, že „ohneme-li“ autorův záměr pro potřeby kritické reflexe, musíme se obratem ptát po subjektu nastaveného soudu. Kdo mluví a s jakou mírou objektivit?

V roce 2003 založil Peter Lodermeier kurátorskou platformu *Personal Structures* (Osobní struktury). V úvodní esejí ze stejného roku, začíná citací z Goethova Fausta, ve které Mefistofeles odpovídá chóru slovy: „Minulost! Hloupé slovo.“ a v následujícím textu Lodermeier reflektuje průběžný stav umění a základní proklamci projektu: „Nejenom konceptuální definice umění, ale současně i jeho předmět se staly více komplexním, diferencovaným a křehkým sledujíc tolik proklamací smrti a znovuzrození. Dialektický koncept subjektivity, pluralistický koncept umění a spleť vztahů mezi nimi – to je přesně konceptuální prostředí Osobních struktur.“⁸⁷

O malířství Lodermeier mluví na pozadí nastupujícího století a v kontextu odborné diskuse kriticky jako o „zombii“. Současně se rétoricky dotazuje kdy v rámci probíhajících diskurzů nastane „onen konec konce“ a jako řešení nastalé situace uměleckého provozu nabízí upínat se k elementárním hodnotám. Prohlašuje, že slovo „primární“ chápe ponejvíce platónsky. Jistě tedy evokuje vznešenost, ale předně elementární snahu najít rozdíl mezi pravým poznáním a pouhým míněním. O hlavní myšlenku projektu Lodermeier píše: „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.“⁸⁸

V Lodermeierově podání je tak „osobní struktura“ odpovědí na McCarthyho satiru. Od obecného se navrací k osobnímu, nepopírá konceptuální pravidla ani autorský pluralismus. Struktuře autor rozumí jako osobní výpovědi – v čase, prostoru a existenci. Strukturalismus, jež se stal oblíbeným (a do značné míry i vyčerpávaným) heslem v průběhu šedesátých a sedmdesátých let minulého století (v umění, filosofii, kulturologii atd.) prezentuje Lodermeier s vědo-

82 Ze zásadních lze uvést: *The Expanded Painting Show*, Art Miami, 2007; *Della Pittura Digitalis. On Painting and the Digital Moment*, Berlin: 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.

83 Zajímavý by jistě byl už samotný výčet avizovaných „konečů malířství“ na časové ose, jež jistě nejsou pouze proklamací dvacátého století, ale víceméně cyklicky opakovaným fenoménem.

87 Peter LODERMEYER, *Personal Structures. Works and Dialogues*, New York: GlobalArtAffairs 2004, s. 11. (překlad Petr Dub)

88 Ibid., s. 11.

mím jeho dosavadního zkoumání, ale současně za tvrzení, že příslušnost k určité myšlence a její formě nelze z umění zcela vyloučit. Ano, podle filosofie *Personal Structures* Roland Barthes ukončil „subjekt autor“, ale neukončil tím autora samotného. Jeho cítění, 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 aktuálnosti vybrané platformy. Z nejvýznamnějších výstav pod kurátorským vedením Karlyn De Jonghové a Sarah Goldové je třeba mimo jiné uvést projekt uskutečněný v rámci 54. Bienále v Benátkách, kde bylo v Paláci Bembo prezentováno třicet umělců ve věkovém rozpětí od třiceti do čtyřiaosmdesáti let, dále výstavu *Personal Structures: Time – Space – Existence* ve vídeňské galerii Georg Kargl Fine Arts (2010) a výstavu *Personal Structures* v Ludwig Museum v Koblenz (2005). Koncept zkoumání času, prostoru a existence v rámci projektu vytyčil platformu především pro médium sochy, objektu, instalace a v neposlední řadě věnuje i značný prostor prezentaci současného nezobrazivého malířství.

Přestože kurátorský záběr De Jonghové a Goldové v průběhu času povážlivě rozšiřuje své původní zaměření (orientované výhradně na reduktivní přístupy v umělecké tvorbě) o vyhraněné případy (od roku 2010 kurátorsky spolupracují například i s Hermannem Nitchem), základní strategií projektu je prezentace nezobrazivých a abstraktních forem současného umění. Autoři jako Robert Barry, Jo Baer, Johannes Girardoni, Marcia Hafifová, Peter Halley, Callum Innes, Jus Juchtmans, Melissa Kretschmerová, Lee Ufan, Judy Millarová, Roman Opalka, Thomas Pihl, Henk Peeters, Rene Rietmeyer, Yuko Sakurai nebo Mike Wolf, jsou pravidelnými hosty společných projektů jako zástupci převážně abstraktního myšlení. [Obr. 18, 19]

Personal Structures se k „pomalému médiu“ malby hlásí skrze díla zkoumající procesualnost, časovost včetně limitů formálních možností obrazu a konceptuálních přístupů při jeho vzniku. V podání *Personal Structures* promlouvá autorův existenciální pohled využívající fyzikální pravidla materiálního světa prostřednictvím děl zahrnujících prvky geometrické abstrakce a materiálového zkoumání včetně využití malby. Ta, dnes jako široce rozkročené médium navíc zažívá dílčí rehabilitaci obecně a ve stopách Paco Barragána, Petera Lodermeyera, Karlyn De Jonghové a Sarah

Goldové, se nakonec vydala i výstava *Malerei. Prozess und Expansion*.⁸⁹ Přehlídka uvedená v loňském roce ve vídeňském muzeu MUMOK, refleктоvala malbu jako sebe samu, expandující a rozpouštějící původně jasně vymezené médium do dnešního širokého chápání termínu obraz.

89 Do kurátorského výběru *Malerei: Prozess und Expansion* (Vídeň: MUMOK, 9. 7. – 3. 10. 2010) se překvapivě dostali i dva čeští autoři. Tento údaj je o to zajímavější, že se jedná o Jiřího Kovandu, tedy z lokálního pohledu vlastně „nemalíře“ nebo alespoň umělce, jenž se dnes k malířství nehlásí, a Stanislava Kolíbala, vnímaného zejména jako sochaře. S nadsázkou je možné podotknout, že světové malířství české malíře míjí beze zbytku, zatímco konceptuální tvůrci si zachovávají schopnost k jeho problematice promlouvat.

38

39

2. KONCEPTUÁLNÍ V POHYBU

[Obr. 7] 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)



2.1. Postkonceptuální a postprodukční

[Obr. 8] Daniel Pflumm abstrahující
 Daniel Pflumm, *bez názvu* (2004, digitální grafika)
 Zdroj: <http://www.danielpflumm.com>



2.1. Postkonceptuální a postprodukční

[Obr. 9] Neinovujte, imitujte!
 Jan Nálevka, *Neinovuj, imituj!* (2001, tisk na bavlně)
 Zdroj: fotoarchiv Jana Nálevky

2.2. Stratil nebo Richter?



[Obr. 10] Dejà Vu?

Vlevo: Václav Stratil, *Dejà Vu* (fotografie z cyklu Fotoperformance, 1997-2006)

Zdroj: fotoarchiv Václava Stratila

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. 11] Dejà Vu?

Vlevo: Václav Stratil, *bez názvu* z cyklu *Impresionismus Heute* (1980, samolepicí fólie, papír, neměřeno)

Zdroj: fotoarchiv Václava Stratila

Zdroj: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/stratil/?page=stwfzc&page2=prwf1&menu=2>

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>



2.3. Obsah reprezentující obraz (Art & Language)

[Obr. 12] 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. 13] Obraz jako zrcadlo vnějšího světa Art & Language (Michael Baldwin), *Nepojmenovaný obraz* (1965, zrcadlo na plátně, 8,16x 58,3 x 7,5 cm)

Zdroj: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/art--language-michael-baldwin-mel-ramsden-untitled-painting-t12331>

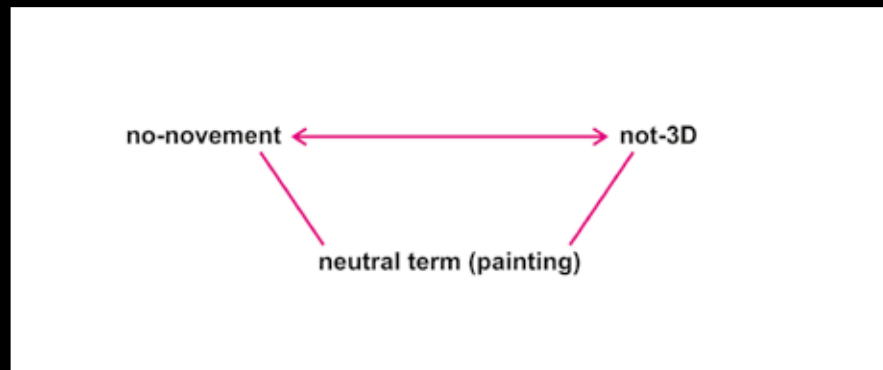


2.4.
Ztraceno v překladu
(Expanded Painting)

[Obr. 14] Fareseův diagram

Zdroj: <http://www.janushead.org/7-2/Fares.pdf>

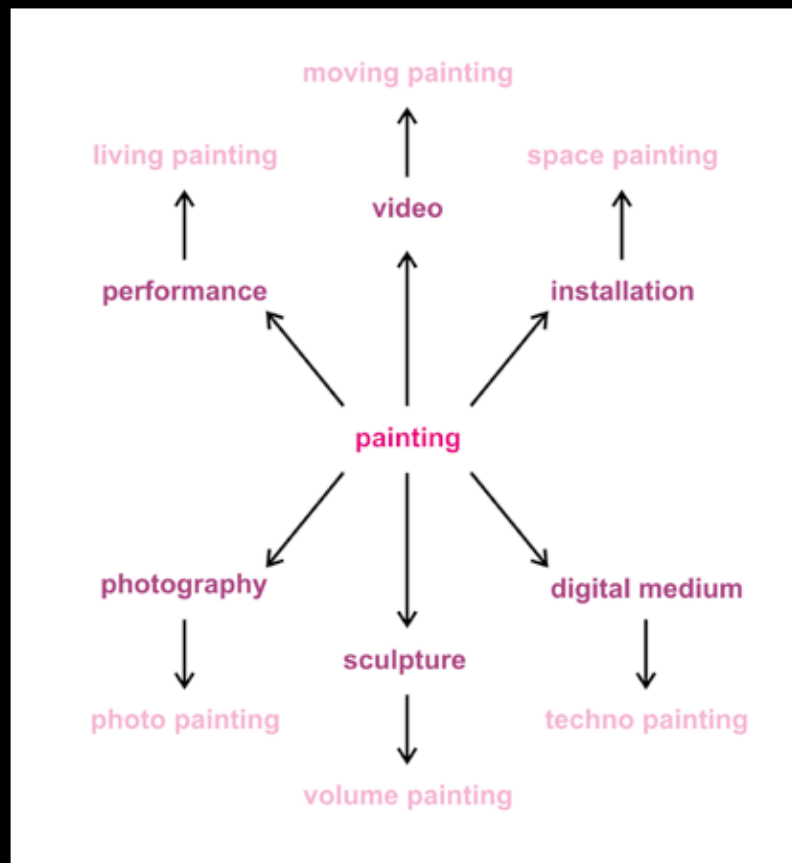
“Běžná malba” bez pohybu a prostoru.



[Ob. 15] Obr. Postavení „rozšířené malby“ podle Baragána

Zdroj: http://www.cottelston.com/mashmiami_pop_essay.html

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



[Obr. 16] Obraz – instalce

Carlos Bunga, *Elba Benítez Project* (2005, papírové kartony, lepicí páska, matová barva, prosvěcovací stůl a přídatná světla)

Zdroj: http://artpulsemagazine.com/wp-content/uploads/2010/03/5-carlos_bunga_-_elba_benit.gif

2.5.
Kdo mluví: Personal Structures

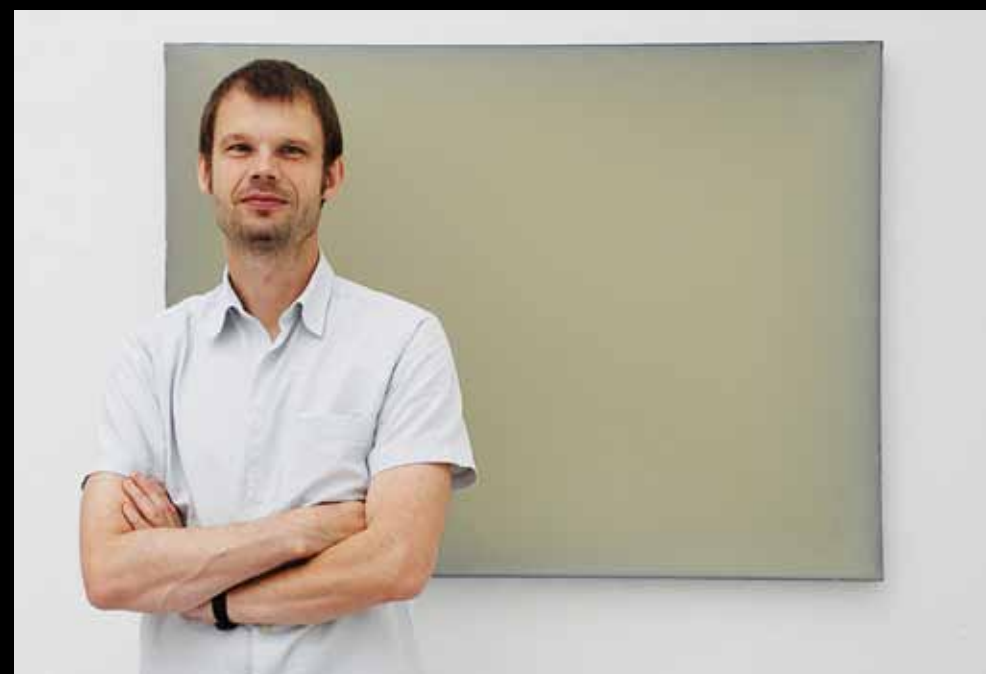


[Obr. 17] Mistr se soustředí. Nerušit!
Paul McCarthy, *Malíř* (screenshot
video, 00:29:00 min, 1995)
Zdroj: <http://video.google.com/videoplay?docid=3145996970602325024>



[Obr. 18] Callum Innes, 2002
Callum Innes, *bez názvu*
(2002, olej a šelak na plátně –
autor neuvádí velikost)
Zdroj: <http://www.calluminnes.com/paintings/123>

[Obr. 19] Thomas Pihl, 2010
Zdroj: <http://www.palazzobembo.org/index.php?page=106&lang=it&item=107&n=1>



3.

Zpět, vpřed
anebo nikam

3.1. One Can Never Tell

Současný postkonceptuální dialog byl oproti původním konceptuálním východiskům šedesátých let dvacátého století donucen rezignovaně připustit, že estetiku od uměleckého vyjádření nelze oddělit. „Čistotu“ přístupů vytvářejících konceptuální dílo navíc komplikuje trend postprodukce – znovuvyužití kulturně zavedených znaků, které následně ve vztahové relaci vytvářejí nová sdělení. Archeologie hybridní přítomnosti tak pozorného diváka nutí k odkrývání individuálních autorských strategií a jejich pravidel, pokud vůbec existují. 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.

Ať již však definujeme pojem *konceptuální* či *postkonceptuální* jakkoli, nemůžeme se každopádně obejít bez vymezení vůči základnímu umělekohistorickému 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.“⁹⁰

Nevyhnutelnost kontextualizace vzniku díla při snaze o jeho prosazení či komplexní rozbor můžeme demonstrovat na vybraných fotografiích. Kombince modelově seřazených prací On Kawary, Jana Šerých, Jana Nálevky a Richarda Serry pravděpodobně zanechá nepřipraveného hodnotitele bez poznání jejich uměleckého obsahu a to i přes společnou formální podobnost srovnávaných děl. [Obr. 20] Autory jsou tvůrci odlišných generací,

90 Zora RUSINOVÁ, „Problém antalógie v oblasti vizuálních kulturních študií“, in: (A) *symetrické historie*, op. cit., s. 51–67.

národností a zvolená díla vznikala v různém čase a za různých okolností. Složení této „podskupiny“ jasně implikuje vzájemnou propojenost atributů vybraných děl a to bez ohledu na fakt, že se jejich významy zásadně liší. Z jejího složení snad lze číst příslušnost k nadřazenému logickému celku, ale k jakému? K malbě, k umění, k historickému kontextu jednoho či druhého? Pro adekvátní odpověď musíme nadřazený celek zredukovat na další podskupiny. Srovnání čtveřice vedle problému „konceptuálního“ versus „estetického“ tak demonstruje především interakci společně sdíleného odkazu konceptuálního umění. Řeč vlastního druhu, jěž lze přirovnat k jazyku používanému napříč kontinenty a časem, kdy tento jazyk průběžně ovládají regionální nářečí a místní specifika. Snaha o definici pojmu *postkonceptuální* proto není pouze soubojem s různými výklady teorie umění (jež se sama snaží definovat svou aktuální roli), ale i s nástrahami rozpoznání originálního počínu. Osobitost, nevykazující na první pohled jasně uchopitelné formální rozdíly různých uměleckých děl, pochopitelně možnosti širší interpretace nijak neulehčuje.

V kontextu tvorby světové ikony On Kawary je proto o to více 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*.⁹¹ Neznalost přece neoriginalitu neomlouvá. Nebo ano? A není Nálevkovo dílo *One Can Never Tell*⁹² příliš jednoduchou lokální kopií autorských metod Richarda Serry? Stačí k jeho legitimitě dílčí zřeknutí se autorství prostřednictvím zvolené formy? A co potom dílo Richarda Serry *L.A. Hinge* (2008)? Diváka staví do ještě komplikovanější situace, jelikož pracuje s formálními projevy, jež by podle „globálně rozeznatelné“ 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 „ukončeným“ tématem? Neměl by On Kawara znát práci Jana Šerých a upravit svůj autorský systém? Jak vzniká postkonceptuální obraz? Za účelem apropriace a následné inovace ukotvených forem...

91 Autorovi jistě není třeba nevěřit, že na začátku své textové práce v obrazu dílo Kawary neznal. Mění ovšem tato situace něco na autenticitě autorského výstupu?

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

3.2. Jak namalovat postkonceptuální obraz?

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

1 Postkonceptuální práce v malířství jsou vytvářeny ve vědomém vztahu k dosavadnímu historickému formování média malby, konceptuálních směrů, uměleckého provozu a potažmo současné teorie umění. Sledujeme u nich hybridní formu, kterou lze jak pozorovat tak číst.

2 Postkonceptuální obraz často vzniká za pomoci technických či mediálních obrazů (fotografie, počítačová grafika, videoprojekce ad.) a pomocí tzv. postprodukce. Jeho formy a nakonec i výklad jsou tímto výrobním postupem již v samotném základu vzniku díla principiálně 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 určitému datu. Samotní tvůrci se vědomě vystavují podezření z eklekticismu či možnému uvíznutí v bezcílném 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 dekodována.

5 Současná postkonceptuální díla v protikladu ke konceptuálním zvyklostem šedesátých a sedmdesátých let (symbolizujících pokusy o vytvoření univerzálního výkladu umění skrze

myšlenku) výrazně akcentují osobnost a individualitu autora. Ve stejný okamžik platí, že motivy či vizuální inspirace včetně zpracovávané látky více než kdy jindy 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.⁹³

6 Samotná role, funkce a oprávněnost tvořit současné umění je v procesu postkonceptuální tvorby často programově zpochybňována.⁹⁴

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 pro deformaci původní myšlenky. S novými pohledy přicházejí nové interpretace.

9 Jediným českým skupinovým programem v současném malířství je žádný program nemít.⁹⁵

[Obr. 21, 22]

93 Srov. Tomáš POSPISZYL, „Umění z druhé strany oceánu“, in: Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před obrazem*, Praha: OSVU, 1998, s. 29.

94 Podle Baudrillarda je ovšem i ironie součástí uměleckého spiknutí. Srov. BAUDRILLARD, *The Conspiracy of Art*, s. 27.

95 Vybrané konstatace 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 Spěvák a Jaromír Švejdlík aka Jaromír 99), kteří se ovšem po vzoru britských zakladatelů Billa 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 Divíše a Michaela Rittsteina (Josef Achrer, David Hanvald, Martin Krajc, Ondřej Maleček, Karel Štědrý). I v tomto případě je však program více „otcem myšlenky, než reálné stanoveným uměleckým obsahem“.

3.3. 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* v roce 1998 obsazují informační vitrínu v pražských Holešovicích, ve které v pravidelných intervalech organizují krátkodobé „výstavy“ včetně neformálních vernisáží, a do českého prostředí tak přinášejí významný kurátorský prvek. Pojmy jako *intervence ve veřejném prostoru*, *site specific* nebo *nezávislá galerie* s Vitrinou BJ nabývají nejen nově pojmenovávaného významu, ale především hmatatelné 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 prostředím je víceméně pluralitní. Vystavená díla většina běžných občanů patrně bez povšimnutí míjí, ale za vitrinou 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“.⁹⁶

S předstihem několika měsíců 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, Lubomíry Kmeťové, Kryštofa Krejči, Jana Procházky, Milana Saláka, Víta Soukupa, Miloše Englbertha, Tomáše Kubíka a Tila, umělců s různými formálními přístupy.⁹⁷ 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, nenatačejí 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 mi* putovala s mimořádným ohlasem po mno-

⁹⁶ „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 atak 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.“ Tomáš POSPISZYL, „Maluj zase obrázky dlani horkou od lásky“, A2, červenec 2007, <http://www.advojka.cz/archiv/2007/30/maluj-zase-obrazky-dlani-horkou-od-lasky> (cit. 18. 6. 2012).

⁹⁷ Dlužno podotknout, že výše jmenovaní umělci tvoří velmi obecně naformovanou až nesouroudou skupinu. Výstavě současně nelze upřít díl schematičnosti v jednoduchém formátu – „představit malbu“, kdy jediným spojovacím prvkem zůstává pouze snaha diskutovat jediné médium. Odvaha nebo prázdnota?

ha evropských centrech. Výstava *Poslední obraz* tento nový zájem o malířství předjímala.“⁹⁸ [Obr. 23]

Samotný kurátorský záměr skončil dílčím fiaskem, který v závěru citovaného textu 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 retrográdní. Z této rigidní reakce jsem pochopila, že současná česká umělecká scéna trpí vážnými deformacemi.“⁹⁹

Výsledek výstavy podle názoru Milana Saláka zpochybnila její výsledná podoba. Podle jeho slov skončil kurátorský experiment prezentací malířské školy Zdeňka Berana preferující hyperrealistické přístupy. [Obr. 31] Samotné možnosti současné malby zůstaly neakcentovány. Vyjádření Slavické i přesto demaskuje lokální atmosféru a tehdy dominantní postoje k médiu tehdejší malby. S odstupem let je ovšem třeba přiznat, 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. 24]

⁹⁸ Milena SLAVICKÁ, „Poslední obraz“, in: David. KORECKÝ (ed.), Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění, Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha 2009, s. 203.

⁹⁹ *Ibid.*, s. 203.

3.4. Komu „patří“ česká malba?

Mladým, soukromým galeristům, Petru Vaňousovi a Sdružení výtvarných kritiků a teoretiků. Při ohlédnutí za nejzásadnějšími výstavami posledních patnácti let lze význam výstavy *Poslední obraz* zpochybnit stejně jako vyzvednout. Můžeme ji i považovat za symbol odvážné proklamace nebo za ztracený střípek v širším dění. Pravdou zůstává, že chronologický přehled mapující výhradně kolektivní malířské výstavy v ČR¹⁰⁰ 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.

Nejradikálnější roli ovšem v „návratu malby“ překvapivě nesehrála školená kurátorská strategie či odborný výstavní program, ale vášeň jediného muže – Richarda Adama. „Nemajetný mecenáš“, jak býval počátkem své sběratelské dráhy Adam nazýván, známý svou zarytou láskou k obrazům, od roku 1977 buduje v českém kontextu těžko souměřitelnou kolekci malby, který svého času navíc propojil s kapitálem společnosti Mediategate v projektu vzniku brněnské Wannieck Gallery.

„Adamova sbírka“ představuje soubor, který už nelze skladovat v pražské garsonce a její zasloužené publikaci je věnována značná část celoročního výstavního programu Wannieck Gallery.¹⁰¹ Kurátorské výběry byly několikrát

¹⁰⁰ Viz Přehled nejvýznamnějších kolektivních výstav malby od roku 1997 v ČR, str. 120-126.

¹⁰¹ Na osobní e-mailový dotaz z listopadu 2012 k počtu obrazů, jež sbírka obsahuje, odpovídá galerista Adam vyhýbavě. Podle vlastních slov věnoval v roce 2009 celou svou kolekci s výjimkou několika prací Nadací současného umění (fungující v rámci Wannieck Gallery). Ochotněji vypráví o začátku svého sběratelství: „První obraz mně koupili rodiče za absolvování právnické fakulty v roce 1978 - Bohumír Dvorský. První současný obraz jsem koupil v roce 1984 - Ivan Ouhel - Lom. Tehdy v Dile... Ale první obraz, který nastartoval moje sbírání obrazů generace 80. let, jsem získal v listopadu roku 1992 – Antonín Střížek – Lucerna (1992). A konečně, generaci 90. let zahajuje v srpnu roku 1995 – Petr Písařík – Calvin Klein (1995).“

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 i přesto, že nepracovala s nalézáním 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,¹⁰² působícího zejména v průběhu 80. let 20. století (z malířů Jiří David, Stanislav Diviš, Tomáš Císařovský, Martin Mainer, Petr Nikl, Otto Placht, Antonín Strážek, ad.) a poskytla dodatečný prostor pro „představení brněnského okruhu“ (Vladimír Kokolia, Petr Kvíčala, Václav Krůček, Marian Palla, Václav Stratil, Petr Veselý). Přirozeným doplňováním sbírky o české¹⁰³ (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 Wannieck Gallery 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 objektivitý 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 jejich převažujícím koncepčním klíčem je jednoduché generační nebo tematické rozdělení. Samotný provozní charakter dispozice Wannieck Gallery¹⁰⁴ prakticky neumožňuje jinou prezentaci malby než velkoformátovou. Se sbírkou nepracují až na drobné výjimky (Vladimír Beskid, Pavel Hájek, Marek Pokorný, Jan Zálešák¹⁰⁵) jiní kurátoři a v důsledku

jsou výstavy zaměnitelné jedna za druhou. Adamův sběratelský zápal je jeho největší předností a Achilovou patou zároveň. Institucionální kurátorská práce tak „zůstává“ na bedrech jiných. Koho však?

Gitte Ørskou poukazuje na fundamentální základ rozdílu mezi prezentací neaktuálnějších 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?“¹⁰⁶ 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?

3.5. Role kurátora v současném „pražském umění“

Mezi nejopakovanější česká jména kurátorů malby nebo jejího výkladu patří Martin Dostál, Robert Janás, Tomáš Pospiszył, Marek Pokorný, Kateřina Tučková, Michal Škoda, Petr Vaňous a Olga Malá v tradičním tandemu s Karlem Srpem.¹⁰⁷ Přestože je způsob a rozsah profesního působení této skupiny různorodý, ve svém celku zahrnuje klíčové postavy interpretace českého

malířství napříč různými generacemi. V kontextu jmenovaných si dokonce dovolím 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 svým přístupem, jakkoli rezervovaným, Tomáš Pospiszył, který se vedle kurátorského, teoretického a pedagogického působení navíc chopil i nevděčné role publicisty výtvarného umění v Lidových novinách (2010–2012). 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 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, jehož působnost není definovaná vazbou na jedno konkrétní médium, s různými postkonceptuálními malíři.“ Příkladem mohou být dvojice Viktor Čech – Milan Salák, Václav Magid – Vasil Artamonov & Alexey Klyuykov, Jan Šerých, Jiří Ptáček – Václav Stratil, Radek Wohlmuth – Vít Soukup ad. Zmíněné páry demonstřují 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, Jiří David, Jiří Franta, Petra Herotová, Luděk Rathouský, Václav Magid, Milan Salák/Jan Kadlec, Tereza Severová, Michal Škoda,¹⁰⁸ Jiří Valoch ad.) versus například „umělecká působnost“ Jiřího Ptáčka.

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.“¹⁰⁹ Dominance postprodukčního a „nenápadného vkusu“ přirozeně segreguje. Přelomové generace Insiders se dělí na ty, „kteří v Galerii Jelení vystavili“, a na „ty ostatní.“

Prislušnost 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 definovat význam, roli a pracovní náplň této profese je téměř nemožné. Podle výkladového slovníku je kurátor pečovatel či opatrovník.“¹¹⁰ 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“.¹¹¹

Ti kurátoři, kteří nejvíce ovlivňují 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 pro-

¹⁰² Zde je třeba zdůraznit, že *Konfrontace* nikdy nebyla výtvarnou skupinou ani programovým hnutím.

¹⁰³ Mezi hlavní patří Josef Bolf, Jiří Černický, Václav Gírsa, Jakub Hošek, Petr Krátký, Igor Korpaczewski, Jakub Matuška, Milan Salák, Jan Šerých, Evžen Šímera, Vít Soukup, Lubomír Typlt, Petr Pastrňák, Tomáš Vaněk a celá řada dalších. Za slovenské „hvězdy“ Adamovy kolekce lze uvést například Erika Šilleho a Jána Vasílka.

¹⁰⁴ Instalace maleb na mobilních panelech není pouze estetickým, ale především pragmatickým rozhodnutím - výstavu lze v relativně krátkém čase „uklidit“ a prostory, nacházející se v atraktivní lokalitě města, krátkodobě pronajmout.

¹⁰⁵ Zálešákova výstava *Princip odkládané dokonalosti*, realizovaná v letošním roce ukázala opravdovou 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.

¹⁰⁶ Gitte ØRSKOU, Ørskou, „Painting as the Gatekeeper of Harmony (The Longing for Order)“, in: *Contemporary Painting in Context*, s.181. (překlad Petr Dub)

¹⁰⁷ V rámci aktivit pravidelného *Prague Biennale* jistě i Helena Kontová a Giancarlo Politi příležitostně draftující nové kurátory pro jednotlivé přehlídky. Více o programu viz přílohu *Přehled nejvýznamnějších kolektivních výstav malby od roku 1997 v ČR*.

¹⁰⁸ Mluvíme-li o prezentaci postkonceptuální malby, je třeba zdůraznit, že Dům umění v Českých Budějovicích pod taktovkou výše zmiňovaného Michala Škody představuje svým výstavním programem mimořádně exkluzivní instituci.

¹⁰⁹ Ladislav KESNER (ed.), *Vizuální teorie*, Praha: Kosmas, 2005, s. 11.

¹¹⁰ Pavlína MORGANOVÁ, „Několik poznámek nad (pod čarou)“, in: KORECKÝ (ed.), *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*, s. 126.

¹¹¹ Ibid., s. 126.

gramově 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 „vytvářejí 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.

3.6. 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 umělce.

Výhradní postavení mezi uměleckými cenami zastává Cena Jindřicha Chalupeckého (CJCH), jež je udělována Společností Jindřicha Chalupeckého od roku 1990. Za více jak dvacet let její existence si doslovně vybojovala své vlastní místo na slunci a oproti oceněním, jako jsou Cena Michala Ranného, ceny udělované v rámci 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 „institucionalizova-

nému“ ocenění Cena 333 Národní galerie v Praze a Skupiny ČEZ.¹¹² Za stejně prestižní ceny, jako je CJCH, lze považovat 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 nereflektuje současný vývoj v české malbě. Vrátime-li se k přehledu dosavadních laureátů, překvapivě zjistíme, že to není úplná pravda. CJCH mimo jinými vyhráli malíři nebo s médiem malby pracující umělci 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).¹¹³ Mezi finalisty ceny se ovšem dostali (v některých případech opakovaně) i mnozí další: Josef Bolf, David Böhm, Jiří Franta, Jakub Hošek, Vladimír Houdek, Petr Kvíčala, Alice Nikitinová, Jan Nálevka, 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?“,¹¹⁴ nicméně nadále vystihuje očekávání (odborné) veřejnosti, i přes dnes již pravidelné mezinárodní složení výběrové komise.¹¹⁵

Za konkurenty konceptuálně laděných ocenění a mediátory mladé malby se v nastalé situaci prohlásily *Cena Galerie Arskontakt* a *Cena kritiky za mladou malbu* (spolu s Cenou

¹¹² 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 výstavě, jež pravidelně probíhá bez zásadní reflexe odborné obce.

¹¹³ Zdroj: Laureáti, „Cena Jindřicha Chalupeckého“, *CJCH*, <http://www.cjch.cz/en/laureate> (cit. 18. 6. 2012).

¹¹⁴ Ondřej CHROBÁK, „Lekce 14. Chcete mladé zasloužilé umělce? Manuál pro milovníky současného umění“, *Art & Antiques*, prosinec 2009, č. 4, s. 70.

¹¹⁵ Jistým signálem izolace ceny je i fakt, že se do soutěže v roce 2011 přihlásilo pouhých osmdesát uchazečů z celé České republiky. V roce 2012 dokonce o dvacet méně. Oproti tomu výsledek soutěže z letošního roku mě původní tvrzení nadějně zpochybňuje. V průběhu dokončování této knihy se laureátem CJCH za 2012 stal Vladimír Houdek. Rozhodnutí navíc překvapivě zvrátila právě zahraniční část poroty, kdy se v posledním těsném souboji z původních šesti finalistů postavila na stranu Vladimíra Houdka oproti druhému favoritovi, Richardu Loskotovi.

sympatie za mladou malbu). První zmíněná byla iniciována Kateřinou Tučkovou (zakladatelkou Galerie Arskontakt), druhá je pořádaná Sdružením výtvarných kritiků v Praze, respektive Vlastou Noshiro-Čihákovou (kurátorka Galerie Kritiků). Programová náplň obou soutěží 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 zahrnují tak přístup 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 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.“¹¹⁶

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.“¹¹⁷

V reálném provozu lze obě ceny srovnat i v „postrasformačním mixu“, který reprezentuje zaklínadlo „mládí a naděje“ podobně jako provozní limity obou aktivit. Obě ceny přitahují pozornost mladých autorů, obě bohužel trpí obdobnými nedostatky, schematickými výsledky zahrnujícími neadekvátní produkci zajištění výstav, nedo-

¹¹⁶ 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 pořádaná. Zdroj: Kateřina TUČKOVÁ, „Konfrontační přehlídka umění mladých autorů ARSkontakt“, *Ars Kontakt*, 2009, <http://www.arskontakt.org/konfrontace.php> (cit. 18. 6. 2012).

¹¹⁷ Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, „Úvodní text výzvy 4. ročníku Ceny kritiky 2011“, *Galerie kritiků*, 2011, <http://www.galeriekritiku.cz/search.php?rsvelikost=sab&rstext=all-phpRPS-all&rstema=18> (cit. 18. 6. 2012).

statečnou propagaci v kombinaci s nevhodným vizuálním stylem, 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 zůstane obrazy uchvácen nebo zahlcen. V konečném důsledku trpí hlavně vystavující a výherci¹¹⁸ 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 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 třiceti čtyř prestižních škol a univerzit z devatenácti evropských zemí od roku 2003¹¹⁹) nebo studentská *Essl Art Award* pořádaná Essl Museem ve spolupráci s firmou Baumax (závěrečná výstava laureátů zahrnuje výběr finalistů ze sedmi středoevropských zemí).¹²⁰ 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 koncepcipování dostatečně profesionálních prezentací. Ano, termín „malba“ má svá regionální specifika obdobně jako postoj k tomu, „jakým způsobem adekvátně zavěsit obraz na zeď“.

¹¹⁸ Šimera (2009), Vladimír Houdek (2010), Adam Štech (2011), Josef Archer (2012). Ibid.

¹¹⁹ <http://www.startpointprize.eu>

¹²⁰ <http://www.essl.museum>

3.1. One Can Never Tell



[Obr. 20] 10: 4 x 4 = malba na plátně
Vlevo nahoře: Jan Nálečka, *One Can Never Tell*
(2009, série – olej, plátno)
Zdroj: fotoarchiv Jana Nálečky

Vlevo dole: Jan Šerých, *Index P-S 19/10/2008*
(2008, akryl, plátno, 140 x 100 cm)
Zdroj: fotoarchiv Jana Šerých

Vpravo nahoře: On Kawara, *6. JUN. 68*,
(1968, ze série – Today, akryl, plátno)
Zdroj: <http://basel.art49.com/art49/art-49basel.nsf/0/D682F7470779CD22C1256FA1000C445C?opendocument&lang=EN>

Vpravo dole: Richard Serra, *L. A. Hinge*
(2008, olej, plátno – neměřeno)
Zdroj: fotoarchiv autora

3.2. Jak namalovat postkonceptuální obraz?



[Obr. 21] Malba bez “kontrolu a doteku”:
stříkáním, naléváním, válečkem
a ve stavu beztláče

Nahoře: Katharina Grosseová
<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 beztláče
(přefoceně foto z ateliéru E.Š.)
Foto: fotoarchiv autora, 2011



[Obr. 22] Nástroje technických obrazů
Zleva dolů: počítač Tomáše Vaňka,
Roberta Šalandy a Jana Šerých
Zdroj: Fotoarchiv autora, 2011-2012

„Otázka: ‚Před chvílí jste mluvil o pasti 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 štěrbina, 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...“ (Fotografa Jacques-Henriho Lartigue cituje po paměti Paul Virilio).³

3.3. Poslední obraz

[Obr. 24] Takto se s malbou loučí
Tracey Eminová 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. 23] Co chybí, z toho co zbývá?
Milan Salák, *Barbar Onan* (1993, instalace –
digitální tisk, olej na plátně)
Foto: fotoarchiv Milana Saláka

Plakát a jeho hyperrealistická kopie



4.

Česká post-
konceptuální
malba součas-
nosti

4.1. 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 oddílu *Obsah reprezentující obraz (Art & Language)*. Jejich 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 či očekávání logického zkoumání obrazu, odkazování k jeho sémantickému potenciálu, stejně jako odkazování se ke znakům současné mediální kultury.

Jakkoli je skupina autorů uspořádána příkladově (nikoli programově), vykazuje společné znaky: pečlivý výběr zpracovávaných témat, práci s informacemi zahrnujícími historii i výklad postmoderního umění nebo využívání 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 strukturovaného motivu. Je součástí dohody, uzavřené v rámci úzce specializovaného okruhu autorů a její vnímání či možnost její artikulace jsou vůči společenskému prostoru ve své podstatě velmi omezené. Vytvářejí skladby kódů a konstruuji situace spojené s metakódý.

Princip „tvorby-konstrukce“ při formování ideového programu díla identifikuje výstižně Jan Zálešák v recenzi výstavy *Bezradný otec a století ženy* Marka Meduny. Nachází v ní odkaz ke „strukturalismu odvozenému z modelu pohližející 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 opako-

vání 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.“¹²¹

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 divákovi umožnil pohyb mezi estetickými i logickými vazbami, a přestože instalace vznikala intuitivně, její „stránky byly očíslovány“. Vstup do galerie může být úvodem knihy a „objem“ instalace jejím obsahem – expandujícím do různých rovin vnímání. Meduna záměrně rozšiřuje a zároveň rozostřuje možnost výkladu výstavy. 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. 25]

Dobrým příkladem „postkonceptuální dohody v malířství“ může být i obraz Milana Saláka s názvem *Camo Jacket* (1995–2007), znázorňující vojenskou bundu s maskováním, který byl prezentován i v mezinárodním kontextu – na prestižní londýnské výstavě *The Sovereign European Art Prize* 2006. Doplnění instalace malby o text psaný rukou na zeď ve znění: „Cena tohoto obrazu několikanásobně převyšuje hodnotu znázorněného objektu“, anotovala autorův záměr tematizovat relativnost hodnoty umění a jeho tržní ceny. Instalaci bylo možné vnímat ve dvou polohách. Za prvé jako morální apel vztahující se ke komercializaci současného umění, nebo zcela opačně, jako impuls pobídky k nákupu „vtipného a navíc uvědomělého obrazu“.¹²²

Pro první variantu jistě svědčí Salákova angažovanost na domácí umělecké scéně, pro tu druhou především volba média závěsného obrazu, které je všeobecně nejvyhledávanější

121 Jan ZÁLEŠÁK, „Rozum a cit?“, A2, srpen 2008, <http://www.advojka.cz/archiv/2008/19/rozum-a-cit> (cit. 18. 6. 2012).

„umělecko-komerční“ komoditou. Ano, výklad díla zůstává na pozorovateli, ale jeho vznik je vědomým a kontrolovaným činem autora. Salák se hlásí ke své příslušnosti účastníka současného uměleckého provozu dílem, které upozorňuje na riziko zploštění umění do ušlechtilé komodity, ale ke svému sdělení využívá formy, jež je stále součástí uměleckého a navíc i konceptuálního jazyka. Používá řeč, jejíž logika je pro významnou skupinu diváků neuchopitelná, přičemž minimálně londýnský divák, pravděpodobně nepoučen celým kontextem cyklu *The Boxes*,¹²² ze kterého obraz ideově čerpá, nebyl právě v nejvýhodnějším postavení. Konceptuální sebeočista tak 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 umělcova ateliéru demonstruje, jak snadno lze přehlédnout důležité detaily náhodně vzniklé kompozice. „Schovat“ nebo „zakódovat“ je dovele 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 hraní on-line her) za „válečných podmínek“ (ty je možné přirovnat k tradici ideologického souboje nezávislé umělecké scény s oficiálním výstavním establišmentem u 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 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

122 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: malbu kožešinu za 7 000,- Kč, prázdné láhve za 10,- Kč atd.

vytěsnila a jistě není náhodou, že jedním z mála „rozkladačů“ tradice v malbě je Jiří David, dlouholetý Salákův kolega a přítel. Salákova „guerillová 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.

Jednoduché estetické čtení *Salákovy* práce (podle Jiřího Přibáně, „striktně odmítající dekorativismus“¹²³) 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 možností 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, jestli aktuálně vzniká kompilováním instalačních skupin, nebo děje-li se tak za pomoci konkrétních malířských znaků. Medunův obraz vykazuje jasné znaky připravenosti zatahnout diváka do hry a vybízí diváka ke komunikaci s obrazem.¹²⁴ 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 ukrytých textových odkazů, vytvářením přesahů jejich skupin nebo nastavením interakce vizuálních znaků. Zpětně se tedy vracíme k problematice motivu a předmětu (kódu) obrazu.

123 Jiří PŘIBÁŇ, „Milan Salák & Jiří Přibáň“, *Rewind*, 19. května 2011, <http://www.rewind.cz/?p=823> (cit. 18. 6. 2012).

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

V tomto případě dokonce vyjádřeným jak malbou, tak přímo fyzickým textem v obraze, které jsou ovšem nástroji stejného cíle, tj. srozumitelného konceptuálního sdělení. Relaci textu a obrazu v Medunově díle 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 s výjimkou přímek. Tak se člověk vynálezem písma vzdálil od světa ještě o další krok. Texty neznamenaají 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.“¹²⁵

Bez zardění bychom tedy mohli Flussera parafrázovat a prohlásit, že: „*Meduna maluje, proto aby mohl psát*“.^[Obr. 27]

V. Bienále mladého umění Zvon¹²⁶ představilo dílo Jana Šerých s názvem *The Shining. Kubrick´s Carpet* (2005), které minimálně z malířského hlediska jistě dominovalo celé výstavě. Šerých přitom opakovaně potvrzuje profil výjimečného tvůrce kontinuálně pracujícího s jednotným programem v různých médiích.^[Obr. 28] Jeho „vykrádání“ motivů kolektivně sdílené reality se plně hlásí k remixování či reprogramování symbolů vizuální kultury, která jej obklopuje. Jeho autorský přístup se potkává s Bourriaudovou koncepcí postprodukce, již jsme se věnovali výše. Jana Šerých lze na základě Bourriaudovy terminologie zařadit na pomezí mezi umělce „užívající obrazy“ (podle Bourriauda např. Angela Bullochová [*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 Hegerová & Plamen Dejanov [*Plenty Objects of Desire*]).¹²⁷

125 Vilém FLUSSER, *Za filosofii fotografie*, Praha: Hynek, s.r.o., 1994, s. 7.

126 Bienále mladého umění Zvon, kurátor Karel Císař, Praha: Galerie Hlavního města Prahy, 2005.

127 BOURRIAUD, *Postprodukce*, s. 27–76.

V postprodukčním pohybu Jana Šerých je pochopitelně mnohem více, než vykrádání hororových motivů z filmů *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 zaměňuje pojem „bohatost“ na „ekonomii“ a mluví v souvislosti s Šerýchovou prací o „ekonomii cudnosti.“¹²⁸ 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 kódům 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 Janu 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. „Stroj Šerých“ nabírá skrze využívané technologické postupy průběžně na svou palubu jak statické vlastnosti obrazu, tak jeho dynamické sociální proměny. Jakým vhodnějším způsobem může dnešní umělec přežít globální úspěch současného umění?¹²⁹ Video Šerých slouží k dekodování, 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.

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 inter-

128 Karel CÍSAŘ, „Bohatost cudnosti“, in: Karel CÍSAŘ – Jan ŠERÝCH (eds.), *Jan Šerých se narodil 24. 6. 2083 minus jedna*, Praha: tranzit 2008, s. 10–15.

129 „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?“ Boris GROYS, „Comrades of Time“, in: *What Is Contemporary Art?*, s. 36. (překlad Petr Dub)

pretaci světa, zatímco technický obraz k jeho ovládní. 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.

Mezi dalšími významnými konceptualisty vstupujícími na poli postprodukce můžeme identifikovat Jana Nálevku. Absolvent Fakulty výtvarných umění VUT v Brně, pro kterého je pohyb mezi médii natolik důležitý, že při každé adekvátní příležitosti neopomene zmínit žádného 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 Milanem Mikuláštkem, jeho dosavadním kolegou ze skupiny Mina.¹³⁰

Je-li pro Jana Šerých využívání postprodukčních metod dílčím způsobem řešení určitého intelektuálního až psychologizujícího problému, Nálevka ve svých postprodukcích přístupech hledá a úspěšně nachází především prostor pro institucionální a společenskou kritiku, podobně jako prostor pro kritiku formalismů v umění.¹³¹ 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 assembláže vizuálně rozdílné, jejich vnitřek/obsah je totožný.“¹³² Nálevka „kresbou bez kresby“ dává jasně najevo, že vytvořený artefakt není dílem čistě k vizuálnímu zážitku, ale především ke zkoumání jeho obsahu. Rafinovaným způsobem k tomuto sdělení využívá kombinační

130 Skupina funguje s různou intenzitou od roku 1995.

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

132 Jan NÁLEVKA, *Bez názvu, webová prezentace Jana Nálevky*, <http://jan.nalevka.sweb.cz/Jan.Nalevka.1997/1996.1995.pdf> (cit. 19. 6. 2012).

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. 29]

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. Zároveň představují využití „kutliských až primitivních“ prostředků, což mohlo být i jedním z motivů, proč zmíněné Nálevkovo dílo kurátorka Pavlína Morganová zařadila do výběru dnes již legendární výstavy *Insiders*.¹³³ Toto dílo lze rovněž do jisté míry číst jako výhru racionálního nad citovým prožíváním a s nadsázkou i jako parafrázi „slova silnějšího meče“. „Generace insiderů“ důležitým způsobem posunula předcházející vnímání domácího umění a podstatně převrátila jeho profesní vnímání naruby. Toto „zmizení v kouzelnické“ bedně nastalo prostřednictvím HB tužky, fixů a kancelářského papíru.^[Obr. 30]

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. 44] Práce z této série nesou názvy prodejních odstínů různých barev, například *Ivory Coast*, *Lemon Shake*, *Sponge Cake* nebo *Alpine Morning* a svým vzhledem zdánlivě autora vyvazují z plné odpovědnosti za výsledný vzhled obrazu. Využití průmyslového charakteru barev záměrně devaluje formu „vysokého“ uměleckého materiálu a současně staví na podstatě předběžného „zadání“ daného v tomto případě výrobcem barev. Dílčím způsobem se tak zřiká autorství vzniklého obrazu. V cyklu *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

133 *Insiders*, kurátorka Pavlína Morganová, Brno: Dům umění města Brna, 2004 – Praha: Futura, 2005.

své dílo staví do provokativní blízkosti jazyka reklamy a konzumu. Podobně je tomu i v díle *One Can Never Tell* (2011), jež vyjadřuje stav současného mixu společenských pojmů a hodnot. Zakoupením základní 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 hranice mezi individualistickým a objektivizujícím přístupem. Obsahu díla se tentokrát divák nedobírá na základě znalosti komplexního kontextu malířství, ale na základě rozkrytí struktury obrazu (doslovně jeho složení). Který obraz ze série je ten pravý? Co vlastně říká a jaká je jeho „pravda“? Nic a všechno, protože žádný z kusů dané obrazové řady 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. [Obr. 31]

Mezi příkladné autory této kapitoly jistě patří i Václav Magid. Teoretik, kurátor a praktikující umělec,¹³⁴ který vybavení ze studia hyperrealistické malby a intermediálních postupů průběžně doplňuje vzděláním z oborů filosofie a estetiky,¹³⁵ přičemž jeho současná autorská práce platí za odmítající malbu jako vyprázdněný nástroj uměleckého vyjádření jejího tradičního dosahu a interpretace. Jako autor udržuje Magid od realizovaných projektů racionální a estetickou distanci, která však nezamezuje nalézání neočekávaných konotací ve výsledných dílech.

Magid je mimo jiných kurátorem kolektivní výstavy *Současný český kubismus*,¹³⁶ jejíž ideou bylo prezentovat neexistující proud dnešní české geometrické abstrakce prostřednictvím „děl s větším či menším stupněm hranatosti“.¹³⁷ Je také iniciátorem výstavy *Kašpar noci*¹³⁸ akcentující: „prvky gotična a groteskna v díle vybraných sou-

časných českých umělkyní 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?“¹³⁹ Vedle kurátorské činnosti jej v roli umělce od většiny domácí scény odlišuje pohyb mezi literárním a filosofickým kontextem, absence jednoduchého humoru a společensky angažované 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 Georgesa Bataille (otec slavného filosofa trpěl slepotou), zaobírajícího se ve svém díle vztahem společnosti k násilí, je tvrdým intelektuálním oříškem. Galerii Jelení v této výstavě dominovala rozostřená videoprojekce, jejímž motivem se stala fotografie brutální čínské popravy uskutečněné naposledy v roce 1905, která je minimálně z dnešního pohledu těžko pochopitelným činem v první řadě pro svou brutalitu. Oběť je postupně popravčími zraňována a usmrčována ve „sto řezech“ a v samotné intalaci tento proces popisuje ženský hlas. Průběh opakující se smyčky nabídl i krátkou sekvenci s pohledem na citovanou fotografii bez jejího rozostření.

Práce Georgese Bataille nicméně nebyla jediným motivem výstavy. Vedle využití fragmentů z díla francouzského literáta, sehrál při skladbě instalace významnou roli i literární dílo japonského spisovatele Ryūnosuke Akutagawy (1. 3. 1892 – 24. 7. 1927), dále jednoho z francouzských prokletých básníků Comte de Lautréamonta (4. 4. 1846 – 24. 11. 1870) a nakonec i malířská vášeň Ivana Aivazovského (29. 7. 1817 – 5. 5. 1900). Ruského malíře, který během svého života maloval převážně romantické pohledy na rozbourané moře.

Z fyzických artefaktů zastoupených v expozici můžeme připomenout mapu zobrazující starodávny pohled na Čínu (tradičně s obrácenými světovými stranami a kromě nejbližších sousedů navíc popírající existenci dalšího světa) nebo „emocionální mapu“ ze 17. století ukazující různé stupně přátelství a sbližování mezi lidmi, jež se stala inspirací pro autorovy oblíbené situacionalisty. Černý plastový květináč s ornamentálním obrazcem spojujícím podobizny čtyř mužů v různých vzájemných vztazích – plující na vodě a simulující funkci pomyslného kompasu. Ve výšce u stropu cosi jako domácí knihovna dostupná z malé sesle

v rohu, historická fotografie muže s plnovousem, na drátech sloužících jako adjustační mechanismus dva zavěšené texty (jeden popisující pokus tonoucího udržet dech, jak nejdéle to půjde, a druhý tázající se po vztahu kameramana s malířem...) a v neposlední řadě i Magidova kopie aivazovského romantického obrazu s výjevem trosečníků pozorujících na rozbouraném moři vzdalující se loď... Hutný mix odkazů a symbolů má prakticky jedinou chybu – výstavě chybí tisková zpráva, jež by prostřednictvím jakéhokoli vysvětlení divákovi podala pomocnou ruku!

Atmosféra *Otcova slepého oka*, připomínajícího svým výrazem dílo Jiřího Davida s názvem *Monogram*,¹⁴⁰ je vytvořena aparátem přítomných odkazů i absentujících informací. Ve svém vyprávění jde Magid za hranici „klasické instalace“ a podstatou vytvořeného environmentu nejasně sděluje, že jeho zájemem není logické instalování vzájemně se vysvětlujících pojmů, ale především vytvoření „galerijní situace“. Výstavu ovládá autorova instalační a asociační hra, u které se můžeme podle vlastního přesvědčení dohadovat, zda-li nabízí opravdovou percepční svobodu nebo pocit vlastní rozpačité neschopnosti poskládat si význam výstavy v ten „pravý obraz“. Nakonec, proč by měly být výstavní expozice divácky vstřícné nebo pozitivní? Proč by měl autor automaticky ve svém sdělení uspět a co představuje nepojmenovaný prostor? [Obr. 32]

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 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 zrcadlo 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.

Autorův přepis reality není číselným, ani programovaným. Postprodukci 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 divák 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 postmoderního zobrazování, skrze které můžeme průběžně pozorovat dnešní stav lidské mysli. Rozstříštěný a nestálý.

Kapitola *Dekódování jako koncept obrazu* ukazuje možnost vytváření aparátu vzájemně propojených odkazů, na jejichž základě lze interpretovat výsledné autorské záměry. Charakter vybraných tvůrčích postupů, včetně Magidova, komplikuje 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. Použitý 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 kapitoly následující.

¹³⁴ V roce 2011 byl Václav Magid nominován na Cenu Jindřicha Chalupeckého.

¹³⁵ Magid v letech 1999–2001 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze (ateliéry Zdeňka Berana a Jiřího Davida) a o dva roky později (2003–2005) na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (ateliéry Kurta Gebauera a Jiřího Davida).

¹³⁶ *Současný český kubismus*, kurátor Václav Magid, Praha: Galerie Hlavního města Prahy, Staroměstská radnice, 5. 3. – 13. 4. 2008.

¹³⁷ Václav MAGID, „Vasil Artamonov, Alexej Klyuykov & Václav Magid“, přednáška v rámci projektu <<REWIND, video, 2:00:00 min., Rewind, 6. prosince 2010, <http://www.rewind.cz/?p=314> (cit. 18. 6. 2012).

¹³⁸ *Kašpar noci*, kurátor Václav Magid, Praha: Galerie Futura, 2. 3. – 9. 5. 2010.

¹³⁹ Václav MAGID, „Tisková zpráva výstavy Kašpar noci“, *Je líbo jelito*, 2. března 2010, <http://jlbjt.net/event/5498> (cit. 18. 6. 2012).

¹⁴⁰ 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. Prezident“ určenou Johnu Fitzgeraldu Kennedymu.

4.2. Zítř ráno vstanu akrylem

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

„Angažování konceptuální kóděři“ předchozí kapitoly médium malby příležitostně opouští. Odklání se přitom od objektu k jeho kontextu, jejich cílem je navození situace, nikoli exprese. 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 s krytím původní zprávy prostřednictvím vlastního vizuálního programu. Konceptuální systémy jsou v jejich díle spojeny především se smyslově vnímatelným aspektem „efektu“. Nepřítomnost „demonstrativního obsahu“ může být z perspektivy předjímaného hledání současné společenské role a optimální formy dnešního vysokého umění vnímána jako kritický nedostatek. 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 funkce umění. Platí v současném umění oko nebo rozum?

Zásadním klíčem tohoto rozdílu je podle mého názoru snaha o vymezení sociálního statutu současného umění. Jinými slovy hledání adekvátního postavení umělce a jeho díla v dnešní společnosti. Pokus o pojmenování „posunu od angažovanosti k abstrakci“ v dílech českých malířů představuje v českém kontextu již výstava Martina Dostála a Marka Pokorného Česká abstrakce.¹⁴¹ Termín „abstrakce“ odvozený od latinského *abstraho* (oddalovat) použila kurátorská dvojice ve snaze o vymezení abstraktních tendencí reagujících na postmoderní „únavu z tzv. nové malby nezatíženými intelektuálními významy a poučenou expanzí nových médií“. ¹⁴² Konceptci výstavy uvádí Marek Pokorný následovně:

„Česká abstrakce je zástupné řešení, oklika, pokus o vysmeknutí se realitě. Má své

dobré, často nepřímé důvody – institucionální i epistemologické, kritické a afirmativní. Abstrakce je bezděčným řešením dezorientace a neochoty subjektu „angažovat se“ v nediferencovaně institucionalizované posttotalitní společnosti; abstrakce je v tomto smyslu zároveň jakýmsi „překlenovacím úvěrem“ umělce, který mu poskytl umění (moderní i postmoderní); abstrakce je otázka skutečnosti zodpovídaná ve hře nejistoty.“¹⁴³

Jakkoli bychom dnes dohledávali přímou návaznost na pojmy použité v roce 1996 Dostálem a Pokorným značně spekulativně, může nám pojem „abstrakce“ dobře posloužit při vymezení domácí trajektorie chápání malby a jejího abstraktního projevu, stejně jako k nástinu lokální odpovědnosti malby vůči zobrazovanému předmětu. Pro přiblížení vymezených hranic výstavy lze nakonec použít i komentář Martina Dostála popisující jeho vnímání abstrakce v průběhu devadesátých let minulého století: „...pozoruhodnou složkou je pak v různých fázích aktivovaný proces abstrahování, nezastupitelně přítomný v počátcích „nezobrazivých tendencí“ a využíváný i nyní – s patřičně poučeným ‚historizujícím‘ nadhledem – ve své smyslové i ‚konceptuální‘ podobě... Slovo abstrakce, které jsme dokonce dali názvu výstavy, však chápeme v tomto kontextu ještě v jednom významu. Chceme právě tímto nově ‚zaHraným‘ termínem zvýraznit onu od předešlých desetiletí zřetelně odlišitelnou atmosféru i důvody právě vznikajícího abstraktního umění.“¹⁴⁴

Počátkem formálního uvedení představované „skupiny“ je konečně třeba alespoň základní generalizace. Jana Babincová, Václav Kočí, Josef Mladějovský a Ira Svobodová stojí jako malíři a malířky 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 autenticita jejich díla v zásadě zpochybněna. V domácím prostředí publika zainteresovaného převážně ve formách „nenápadné tendence“ může práce dané trojice působit jako solitérní vyprázdněná dekorativní snaha o oživení postmoderních malířských výrazů, které „všichni přece dobře známe“ nebo něčeho, „co jsme všichni už někde viděli.“

143 Ibid.

144 Ibid.

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

Jak by ale v podobném formálním porovnání obstáli Alice Nikitinová – Jim Ramsay; Jaromír Novotný – Moira Dryerová, Calumm Innes; Milan Houser – Thomas Deyle, Frank Piasta, Craig Kauffman, Thomas Pihl; Jiří Kovanda – Johannes Girardon, Melissa Kretchmerová; Jan Šerých – On Kawara, Flavio De Marco; Evžen Šimera – Jumpei Kinoshita nebo Petr Dub – Steven Parrino, Jan Marten Voskuil? Uvedené schéma navíc nevytváří pouze prnutí mezi domácím a světovým, mezi konceptuálními a postkonceptuálními tendencemi, nezpochybňuje pouze adekvátnost programu k určité době. Lze je stejně tak prezentovat i na pozadí příslušnosti k postavení v sociálně-umělecké síti (absolvování určité umělecké školy, členství ve skupině/komunitě, zastupování důležitou galerií či zastoupení ve významné sbírce, atd.), jež pochopitelně významně ovlivňuje autorovu úspěšnost v uměleckém provozu a často i samotnou interpretaci díla. Co je dovoleno jednomu, není povoleno druhému! Ten, který je vidět, „bere vše“, a to často bez ohledu na autenticitu svého díla. Neměla by však být originalita předně mimo módní platformy?

Jörg Heiser v textu „Mučení a náprava. Konec -ismů a začátek hegemonie znečištění“ uvádí: „Inovativní koncepty se dnes potkávají s odmítáním a ignorancí nebo kombinací obojího. Nicméně obvykle je klíčová informace příliš čitelná i dostupná a ve hře věcí, které „nemají“ nalézt publikum je až příliš hráčů. I ty nejvíce nepřijatelné a nemyslitelné věci budou přijaty, i kdyby jen malou skupinou...“¹⁴⁵ Jinými slovy, pravidla uměleckého provozu zahrnují i schopnost (ne)starat se o vlastního diváka či se svým uměleckým dílem (ne)trefit na první pokus. O tom, kdo je solitérem a kdo „insiderem“, nakonec rozhoduje i vědomí příslušnosti k určitému publiku nebo identifikace

145 Jörg HEISER, „Torture and Remedy: The End of – ism And the Beginning Hegemony of the Impure“, in: *What Is Contemporary Art?*, s. 96. (překlad Petr Dub)

s konkrétní diváckou skupinou. Snad právě na základě tohoto pozorování je v principu možné zpochybnit aktuální inovační kapacitu „domácí, až příliš nenápadné tendence,“ jakkoli není třeba „vizuálně atraktivní abstrakce“ stavět do její přímé konfrontace. Samotné heslo *Zítř ráno vstanu akrylem* lze vnímat jako eufemismus vytvářející alibi pro práci s abstraktní (malířskou) formou v prostředí, jež nenabízí dostatečně reaktivní diskurzivní pole. Jeho existenci limituje absence jasně definované základny, společně organizovaných výstavních aktivit a především připravenost identifikovat vzájemné přesahy jednotlivých uměleckých programů...¹⁴⁶

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* (2005) na podobný přesah poukazuje. Svým zevnějškem potvrzuje geometrickou astrakci jako významný zdroj citace a reinterpretace obou autorů. Paralela je však v této ukázce čistě vizuální. V prvním případě jsme svědky rozvíjení vlastního systému znaků, zatímco v druhém Šerých postprodukčně využívá naši schopnost rozpoznávat v abstraktních znacích konkrétní sdělení za pomoci přenosu motivu ornamentu hotelového koberce z Kubrickova filmu *The Shinning*. [Obr. 33]

Hororová kulisa z kultovního díla neslouží jako předloha pro volnou estetickou citaci, ale je symbolem střetu rozumového poznání a jeho limitů. Šerých dobře 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. Jako by vyměnit jedno za druhé nebylo dostatečně šíleným samo o sobě!¹⁴⁷

146 Demonstrací podobného pokusu může být kurátorský počín Jana Zalešáka z roku 2010 v Galerii Václava Špály Milan Houser, Jakub Lipavský, Petr Kvíčala, Jiří Matějů, Jan Náleevka, Petr Písařík, Jan Šerých, Evžen Šimera, Jiří Thýn. Výstavě se jistě podařilo v hledání prolínání „formalismu, libidózní kvality obrazu a analytického jazyka“ - Jan ZALEŠÁK, „Horka linka“, Artalk, 23. února 2010, <http://www.artalk.cz/2010/02/23/tz-horka-linka> (cit. 19. 12. 2012) - navázat „spojení“, ale dle mého názoru byla doba trvání hovoru omezena výhradně na čas spojený s její přípravou. Výsledná podoba celkové instalace a vzájemné interakce vystavených prací ve své podstatě dokazovala problematickou možnost podobné přehlídky. Za výstavou pro mne osobně zůstal pocit „oddělených jednotek“, tzn. individuálního postavení umělců i kurátora.

147 Šerých o nástěnné malbě *The Shining. Kubrick´s Carpet* (2005) mluví s mírným despektem. V osobních rozhovorech přiznává, že pro něho stále představuje „problematický formát“ spojený s komoditním vnímáním média závěsného obrazu.

141 Česká abstrakce kurátoři Marek Pokorný a Martin Dostál, Praha: Galerie Václava Špály, 1997.

142 Marek POKORNÝ, „Česká abstrakce“, in: *České umění 1980-2010. Texty a dokumenty*, s. 428-429.

Jana Babincová soubor s tímto dualis- mem odmítá. Z jejího díla bez textového aparátu nerozpoznáme sofistický odkaz, natož jeho přesné sdělení. Systém stavby jejího obrazu je podobně jako v práci Václava Kočí spojený s osobním kódem nabízejícím divákovi primárně estetický vjem. Ten je vždy více či méně libým a nutně tak kritického diváka provokuje k zaujetí automatické estetické distance. Konflikt percepční vstřícnosti zobrazení, která však nijak neimplikuje dostupnost 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 Pospisyl: ‚Není důležité, co obraz říká, ale již to, že umí mluvit.‘ Výzva k dekódování je tedy vůči divákovi spíše jemnou provokací, než podmínkou nezbytnou k adekvátní percepci.“¹⁴⁸

Babincová ve srovnání s autory předchozí kapitoly, které můžeme vnímat coby aktivní příslušníky angažovaného kontextu umění, neusiluje o objektivní společenskou 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 srozumitelná pouze autorce samotné. Dílo není možné vlastně rozkódovat ani po „přečtení návodu“, nejen proto, že Babincová svůj kód balí do estetické masky, ale především proto, že v něm zanechává významný prostor pro vlastní intuitivní intervence. *Zítřka ráno vstanu akrylem* v jejím podání ztělesňuje rozhodnutí použít konceptuální přístup pro zahájení či zpracování obrazu-malby, aniž by se autor(ka) v dalších pracovních fázích

vzdal(a) možnosti původní plán podřítit „vlastní intuici a primárně smyslovému zážitku“.¹⁴⁹

Podobně k malbě přistupuje i Václav Kočí.¹⁵⁰ Průběžně rozvíjené cykly (*The Score, Stripes, Rains, Landscapes* ad.)¹⁵¹ jasně demonstrují jeho nestandardní zájem o budování individuálního programu v poli abstraktní malby.

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 sériálnost 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 vymaňování se požadavkům realistického zobrazení prostřednictvím série *Landscapes*, ve které můžeme stále pozorovat rezonance čtení horizontu krajiny (jednoho z nejtradičnějších témat malby), usiluje především o nalezení vlastního jazyka symbiózy geometrického tvaru a kombinatoriky barev. [Obr. 34]

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 vlastních pravidel, ale nepsaných pravidel, 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 zprávu poskytuje divákovi. Konceptuální

¹⁴⁹ „První kódovaný obraz jsem namalovala jako vzpomínku na sen. Zdálo se mi modlitba v podobě čtverečků. Začalo mě bavit vepisovat do obrazu různé texty tak, že zůstávají skryté a rozluštit 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, již 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 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.“ Jana BABINCOVÁ, „Kódované obrazy“, *webová prezentace Jany Babincové - Jababa.cz*, 2006, <http://www.jababa.cz/serie.php?id=17&l=cs> (cit. 18. 6. 2012).

¹⁵⁰ S Babincovou jej spojuje i společné studium v Ateliéru malířství 3 na FaVU VUT v Brně a zájem o malbu v architektuře.

¹⁵¹ Zařadit cykly Václava Kočí na časové ose je prakticky nemožné, jelikož se kontinuálně vyvíjejí a autor se k nim průběžně vrací. Počátek většiny souborů můžeme identifikovat kolem roku 2000.

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 doplněn 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.“¹⁵² Kočího číslovky bychom mohli převést na údaje kalendáře. Co nový obraz, to den, týden nebo měsíc. Jestliže Babincovou divák „nezajímá“, komu jsou určeny obrazy Václava Kočí?

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 k převodu textové či dokonce hudební (zvukové) kompozice do vizuálního zobrazení má svůj vrchol v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století.¹⁵³ Z jakého důvodu tento způsob využití jazyka abstrakce vracet zpět do uměleckého

oběhu? Původní snaha o vytváření mimostetického zážitku v průběhu následujících let nejenže radikálně vyčerpala své interpretační možnosti, ale dokonce zmutovala 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 „ověření“ 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 ukončila své studium na Akademii výtvarných umění v Praze, studovala pod pedagogickým vedením Michaela Rittsteina a Romana Franty. Jako příznivkyně geometrické abstrakce působila v ateliéru Malířská škola III plného expresivní malby značně exoticky. Její práce je nejzajímavější tam, kde se formálně přibližuje výše popisovaným pracím Jany Babincové. Konceptuální postup ovšem v jejím díle nenajdete. Výsledné obrazy jsou intuitivní a vždy přiznanou hrou geometrie.

Svobodová čerpá inspiraci ze svého zájmu o architekturu (zde se setkává 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 pozorování 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 některá plátna se divák neubrání pocitu, zda by nebylo lépe je o několik stupňů pootočit či zcela převrátit. Její podání je dokonce natolik spontánní, že celá řada obrazů z celkového objemu jedno-duše vypadává pro nezvládnutí zpracovávaného formátu čtverce či obdélníku. Ale ty z vyvedených kusů, které se s problémem symetrie a povrchového zpracování vypořádají úspěšně, odkazují hned k několika kvalitám.

Svodová se pohybem ve své „vnitřní architektuře“ originálním způsobem přibližuje k reflektování sociální funkce interiéru, jak je známe například ze starších prací Jaromíra Novotného (jeho práce si je dobře vědoma). Zmotněním některých obrazových pasáží se Svobodová blíží také práci Maika Wolfa. Její obrazy působí jako prostor pro nedefinovatelné hranice obrazu. Nejsme přesně schopni odhadnout, kde začíná

¹⁴⁸ Marika KUPKOVÁ, Tisková zpráva k výstavě CODE IT. *Jana Babincová: CODE IT*, kurátorka Marika Kupková, Brno: Galerie mladých, 18. 1. – 15. 2. 2008.

¹⁵² Václav KOČÍ, „The Score“, *webová prezentace Václava Kočí*, 2012, <http://www.vaclavkoci.cz> (cit. 18. 6. 2012).

¹⁵³ Z domácího prostředí si můžeme například připomenout tvorbu Milan Grygara, Běly Kolářové, Jiřího Koláře, Ladislava Nováka, Zdeňka Sýkory nebo Jiřího Valocha.

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. 35]

Kombinací geometrických mhohtvarů dociluje autorka 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 pásky. Rozhodnout se ovšem může především divák, jelikož Svobodové zájem se zavěšením obrazu na zeď končí. Obraz je nicméně ve své podstatě osvobozen od možnosti duálního výkladu (estetického versus racionálního). Pohledem konceptualismu se jedná o dílo nepřístupné, ale z perspektivy malířství zcela dostačující a adekvátní. [Obr. 36, 37]

Vyznívá-li dosavdaní hodnocení 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 Gombrichově proklamaci, „že veškeré umění je konceptuální“, a rozšířme ji do variace tvrzení Jörgea Heisera, jenž říká, že „konceptuální umění je o produkci myšlenek, které se mění v umění.“¹⁵⁴ 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 jistotu 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 účinu 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 jsou studiemi možných prohlášení spojených s existenciálními otázkami jako: *Co je to pravda? V jakých vztazích platí? Kolik z ní rozpoznáme? Z čeho je složena?* 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 zeleňného zabarvení, 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 VYJASNĚNÍ až do čisté bílé. Dva rohy čtverce zůstanou nezměněny černé. Tím vzniká nová forma kvadratických vztahů.

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 přímký 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 KOLONIÍ 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.“¹⁵⁵

Takto využívá Malevičovo pojetí vztahu malby a architektury ve své publikaci *Architektonika a protoarchitektura* Petr Rezek. 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 popis tělesné zkušenosti dle Heinricha Wölflinna: „Podle Wölflinna rozumíme tomu, proč kámen padá, díky vlastní zkušenosti. Není to nějaký rozumový důvod či znalost zákona, ale pouhá zkušenost nošení.“¹⁵⁶

Text odkazující k černému čtverci můžeme v jeho primárním sdělení vnímat jako myšlenku na pozadí „ničeho“ (černý čtverec na bílém pozadí – v tomto případě základní ideový rámec této kapitoly – „geometrická malba bez dějin a kontextu“). Odstranění předmětného vnímání reality a pohyb vzájemně se ovlivňujících geometrických (suprematistických) prvků, podle Rezka umožňuje napínavé sledování toho, jak lze od čtverce dospět k „architektonickému systému“. Posun vědomí, tentokrát přenosný na historický

obrat ve vnímání zobrazování v umění, reprezentuje nákras změny chápání plochy v architektuře, potažmo v malířství „diagramem“ Theodora Browna. 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 popis – *postmodernismus*? Jistě by byl fragmentovaný. A pokud bychom přidali i pátý s názvem *postkonceptualismus*? [Obr. 38]

V případě Mladějovského práce lze každopádně Malevičův scénář aplikovat jako demonstrativní model odmítnutí smyslové percepce a nadřazení ideové roviny obrazu jeho podobě. [Obr. 39] 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 s centrálními kompozicemi 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.

Mladějovského přepis suprematistických elementů nestaví na potřebě didakticky pokračovat v rozvoji Malevičova myšlení, ale propůjčuje si jeho dialekt ke zkoumání abstraktní hodnoty pojmu „pravda“, k níž směřuje 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). Scénář čtverce pohybuje se kolem své osy, vytvářející optické zdání kruhu a jeho následný pohyb na stanoveném pozadí můžeme vyzkoušet na vnímání Mladějovského konceptuálního komprese v obrazu. Za čtverec lze obrazně doplnit pojem pravda a roztočit jej kolem jejího ústředního bodu. [Obr. 40]

Malevičův černý čtverec na bílém pozadí splnil svou funkci 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,

155 Petr REZEK, *Architektonika a protoarchitektura*, Praha: Jan Placák – Ztichlá klíka, 2009, s. 127–128.

156 Ibid., s. 49.

včetně filozofie, náboženství, teologie, práva atd. Mladějovský však nezkoumá přímo samu pravdu, nýbrž její popis podřizuje zájmu vytvořit umělecký artefakt. Jeho pokus pak není absurdní 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 fragmentace „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!) ¹⁵⁷ 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 k rozebíranému pojmu.

Podobných metod využívá i Jana Babincová s Václavem Kočím, s tím rozdílem, že jejich postoje stojí na hypotéze možnosti lineární funkce malby (volný konceptuální záměr – realizace – korekce – dokončení obrazu – vizuální recepce divákem), 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 podřizena estetickému vjemu. Myšlenku tedy v tomto případě upozaduje estetický zážitek a osobně mi není zřejmé, jestli má smysluplnost jejich postupu spočívat v definování vstupních pravidel či jejich porušování. Pozornému divákovi tak nezbyvá, než se ptát, zda právě zobrazování nepředemtného 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 je míra konceptualismu v obou výše nastíněných metodách (Mladějovský / Babincová, Kočí) od-

lišná, obě naplňují základní předpoklad vzorového materiálu vhodného ke zkoumání současných konceptuálních přístupů v malbě. V malbě, kterou reflektují jako autonomní médium s kapacitou vytvořit vlastní interní systém usouvztažněných znaků postavených na základě kanonického modelu spojujícího konceptuální a abstraktní umění dohromady. Obratem je třeba dodat, že žádný podobný kánon, ze kterého by bylo možné vycházet vlastně neexistuje a právě zde může paradoxně celá řada kritiků podobného přístupu spatřovat bludný kořen či kámen úrazu. Posouzení, která z doposud představených 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“.

4.3. Experimentální a seriální přístupy

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

Jedním ze základních motivů 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 ohledem na žargon současného umění. ¹⁵⁸ Změny v současném institucionálním provozu umění i v jazyce, jaký používá, vypovídají o tom, že se umělecká práce proměnila ve své nejzákladnější podstatě. Z „tvorby“

¹⁵⁸ 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 LOCHER, „Umění s velkým U a vizuální kultura“, in: Marta FILIPOVÁ – Matthew RAMPLEY (eds.), *Možnosti vizuálních studií. Obrazy, texty, interpretace*, Brno: Barrister & Principal – Masarykova univerzita, 2007, s. 227–239.

se staly „programy“ a nástup „konceptuálních projektů“ definitivně rozmělnil vztah mezi konceptuálním uměním jako uměleckým stylem a konceptualismem coby typem uměleckého myšlení. Tato nezamýšlená, ale přirozená mutace oslabil konceptuální radikalismus a výsledkem této změny je dnes již běžné propojení konceptuálního myšlení s malbou.

Mezi konceptuálním programem a estetickým výsledkem stojí komplex objektivních i subjektivních poměrů. Podobné výstupy, které mohou u jednoho autora vyznívat jako konceptuální malířský program, může druhý považovat za dokonale lyrickou tvorbu oproštěnou od jakéhokoli plánu. Navržená 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“. 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 autorské cíle vybraných umělců zpochybnit, ale vzájemně poměřit.

Milana Housera, Jaromíra Novotného a Evžena Šimeru můžeme představit jako autory, kteří se s různou mírou systematickosti pokoušejí „kontrolovat“ náhodu. Dosavadní přehled umělců zkoumajících zejména možnosti kompoziční skladby a následného 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 a seriální přístupy zkoumají odlišnými technikami variace spojené s fundamentem klasického závěsného obrazu. Houser, Novotný i Šimera prověřují fyzikální dispozice plochy, vrstvení a gravitace. Autory spojuje schopnost vracet médium malby zpět do uměleckého oběhu tím, že testují její formální dispozice a pokoušejí se prověřovat předpoklady dopadu různé materiálové aplikace na povrch obrazu. [Obr. 41]

Elementární techniky Housera, Novotného i Šimery nacházejí 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

prolnout výzkum materiálů s důsledným rozvojem elementárních výrobních postupů a konceptuální metodiky. Trojice Houser, Novotný a Šimera se dle Lodermeyeraova konceptu *Personal Structures* v různém rozsahu pohybuje na poli zkoumání vztahu pluralistického konceptu v umění a individuální psychologie, a i kdybychom odhlédli od Lodermeyeraova 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 truhláři, klempíři nebo lakýrníci. Jako jeden z mála českých autorů si Houser dobře 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*. Tato plastika umístěná na Gutenbergově ulici v Liberci již zahrnuje všechny oblasti, které stojí v popředí autorova zájmu až do současnosti: geometrii, objektovost a zásadní důraz na využití efektu zvolených materiálů.

Sedimenty v Houserově ateliéru nabízejí ideální „archeologickou“ příležitost prozkoumat většinu autorových metod. V jedné části nacházíme prach usazený po nanášení vodou ředitelných akrylátových barev stříkací pistolí a to doslovně po obvodu celé místnosti. Jeho pozůstatky dokumentují cyklus *Perleti* z let 2004–2006 a jsou znakem „bezdotekové malby“. *Litky* realizované mezi lety 2006 a 2008, které zanechaly dlouhé řady teček odkapávajících přes hranu rámu v různých odstínech perleti, považuje Pavel Netopil za příznak „kouzla přímého nebo synchronizovaného lití.“ ¹⁵⁹ 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,

¹⁵⁹ Pavel NETOPI, „MILAN HOUSER, Time in Fluidity“, katalogový list k výstavě Milana Housera v Centru kultury Ostrava, březen 2006, http://ckv-ostrava.cz/vystavni_sin/katalogy/HOUSER.pdf (cit. 19. 12. 2012).

podobně jako zbytky z Houserových sochařských experimentů ve veřejném prostoru.

O co snadnější je sledovat vývoj Houserových prací skrze navršené vrstvy (transparentnost a koloristické variace jsou spojujícím prvkem většiny autorových malířských experimentů), o to složitější je dohledávat jejich pravý obsah. Sám autor se záměrně staví do role technologa pokoušejícího se pochopit materiálovou podstatu struktury barev nebo laků. Od obrazu si udržuje systematický odstup a ve své podstatě je lhostejný, zda je tato distance dána mechanikou rozprašování barev na plátno (s odstupem několika desítek centimetrů za pomocí stříkácí pistole a kompresoru) nebo bezprostředním naléváním laku na povrch atypicky zformátovaného 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 obecenstva včetně autora samotného. Vždyť 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 odstředivost pigmentu, vytvářely barevné valéry a jemné rozostření? Jenže právě tato nesporná efektnost představuje i citelné 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? Existuje u Houserových obrazů „akční pole“?¹⁶⁰

160 „Obraz, který nevyplnil své akční pole, natož aby jej přesáhl, má prázdné okraje, prázdné pohraničí, v němž se už jednoznačně významové intence stírají, mizí, obraz jakoby nevystačil s dechem, ztratil se na cestě. Prázdné pohraničí obrazu však neznamená 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.“ Václav HÁJEK, „Obrazy bez rohů“, *Malý teoretik*, 16. listopadu 2010, <http://maly-teoretik.eblog.cz/2010/11> (cit. 18. 6. 2012).

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. Houser divákovi umožňuje identifikaci s obecnými kvalitami barevného a tvarového uspořádání, a to i přes konceptuální definici postupu a formálních pravidel. Jenže právě pojmy jako *aerodynamika*, *hygiena*, *otupení rohů*, *pokřivení*, *rozostření*, „*svůdné oblity*“ či *vizuální pole* používá Václav Hájek k dílčí kritice „obrazů bez rámu“.

Hájkův text *Obrazy bez rohů* ve své podstatě zpochybňuje Lodermeyerovo pojetí relevance osobního s širším konceptuálním rámcem. Jakkoli se k Lodermeyerovu textu přímo neodvolává, odděluje možnosti dosahu „prázdného obrazu“ (za které můžeme jistě Houserovy práce v dobrém slova smyslu považovat) od fundamentu obrazového sdělení. Lodermeyerův koncept navíc podrývá 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.“¹⁶¹

Jistě není náhodou, že se Houserova práce potká s díly celé řady umělců. Vedle spřízněnosti v hledání materiálového obsahu s japonskou skupinou *Gutai*¹⁶² či nezávisle navazujícím uskupením *Personal Structures*, můžeme mezi jinými jmenovat osobnosti jako Thomas Deyle, Moira Dryerová, Jacob Kassay, Skye Kelly, Frank Piasta, Thomas Pihl nebo Carla Blacková. [Obr. 56, 57] Houser se v jejich kontextu dostává do pozice odpovídající světové špičce a z perspektivy tohoto textu je (podobně jako u jiných autorů) nevýznamné, zda-li se tak děje v důsledku přímé inspirace nebo se jedná o náhodnou nebo redundantní shodu. Vedle společného zájmu o vytváření studií na téma „malba a fyzika“ totiž všechna jména spojuje především pokus o zachycení vnitřního, izolova-

161 Ibid.

162 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.

-ného stavu, který má být odhalen prostřednictvím objektivní pravdy o naší skutečnosti.

Koncepční experimentálnost a práce v sériích dopomohly 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, sériálnost k potvrzování, linearita je průběhem 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 školením Jitky Svobodové a Miloše Šejna (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 zbavuje podezření ze snahy o využití pejorativního estetického účinku malby. Malbu rovněž transformuje do osobního sdělení prověřovaného skrze sériální přístupy, ale na rozdíl od Housera, který dostává své obrazy na hranici mezi obrazem a objektem, Novotný své obrazy záměrně dematerializuje. Barvy a povrch jeho obrazů záměrně „sublimují“ za využití gravitačního mechanismu a ředění akrylů, přičemž výsledné cílené odmítnutím efektu čisté barvy a probíhající fyzikální proces lze považovat za psychologický výstup odmítající konkrétně artikulovatelné sdělení.

Jestliže Novotného malby z cyklu *Místa* (2004 až 2006) 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, jestli autor vytvářel fiktivní číslované půdorysy na principu architektonického náčrtu 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 prvku v abstrahovaném prostředí, které se vyznačovalo vlastním rytmem a časem.

Vytvoření časového vakua 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. Na přelomu let 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 oprošťuje obraz od jeho funkce objektu¹⁶³ a soustředí se pouze na kvalitu malby. Ale 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 často vznikají tečením ředěné 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 mezi bezprostředním polem malby a formátem plátna.“¹⁶⁴

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 dokázal, že kompozice je velmi subjektivní pojem a Ad Reinhardt řekl vše, co bylo možné na téma monochromní plocha. To všechno před více jak padesáti lety! Snaha izolovat vnější svět od malby byla vyčerpána, nehledě na fakt, že „kdesi v Anglii“ příležitostně přebývá Callum Innes. Padesátiletá hvězda mezinárodního malířského nebe, která

163 Andrew Benjamin o vztahu barvy a objektu prohlašuje: „Přítomnost objektu se stává více přesvědčivou pro efektivní přítomnost čistoty barvy.“ (Andrew BENJAMIN, *Object Painting. Philosophical Essays*. London: Wiley – Academy, 1994, s. 81.) Sterilní přístup Milana Housera se v tomto ohledu zásadně liší, mimo jiné se tak potvrzuje Houserovo vzdělání sochaře.

164 Karel SRP, „Jaromír Novotný / Viditelné formáty“, *Artalk.cz*, <http://www.artalk.cz/2012/05/16/tz-jaromir-novotny-2/> (cit. 18. 6. 2012).

sice nakonec Turner Prize v roce 1995 neobdržela, ale NatWest Art Prize (1998) a Jerwood Painting Prize (2002) už ano. [Obr. 42]

O co tu tedy běží? Tak já Vám to tedy vyjmenuji: *atmosférická abstrakce, abstraktní expresionismus, dripping, slash painting, unpainting...* Dne 30. května 2012 nabídl 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 vyjždějí i stránky Evžena Šimery.

Ve stejném roce, kdy začíná Milan Houser svůj cyklus *Perleti* (rovněž reflektující princip stékání) a Jaromír Novotný dokončuje sérii *Místa*, objevuje Šimera 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. Na malbách jsou ponechané a přiznané určité chyby vzniklé neovlivnitelnými faktory. Nejde o fyzickou malbu, spíš o dodržování přesného systému a osobního odstupu.“¹⁶⁵ Šimera ve svém popisu postihuje hlavní obrat, umožňující novou perspektivu, ze které je možné nově přehodnotit postupy celé trojice.

Ve většině konstatování lze s Šimrou souhlasit. Rozporovat je nicméně zapotřebí minimálně pojem „nefyzického malířství“, které je spojené především s původní technikou drippingu, jejíž kategorizaci se Šimera z pochopitelných důvodů vyhýbá. Přístupy trojice jsou sice „bezdotekové“, ale nikoli bezvýhradně nefyzické. 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 Evžena Šimery je nutné obrazy naklánět (nebo je dokonce obletovat ve stavu beztlíže jako u *Zero Gravity Paintings* z roku 2009). Houser na obrazy pracně nalévá desítky kilogramů laků, nemluví o všudypřítomném chemickém zápachu, který prostoupí během několikaminutového pobytu v ateliéru nejen jeho oblečení, a díl kontroly stékání vyžaduje i Novotného technika „nezúčastněného“ nanášení řídkých barev v nízkých vrstvách.

Na Šimerovo tvrzení je proto dobré 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, nevidané 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.“¹⁶⁶

„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 gravitace, a to skrze cílenou metodu pravidelného opakování. Podobným způsobem manipuluje Houser obrazovou plochou obrazu skrze netradičně nadefinované geometrie blindráků, 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. [Obr. 43]

To, co je pro Cobyho Birda jednoduchých gestem, 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 procesuálnost a hranici nastoleného formátu. Šimerovy obrazy by klidně mohly být z jiných než tradičně malířských materiálů, což by sice oslabilo jejich komoditní charakter, 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 škálou, 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 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. Elementární stékání a kresba malbou není ničím originálním. Nalezneme je mimo jiných u Lee Ufana, Jumpeie Kinoshity nebo v expresivním podání Moiry Dryerové. Co ovšem činí Šimerovu práci pozoruhodnou, je 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 obyčejně na ploše obrazu děje, ale co standardně podléhá autorské kontrole. U *Stékaných ráků* Šimera stékání barvy po povrchu obrazu nebránil, právě naopak. Univerzální silové působení mezi všemi formami hmoty autor demonstruje na různých tvarech obrazů (ráků), 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 jejím vytečení mimo formát „obrazu“. Výsledný prostorový artefakt rozšiřuje své kontaktní ohnisko a z navyklého obrazu se stává prostorový objekt umožňující pohled skrze své geometrické pole. Je možné obcházet jej 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, v nichž obraz sehrává pouze roli povrchového vodiče pro efekt odehrávající se zejména mimo jeho rám.¹⁶⁷ 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 odpadávaní barvy z plátna a vytváří tak neustále se proměňující vrstvu sedimentů, kterou lze s odstupem chápat jako fundamentální horizontálu. Její základna byla „podložkou“ absolutní většiny obrazů v dějinách malířství. Stékání její linie kříží, obdobně jako kříží linii našeho běžného zorného pole orientovaného na horizontální pozorování.

Šimerova trebešická *Bloody Mary* není „Bílou paní“, ale i přesto straší svým řetězem: To podstatné se odehrává mimo obraz! [Obr. 44]

Autorské postupy Milana Housera, Jaromíra Novotného i Evžena Šimery vykazují vysokou hodnotu autorské distance od vlastního díla. Z vlastní vůle se různě identifikují s rolí mediátorů procesu, jehož základ se ve své podstatě nachází mimo vizualizované struktury. Svou odměřeností, „popřením“ času a prostoru získávají nezanebatelný 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 zmožila.

4.4. 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.“¹⁶⁸ (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, jež 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.“¹⁶⁹

Gillickův příspěvek *The Good of Work* (*Dobro práce*) výstižně zachycuje jednu

165 Evžen ŠIMERA, „Dripping Paintings“, webová prezentace Evžena Šimery, <http://evzensimera.name/2004-2/dripping-paintings> (cit. 18. 6. 2012).

166 Jiří VALOCH, „Přesahy drippingu“, *Galerie TIC*, 13. ledna 2010, <http://galerie-tic.cz/2010/01/presahy-drippingu/> (cit. 18. 6. 2012).

167 Srov. Václav HÁJEK, „Kde končí obraz? Obrazy v rámech, obrazy bez rámu a rámy bez obrazu“, *Konvergence*, 23. července 2008, <http://konvergence.info/konvergence-ruce-v-siti/textarchiv/Kde-konci-obraz> (cit. 19. 11. 2012).

168 GILLICK, „The Good Work“, in: *Are You Working Too Much?*, s. 72. (překlad Petr Dub)

169 Ibid.

z důležitých identit dnešního umělce a výrazných charakteristik současného postkonceptuálního dění. Nemusíme jej ovšem nutně omezovat pouze na projevy kolaborativního 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. 45] Principem vygumované kresby je interakce s dílem kolegy, abstraktního expresionisty Willema de Kooninga. Rauschenberg podle vlastních slov¹⁷⁰ navázal na proces gumování vlastních kreseb, kdy se mu při práci na ploše papíru najednou objevil výraz, který připomínal de Kooningovu práci. Rauschenberga tedy napadlo, že využije aktuálního statutu a prověření formy slavnějšího kolegy. Po krátkém přemlouvání (podpořeném darovanou lahví whisky Jack Daniels) opravdu od de Kooninga dílo získal a po několika týdnech jeho povrch prakticky celý vygumoval. Kritika jeho pokus obratem označila za zpochybnění abstraktního expresionismu, destrukci, vandalismus a rozvinula polemiku o rozsahu a roli autorství. Když se ve videozáznamu¹⁷¹ 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 doslova tisíce umělců a termín apropriace postupně zmuťoval do kategorie postprodukce.

Uměleckou apropriaci¹⁷² můžeme vnímat jako adekvátní nástroj reflexe dějinného rázu, nebo ji zpochybnit coby placebo pilulku současného umění. V prvně zmíněném pojetí slouží jako nenahraditelný aparát komunikace s historicko-uměleckým odkazem, zatímco v tom druhém 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 pozice v kontextu tvorby ostatních umělců a vlastnímu postavení přizpůsobuje čtení komplexního uměleckého dědictví nebo jeho parciální části.

„Akt přesunu významu apropriované entity do jiného významového kontextu“¹⁷³ vyžaduje alespoň základní čtení osvojovaného díla a hledání nové souvislosti s aktuální situací. Ve své podstatě tedy můžeme apropriční 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 transpozice 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 pokořit vlastní bezradnost.

Jen málo z účastníků tohoto „závodu marnosti“ dokázalo vytěžit z domácí situace tolik jako duo Vasil Artamonov a Alexej Klyuykov. Tato dvojice své dílo plně kontroluje za účelem vytvoření sebeironizujícího kritického aparátu, jehož plná pravidla ovšem znají jenom oni sami (pokud vůbec). Téměř za každým společným dílem Artamonova a Klyuykova nalezneme motiv vypořádání se s historickým odkazem raných avantgard. Jejich rukopis zahrnuje odmítání smyslu závazné umělecké identifikace s „úkoly přítomnosti“ a produkce vlastní umělecké značky. Raději nám nabízejí pohled na permanentní prolínání minulého, budoucího a utopického. Lidové vyjádření: „Všechno už tu bylo,“ kterou populárně omílá i dnešní umělecký diskurz, vykládají jako soubor experimentů s kolizním podtitulem: „Všechno bude!“

Artamonov s Klyuykovem dokázali citlivě pokrýt pole našeho postkomunistického 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 svých projektů řídí tato dvojice¹⁷⁴ stejně důsledně jako odstup od nabízející se legendy ruských imigrantů. Působení ve dvojici ovšem autoři považují za jistý druh nezbytné

sebereflexe: „ve dvojici je menší riziko, že uděláš úplnou blbost.“¹⁷⁵ 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.¹⁷⁶

Kontrola vlastního autorského přístupu zakládá u obou autorů podobně jako u Václava Magida na specifický fenomén. Artamonov s Klyuykovem se nikdy nenechají strhnout k fetišizaci malby a to i přesto, že oba prošli dlouholetým školením, které jim dodalo dostatečnou průpravu k vytváření hyperrealistických počinů. Pokud už malují, výsledkem jejich práce většinou bývá obraz napadající běžné stylové vyjadřování a zpochybňující možnost úspěchu nekontextuální interpretace. Ideálním příkladem této kolize může být obraz *Deska* (2008). [Obr. 46]

Deska není ani čtvercová, ani pravidelná, natož jasně pojmenovaná. Je to jednoduchý černý monochrom, který podobně jako své ostatní obrazy autoři neopatřili běžnými galerijními popisky velikosti a techniky. Ve svém principu *Deska* odkazuje na příslušnost k širšímu celku. Časová 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. *Deska* je instalačním fragmentem z cyklu *Dead Hand* věnovanému hrozbě 3. světové války. Svou podobou apropriuje Malevičův černý čtverec, 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.

Nastane-li v programu chyba, nezbyvá jeho vývojářům než zpětným postupem identifikovat, co vedlo k jejímu vzniku. Ovládají-li stroj umění držitelé licencí, nikoli původní tvůrci, nelze než hledat „chybu“ 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 škoda! Jestliže se Tracey Eminová s malbou loučí v roce 1996 svým dílem *Exorcismus poslední malby, kterou jsem kdy udělala*, dvojice A & K svou tvorbou zezadu fauluje každého, kdo by si snad myslel, že se tento „exorcismus zla“ jejich britské kolegyni nezdařil. Malba je ve své podstatě autorům docela lhostejná a slouží jako ikonografický atribut dokreslující jejich ambivalentní vztah k umění.

Výstava *Požár v knihovně, demonstrace, zeměkoule a jiné*¹⁷⁷ představila dosud nejširší soubor kubisticky laděných maleb obou autorů (dílicím způsobem se zapojil i Václav Magid). Její ráz dobře ukázal odhodlanost dvojice popřít vše, co by se mělo týkat autonomního autorského stylu či vlastní originální formy, je-li tomu třeba. Kubismus považují Artamonov a Klyuykov za „realistické čtení“ a směs kubizujících tvarů v jejich podání reprezentuje absenci zájmu aktivně přispět do „volebního systému“ umění. Heslo: „Nevol, dělej problémy“¹⁷⁸ umožňuje dvojici návrat časem do doby, kdy by bylo hypoteticky možné nastartovat novou společenskou revoluci nebo minimálně znovu přechíst modernistickou minulost.¹⁷⁹

S nástrahami dnešního kapitalismu se vypořádávají prostřednictvím odkazu k nástupu utopického myšlení bývalého východního bloku a to poslední, co by v tomto klání modelů mělo uspět, je objektivní rozum. Svou uměleckou identitu autoři spojují s odmítáním loajality vůči uměleckému provozu (znovu a znovu neúspěšně) a staví sami sebe do role „antiuměleckých hrdinů“. Společné autorské dílo dvojice můžeme vnímat jako snahu o labilní socializaci se společností, od které se angažované umění v zásadě úspěšně oddělilo na základě odmítnutí jejího mocenského a ekonomického uspořádání. Nejen na území východního bloku může apropriace ztracených (jakkoli utopických) hodnot z programu velkých totalitních režimů či demokracií působit jako stesk po ztracených společenských jistotách. Citlivým postřehem této situace se pak mohou stát dobové

170 Lydia M. JOHNSON, „Robert Rauschenberg, Erased de Koonig Drawing“, *The Art Daily With Lydia*, 29. června 2010, <http://theart-daily.blogspot.cz/2010/06/robert-rauschenberg-erased-de-kooning.html> (cit. 19. 6. 2012).

171 Robert RAUSCHENBERG, „Erased De Kooning“, video, 4:26 min., YouTube, nahráno uživatele svugvcarter 15. května 2007, <http://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ> (cit. 11. 10. 2012).

172 Apropriace je umělecká strategie, umožňující tvůrci vědomě si přivlastnit již existující objekt, jev nebo myšlenku ze/vně světa umění a zařadit do nového uměleckého kontextu, aniž by předmět přivlastnění ztratil vnímatelnou podobnostní vazbu na originál. Úplné znění hesla apropriace viz Robert S. NELSON, „Apropríacia“, In: Robert S. NELSON – Richard SHIFF (eds.), *Kritické pojmy dějin umění*, Bratislava: Nadácia-Centrum súčasného umenia – Slovart, 2004, s. 197–211.

173 Ibid.

174 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).

175 Výňatek z osobního rozhovoru.

176 Kateřina ČERNÁ, „Vasil Artamonov + Alexey Klyuykov“. *Art & Antiques*, 2010, č. 1, s. 27–29.

177 *Požár v knihovně, demonstrace, zeměkoule a jiné*, Praha: Galerie Jelení, 10. 6. – 10. 8. 2007.

178 Slogan na jednom z obrazů výstavy *Požár v knihovně*.

179 „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.“ Alexey KLYUYKOV, *Umění. Život. Utopie*, diplomová práce, Praha: Vysoká škola uměleckooprůmyslová, 2010, s. 4. Vedoucí diplomové práce Jiří David.

artefakty, jako jsou opuštěné lící formy z bývalého národního klenotu Poldi Kladno, ve kterých se potkává nostalgie „zlatých časů“ a celospolečensky doznívající katarze z privatizačního obratu. Fragmenty minulosti dnes nejsou autoři schopni poskládat do funkčního obrazu, jelikož jednotlivé části postrádají jasně definovanou funkci a smysuplný návod k obsluze. Původ obrazu znají, ale jeho provoz je vzpomínkou na něco, co vlastně nezažili.

Artamonov s Klyuykovem nicméně „prohrají“ s hrdostí. Václav Magid svůj příspěvek k jejich vystoupení v projektu <<REWIND zastřešil výše citovanou písní australské rockové kapely Alice in Chains. Její nihilistický nádech dokresluje odhodlání „raději zemřít mladý, nežli se ohnout“ (původní frontman kapely, Layne Staley zemřel na předávkování několik týdnů před pražským koncertem v roce 1993). Jako motivace k výběru zmíněné písně mohly Magidovi vedle detailní znalosti autorských přístupů dvojice Artamonov a Klyuykov být i události spojené s výběrovým řízením na expozici Československého pavilonu na bienále v Benátkách v roce 2011. Odborná komise vybrala projekt *Spící město* Domika Langa, nicméně tehdejší ředitel Národní Galerie usiloval o to delegovat navzdory rozhodnutí komise projekt Artamonova s Klyuykovem, kteří skončili na druhém místě. Ve svém rozhodnutí tvrdě narazil na „pár novodobých pionýrů“, který považoval podobný postup za společensky nepřijatelný. Také jednoznačný postoj autorské dvojice přispěl k tomu, že se nakonec autoritativní vládce Národní galerie musel rozhodnutí komise podvolit. 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*, mohly být suverénně jejich práce prezentovány již o dva roky dříve.

Tam, kde zájem dvojice Artamonov a Klyuykov končí, začíná vašeš Vladimíra Houdka. Laureáta Ceny kritiky za mladou malbu (2010), kterou jako všeobecně přijímaný talent získal ve třetím ročníku svého studia v ateliéru Vladimíra Skrepla na pražské AVU a vítěze Ceny Jindřicha Chalupického v roce 2012. 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. Pěchouček byl jedním z porotců, kteří v roce 2010 udělili Houdkovi Cenu kritiky, autora podpořil jako kurátor výstavy *Chlapec náprsteník* v Galerii

Jelení (2010) a mimo jiné i prostřednictvím Houdkova portfolia v časopise Art & Antiques.¹⁸⁰

Při popisu Houdkovy tvorby Pěchouček nejenže nešetří chválou, ale zároveň dokazuje osobitou atraktivitu 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 zdoluhavý a kumulativní proces, aby přistoupili k obrazu znovu jako k předmětu s jeho původní autentickou aurou. Do této druhé skupiny patří malíř Vladimír Houdek – postava, která by svým dílem i způsobem života mohla naplnit ty nejtradičnější nároky na výtvarného umělce.“¹⁸¹

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,¹⁸² 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, rané avantgardy, česká moderna obecně),^[Obr. 47, 48] mohli bychom dojít k přesvědčení, že výsledkem podobného snažení bude „upatlaná malba“, navíc přeplněná přílišnými významy a odkazy. Houdkovy obrazy ovšem unaveně rozhodně nepůsobí a interpretační problém pak začíná hned v okamžiku, kdy začneme uvažovat o subjektivních motivacích jednotlivých prací, nebo zaměříme-li se na Houdkovo dílo odproštění od „prizmatu ukončené minulosti“.

Houdek trefně vystihl jedno z prázdných míst na mapě domácího malířství. Od předchozích tvůrců orientovaných na konceptuální intreakci obrazu jej odlišuje víceméně bezprostřední (o to efektivnější) zájem o malbu. Avantgardě „zcizuje“ její vlastní podobu a sám pro sebe otvírá truhlu s poklady, ze které v nastá-

lé atmosféře přehodnocování dějin umění a jejich výkladu vytahuje jeden historizující kus za druhým. Co Gerhardu Richterovi trvalo desetiletí (znejasnění vlastního malířského stylu), dosahuje Houdek během několika málo let nezpochybnitelným osobním nasazením. Pomáhal mu v tom jistě i hlad odborné veřejnosti po možnosti legitimizovat současnou malbu ve skupině ostatních uměleckých forem.

Houdkovy obrazy můžeme chápat jako intimní vzpomínku na události z jeho života, stejně intenzivně jako projekci nostalgické paměti avantgardního umělce, který se svého času pokoušel změnit svět, zatímco současný umění na podobnou snahu rezignovalo. Podobný postoj může být ve srovnání s předchozími autory nahlížen jako neřízeně emocionální nebo retrográdně romantizující. Houdkově práci však jistě nelze odepřít snahu integrovat se do nastalé revize přehodnocování modernistických odkazů západního umění a vědomí sahající za hranici jediné umělecké disciplíny.

Vladimír Houdek nicméně žádným konceptualistou není. Jeho dílo předně staví na osobní mytologii (její uhrančivě síle) a obklopuje je lyrická aura. Toto tvrzení platí zejména pro autorovu práci z 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 pastózních vrstev barev a jejich zpětným seškrabáváním nebo i pravidelným otáčením pláten autor demonstrovuje vlastní uhranutí malbou. Houdek po povrchu obrazu klouže a výsledné tvary tohoto pohybu ponejvíce odkazují ke snaze najít ten pravý okamžik, varný bod expresivity, v němž bude autorovo dílo optimálně vizuálně silné.

Propojování osobních referencí s umělecko-historickým kánonen či odkazem modernistického umění nalezneme i u Alice Nikitinové, která prošla „tradičním malířským školením“ v ateliéru Jiřího Sopka na AVU. Z tohoto setkání si odnesla minimálně silné reduktivní a koloristické myšlení, ale za zkušenost formující

autorku lze považovat i její stáž na Rijksakademie van beeldende kunsten v Amsterdamu (2008–2011). Nikitinové jméno bylo v poslední době nejčastěji skloňováno v souvislosti Cenou Jindřicha Chalupického 2011. Doplnovala seznam finalistů, kteří se do finále ceny probojovali s převážně malířským programem, což ovšem nemění nic na faktu, že autorka příležitostně z běžného rámu obrazu „vystoupí“ a své portfolio doplní o objekto- vá či instalační díla.

Transformace denní reality, běžných situací a všedních věcí do abstrahovaného pojednání skromných barevných ploch, v nichž absentují zásadně viditelné stopy štětce nebo jakékoli jiné známky autorčiny fyzické přítomnosti při vzniku obrazu, využívá především silně koloristické balancování s minimální škálou barev nebo dokonce jejich tónů. V podání Nikitinové vymezují obyčejné kanystry na vodu hranici vně a uvnitř zpracovávajícího plátna^[Obr. 49], podobně jako *Barnetova kniha* (2011) zobrazuje 3D katalog, kterým můžeme nalédnout dovnitř jeho textu-obrazu. Nikitinové redukované obrazové pole je nejčastěji naplněno odkazy k dílům neoplasticismu a suprematismu, nicméně v dílech jako *The Book of Roy Lichtenstein* (2011) a *The Book of Barnet Newman* (2011) tematizuje také pop art a hnutí color field painting. Ve většině případů je předmětem jejího zájmu konkrétní styl a typizovaný recepční formát. Nikitinová čerpá inspiraci z existujících děl, která se stala 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 samy o sobě dostatečně silně, takže divák ve skutečnosti znalost citovaného díla Barneta Newmana nepotřebuje. Nemusí nutně vzpomínat na Kazimira Maleviče, Ela Lisického, Pieta Mondriana, Theo van Doesburga. Nemusí se složitě vracet časem, ale naopak se mu nabízí příležitost klidně se ztratit v galerii autonomních, vysublimovaných znaků a piktogramů. Když Nikitinová převádí abstraktní sdělení do zobrazivé polohy, nejde o parazitování na „certifikovaném“ rukopisu, ale o hledání vlastního autorského postavení, které odráží obecnou situaci dnešní malby.

Míra redukce, k níž Nikitinová v některých dílech sahá, totiž dosahuje natolik autonomní

¹⁸⁰ Michal PĚCHOUČEK, „Vladimír Houdek“, *Art & Antiques*, leden 2011, <http://www.artcasopis.cz/clanky/vladimir-houdek> (cit. 19. 6. 2012).

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Roman ŠTĚTINA, „Vladimír Houdek“, Český rozhlas. Mozaika, podcast, 23:24 min., 26. dubna 2010, http://www.rozhlas.cz/mozaika/radiogalerie/_zprava/vladimir-houdek--725422 (cit. 19. 6. 2012).

polohy, že je velmi komplikované rozlišovat, zda 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. Zůžeme-li totiž svoji perspektivu pouze na vytvořenou geometrickou situaci, identifikujeme absenci přesného sdělení. Obraz je oddělen 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? [Obr. 49]

Minulost, které se svou apropriací nebo inspirací autorka dotýká, je záznamem postrádajícím dostatečné množství informací. S Artamonovem & Klyuykovem se Nikitinová potkává ve snaze zopakovat si „základní nastavení modernistického umění“. Podobně jako oni ovládá vlastní smysl pro humor, pohrává si se svou pamětí cizince,¹⁸³ 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 průběžným integrováním figurálních motivů do jejich vyjadřování. Ani jeden neřeší postprodukční dilema reprodukovatelnosti, pojetí duševního vlastnictví v umění, reflexi uměleckého provozu (tedy základy, na kterých apropriční umění stojí), ale ukazují nám cesty úniku z naší reality a komercializace života. Houdka přitom obraz ovládá jeho vlastní 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 dohledávání archetypálních motivů modernistické malby, které 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 rostoucí popularitu tohoto přístupu. [Obr. 50]

Je-li ovšem něco ze současného apropičního 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 v českých zemích. Je to ale dostatečný důvod k tomu označit Pěchoučka jako (post)konceptuálního malíře?

Autor malbu adoruje a odmítá zároveň. V katalogu k výše zmíněné výstavě *Insiders* Pavlína Morganová tvorbu Michala Pěchoučka hodnotí jako v podstatě „velice tradiční, i když nabývá úplně nových a originálních forem“.¹⁸⁴ 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 multimedialní 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 charakterizuje sjednocující uzavřený komplex výtvarných prvků od námětu až po konkrétní malířský rukopis.“¹⁸⁵

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. 51] Pokud se kdy Pěchouček snažil technologickým zkoumá-

ním 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. Mnohem více než malířem je Pěchouček důsledným pozorovatelem vlastní existence, kterou se rozhodl proklamativně spojit s tradiční představou o nepřízřusobivém, romantickém umělci, což mu ovšem nikterak nebrání v pragmatickém chování.

Na AVU studoval v ateliérech Jiřího Lindovského a Jiřího Davida, ve třiceti letech se stal držitelem Ceny Jindřicha Chalupického (později i jejím promotérem) a ve stejném 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 Knížíka). Pěchouček byl později 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 Janášovým tvrzením, klíčový prvek. U autora nejsou apriorním nástrojem k hledání jiného než čistě malířského vyjádření, ale metodou distancování se od omezené kapacity statického obrazu, a způsobem, jak rozvíjet kontinuální příběh samoty.¹⁸⁶ 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 setkávání...

Modernistické motivy, které se v autorově figurální tvorbě objevují v různém technologickém zpracování asambláže 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 švadle-

nou, autor byl v lázni, v létě se na pláži se rekreoval, později nastýdl a musel k lékaři atd. Kdekoli se nacházel, ukládal si do své paměti, podobně jako fotograf Miroslav Tichý, voyeristické 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. Narozdíl 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 šedesátých let minulého století, vtahuje diváka do svých pocitů a současně ohraničuje výstavu jasnými autorskými pravidly. Střídmou ukázkou podobného postupu může být Pěchoučkova výstava *Screen*,¹⁸⁷ která Pěchoučkovi umožnila zopakovat zažitý experiment míchání médií v pečlivě přečteném prostoru Galerie Jiří Švestka. Autor v podstatě rozdělil výstavu na dva celky, ve kterých prezentoval vlastní konfrontaci s evropskými dějinami figurální a nezobrazivé malby druhé poloviny 20. století a současnou prací jeho mladších kolegů – Simony Smrčkové a Evžena Šimery, kteří na výstavě vystoupili jako hosté. Konfrontaci téměř neslučitelných ideologií odprezentoval Pěchouček v instalačně odděleném mixu figurální a geometrické formy, přičemž hranice tohoto předělu dílem zosobňují i autorovy 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“.¹⁸⁸ Posléze samotný „*Screen*“: clona, síť, cenzura, zástěna, ale také obrazovka, 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 – geometrizu-

184 Pavlína MORGANOVÁ, „Insiders. Nenápadná generace druhé poloviny 90. let“, *VVP AVU*, <http://vvp.avu.cz/pub/att/vystavy/34/2.pdf> (cit. 19. 6. 2012).

185 Robert JANÁS, „Současná malba mezi konceptem a klasikou“, *Art & Antiques*, říjen 2006, č. 6, s. 105–115.

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

187 *Screen*, Praha: Galerie Jiří Švestka, 2008.

188 Karel OUJEZDský, „Michal Pěchouček / SCREEN“, podcast, 5:25 min., Český rozhlas. Mozaika, 22. února 2008, http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/michal-pechoucek-screen--427145 (cit. 19. 6. 2012).

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

jící 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“. 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 tak alespoň všichni činí stejným dílem. Pravdou se pak stává, že pravidla apropriace jsou nikoli nepodobná 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 mezi odborníky, 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“.¹⁸⁹ 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, vytvořil výpravu hry *Šavle* na motivy románu Doroty Maslowské (2010) o rok později uvedlo Divadlo Komédie jeho

další režijní počín, nastudování hry Bernarda-Marii Koltése *V samotě bavlníkových polí*. Pěchouček tak dokládá své vlastnosti vypravěče, aranžéra, choreografa a výtavníka a malba je pro něj stejně důležité téma, jako to, jestli je právě pondělí, únor nebo úpněk. [Obr. 52]

Pěchoučkovi nelze upřít obratnost ve využívání 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 konceptuálního malíře, to nestačí. Pěchoučkova tvorba proto reprezentuje důležitý milník v rozměšňování terminologické čistoty. Jeho nepřehlédnutelné autorské fluidum na sebe skrze intermediální přístupy natáhlo výklad, který se bez použití termínu „konceptuální“ často neobejde (jakkoli je nejčastěji používán v souvislosti s Pěchoučkovými fotografiemi, nikoli obrazy), ale spolu s ostatními autory této kapitoly dokazuje, že apropriace 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 žádné konceptuální umělec, ale výtvarník,“¹⁹⁰ loučí se autor s úsměvem. Čas jít do postele!

Než se nad vybranou disciplínou zavře voda, rád bych uvedl ještě jednoho z příležitostně apropriujících, potažmo konceptuálních autorů v malbě. A je-li možné zpochybnit statut Pěchoučka coby malíře, stejně provokativně může působit označení Roberta Šalandy za „konceptuálního tvůrce“. Šalanda je pravým Pěchoučkovým opakem – malířem z přesvědčení! Je to další 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 apropriujících autorů zapadá hned z několika důvodů. Předně proto, že doposud byla řeč pouze

o tvůrcích, kteří se jasně identifikují s konkrétními historickými styly, záměrně pracují s ikonografickými díly nebo přímo s komplexním systémem zavedených forem.

Šalanda postupuje opačným způsobem. Informační pozadí svých obrazů vyhledává v globální všehochuti internetových informací a nabourává tak vlastní výbavu „umělce profesionála“. Při našich konzultačních setkáních v komplexu budovy Orco, kde se nachází Šalandův ateliér, jsme se v listopadu 2011 bavili o autorových inspiračních zdrojích. Z jeho podkladů mi utkvěla série krajinářských výjevů, ke kterým se 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 schématickosti, až po vyprázdněný, studený prostor a inklinování ke znakovitosti.“¹⁹¹

Šalanda mluví o sérii, jež vznikala bez předchozího plánu a její výsledek je čistě důsledkem 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 oběšenčů, kteří visí na tematizovaném stromě, ani klasicistní malířskou předlohu obrazu dvojice ležící později pod oním stromem hledíc do opuštěné kopie prvotní krajiny. To poslední, co nám Šalanda ukazuje, je strom a prázdný malířský stojan. Obrazy pojí souvislá řada postupně odstraňující původní předmět malby. [Obr. 53]

Postprodukce je v barevně a tvarově jednoduchém režimu Šalandových obrazů sekundárním podnětem. Jádro Šalandova zájmu spočívá hlavně v pokusech vyrovnat se s limity malířství skrze šablonovitý mechanismus, jehož hlavním rysem by mělo být omezení expresivních

technik malby. Ze společných rozhovorů usuzuji, že autor sám sebe za konceptuálního tvůrce nepovažuje, nicméně jeho malířský projev vykazuje dlouhodobě rysy, jež jsou konceptuálnímu myšlení vlastní. Mimo cyklicky se opakující červenobílé kompozice Šalandových obrazů lze připomenout i autorovy prostorové instalace (tedy expandovaná sdělení mimo běžný formát 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 *Kvinteto užaslych* od Billa Violy. 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.“¹⁹² Jistě není náhodou, že Šalanda zmiňuje právě Billa Violu, pro kterého je typické propojování konceptuálních východisek s důrazem na silný vizuální efekt. Viola rovněž zdůrazňuje 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 složité 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 od zaběhlého stereotypu vnímání malířství jako disciplíny nanášení jedné vrstvy barvy za druhou k vytvoření výsledné imprese a zvolme reverzní pohled.

Šalanda s redukcí nepracuje až na napnutém plátně, ale celý omezující mechanismus startuje již před započítím vlastního díla. Podobně jako většina autorů zastoupených v tomto textu si je vědom kontinuity předešlého uměleckého

190 Michal PĚCHOUČEK, „Hodiny v umění (autorský komentář ke stejnojmenné výstavě)“, video, 2:42 min., *Artyčok*, 27. června 2011, <http://artycok.tv/lang/cs-cz/7696/hodiny-v-umenilesson-in-art> (cit. 19. 6. 2012).

191 Osobní korespondence s autorem, červen 2012.

192 Ibid.

provozu a jeho dějin (včetně historie 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.

V úvodu tohoto textu jsem předeslal, že se má práce bude zabírat 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 šíří výkladového aparátu. Kdybych ve svém původním závazku zůstal zásadovým, více než polovina autorů by v tomto souboru nemohla figurovat a to bez ohledu na to, zda 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.¹⁹³

Prostor mezi osobním a obecným považuji za plochu mezi vštěpováním (kódováním) a vybavováním (reprodukováním). 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 přesné, jelikož přirozeností lidské paměti je korigovat s přibývajícím časem. Ze striktně psychologické terminologie nepřekračuje krátkodobá paměť horizont 15 až 20 sekund trvání. Kratší už je pouze paměť senzorická (ucho-ávající smyslové informace), která je v neurologii označovaná jako ultrakrátká. Vše ostatní jsou vzpomínky, oddělující přítomnost od amnézie, způsobené „požářem v knihovně“ našeho vědomí!

4.5. 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, přesto by jejich přiřazení k výše navrženým kategoriím postkonceptuální malby bylo poněkud nepatřičné. Zahrnutí následujících umělců do představovaného výběru je především pokusem o doplnění procesu defragmentace celku „příběhu o odmítání malby“.

Například David Böhm & Jiří Franta naplňují většinu ze znaků skupiny pracujících na poli experimentálních přístupů, ale v jejich díle v zásadě absentuje transparentní zájem o vzhled výsledného uměleckého artefaktu.¹⁹⁴ I přesto se domnívám, že se jejich tvůrčí systém o obor malířství opírá minimálně skrze odmítání tradičních tvůrčích metod a technologií. Nabízený úhel pohledu na „zapovězené“ metody kresby lze modelově číst i na pozadí postmediálního odklonu od klasické malby. Oproti tomu postprodukční myšlení Jaroslava Matuly můžeme jasně srovnávat s ranou tvorbou Jana Nálevky. Těžko jej však zařadit mezi „dokodéry“, což současně nic nemění na faktu, že je autorova tvorba (jakkoli relativně neznámá a neucelená) mimořádně zajímavým počinem

nejen v kontextu diskutovaných osobností. Poté, co přiblížím práci zmíněných umělců, se krátce pozastavím i u významu díla Tomáše Vaňka, který pro mne představuje „otce české revoluce“ ve vnímání přístupu vystoupení z běžného obrazového rámu.¹⁹⁵ A konečně závěr této kapitoly patří umělcům, kteří se do výčtu této práce z různých důvodů nevešli, ale i tak reprezentují zajímavé mezistupně v chápání současné „postkonceptuální malby“.

Při osobním rozhovoru s Davidem Böhmem a Jiřím Frantou je to poslední, co člověka napadne, že by zastupovali chladné a racionalizující konceptuální myšlení. Do povědomí domácí scény vstoupili nejdříve jako kreslíři komiksu, později jako autoři výrazných murálů realizovaných v interiérech i exteriérech. Mluvíme-li o Böhmovi a Frantovi v kontextu domácí malby, měli bychom spíš pracovat s pojmem kresba, i když při práci na stěně několikrát sáhli i k využití barvy. Jejich vstupy do architektury jsou motivovány 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) spolupracovali autoři pod kurátorským vedením Jiřího Ševčíka na nástěnné kresbě v prostoru Galerie Rakouského kulturního fóra v Praze. Výstupem výstavy *Snadná danost*¹⁹⁶ se stala surrealistická konstelace inspirovaná především fotografiemi z deníků *Blesk* a *MF Dnes*, jejichž motivy pokryly celou galerii prostřednictvím kombinace figurálních výjevů a textových záznamů.

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 performativní tematizování možností, jak nakreslit obraz: „Vysoké školení prozrazují především mutace různých stylů a přístupů. Výsledkem genového inženýrství obou výtvarníků je pouliční směs: 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.“¹⁹⁷

Komentář Edith Jeřábkové, jež s autory spolupracovala v roli kurátorky hned na několika projektech, reflektuje důležitá východiska jejich práce. Böhm i Franta prošli odborným školením na vysoké umělecké škole (setkali se v ateliéru Vladimíra Skrepla na AVU), těžko tedy zpochybňovat, že vědí, co to je současné umění.¹⁹⁸ Ve výňatku z textu Edith Jeřábkové 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“. V zásadě však v textu můžeme identifikovat snahu 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.

Duo Böhm & Franta se navíc v roli **zadavatelů** a plánovačů hojně „zříká“ vlastního autorství. Nechává za sebe kreslit stromy, motocykly, bagry, jeřáby, hudebníky, provazolezce nebo demonstrativně maluje bagrem. Kreslí zavěšené na stropě kostela se štetci delšími jak osm metrů, tuhami na botách, mořskou vodou, v posilovně v tahu proti posilovacím strojům... Vše do úmoru kostí nebo alespoň do té doby, kdy zůstává na kartě digitálního fotoaparátu kapacita k ukládání performativních dat. [Obr. 54] Za pozitivní lze považovat jejich testování situace, ve které platí provizorní dohody o tom, co je a co není umění či jak má vypadat. 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 školený

193 „Individuální paměť je nepřenosná. 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 archívem procházet a nahlížet do záznamů, které nás zajímají. Myslím, že v paměti je ve skutečnosti jen jeden jediný kartotéční lístek s proměnlivým písmem.“ POSPISZYL, „Přítomná minulost“, op. cit.

194 Podobně jako se zdánlivě nehlásí k samotnému médiu malby ve snaze osvobodit se od pejorativní kategorizace spojené právě s malířstvím... O kolik by byl Šimerův *new dripping* originálnější, kdyby jej neomezovalo už jenom vlastní pojmenování? Nebo by to bylo právě naopak a tento „novátorský“ postup by bez návaznosti na „klasický dripping“ svou pozornost nikdy nezískal?

195 V kontextu této práce představuje Vaněk výjimku z pravidla, jelikož svým datem narození překračuje rok 1970, který *reprezentuje nejzazší hranici mého zájmu*.

196 *Snadná danost*, kurátor Jiří Ševčík, Praha: Galerie Rakouského kulturního fóra v Praze, 27. 3. - 30. 4. 2008.

197 Edith JEŘÁBKOVÁ, „Na okraj jednoho experimentu“, A2, 2006, <http://www.advojka.cz/archiv/2006/37/na-okraj-jednoho-experimentu> (cit. 19. 6. 2012).

198 Své 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.

výkon se čtivým příběhem. Navíc zápletky, akce a její fotodokumentace u naší dvojice nabízí vždy přímočarou podívanou, na kterou domácí kritika slyší: „David Böhm a Jiří Franta se stávají ever-greenem finále Ceny Jindřicha Chalupeckého, porota je zahrnula do svého výběru již potřetí. Vyjma jejich až obsesivního zaujetí pro hledání kresby v jejich nejružnějších 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 žánru inscenovaného filmu, v němž jsou jednotliví umělci–herci vkomponováni do společného stroje tvorby a připomínají tak začátky českého animovaného filmu, z nejnámějších *Vzpouřu hraček* Hermíny Týrlové.“¹⁹⁹

Výstava *Echolog*,²⁰⁰ jež zásadním způsobem přeformátovala celou vnitřní dispozici galerie do jednoho velkého bludiště, představovala pro návštěvníky galerie patrně nejfyzičtější nabídku kontaktu s autorským rukopisem dvojice. Prostor ovládly panely s odhaleným rubem a oddělující prázdnost od popisných pasáží, přičemž zbudovaný labyrint diváka vedl od marginálních formátů mozaiky až po nazvětšované části, které postupně různými průhledy. Průchod expozicí byl ve své podstatě řízen a podmiňován pochopením dominového efektu celé skladby. Dobrodružné galerijní safari složené z různých překážek, nepřenositelností a chyb, doplňovala videoprojekce s názvem *Echolog*. Ta zobrazuje složité technické zařízení obsluhované několika figuranty (včetně samotných autorů) a připomíná živé sousoší či alegorický vůz poskládaný hned z několika uměleckých médií najednou. Pohyb kamery po scéně umožňuje detailní pohledy na části stroje a nabízí divákovi možnost odhadovat jeho funkce. Za živým obrazem pak zůstává emocionální ozvěna, ve které mohou pozorní zaslechnout cyklicky opákané postmodernistické echo: „Jde o záznam, nikoli o výsledek!“

Stojí-li práce Böhma & Franty na 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 s malířskými formami. 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 pro Matulu něčím, co ho potkalo na jeho životní cestě kluka z Brna, který má rád grafický design, „stickerky“ a život ve vlastní komunitě.

I přes relativní nezájem o sebeprosazení v lokálním galerijním provozu byly Matulovy práce zastoupeny mimo jiné na výstavách *Portrét roku* (2001) v Galerii U Bílého jednorožce v Klatovech, *Nejmladší* (2003) ve Veletržním paláci Národní galerie v Praze nebo v projektu *Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století* (2004) v Českém muzeu výtvarných umění.²⁰¹ Každá další 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 všimla i Lenka Lindaurová v časopise *Umelec*:

„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 nejruznějším 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.“²⁰²

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 „klikacího rabování“ současné vizuální kultury je schopen i výkonů na malířských plát-

nech. [Obr. 55] Na plochy obrazů přenáší své grafiky prostřednictvím vyřezávaných plotrovaných fólií nebo je přímo tiskne na plátno. Listování Matulovým autorským portfoliem tak 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. Undergroundový korporát Mutant Industries dokonce svého času „hrozil“ zaplavením společenského systému originálními informacemi. Na podobnou „revoluci“ se ale nakonec zdálo být pozdě a s ohledem na autorovu pracovní neukázněnost umělecký matrix dále pokračuje v naplňování své virtuální funkce bez Mutantova 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 britským komentářem k autorovu vlastnímu postoji umělce. Propagandisticky nás upozorňují na nezájem Matuly integrovat svou tvorbu do společenské směny a potvrzují Mutantovo zaujetí v životě mimo oficiální uměleckou komunitu. Své pocity Matula neváhal rozšířit na obecná konstatování a ve spolupráci s autory Bia a Dante vytvořil společenství umělců prohlašujících městské ulice za bojiště, samy sebe pak za umělecké bojovníky útočící vizuálním atakem či za posádku milovníků umění. Z pohledu 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 počin. V roce 2003 sloužily nálepky autorům k nelegálnímu výlepu a spamování domácích metropolí (jmenovitě Brna a Prahy). Útok na veřejný prostor prostřednictvím barevných stickerek můžeme v jistém ohledu srovnávat i s činností street artové skupiny „Crew Against People“ CAP, jejíž zakladatelé podobně jako Matula intenzivně rozlišují rozdíl mezi galerijním a veřejným prostorem. O CAP však bude zmínka později.

Důležitější je připomenout, že tak dalece, jak byl Matula studentem vysoké umělecké školy, vzdělávací systém vyžadoval jeho účast na školním zadání. Výsledkem byla syntéza jeho grafického a plošného vyjadřování, jež vedla

k sérii velkoformátových maleb na plátně *Mutant in da streets*. U souboru lze identifikovat opakující se motiv pohybu jednotlivce v urbánním prostředí a „hledání svého místa v ulicích“, které lze v případě Matuly vnímat opravdu široce. Cyklus každopádně svou jednoduchostí, zajímavou geometrickou organizací plochy obrazů zlomil pověst Matuly coby výhradního street artisty nebo „obyčejného grafika“, čehož autor dle svého zvyku následně využil po svém a úspěch 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*, kde výstava *Action hero strikes back* vyzněla téměř naprázdno, a nikoli v adekvátním formátu adekvátní galerie.

O několik měsíců později po skončení této výstavy se Matula vrátil zpět do hry zatím svou poslední realizací v rámci kolektivní výstavy *Zanechte zprávu* v Galerii Aula.²⁰³ Na čelní stěně galerie vytvořil velkoformátovou „rytinu“ do polystyrenu zachycující obličej Saskie Burešové, bývalé moderátorky České televize, jenž jistě utkvěl v paměti většiny z nás. Podobizna Burešové na příchodí 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

199 Vyjádření poroty, *Cena Jindřicha Chalupeckého*, 13. 6. 2012, <http://www.cjch.cz/en/article/vyjadreni-poroty> (cit. 19. 12. 2012).

200 *Echolog*, Praha: Galerie Jiří Švestky, 4. 4. – 5. 5. 2012.

201 *Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století*, Praha: ČMVU (dnes Galerie středočeského kraje), 30. 6. 2004 – 19. 4. 2004; můžeme zmínit ještě zahrnutí do přehlídky *City's Celebrities* (23. bienále grafického designu), Brno: Moravská Galerie v Brně, 18. 6. – 28. 9. 2008.

202 Lenka LINDAUROVÁ, „Nové tváře / JAROSLAV MATULA“, *Divus*, https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=650 (cit. 19. 6. 2012).

203 *Zanechte zprávu*, kurátorka Karina Kottová, Brno: Aula, 13. 12. 2011 – 13. 1. 2012.

by takto ztratilo velký talent, který vlastně ani nikdy nemělo, předně protože se Mutant ke své značce nikdy aktivně nepřihlásil.

Značka MUTANT stojí mezi „postprodučním 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. Pozornému čtenáři jistě neuniklo, že míra konceptualismu a přísnost konceptuálních znaků klesá kapitola od kapitoly k povolnému vyprázdňení 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 institucionalizaci světového graffiti pružně zareagovala lokální streetartová scéna reprezentovaná jmény Epos 257, Pasta, Point nebo Skarf. Osobně nejsem schopen posoudit originalitu jejich práce ve světovém kontextu, ale za světlou výjimku současného českého graffiti rozeznatelného v mezinárodním dění jsou víceméně singulárně považováni pouze CAP.²⁰⁴

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) upozorňuje na četnou 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. 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 nepokoušejí snahu inovovat vysoké umění. Konceptuální prostor pro ně zůstává nedotknutelným a elitním, zatímco tvorba uskupení představuje způsob, jak proflákat odpoledne s plechovkou barvy a stát se během toho mimochodem legendou jedné subkultury.

Je-li řeč o legendách, zbývá se ještě vrátit k avizovanému jménu Tomáše Vaňka. Vaněk je jedním z nejoriginálnějších účastníků konceptuálního proudu současné malby. Bez Vaňkova vkladu do kurátorského projektu vývěskové skříně v ulici Komunardů v pražských Holešovicích bychom dnes patrně skloňovali termín „veřejný prostor“ v trochu jiných pádech, ale i kdyby snad vitrínka Bezhlavého jezdce nikdy nevznikla, zůstal by za Vaňkem minimálně důrazný záznam v podobě jeho „participů“.

Periodě participů v autorově díle předcházela cyklus *Barvy laky* (1997) vystavený rok po absolutoriu AVU (Vaněk prošel ateliéry Jiřího Sopka a Vladimíra Kokolii) v Galerii U Bílého jednorožce v Klatovech. Obrazy s názvy *Lesk*, *Aspik*, *Zrcadlo*, *Záclona*“ z diplomové série byly založeny na využití syntetických laků a igelitů na povrchu malířského plátna; autorovi prakticky nešlo o vytváření spektakulárního malířského motivu, ale naopak o „odizolování“ očekávaného efektu malovaného obrazu. Série ve výsledku představila sadu monochromů, jež vznikaly různým vrstvením laku na povrchu plátna. „Obsah“ obrazů navíc halil plastový povrch.²⁰⁵ 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 předznamenaly ztrátu autorova zájmu o řešení běžné dispozice závěsného obrazu. Ukázkou dovršení tohoto posunu v autorově tvorbě je například raný *Particip* č. 7 (1999), v němž Vaněk 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 provozovatele sběratelem Karlem Tutschem, ale současně rozebírala vztah obrazu a jeho pozadí. Motiv dvou obrazů – nástřík imitující povrch dřeva – byl pře-

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

nesen 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 centrálního motivu použitého závěsného obrazu. [Obr. 57] Prostorová dispozice *Particip* č. 7 předjímá Vaňkovu silnou disciplínu: obraz ve veřejném prostoru. Netrvalo totiž dlouho a autor svým „graffiti“ vystupil z klasického galerijního prostoru a jeho participy se začaly objevovat v kancelářích, na průčelích domů, venkovních zdech, na mostech, jednoduše napříč veřejně užívaným prostorem. Jakkoli mají Vaňkovy *Participy* 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 zpět do „laboratorních podmínek“ běžného galerijního prostoru, který vlastně nikdy ideově neopustil. Vaňkovi se „útěk před malbou“ vydařil bezprecedentně a zůstává tak možná nejsignifikantnějším autorem pracujícím s konceptualismem v současném obrazu. Téma předcházejícího textu pro mne představovalo především osobní výzvu spojenou s doktorským studiem na FaVU VUT v Brně.²⁰⁶ Stávající přepis do podoby knihy má oproti uměleckému dílu zásadní nevýhodu především v tom ohledu, že neumožňuje adekvátní časový odstup a možnost důsledné autorské korektury prvního „vydání“. Se závěrem této knihy si znovu uvědomuji, že pohyb na škále mezi pojmy *konceptuální* a *postkonceptuální* představuje v kombinaci s absencí nestandardizované doktríny významné riziko. O to více je na místě připomenout, že navržený referenční rámec, čtení globální a lokální situace, ale především modelově vytvořené skupiny autorů nemají být vnímány jako závazné normativy s ambicí zavádět do domácího prostředí nové kategorie, ale především jako možné katalyzátory další diskuze.

Do příběhu však nemusíme nutně vnášet zbytečné existenciální nebo kategorizační drama. Podle Miroslava Petříčka mohou pojmy *konceptuální* a *postkonceptuální* existovat vedle sebe bez zásadnějšího konfliktu zájmů a bez stanovení všeobjímající – tvrdé definice:

206 Práce mimo jiné vychází z předem stanoveného generačního rozpětí. Nereflektuje proto tvorbu autorů jako jsou Jiří Černický (*1966), Jiří David (*1956), René Hábl (*1968), Petr Pisařík (*1968) nebo Michal Škoda (*1962); prostor pro adekvátní prezentaci jsem mimo jiných nenašel pro Davida Hanvalda (*1980), Patricii Fexovou (*1975), Petra Krátkého (*1985), Radima Langeru (*1985), Martina Nytru (*1987) nebo Lenku Vítkovou (*1975). Všichni jmenovaní by mohli svým dílem přispět k doplnění palety postkonceptuálních „příznaků“ v české malbě a v některých případech povážlivě převážít miskou vah na stranu odlišných interpretací či vzorových uskupení.

„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 přícházení 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.“²⁰⁷

Odhlédneme-li tak od lineárního pohledu kontinuálních dějin postmoderního umění, je příhodnější *postkonceptuální* definovat spíše jako komplexní uskupení volných znaků jedné příbuzné třídy než jako krystalicky čistý pojem.

Dále mohu otevřeně přiznat, že odkaz „české malířské neoexprese“ ani „šlechtěná hyperrealistická prázdnota“, nepatří mezi mé oblíbené žánry, jakkoli mutující. Naopak. Umělecky jsou mému myšlení a vkusu blízcí umělci zejména formy redukující Vasil Artamonov a Alexej Klyuykov, Marek Meduna, Jan Nálevka, Tomáš Vaněk, Milan Salák, Jan Šerých nebo Josef Mladějovský. Jmenovaní autoři jasně formulují své dílo s vědomím pravidel konceptuálního obrazu a jeho praxe. Ve svých dílech vytvářejí autonomní umělecké systémy, obratně zvládají zajímavé intelektuální hry a to s dosta-tečně provokativní formou k zaujetí divákova znuděného oka i rozumu. Subjektivní přístupy dovedou prezentovat s vyváženou dávkou humoru, ovládají postprodukční formy myšlení a vztahové estetiky, atd. Leč ani jejich umění nelze postavit mimo ohrožení vytváření disfunkčních a nazpět vedoucích cest, nebo je nevnímat v kontextu globální ztráty kontroly představitelů kulturní kritiky nad společenskou realitou.

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 zakódováním svých děl elementární princip umělecké komunikace? Nejsou právě oni – více než jiní – součástí umělecké koluze? Veřejnosti utajené – výhradně profesní dohody – o pravidlech provozu současného umění? Patří konceptuální myšlení

v malířství v rámci všech zkorumpovaných uměleckých programů mezi ty nejméně zkorumpované nebo právě naopak? Lze považovat za legitimní takové umělecké dílo, k jehož pochopení je nezbytné osvojit si nekonečný slovník odborných pojmů a to nejlépe hned z několika vědních oborů? K čemu slouží Salákův mnohoúhelníkový monochrom ve věku Viriliovy vizuální dyslexie? A komu takové umění slouží? Shareholders nebo stakeholders?

Postkonceptuální přístupy každopádně ve své elitářské podstatě naplňují Baudrillardovu skepsi o stavu současného umění, jelikož jsou „party účelového dortu“. Dortem, ze kterého se na každého dostane jen podle jeho místa u svatebního stolu. Zamilovaný ženich si po letech staromládenectví z rozumu bere za ženu výstavu. Výstava bydlí v bohatém muzeu a miluje autora, protože jí dodává pocit krásy a důležitosti. Svatebčané jsou vernisážovými hosty slavnostního rautu s omezenou kapacitou, protože muzeum je ve skutečnosti na dně svého rozpočtu. Přesto se pije. K ránu účastníci obřadu vystřízliví, někteří si vymění kontakty, aby se potkali na příští svatbě. Znaveně opustí své pokoje a rozjedou se do svých domovů zpátky za běžným životem. Rodiny zaplatí poslední účet, dveře se zaklapnou a manžel začne po několika letech myslet na kolegyni z práce...

Nezní Vám tato fikce povědomě? A co jiný příběh? V závěrečné scéně britského filmu *Layer Cake* (2004) opouští postava Daniela Craiga po drogovém obchodu, který jí právě zajistil odchod do přepychového gangsterského důchodu, prestižní pánský klub a cestou na zahradu vzpomíná na všechny mrtvé známé, které po cestě na vrchol distribuční sítě potkala: „Adios, amigos... Lodník Paul. Kinky. Kníže. Sekáč. Kilburn Jerry. Bláznivej Larry. Pan Štěstí. Vojsko. Jimmy... Nechci svoje jméno přidat na tenhle seznam. Moje jméno? Kdybyste ho znali, byli byste tak chytrý jako já!“ Muž vyjde před dům a ze zahrady se ozve výstřel, zasažený padá na schody a divákovi poprvé pomalu dochází, že během posledních 96 minut nezaznělo jeho jméno, přestože byl hlavní postavou celého děje. Zmatený mladičký vrah se otočí, zahodí pistoli a utíká pryč, zatímco závěr filmu podkresluje hudba Joe Cockera: „I'm just a soul whose intentions are good. Oh Lord, please don't let me be misunderstood...!“

96

97

4.1. Dekódování jako koncept obrazu



[Obr. 25] Pohled do instalace výstavy
Bezradný otec a století a ženy
Foto: fotoarchiv Marka Meduny



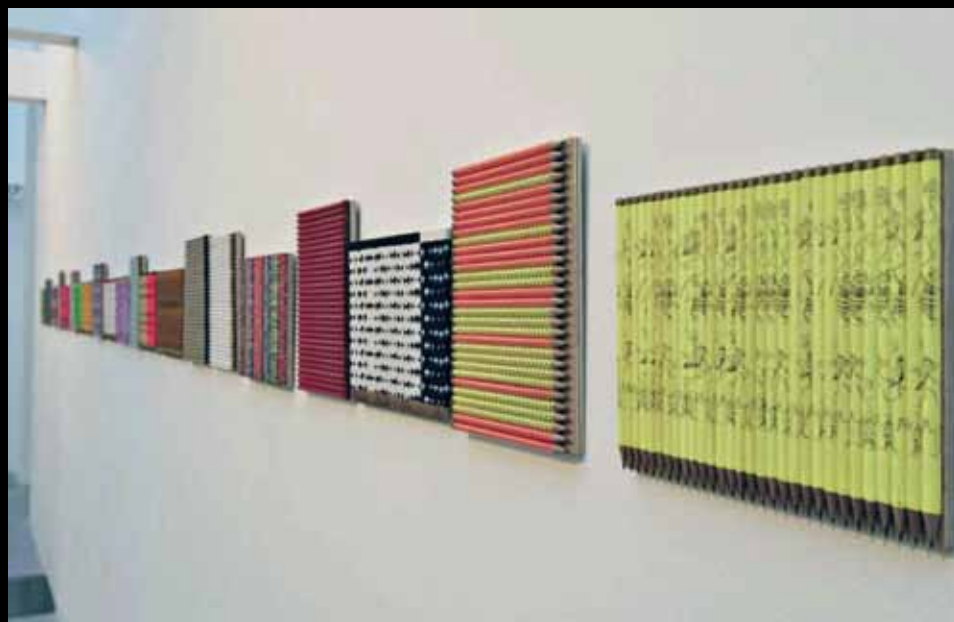
[Obr. 26] Co, kdo a za kolik?
Milan Salák, *Camo Jacket*,
(1995-2007, olej, plátno, 65 X 70 cm)
Foto: fotoarchiv Milana Saláka

[Obr. 27] Obraz nebo text?
Marek Meduna, *R* z cyklu *Zero*
(2009-2012, akryl, olej, plátno,
135 x 200 cm)
Foto: fotoarchiv Marka Meduny

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.



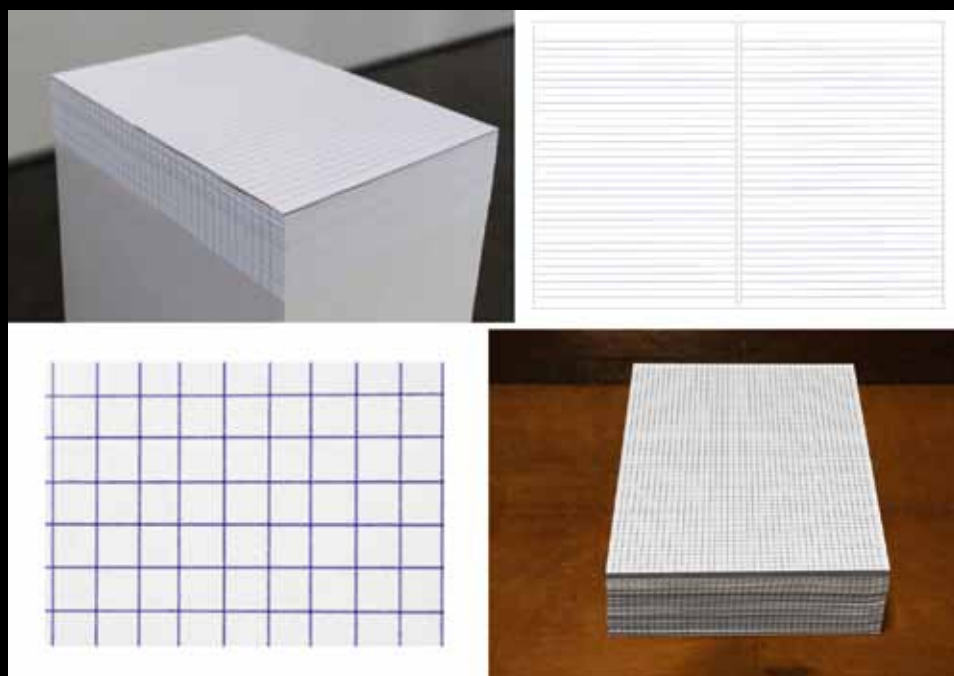
[Obr. 28] Malba rozumu a „šílenství“ na zdi
Jan Šerých, *The Shining. Kubrick's Carpet*
(2005, malba na zdi, 350 x 700 cm)
Foto: fotoarchiv Jana Šerých



[Obr. 29] Jan Nálevka reflektující dispozici
grafitové tužky
Zdroj: fotoarchiv Jana Nálevky

[Obr. 30] Estetika mizení? Autoterapie?
Konceptuální záznam...
Jan Nálevka, *Ráda bych ještě podotkla, že...* (2010, kresba propisovací tužkou, papír A4)
Zdroj: fotoarchiv Jana Nálevky

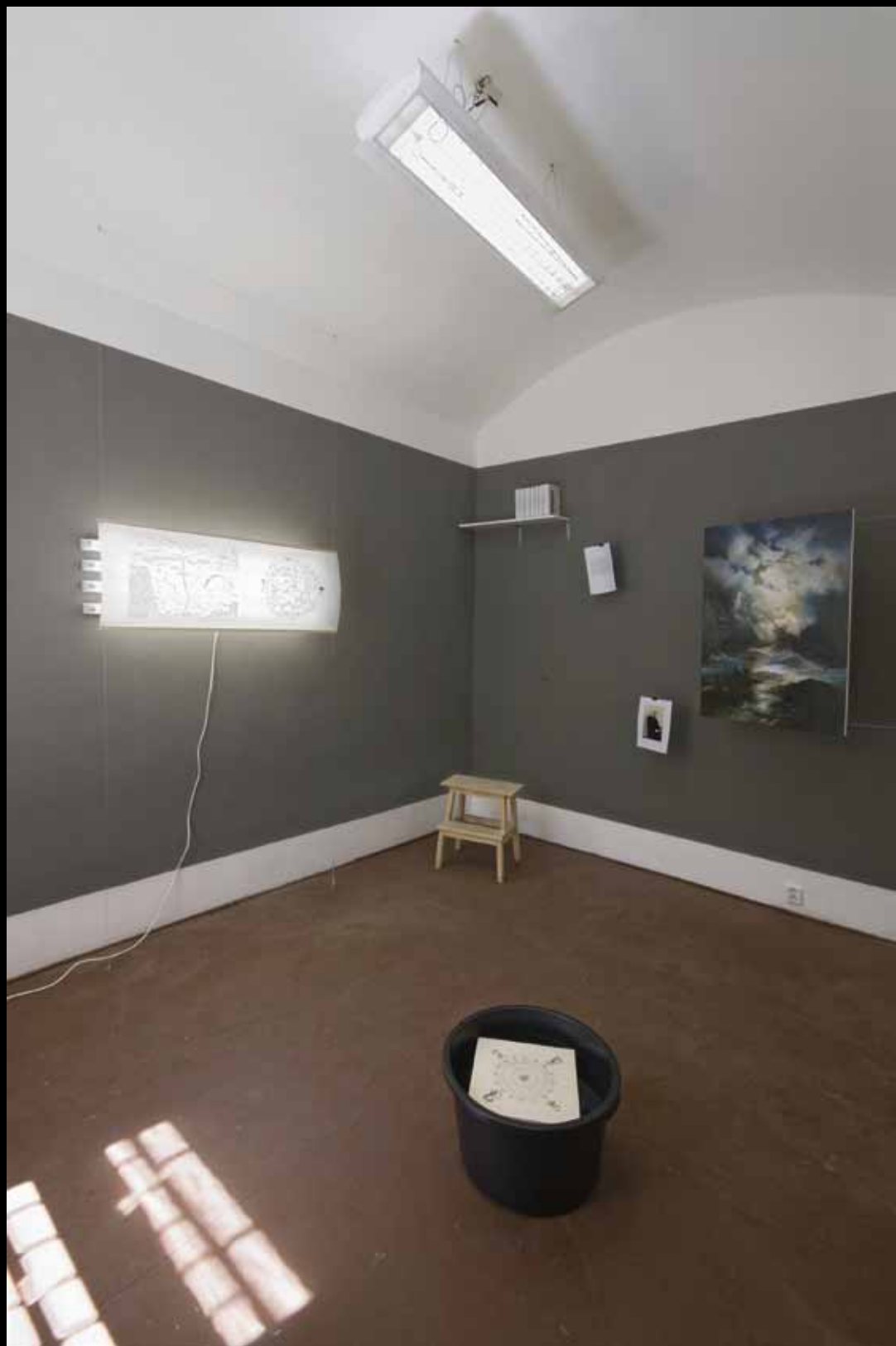
Jan Nálevka, *Jiné pokoje, jiné hlasy*
(2010. kresba propisovací tužkou, papír A4)
Zdroj: fotoarchiv Jana Nálevky



[Obr. 31] One Can Never Tell
Vpravo: *Think of Beauty / Imaginations Paintings*
(2009, plátno, akryl, velikost variabilní)
Zdroj: fotoarchiv autora, 2009



[Obr. 32] Poskládej si sám!
Václav Magid, *Otcovo slepé oko*
(2009, pohled do výstavy v Galerii Jelení)
Foto: Radek Jandera



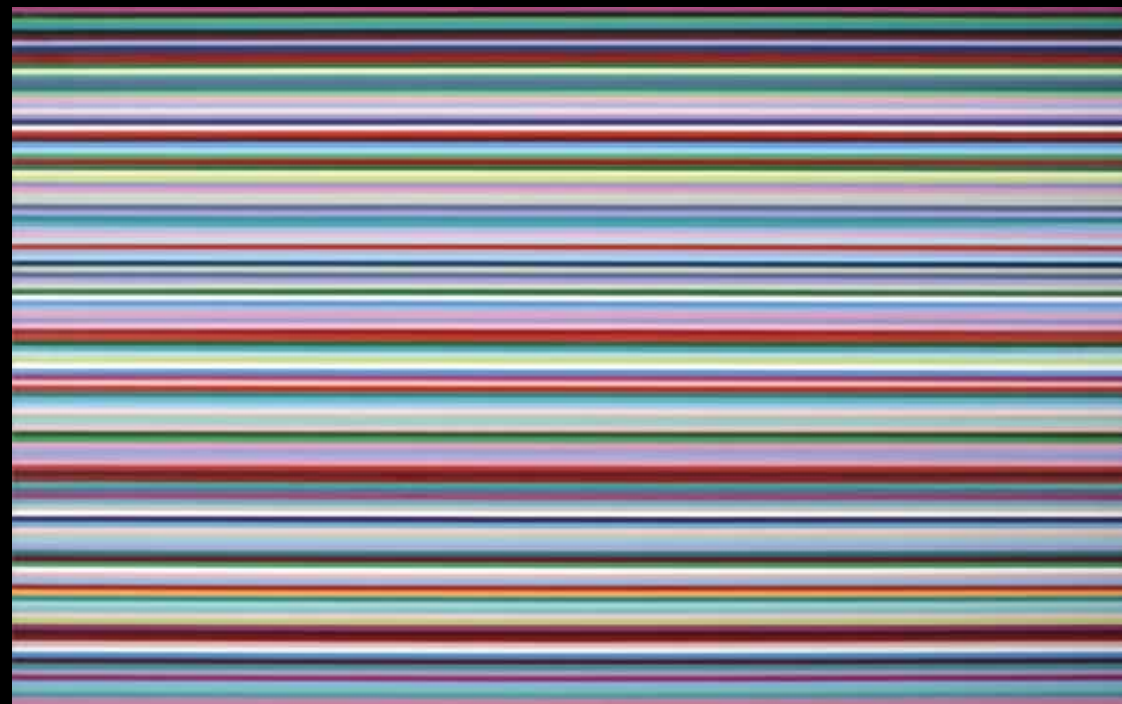
4.2. Zítřka ráno vstanu akrylem



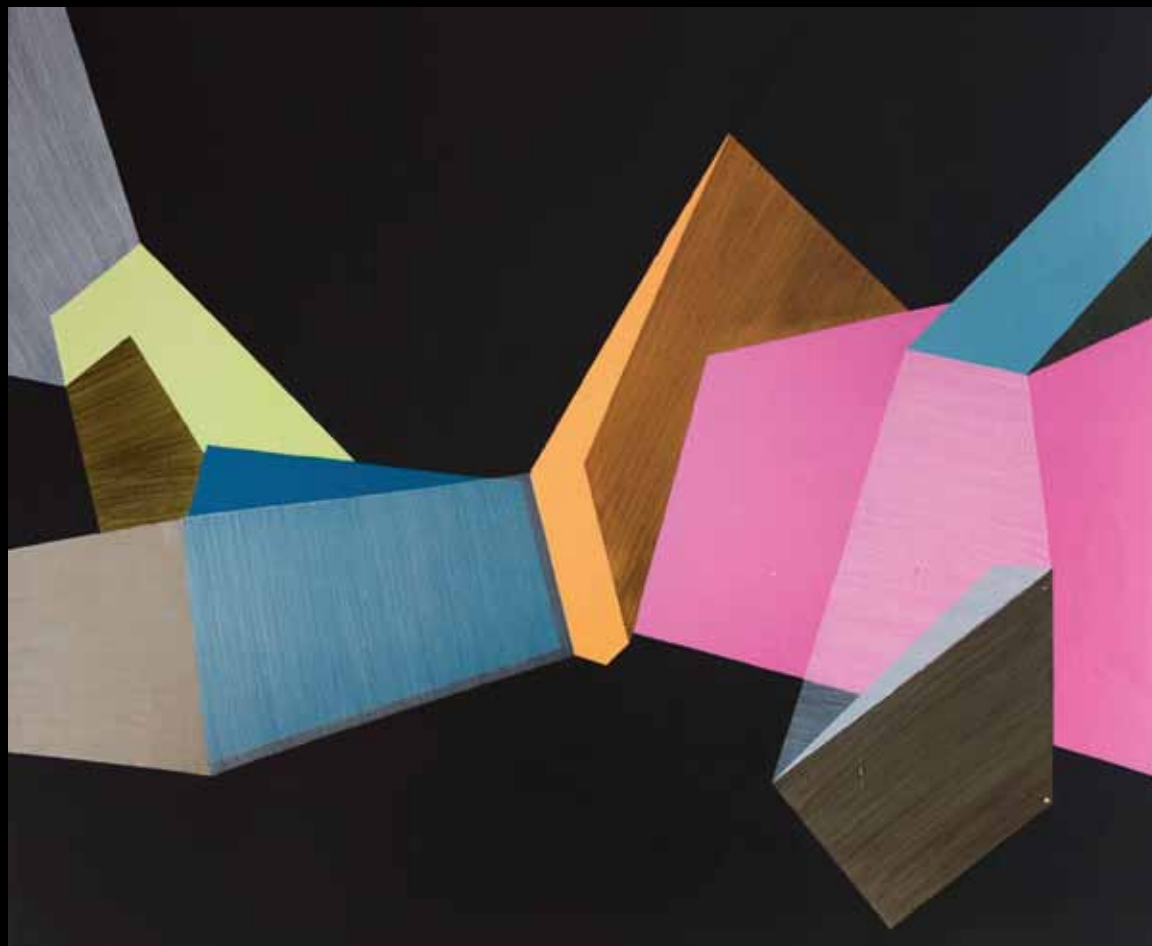
[Obr. 33] Jana Babincová,
I am taking a ride (2005, akryl, plátno,
140 x 100 cm)
Foto: fotoarchiv Jany Babincové

[Obr. 34] Krása. Pruhy!
Václav Kočí
Wouldn't Have It Any Other Way
(2011, akryl, plátno, 125 x 200 cm)
Foto: fotoarchiv Václava Kočího

*„Zjednodušováním a geometrizo-
vání 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.“⁴*



⁴ Václav KOČÍ, „Pruhy“, *Webová prezentace Václava Kočí*,
2012, <http://www.vaclavkoci.cz/malby/9-stripes> (cit. 20. 11. 2012)



[Obr. 35] Sladké, ale přiznané

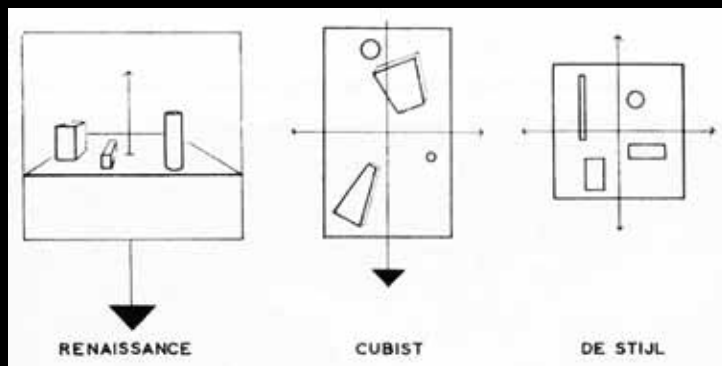


[Obr. 36] Dekomprese architektury

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

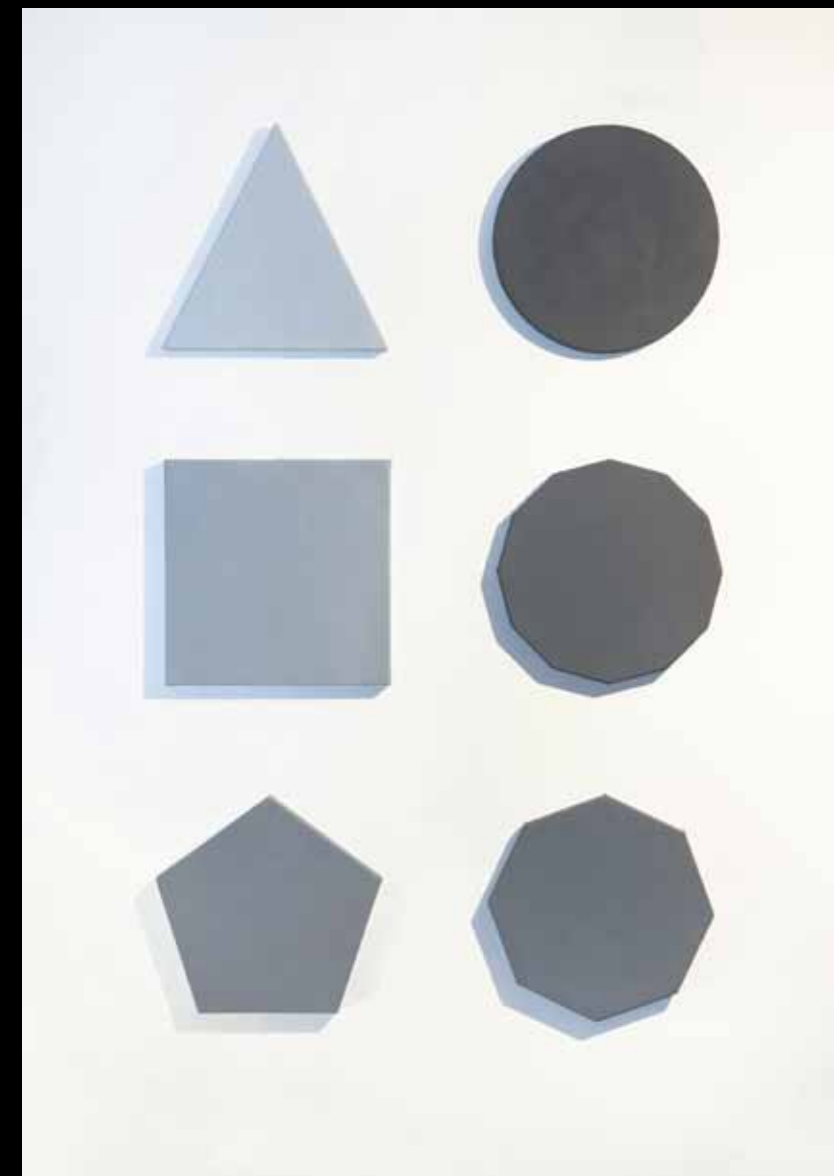
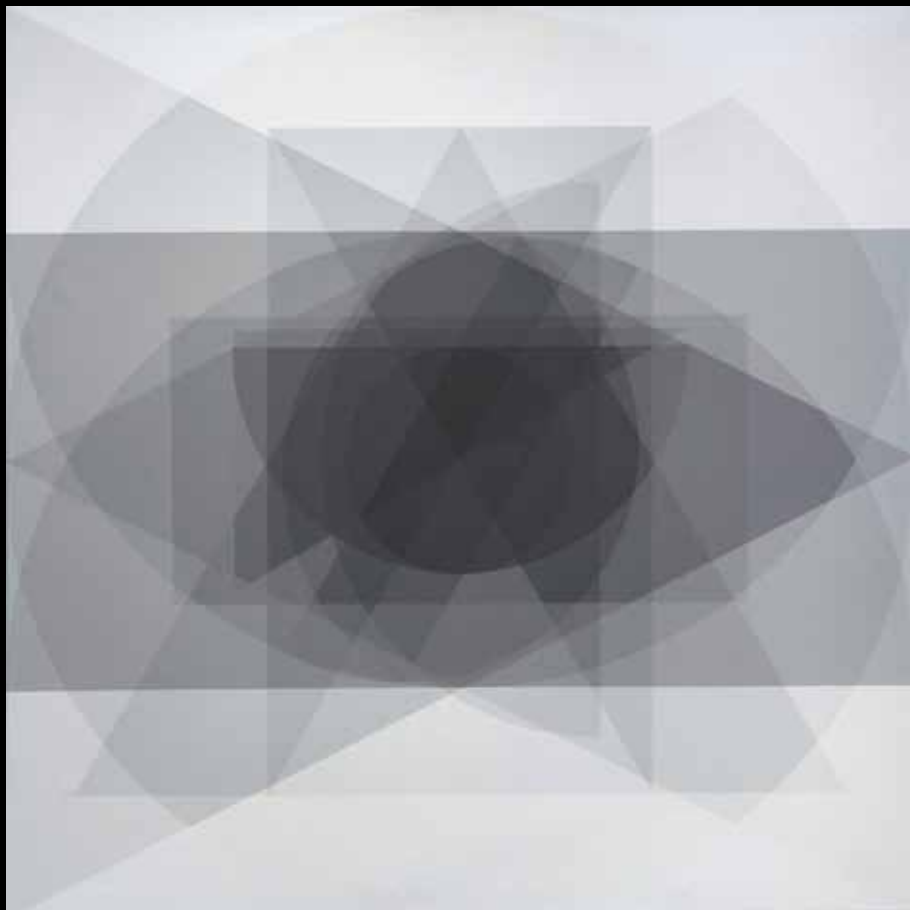
[Obr. 37] Ira Svobodová, *Cristal*
(2011, akryl, plátno, 160 x 160 cm)





[Obr. 38] Postup vývoje lehkosti podle Theodora Browna

[Obr. 39] Skica monoskopu
Josef Mladějovský, *MONOSKOP č. II*,
(2011, akryl na plátně, 150 x 150 cm)

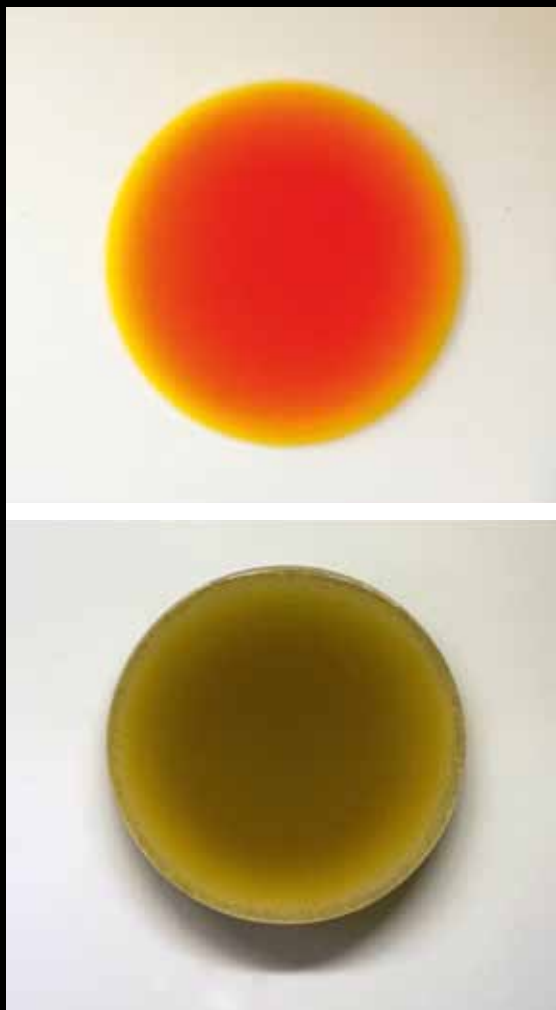


[Obr. 40] Josef Mladějovský
Žebříček hodnot
(2011, barevná hodnota na stěně,
rozměr instalace variabilní)
Foto: Zdeněk Porcal, 2012

*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*

4.3.

Experimentální a seriální přístupy



[Obr. 41] 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

„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.“⁵



[Obr. 42] 1966 km
Callum Innes, *Exposed Painting Paynes Grey/ Yellow Oxide/Red Oxide on White* (1999, olej na plátně, 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

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.

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





[Obr. 44] 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: fotoarchiv Evžena Šimery
Zdroj: <http://www.contemporaryartdaily.com/2010/12/blinky-palermo-at-lacma/>

4.4. Apropriační postoje



[Obr. 46] Deska nebo „černý čtverec“? Oboje.
Vasil Artamonov & Alexej Klyuykov, *Deska*
(2008, olej na překližce, neměřeno)
Zdroj: fotoarchiv Vasila Artamonova & Alexeje Klyuykova

[Obr. 45] 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. 47] "Kubismus" v podání Vladimíra Houdka
Vladimír Houdek, *Třesk (Melancholie)*,
(2010, olej, plátno, 220 x 190 cm)
Zdroj: fotoarchiv Vladimíra Houdka

[Obr. 49] Čtyři barvy, čtyři kanystry
Alice Nikitinová, *Čtyři kanystry* (2009,
kombinovaná technika na plátně, 150 x 120 cm)
Zdroj: fotoarchiv Alice Nikitinové



[Obr. 48] Bez názvu. Nikoli bez historického kontextu.
Vladimír Houdek, *Bez názvu* (2011, kombinovaná tech-
nika na plátně, 35 x 25 cm)
Zdroj: fotoarchiv Vladimíra Houdka



[Obr. 50] Plakát
Alice Nikitinová, *Čtyři kanystry*
(2011, akryl, plátno, 50 x 40 cm)
Zdroj: fotoarchiv Alice Nikitinové



[Obr. 51] 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. 52] Když Pěchouček maluje, muži se
většinou pobaví. Fotodokumentace z představení
Muži malují (2010, Meet Factory)
Zdroj: fotoarchiv autora, 2010



[Obr. 53] 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&tbn=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=hKLjTffJ8_AtAbh8qy9CQ&biw=1113&bih=765&sei=hqLjT-_BO5OZhQfD2czWCQ

Uprostřed: Série s motivem oběšence 2004-2009
Dole: Robert Šalanda, *Stojan I* (2006, akryl,
plátno, 200 x 250 cm)
Zdroj: fotoarchiv Roberta Šalandy

4.5.
Mimo formát



[Obr. 54] Technika kresby na počátku 21. století
David Böhm & Jiří Franta, *Kresba 14* z cyklu
Skoro nic není úplně (2010)
Zdroj: fotoarchiv Davida Böhma & Jiřího Franty

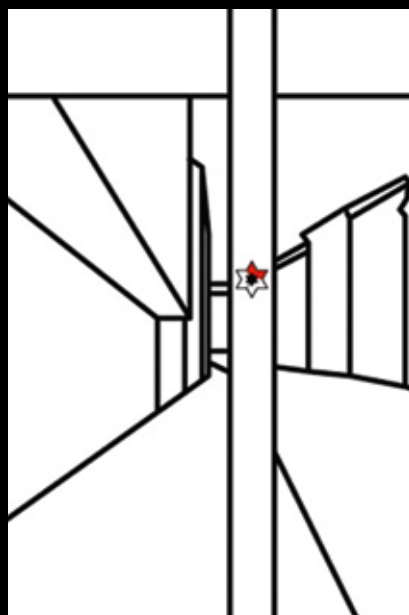
*Pomáhá bagr nebo provazolezec.
Na výsledku nezáleží.*



[Obr. 55] Mutant ve městě Jaroslav Matula,
Mutant in da streets 05 (2005, akryl na plátně,
135 x 200 cm)

Zdroj: fotoarchiv Jaroslava Matuly

Na graffiti tvůrce podezřeले organizovaný a čistý(!)



[Obr. 56] Saskia Burešová v podání Mutanta
Jaroslav Matula, *SB* (2012, instalace, polystyren)
Zdroj: fotoarchiv Jaroslava Matuly



[Obr. 57] CAP a Vaňek. Graffiti dvakrát jinak.
Zdroj: http://absolutpetrdub.blogspot.cz/2009_12_01_archive.html
Zdroj: fotoarchiv Tomáše Vaňka

5.

Shrnutí

Přehled nejvýznamnějších kolektivních výstav malby od roku 1997 v ČR¹

2012

Salon umění – 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 Čísařovský,
Jiří David, Stanislav Diviš, Veronika Landová,
Jiří Kovanda, Petr Kvíčala, Christian Macke-
tanz, Marek Meduna, Jan Merta, Petr Nikl,
Jiří Petrbok, Petr Písařík, Milan Salák, Mar-
kus 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 Hardiová, Anežka
Hošková, Veronika Landa, Johana Merta, Jitka
Mikulicová, Anna Neborová, Alice Nikitinová,
Iveta Plná, Alžběta Říhová, Veronika Slámová,
Ludmila Smejkalová, Štěpánka Šimlová, Kate-
řina 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 Čísařovský, 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

Česká malba generace nultých let 21. století
(Wannieck Gallery, Brno)
12. 10. – 12. 2. 2011
Kurátor: Richard Adam
Umělci zastoupení na výstavě:
Josef Achrer, Fraser Brocklehurst, Jiří Franta,
Václav Girsá, David Hanvald, Jakub Hošek,
Vladimír Houdek, Ondřej Kopál, Veronika Lan-
da, Jakub Matuška a.k.a. Masker, Marek Me-
duna, Alice Nikitinová, Luděk Rathouský, Dana
Sahánková, Robert Šalanda, Evžen Šimera,
Karel Štědrý, Jakub Švéda, Jan Vytiska

Polohy současné abstrakce
(Galerie hlavního města Prahy,
Dům U Zlatého prstenu, Praha)
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 Trezziová
Umělci zastoupení na výstavě:
Sonia Almeidaová, Mark Barrow, Baldur Geir
Bragason, Vittorio Brodmann,
Ana Cardosoová, Aline Cautisová, Ann Crave-
nová, Francesca Di Mattiová, Ida Ekbladová,
Enzo Giordano, Heather Guertin, David Örn
Halldórsson, Igunn Fjóra Ingthórsdóttirová,
Jacob Kassay, Gilda Mautoneová, Elizabeth
Neelová, Ylva Oglandová, Paloma Presents
(Urs Zahn & Roman Gysin), Zak Prekop,
Jo Robertson, Patricia Treib, Daniel Turner,
Garth Weiser

Portraits of Power
Kurátorka: Jane Nealová
Umělci zastoupení na výstavě:
Zsolt Bodoni, Robert Fekete, Péter Sudár,
Attila Szűcssová, Alexander Tinei

Some Domestic Incidents
Kurátoři: Matt Price, Charlie Levine
Umělci zastoupení na výstavě:
Graham Chorlton, Oliver Clegg, Anna M. R.
Freemanová, Philip Hale, Justin Martimer,
Sally Payen, Caroline Walkerová

The Necessity of Abstraction
Kurátorka: Christine Nippeová
Umělci zastoupení na výstavě:
Friederike Feldmann, Arturo Herrera, Gregor
Hildebrandt, Olaf Holzapfel, Anne Neukampo-
vá, 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 Pěchou-
ček, 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 Lysáček, Ján Mančuška, Jiří Matějů,
František Matoušek, Jan Nálevka, Michal
Nesázal, Michal Pěchouček, Petr Písařík, Hana
Puchová, Milan Salák, Vít Soukup, Jiří Surův-
ka, 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 Immro-
vá, 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 Čísařovský, 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,

¹ Přehled zahrnuje i vybrané výstavy, ve kterých hrála malba
jako médium dominantní roli.

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 Živanović

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 Kopál, Peter Králík, Marek Meduna, Juliána Mrvová, Luděk Rathouský, Milan Salák, Martin Sedlák, Boris Sirka, Filip Smetana, Robert 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 Ariatiová, Carlo Bertocci, Mauro Bonecina, Rossana Buremiová, Valerio Carrubba, Alberto Guidato, JEBE, Alessandra Manciniová, Marco Salvetti, Cecilia Sergiová

Shortlist of 09

Kurátor: Daniel Pitín

Umělci zastoupení na výstavě:

Josef Bolf, Sylvie Brodi, Veronika Holcová, Igor Korpaczewski, 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 Nealová

Umělci zastoupení na výstavě:

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

Italy

No More than a Point of View

Kurátor: Angelo Mosca

Umělci zastoupení na výstavě:

Manfredi Beninati, Luca Bertolo, Lorenza Boisiová, Gianluca Di Pasquale, Pesce Khete, Andrea Kvasová, Ivan Malerba, Alessandro Roma, Michele Toccaová

South East B(I)ooming

Kurátoři: Primo Marella, Eleonora Battistonová

Umělci zastoupení na výstavě:

Annie Cabigtingová, Alfredo Esquillo, Nona Garciaová, Geraldine Javier, Haris Pumomo, Emmanuel Santos, Yasmin Sisonová, 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, Gil Woo Lee, Kwango Lee, Sungsic Moon, Kibong Rhee

Hyperlucid

Kurátor: Domenico Quaranta

Umělci zastoupení na výstavě:

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

China Box

Kurátor: Cecilia Freschiniová

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, David 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. 2009

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, Igor Korpaczewski, 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, Igor Korpaczewski, 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 Kopál, Peter Králík, Marek Meduna, Juliána Mrvová, Luděk Rathouský, Milan Salák, Martin Sedlák, Boris Sirka, Filip Smetana, Robert Šalanda, Erik Šille, Evžen Šimera, Jakub Špaňhel, Jakub Švéda, Ján Vasilko

Cena kritiky za mladou malbu

(Galerie Kritiků, Praha)

30. 1. – 6. 2. 2008

Kurátorka: Vlasta Noshiro-Čiháková

Umělci zastoupení na výstavě:

Daniela Baráčková, Sylvie 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)

21. 12. 2007 – 23. 3. 2008

Kurátor: Petr Vaňous

Umělci zastoupení na výstavě:

Josef Bolf, Jonáš Czesaný, Filip Černý, 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 Typl

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, Ádám 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, Jules de Balincourt, Igor Eskinja, Adrian Ghenie, Charlie Hammond, Kika Karadiová, Nate Lowman, Angelo Mosca, Djordje Ozbolt, Pietro Roccasalva, Alessandro Roma, Matthieu Ronsse, Stefan Sandner, Serban Savu, Josh Smith, Ulla von Brandenburgová

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 Bíl, 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 Gísa, Igor Grimmich, Veronika Holcová, Karel Jerie, Lukáš Miffek, Jaromír Novotný, Jiří Petrbok,

Miroslav Polách, Michael Rittstein, Martin Šárovec, Zbyněk Sedlecký, Jiří Sopko, Vít Soukup, Adam Štech, Antonín Střížek, Roman Trabura, 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 Gísa, 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 Škoda, 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 Alemannoová, Janis Avotins, Diann Bauerová, Franz Baumgartner, Michal Borremans, Nina Bovassoová, Blue Noses, Juan Francisco Casas, Varda Caivanoová, Maurizio Cattelan, Jiří Černický, Valentina D'Amaroová, Jacob Dahlgren, Jiří David, Rabiya Choudryová, Jan Christensen, Nuno de Campos, Anna Galatarossaová, Torben Giehler, Fabra Guemberena, Sandra Gamarraová, Xenia Gnilitkaiaová, Bendix

Harms, Alona Harpazová, Hans Hemmert, Damien Hirst, hobbypopMUSEUM, Jakub Hošek, Markus Huemer, Kika Karadiová, John Koner, David Krippendorff, Graham Little, Lisa Lounilaová, Rory Macbeth, Deanna Maganiasová, Birgit Megerleová, Victor Man, Miltos Manetas, Janice McNabová, Alisa Margolisová, Jim Medway, Dawn Mellor, Angelo Mosca, Audrey Nervioová, Jacco Olivier, Seb Patane, Alexandra Paperno, Juan Pedro, Polys Peslikas, Luca Rento, Zbigniew Rogalski, Wilhelm Sasnal, Shirana Shahbaziová, Isabel Simsová, Martina Steckholzerová, Alexisová Marguerite, Rui Toscano, Koen van den Broek, Pieter Vermeersch, Francesco Vezzoli

2004

Perfect Tense – Malba dnes

(GHMP – Jízdná 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 Petrbok, 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 Poocková, Petr Vaňous

Umělci zastoupení na výstavě:

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

2003

Perfect Tense – Malba dnes (GHMP – Jízdná 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 Petrbok, 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 (Výstavní síň Mánes, Praha)

5. 12. 2002 – 5. 1. 2003

Kurátor: Radan Wagner

Umělci zastoupení na výstavě:

Pavel Besta, Tomáš Bíl, 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 (Výstavní síň Mánes, Praha)

5. 12. 2002 – 5. 1. 2003

Kurátor: Radan Wagner

Umělci zastoupení na výstavě:

Pavel Besta, Tomáš Bíl, 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

(Výstavní síň 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 Štěpá-
nová, 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,
Ľubomíra 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 Petrbok, Michal Pěchouček, Tomáš Polcar,
Michael Rittstein, Jaroslav Róna, Jolana Ru-
chařová, 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,
Aleš 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,
Ľubomíra 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

126

127

Literatura

JULIETA ARANDA – ANTON VIDOKLE – BRIAN KUAN WOOD (EDS.), *ARE YOU WORKING TOO MUCH? POST-FORDISM, PRECARIY, AND THE LABOR OF ART*. BERLIN: E-FLUX JOURNAL – STERNBERG PRESS 2011.

JANA BABINCOVÁ, „KÓDOVANÉ OBRAZY“, WEBOVÁ PREZENTACE JANY BABINCOVÉ – JABABA.CZ, 2006, [HTTP://WWW.JABABA.CZ/SERIE.PHP?ID=17&L=CS](http://www.jababa.cz/serie.php?id=17&L=CS) (CIT. 18. 6. 2012).

JEAN BAUDRILLARD, *SIMULACRA AND SIMULATION*, MICHIGAN: UNIVERSITY OF MICHIGAN PRESS, 1995.

JEAN BAUDRILLARD, *THE CONSPIRACY OF ART*, SEMIOTEXT(E), 2005.

ANDREW BENJAMIN, *OBJECT PAINTING. PHILOSOPHICAL ESSAYS*. LONDON: WILEY – ACADEMY, 1994.

VÁCLAV BĚLOHRADSKÝ, „VZTAH VĚDY A POLITIKY“, VIDEO, 9:56 MIN., YOUTUBE, NAHRÁNO UŽIVATELEM RADEKK7G 13. LEDNA 2010, [HTTP://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=PS-NVOIYVOO](http://www.youtube.com/watch?v=PS-NVOIYVOO) (CIT. 19. 8. 2011).

NICOLAS BOURRIAUD, *ESTHÉTIQUE RELATIONELLE*, DIJON: LES PRESSES DU RÉEL 1998 (ANGL. *RELATION AESTHETICS*, DIJON: LES PRESSES DU RÉEL 2002, ČES. „VZTAHOVÁ ESTETIKA“, *UMĚLEC*, 2002. Č. 4, S. 86–91).

NICOLAS BOURRIAUD, *POSTPRODUKCE*, PRAHA: TRANZIT 2004.

BORIS BUDEN, „HYBRIDIZACE“, IN: ZBYNĚK BALADRÁN – VÍT HAVRÁNEK – VĚRA KREJČOVÁ (EDS.), *ATLAS TRANSFORMACE*, PRAHA: TRANZIT, 2009, S. 195–197.

BENJAMIN BUCHLOH, „CONCEPTUAL ART 1962-1969: FROM THE AESTHETIC OF ADMINISTRATION TO THE CRITIQUE OF INSTITUTIONS“, *OCTOBER*, ŘÍJEN 1990, [HTTP://WWW.JSTOR.ORG/DISCOVER/10.2307/778941?UID=3737856&UID=2&UID=4&SID=21101333346503](http://www.jstor.org/discover/10.2307/778941?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21101333346503) (CIT. 17. 12. 2012).

DOUGLAS CRIMP, “THE END OF PAINTING”, *OCTOBER*, 30. BŘEZNA 2010, [HTTP://WWW.JSTOR.ORG/STABLE/778375?ORIGIN=JSTOR-PDF](http://www.jstor.org/stable/778375?origin=JSTOR-PDF) (CIT. 17. 12. 2012).

KAREL CÍSAŘ, „BOHATOST CUDNOSTI“, IN: KAREL CÍSAŘ – JAN ŠERÝCH (EDS.), *JAN ŠERÝCH SE NARODIL 24. 6. 2083 MINUS JEDNA*, PRAHA: TRANZIT, 2008, S. 10–15.

KATEŘINA ČERNÁ, „VASIL ARTAMONOV + ALEXEY KLYUYKOV“. *ART & ANTIQUES*, 2010, Č. 1, S. 27–29.

VLASTA-NOSHIRO ČIHÁKOVÁ, „ÚVODNÍ TEXT VÝZVY 4. ROČNÍKU CENY KRITIKY 2011“, *GALERIE KRITIKŮ*, 2011, [HTTP://WWW.GALERIEKRITIKU.CZ/SEARCH.PHP?RSVELIKOST=SAB&RSTEXT=ALL-PHPRS-ALL&RSTEMA=18](http://www.galeriekritiku.cz/search.php?rsvelikost=sab&rstext=all-phprs-all&rstema=18) (CIT. 18. 6. 2012).

GUY DEBORG, *SPOLEČNOST SPEKTÁKLU*, PRAHA: INTU, 2007.

MARTIN DOSTÁL, „ČESKÁ ABSTRAHCE“, IN: JIŘÍ ŠEVČÍK – PAVLÍNA MORGANOVÁ – TEREZIE NEKVINDOVÁ – DAGMAR SVATOŠOVÁ (EDS.), *ČESKÉ UMĚNÍ 1980-2010. TEXTY A DOKUMENTY*, PRAHA: VVP AVU, 2010, S. 428–429.

MARTA FILIPOVÁ – MATTHEW RAMPLEY (EDS.), *MOŽNOSTI VIZUÁLNÍCH STUDIÍ. OBRAZY, TEXTY, INTERPRETACE*, BRNO: BARRISTER & PRINCIPAL – MASARYKOVA UNIVERZITA, 2007.

VILÉM FLUSSER, *ZA FILOSOFII FOTOGRAFIE*, PRAHA: HYNEK, S.R.O., 1994.

DOUGLAS FOGLE – MIDORI MATSUI – KATHY HALBREICH, *PAINTING AT THE EDGE OF THE WORLD*, MINNEAPOLIS: WALKER ART CENTER, 2001.

LIAM GILLICK, „THE GOOD OF WORK“, IN: JULIETA ARANDA – ANTON VIDOKLE – BRIAN KUAN WOOD (EDS.), *ARE YOU WORKING TOO MUCH? POST-FORDISM, PRECARIY, AND THE LABOR OF ART*, BERLIN: E-FLUX JOURNAL – STERNBERG PRESS, 2011, S. 60–72.

ERNST HANS GOMBRICH, *UMĚNÍ A ILUZE. STUDIE O PSYCHOLOGII OBRAZOVÉHO VNÍMÁNÍ*, PRAHA: ODEON, 1985.

BORIS GROYS, „COMRADES OF TIME“, IN: JULIETA ARANDA – ANTON VIDOKLE – BRIAN KUAN WOOD (EDS.), *WHAT IS CONTEMPORARY ART?* BERLIN: STERNBERG PRESS 2010, S. 22–39.

JONATHAN HARRIS, „CONTEMPORARY, COMMON, CONTEXT, CRITICISM. PAINTING AFTER THE END OF POSTMODERNISM“, IN: ANNE RING PETERSEN – MIKKEL BOGH – HANS DAM CHRISTENSEN – PETER NØRGARD LARSEN (EDS.), *CONTEMPORARY PAINTING IN CONTEXT*, KODAŇ: MUSEUM TUSCULANUM PRESS, S. 25–41.

CHARLES HARRISON, *CONCEPTUAL ART AND PAINTING*, CAMBRIDGE: THE MIT PRESS, 2001.

CHARLES HARRISON – J. PAUL WOOD (EDS.), *ART IN THEORY 1900 – 2000. AN ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*, LONDÝN: BLACKWELL PUBLISHING, 2002.

VÍT HAVRÁNEK, „HISTORICKÝ EXKURZ“, VIDEO, 52:50 MIN., VVP AVU, PŘÍSPĚVEK NA KONFERENCI DŮSLEDKY KONCEPTUALISMU PŘEDNESENÝ 27. KVĚTNA 2011, [HTTP://VVP.AVU.CZ/AKTIVITY/SYMPOZIA/KONCEPTUALISMUS](http://vvp.avu.cz/aktivity/sympozia/konceptualismus) (CIT. 18. 6. 2012).

VÁCLAV HÁJEK, KDE KONČÍ OBRAZ? OBRAZY V RÁMECH, OBRAZY BEZ RÁMU A RÁMY BEZ OBRAZŮ, *KONVERGENCE*, 23. ČERVENCE 2008, [HTTP://KONVERGENCE.INFO/KONVERGENCE-RUCE-V-SITI/TEXTARCHIV/KDE-KONCI-OBRAZ](http://konvergence.info/konvergence-ruce-v-siti/textarchiv/kde-konci-obraz) (CIT. 19. 11. 2012).

VÁCLAV HÁJEK, „OBRAZY BEZ ROHŮ“, *MALÝ TEORETIK*, 16. LISTOPADU 2010, [HTTP://MALÝ-TEORETIK.EBLOG.CZ/2010/11](http://malý-teoretik.eblog.cz/2010/11), (CIT. 18. 6. 2012).

JÖRG HEISER, „TORTURE AND REMEDY: THE END OF –ISM AND THE BEGINNING HEGEMONY OF THE IMPURE“, IN: JULIETA

ARANDA – ANTON VIDOKLE – BRIAN KUAN WOOD (EDS.), *WHAT IS CONTEMPORARY ART?* BERLIN: STERNBERG PRESS 2010, S. 80–103.

ONDŘEJ CHROBÁK, „MANUÁL PRO MILOVNÍKY SOUČASNÉHO UMĚNÍ. LEKCE 14. CHCETE MLADÉ ZASLOUŽILÉ UMĚLCE? MANUÁL PRO MILOVNÍKY SOUČASNÉHO UMĚNÍ“, *ART & ANTIQUES*, PROSINEC 2009, Č. 4, S. 70.

ONDŘEJ CHROBÁK, „MANUÁL PRO MILOVNÍKY SOUČASNÉHO UMĚNÍ. LEKCE 21. - NOVÁ TENDENCE“, *ART & ANTIQUES*, ČERVENEC – SRPEN 2010, Č. 7+8, S. 83.

ONDŘEJ CHROBÁK, „MANUÁL PRO MILOVNÍKY SOUČASNÉHO UMĚNÍ. LEKCE 18. REVOLUCE???“, *ART & ANTIQUES*, DUBEN 2010, Č. 4, S. 69.

ROBERT JANÁS, „SOUČASNÁ MALBA MEZI KONCEPTEM A KLASIKOU“, *ART & ANTIQUES*, ŘÍJEN 2006, Č. 6, S. 105–115.

LADISLAV KESNER, VIZUÁLNÍ TEORIE, PRAHA: H+H, 2005.

CHRISTOPHER KNIGHT, „A BRUSH WIH POP“, *LOS ANGELES TIMES*, 6. DUBNA 2002, [HTTP://ARTICLES.LATIMES.COM/2002/APR/06/ENTERTAINMENT/ET-KNIGHT6/2](http://articles.latimes.com/2002/apr/06/entertainment/et-knight6/2) (CIT. 18. 6. 2012).

VÁCLAV KOČÍ, „THE SCORE“, WEBOVÁ PREZENTACE VÁCLAVA KOČÍ, 2012, [HTTP://WWW.VACLAVKOCI.CZ](http://www.vaclavkoci.cz) (CIT. 18. 6. 2012).

ROSALIND KRAUSS, „SCULPTURE IN THE EXPANDED FIELD“, *ONE DAY SCULPTURE*, [HTTP://ONEDAYSCULPTURE.ORG.NZ/_SYMPOSIUM/KRAUSS%20-%20EDITJANE%20RENDELL.PDF](http://onedaysculpture.org.nz/symposium/krauss%20-%20editjane%20rendell.pdf) (CIT. 18. 6. 2012).

LAUREÁTI, „CENA JINDŘICHA CHALUPECKÉHO“, *CJCH*, [HTTP://WWW.CJCH.CZ/EN/LAUREATE](http://www.cjch.cz/en/laureate) (CIT. 18. 6. 2012).

HUBERT LOCHER, „UMĚNÍ S VELKÝM U A VIZUÁLNÍ KULTURA“, IN: MARTA FILIPOVÁ – MATTHEW RAMPLEY (EDS.), *MOŽNOSTI VIZUÁLNÍCH STUDIÍ. OBRAZY, TEXTY, INTERPRETACE*, BRNO: BARRISTER & PRINCIPAL – MASARYKOVA UNIVERZITA 2007, S. 227–239.

ALEXEY KLYUYKOV, *UMĚNÍ. ŽIVOT. UTOPIE*, DIPLOMOVÁ PRÁCE, PRAHA: VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYŠLOVÁ 2010. VEDOUcí DIPLOMOVÉ PRÁCE JIŘÍ DAVID.

DAVID KORECKÝ (ED.), *MÉDIUM KURÁTOR: ROLE KURÁTORA V SOUČASNÉM ČESKÉM UMĚNÍ*, PRAHA: AGITE/FRA – VŠUP PRAHA, 2009.

JIŘÍ KULKA, *PSYCHOLOGIE UMĚNÍ*. PRAHA: GRADA, 2008.

PETER LODERMAYER, *PERSONAL STRUCTURES. WORKS AND DIALOGUES*, NEW YORK: GLOBALARTAFFAIRS, 2004.

SYLVÈRE LOTRINGER, „IN THEORY“, PODCAST, 1:34:33 MIN., *FRIEZE FOUNDATION*, 16. ŘÍJNA 2009, [HTTP://WWW.FRIEZEFOUNDATION.ORG/TALKS/DETAIL/IN_THEORY_SYLVERE_LOTRINGER/](http://www.friezefoundation.org/talks/detail/in_theory_sylvere_lotringer/) (CIT. 10. 11. 2012).

SYLVÈRE LOTRINGER – PAUL VIRILIO, *THE ACCIDENT OF ART*, SEMIOTEXT(E), 2005. PAUL MCCARTHY, „PAINTER“, VIDEO, 50:04

MIN., *UBU ARCHIVE*, [HTTP://WWW.UBU.COM/FILM/MCCARTHY_PAINTER.HTML](http://www.ubu.com/film/mccarthy_painter.html) (CIT. 18. 6. 2012).

VÁCLAV MAGID, “KRIZE NENÁPADNÉ TENDENCE“, *UMĚLEC*, 2006, Č. 3, S. 58–66.

VÁCLAV MAGID, „TISKOVÁ ZPRÁVA VÝSTAVY KAŠPAR NOCI“, *JE LIBO JELITO*, 2. BŘEZNA 2010 [HTTP://JLBJLT.NET/EVENT/5498](http://jlbjlt.net/event/5498) (CIT. 18. 6. 2012).

VÁCLAV MAGID, „VASIL ARTAMONOV, ALEXEJ KLYUYKOV & VÁCLAV MAGID“, PŘEDNÁŠKA V RÁMCI PROJEKTU <<REWIND, VIDEO, 2:00:00 MIN., *REWIND*, 6. PROSINCE 2010, [HTTP://WWW.REWIND.CZ/?P=314](http://www.rewind.cz/?P=314) (CIT. 18. 6. 2012).

CUAUHTÉMOC MEDINA, „CONTEMP(T)-ORARY. ELEVEN THESES“, IN: JULIETA ARANDA – ANTON VIDOKLE – BRIAN KUAN WOOD (EDS.), *WHAT IS CONTEMPORARY ART?* BERLIN: STERNBERG PRESS, 2010, S. 10–21.

PAVLÍNA MORGANOVÁ, „NĚKOLIK POZNÁMEK NAD (POD ČAROU)“, IN: DAVID KORECKÝ (ED.), *MÉDIUM KURÁTOR: ROLE KURÁTORA V SOUČASNÉM ČESKÉM UMĚNÍ*, PRAHA: AGITE/FRA – VŠUP PRAHA, 2009, S. 124–129.

JAN NÁLEVKA, BEZ NÁZVU, WEBOVÁ PREZENTACE JANA NÁLEVKY, [HTTP://JAN.NALEVKA.SWEB.CZ/JAN.NALEVKA.1997.1996.1995.PDF](http://jan.nalevka.sweb.cz/jan.nalevka.1997.1996.1995.pdf) (CIT. 19. 6. 2012).

TEREZIE NEKVINDOVÁ (ED.), JANA ŠEVČÍKOVÁ – JIŘÍ ŠEVČÍK. TEXTY, PRAHA: TRANZIT, 2010, S. 261-269.

PAVEL NETOPII, „MILAN HOUSER, TIME IN FLUIDITY“, CENTRUM KULTURY OSTRAVA, BŘEZEN 2006, [HTTP://CKV-OSTRAVA.CZ/VYSTAVNI_SIN/KATALOGY/HOUSER.PDF](http://ckv-ostrava.cz/vystavni_sin/katalogy/houser.pdf) (CIT. 19. 12. 2012

ROBERT S. NELSON, „APROPRIÁCIA“, IN: ROBERT S. NELSON – RICHARD SHIFF (EDS.), *KRITICKÉ POJMY DEJÍN UMENIA*, BRATISLAVA: NADÁCIA-CENTRUM SÚČASNÉHO UMENIA – SLOVART 2004.

GITTE ØRSKOU, „PAINTING AS THE GATEKEEPER OF HARMONY (THE LONGING FOR ORDER)“, IN: PETERSEN – BOGH – CHRISTENSEN – LARSEN (EDS.), *CONTEMPORARY PAINTING IN CONTEXT*, KODAŇ: MUSEUM TUSCULANUM PRESS, 2010, S. 179–195.

ANNE RING PETERSEN, „INTRODUCTION“, IN: PETERSEN – BOGH – CHRISTENSEN – LARSEN (EDS.), *CONTEMPORARY PAINTING IN CONTEXT*, KODAŇ: MUSEUM TUSCULANUM PRESS, 2010, S. 9–21.

MIROSLAV PETŘÍČEK, „PROGRAM JAKO REKAPITULACE A VÝZVA. LEGITIMNOST UMĚNÍ V MODERNÍ DOBĚ A POTOM“, IN: JIŘÍ ŠEVČÍK – PAVLÍNA MORGANOVÁ (EDS.), *ČESKÉ UMĚNÍ 1939–1999 (PROGRAMY A IMPULZY)*, PRAHA: VĚDECKOVÝZKUMNÉ PRACOVIŠTĚ AVU, 2000, S. 124–127.

MIROSLAV PETŘÍČEK, „RÁMEC UVNITŘ“, IN: JIŘÍ ŠEVČÍK A KOL. (EDS.), (A) *SYMETRICKÉ HISTORIE – ZAMLČENÉ RÁMCE A VYTĚSNĚNÉ PROBLÉMY*, PRAHA: VĚDECKOVÝZKUMNÉ PRACOVIŠTĚ AVU 2008, S. 183.

MAREK POKORNÝ, „ČESKÁ ABSTRAHCE“, IN: *ČESKÉ UMĚNÍ 1980-2010. TEXTY A DOKUMENTY*, PRAHA: VĚDECKOVÝZKUMNE PRACOVIŠTĚ AVU, 2011. S. 428-429.

TOMÁŠ POSPISZYL, MALUJ ZASE OBRAZKY DLANÍ HORKOU OD LÁSKY, A2, ČERVENEC 2007, [HTTP://WWW.ADVOJKA.CZ/ARCHIV/2007/30/MALUJ-ZASE-OBRAZKY-DLANI-HORKOU-OD-LASKY](http://www.advojka.cz/archiv/2007/30/maluj-zase-obrazky-dlani-horkou-od-lasky) (CIT. 18. 6. 2012).

TOMÁŠ POSPISZYL, „PETR DUB“, *MAGNUS MAGAZÍN*, PRAHA: YINACHI, S.R.O. 2011, S. 190–191.

TOMÁŠ POSPISZYL (ED.), *PŘED OBRAZEM. ANTOLOGIE AMERICKÉ VÝTVARNÉ TEORIE A KRITIKY*, PRAHA: OSVU, 1998.

TOMÁŠ POSPISZYL, „PŘÍTOMNÁ MINULOST.“, IN: ZBYNĚK BALADRÁN – VÍT HAVRÁNEK – VĚRA KREJČOVÁ, *ATLAS TRANSFORMACE*, PRAHA: TRANZIT, 2009, S. 569 – 570.

TOMÁŠ POSPISZYL, „TANCUJ, BŮH JE PŘECE DŮDĚJ. MECHANISMY SOUČASNÉHO UMĚNÍ A ÚVAHY NICOLASE BOURRIAUDA“, *UMĚLEC*, 2004, Č. 2, S. 82.

TOMÁŠ POSPISZYL, „VÁCLAV STRATIL“, *ARTLIST*, [HTTP://ARTLIST.CZ/?ID=183](http://artlist.cz/?ID=183) (CIT. 18. 6. 2012).

JIŘÍ PŘIBÁŇ, „MILAN SALÁK & JIŘÍ PŘIBÁŇ“ PŘEDNÁŠKA V RÁMCI PROJEKTU <<REWIND, VIDEO, 1:50:00 MIN., *REWIND*, 19. KVĚTNA 2011, [HTTP://WWW.REWIND.CZ/?P=823](http://www.rewind.cz/?P=823) (CIT. 18. 6. 2012).

JIŘÍ PŘIBÁŇ, *OBRAZY ČESKÉ POSTMODERNY, ČESKÉ BUDĚJOVICE: KANT* 2011.

JIŘÍ PŘIBÁŇ, „KULTURA DUSÍ, UMĚNÍ OSVOBOZUJE“, *UMĚLEC*, 2008, Č. 2, [HTTPS://WWW.DIVUS.CZ/UMELEC/ARTICLE_PAGE.PHP?ITEM=1494](https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1494) (CIT. 10. 8. 2012).

MEL RAMSDEN, „#124“, PODCAST, 16:59 MIN., *RADIO WEB MACBA*, 7. DUBNA 2011, [HTTP://RWM.MACBA.CAT/EN/SONIA?ID_CAPSULA=819](http://rwm.macba.cat/en/sonia?id_capsula=819) (CIT. 18. 6. 2012).

PETR REZEK, *ARCHITEKTONIKA A PROTOARCHITEKTURA*, PRAHA: JAN PLACÁK – ZTIČHLÁ KLIKA, 2009.

ZORA RUSINOVÁ, „ANTALOGICKÉ ČTENÍ“, IN: JIŘÍ ŠEVČÍK A KOL. (EDS.), (A) *SYMETRICKÉ HISTORIE – ZAMLČENÉ RÁMCE A VYTĚSNĚNÉ PROBLÉMY*, PRAHA: VĚDECKOVÝZKUMNÉ PRACOVIŠTĚ AVU, 2008, S. 67.

ROBERT SILVERIO, *POSTMODERNÍ FOTOGRAFIE*, PRAHA: AMU, 2007.

MILENA SLAVICKÁ, „POSLEDNÍ OBRAZ“, IN: DAVID. KORECKÝ (ED.), *MÉDIUM KURÁTOR: ROLE KURÁTORA V SOUČASNÉM ČESKÉM UMĚNÍ*, PRAHA: AGITE/FRA VE SPOLUPRÁCI S VŠUP PRAHA 2009, S. 199–203.

KAREL SRP, „JAROMÍR NOVOTNÝ / VIDITELNÉ FORMÁTY“, *ARTALK.CZ*, 16. 5. 2012, [HTTP://WWW.ARTALK.CZ/2012/05/16/TZ-JAROMIR-NOVOTNY-2/](http://www.artalk.cz/2012/05/16/tz-jaromir-novotny-2/) (CIT. 18. 6. 2012).

HITO STEYERL, „POLITICS OF ART (ART AND THE TRANSITION TO POSTDEMOCRACY)“, IN: JULIETA ARANDA – ANTON VIDOKLE – BRIAN KUAN WOOD (EDS.), *ARE YOU WORKING TOO MUCH? POST-FORDISM, PRECARIY, AND THE LABOR OF ART*, BERLIN: E-FLUX JOURNAL – STERNBERG PRESS, 2011, S. 30–39.

JIŘÍ ŠEVČÍK – PAVLÍNA MORGANOVÁ – TEREZIE NEKVINDOVÁ – DAGMAR SVATOŠOVÁ (EDS.), *ČESKÉ UMĚNÍ 1980–2010. TEXTY A DOKUMENTY*. PRAHA: VĚDECKOVÝZKUMNÉ PRACOVIŠTĚ AVU, 2011.

JIŘÍ ŠEVČÍK – PAVLÍNA MORGANOVÁ (EDS.), *ČESKÉ UMĚNÍ 1939–1999 (PROGRAMY A IMPULZY)*, PRAHA: VĚDECKOVÝZKUMNÉ PRACOVIŠTĚ AVU, 2000.

EVŽEN ŠIMERÁ, „DRIPPING PAINTINGS“, WEBOVÁ PREZENTACE EVŽENA ŠIMERY, [HTTP://EVZENSIMERA.NAME/2004-2/](http://evzensimera.name/2004-2/) DRIPPING-PAINTINGS (CIT. 18. 6. 2012).

KATEŘINA TUČKOVÁ, „KONFRONTAČNÍ PŘEHLÍDKA UMĚNÍ MLADÝCH AUTORŮ ARSKONTAKT“, *ARS KONTAKT*, 2009, [HTTP://WWW.ARSKONTAKT.ORG/KONFRONTACE.PHP](http://www.arskontakt.org/konfrontace.php) (CIT. 18. 6. 2012).

JIŘÍ VALOCH, „PŘESAHY DRIPPINGU“, *GALERIE TIC*, 13. LEDNA 2011, [HTTP://GALERIE-TIC.CZ/2010/01/PRESAHY-DRIPPINGU/](http://galerie-tic.cz/2010/01/presahy-drippingu/) (CIT.18. 6. 2012).

PETR VAŇOUS, „ZPĚT K OBRAZU“. A2, 2007, [HTTP://WWW.ADVOJKA.CZ/ARCHIV/2007/10/ZPET-K-OBRAZU](http://www.advojka.cz/archiv/2007/10/zpet-k-obrazu) (CIT. 1. 2. 2012).

PAUL VIRILIO, *ESTETIKA MIZENÍ*, PRAHA: PAVEL MERVART, 2010.

PAUL, VIRILIO, *INFORMATICKÁ BOMBA*, PRAHA: PAVEL MERVART, 2004.

PETER WEIBEL, *CONTEMPORARY PAINTING IN CONTEXT*. KODAŇ: MUSEUM TUSCULANUM, 2010.

JAN ZÁLEŠÁK, „HORKÁ LINKA“, *ARTALK*, 23. ÚNORA 2010, [HTTP://WWW.ARTALK.CZ/2010/02/23/TZ-HORKA-LINKA](http://www.artalk.cz/2010/02/23/tz-horka-linka) (CIT. 19. 12. 2012).

JAN ZÁLEŠÁK, „ROZUM A CIT?“ A2, SRPEN 2008, [HTTP://WWW.ADVOJKA.CZ/ARCHIV/2008/19/ROZUM-A-CIT](http://www.advojka.cz/archiv/2008/19/rozum-a-cit) (CIT. 18. 6. 2012).

SLAVOJ ŽIŽEK, „ÉRA IDEOLOGIE CYNISMU...“, VIDEO, 28:22 MIN., ČESKÁ TELEVIZE. PŘED PŮLNOCÍ, 17. LISTOPADU 2011, [HTTP://WWW.CESKATELEVIZE.CZ/PORADY/10095690193-PRED-PULNOCI/411231100252090/](http://www.ceskatelevize.cz/porady/10095690193-pred-pulnoc/411231100252090/) (CIT. 18. 6. 2012).

Jmenný rejstřík

Tommi Abtseová 71
Richard Adam 53, 54, 109, 120, 121, 122, 123, 124, 109, 126
David Adamec 126
Ivan Aivazovsky 68, 69
Ryūnosuke Akutagawa 68
Patrizia Alemannoová 124
Marguerite Alexisová 125
Sonia Almeidaová 121
Hynek Alt 121
Alterazioni Video 122
Alena Anderlová 123
Carla Andre 35
Dimitrios Antonitsis 124
Salvatore Arancio 122
Julieta Arandaová 10, 20, 25, 29
Josef Archer 57
Alessandra Ariatiová 122
Conrad Armstrong 122
Art & Language 32, 33, 43, 64
Vasil Artamonov 55, 56, 68, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 94, 95, 111, 124
Terry Atkinson 33
Janis Avotins 124
Gazira Babeliová 122
Jana Babincová 70, 72, 73, 76, 92, 103, 120
Jo Baer 38
Dávid Baffi 122, 123
David Bainbridge 33
Daniel Balabán 120, 121
Zbyněk Baladrán 18, 19, 30, 55, 126
Karel Balcar 52, 122, 123, 124, 126
Michael Baldwin 33, 34, 43, 69
Banksy 18, 28, 40
Daniela Baráčková 123
Paco Barragán 35, 36, 38
Mark Barrow 121
Robert Barry 38
Paul Barsch 122
Georges Bataille 68
Eleonora Battistonová 122
Jean Baudrillard 7, 16, 19, 20, 34, 51, 82, 96
Michael Bauer 124
Diann Bauerová 124
Franz Baumgartner 124
Tim Bavington 71
Lisa Beckerová 120
Václav Bělohradský 16, 17
Manfredi Beninati 122
Andrew Benjamin 31, 79

Zdeněk Beran 53, 68, 123
Maurius Bercea 122
Carlo Bertocci 122
Luca Bertolo 122
Vladimír Beskid 54, 122, 123
Pavel Besta 124, 125
Kathryn Bigelowová 33
Tomáš Bím 124, 125
Coby Bird 80
Carla Blacková 78
Václav Bláha 124, 125
Marko Blažo 122, 123
Bleze 94
Noses Blue 124
Barbora Bobovčáková 122, 123
Zsolt Bodoni 121, 122
Mikkel Bogh 28, 29, 35
David Böhm 56, 90, 91, 92, 116, 123
Lorenza Boisiová 122
Josef Bolf 52, 54, 56, 120, 121, 122, 123, 124
Mauro Bonecina 122
Michal Borremans 124
Nicolas Bourriaud 11, 16, 29, 30, 32, 36, 66
Nina Bovassoová 124
Nikola Brabcová 120
Baldur Geir Bragason 121
Fraser Brocklehurst 120
Sylvie Brodí 122, 123
Vittorio Brodmann 121
Pablo Bronstein 124
Jana Bubelnyová 122, 123
Michaela Bufková 125
Benjamin Buchloh 19
Angela Bullochová 66
Carlos Bunga 45
Rossana Buremiová 122
Daniel Buren 11
Saskia Burešová 93, 117
Ian Burn 33
Annie Cabigtingová 122
Varda Caivanoová 124
Andrei Campan 122
Bonnie Camplin 124
CAP 93, 94, 117
Ana Cardosoová 121
Valerio Carrubba 122, 124
Juan Francisco Casas 124
Maurizio Cattelan 30, 124
Aline Cautisová 121
Karel Císař 35, 66
Tomáš Císařovský 54, 120, 121, 124, 125, 126
Oliver Clegg 121
Joe Cocker —
Radu Comșa 122
Michael Corris 33

Daniel Craig 96
Ann Cravenová 121
Douglas Crimp 11
Jonáš Czesaný 121, 123
Michal Czinege 122, 123
Josef Čapek 86
Viktor Čech 55
Kateřina Černá 83
Jiří Černický 54, 56, 95, 121, 124, 126
Michal Černušák 122, 123
Filip Černý 123, 124, 125
Marek Číhal 121, 122
Jacob Dahlgren 124
Valentina D'Amaroová 124
Zdeněk Daněk 123, 124
Noam Darom 121, 123
Dalibor David 123, 124
Jiří David 10, 18, 31, 54, 55, 65, 68, 69, 83, 82, 87, 88, 95, 120, 121, 124, 126
Gene Davis 71
Oskar Dawicki 123
Jules de Balincourt 124
Karlyn De Jonghová 38
Willem De Kooning 37, 82, 90, 111
Comte de Lautréamont 68
Flavio De Marco 71
Plamen Dejanov 30, 66
Tatiana Děmčáková 126
Jacques Derrida 31
Thomas Deyle 71, 78, 108
Francesca Di Mattiová 121
Gianluca Di Pasquale 122
Alberto Di Stefano 123
Dirty 94
Stanislav Diviš 51, 54, 120, 121, 126
Dize 94
Peter Doig 84
Jiří George Dokoupil 31
Jakub Dolejš 52, 126
Martin Dostál 54, 70, 125, 126
Fogle Douglas 12
Veronika Drahotová 120, 126
Maira Dryerová 71, 78, 81
Petr Dub 3, 11, 19, 22, 34, 36, 37, 54, 66, 71, 81, 120, 122, 123, 138
Marcel Duchamp 35, 79, 82
Jiří Dušek 126
Bohumír Dvorský 53
František Dvořák 126
Ida Ekbladová 121
Tracey Eminová 61, 83
Miloš Englberth 52, 126
Epos 257 94
Igor Eskinja 124
Alfredo Esquillo 122

Oana Farcaș 122
Gustavo Fares 35, 48
Jana Farmanová 123
Robert Fekete 121
Friederike Feldmannová 121
Patriciie Fexová 95, 120, 121, 122, 123, 124, 126
Světлана Fialová 120
Marta Filipová 76
Beverly Fishmanová 71
Vilém Flusser 66
Henry Flynt 30
Jiří Franta 55, 56, 90, 91, 92, 116, 120, 122, 123, 124
Roman Franta 123, 124, 125, 126
Vladimír Franz 124, 125
Anna Freemanová 121
Cecilia Freschiniová 122
Michael Fried 31
Pavla Gajdošíková 120
Anna Galtarossaová 124
Sandra Gamarraová 124
Nona Garciaová 122
Ladislava Gažiová 57, 120, 123, 124
Kurt Gebauer 68
Javier Geraldine 122
Torben Giehler 124
Roland Geissel 123
Adrian Ghenie 122, 124
Enzo Giordano 121
Johannes Girardoni 38, 71
Jaime Gili 71
Liam Gillick 20, 81
Václav Girsá 54, 120, 122, 123, 124
Xenia Gnilitskaiaová 124
Sarah Goldová 38
Ernst Hans Gombrich 29, 74
Douglas Gordon 66
Igor Grimmich 123, 124
Boris Groys 66
Milan Grygar 73
Katarina Grosseová 59
Wang Guangle 122
Kristjaĭn Guðmundsson 71
Fabra Guemberena 124
Heather Guertin 121
Alberto Guidato 122
Bongho Ha 122
Jonghyun Ha 122
Jens Haaning 30
René Hábl 10, 95, 121, 123
Marcia Hafifová 38
Lukáš Hájek 17
Pavel Hájek 54
Václav Hájek 78, 81, 109
Kathy Halbreichová 12
Philip Hale 121

David Örn Halldórsson 121
Peter Halley 38
Kyungah Ham 122
Anita Hamiltonová 71
Charlie Hammond 124
David Hanvald 51, 57, 95, 120, 121, 122, 123
Daniel Hanzlík 121, 125
Vanesa Hardiová 120
Bendix Harms 124
Alona Harpazová 125
Jonathan Harris 29
Charles Harrison 30, 31, 32, 33, 34
Jiří Hauschka 51
Centemir Hauşi 122
Vít Havránek 18, 20, 30, 52
Pavel Hayek 121, 124, 125
Swetlana Hegerová 30, 66
Jörg Heiser 71, 74
Preston Heller 33
Hans Hemmert 125
Petra Herotová 55
Arturo Herrera 121
Gregor Hildebrandt 121
Alice Hilmarová 57
Damien Hirst 20, 125
Tomáš Hlavina 121
Josef Hlávka 56
Markéta Hlinovská 121
hobbypopMUSEUM 125
František Hodonský 124, 125
Veronika Holcová 122, 123, 124, 126
Olaf Holzapfel 121
Tu Hongtao 122
David Hons 17
Shane Hope 122
Jan Horák 88
Tilman Hornig 122
Jakub Hošek 54, 56, 120, 122, 123, 124, 125
Anežka Hošková 120
Marta Hošková-Hošťálková 123
Vladimír Houdek 56, 57, 81, 84, 85, 86, 112, 120, 122
Milan Houser 10, 12, 59, 71, 76, 77, 79, 80, 108, 121
Graham Howard 33
Jakub Hubálek 121
Aleš Hudeček 123, 124
Roman Hudziec 126
Markus Huemer 125
Harold Hurrell 33
Pierre Huyge 30
Marek Hyksa 125
Václav Chad 56
Jindřich Chalupecký 56, 68, 84, 85, 87, 92
Li Chao 122
Sarah Charlesworthová 33
Bill Childish 51

Qin Chong 122
Graham Chorlton 121
Rabiya Choudryová 124
Hans Dam Christensen 29, 35
Jan Christensen 124
Ondřej Chrobák 17, 18, 56
Bernd Imminger 122
Monika Immrová 121
Igunn Fjóla Ingthórsdóttirová 121
Callum Innes 38, 47, 71, 79, 109
Blanka Jakubčíková 124
Robert Janás 51, 54, 86, 87
Jakub Janovský 120
Lukáš Jasanský 121, 126
JEBE 122
Karel Jerie 123, 124
Edith Jeřábková 124
Cui Jieová 122
Martin John 120, 121
Lydia Johnsonová 82
Jus Juchtmans 38
Xue Jun 122
Christian Jung 125
Yeondoo Jung 122
David Kadlec 55, 126
Michal Kadleček 126
Pavlaína Kahánková 123
Martin Kalhous 121
Igor Kalný 56
Kamera Skura 19
Un Kang 122
Kika Karadiová 124, 125
Lukáš Karbus 122
Jan Karpíšek 123
Jana Kasalová 123
Jacob Kassay 78, 121
Craig Kauffman 71
Veronika Kavanová 123
On Kawara 50, 58, 71
Skye Kelly 78
John Fitzgerald Kennedy 69
Ladislav Kesner 55
Pesce Khete 122
Kira Kim 122
Jumpei Kinoshita 71, 81
Křištof Kintera 19
Barbora Klímová 18
Lenka Klodová 19
Alexey Klyuykov 55, 56, 83, 81, 82, 84, 86, 88, 94, 95, 111, 123
Lubomíra Kmeťová 126
Christopher Knight 32
Lena Knilliová 126
Milan Knížák 124, 125, 126
Jiří Hynek Kocman 87

Martin Kocourek 126
Václav Kočí 70, 71, 72, 73, 74, 76, 103, 120
Vladimír Kokolia 54, 56, 94, 120, 121
Jiří Kolář 73
Běla Kolářová 73
Marta Kolářová 123
Stanislav Kolíbal 38
Juraj Kollár 122
Bernard-Maria Koltése 88
Ivan Komárek 124, 125
John Koner 125
Helena Kontová 54, 120, 121, 122, 123, 124
Richard Konvička 124, 125
Ondřej Kopal 120, 122, 123, 124
Vladimír Kopecký 121
Pavel Kopřiva 19
David Korecký 53
Markéta Korečková 123
Igor Korpaczewski 54, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126
Joseph Kosuth 33
Věra Kotlárová 124
Ondřej Kotrč 94
Karina Kottová 93
Alena Kotzmannová 19
Jiří Kovanda 20, 24, 38, 71, 84, 88, 120, 121, 126
Christine Kozlovová 33
Petr Kožíšek 124, 125, 126
Martin Krajc 51, 57, 120
Peter Králík 122, 123
Petr Krátký 54, 121, 123
Denisa Krausová 121, 122
Rosalind Kraussová 38
Kryštof Krejča 126
Věra Krejčová 18
Melissa Kretschmerová 38
David Krippendorff 125
Patrik Křišťák 120
Václav Krůček 54, 121
Tomáš Kubík 126
Filip Kudrnáč 51, 123
Marika Kupková 72
Martin Kuriš 121, 124, 125, 126
Andrea Kvasová 122
Marek Kvetán 123
Petr Kvíčala 10, 31, 54, 56, 67, 71, 92, 120, 121, 124, 125
Tomáš Lahoda 125
Aleš Lamr 124, 125
Veronika Landová 120
Dominik Lang 30
Radim Langer 95
Peter Nørgard Larsen 29, 35
Matthieu Laurette 30
Gil Woo Lee 122

Kwango Lee 122
Nigel Lendon 33
Charlie Levine 121
Sol LeWitt 29, 31
Roy Lichtenstein 85
Lenka Lindaurová 92
Zbyněk Linhart 123
Jakub Lipavský 71, 121
El Lisickij 85
Graham Little 125
Peter Lodermeier 37
Hubert Locher 76
Ivana Lomová 126
Sylvère Lotringer 16, 21
Liisa Lounilaová 125
Nate Lowman 124
Dolph Lundgren 93
Petr Lysáček 121
Rory Macbeth 125
Christian Macketanz 120
Deanna Maganiasová 125
Václav Magid 20, 55, 56, 64, 68, 69, 82, 83, 84, 102
Jan Mach 126
Martin Mainer 10, 54, 56, 120, 121
Michael Majeruse 30
Johannes Makolies 122
Olga Malá 54, 120, 125
Ondřej Maleček 51
Ivan Malerba 122
Kazimir Malevič 75, 83
Lukáš Malina 121
Petr Malina 123, 124, 125
Pavlaína Malinová 121
Victor Man 125
Alessandra Manciniová 122
Ján Mánčuška 19, 52, 121, 124
Markéta Mandelíková 123
Édouard Manet 18
Miltos Manetas 122, 125
Martin Manning 122
Gerhard Mantz 122
Primo Marella 122
Dominik Mareš 124, 125
Alisa Margolisová 125
Justin Martimer 121
Hynek Martinec 122, 123
Eddie Martinez 84
Karel Marx 32
Masker 94, 120
Dorota Maslowská 88
Jiří Matějů 71, 121, 122
František Matoušek 121, 123, 124, 125, 126
Midori Matsui 12
Franco Mattes 122

Eva Mattesová 122
Jaroslav Matula 22, 90, 92, 93, 94, 116, 117
Jakub Matuška 54, 56, 96, 120, 123
Michaela Maupicová 121
Gilda Mautoneová 121
Paul McCarthy 36, 37, 46, 66
Janice McNabová 125
Marek Meduna 64, 65, 66, 95, 99, 120, 122, 123, 124
Jim Medway 125
Birgit Megerleová 125
Dawn Mellor 125
Andrew Menard 33
Jan Merta 84, 120, 121, 122, 125, 126
Johana Merta 120
Vladimír Merta 120, 121
Vojtěch Míča 121
Lukáš Miffek 123, 124
Milan Mikuláščík 67, 120, 126
Jitka Mikulicová 120, 122, 123
Judy Millarová 38
John Miller 30
Marry Missová 35
Josef Mladějovský 70, 95, 106, 107, 121
Martin Moflár 120
Piet Mondrian 85
Claude Monet 35
Marilyn Monroe 69
Sungsic Moon 122
Pavlaína Morganová 19, 20, 21, 55, 67, 86
Robert Morris 35
Sarah Morrisová 30
Angelo Mosca 122, 124, 125
Most 94
Juliána Mrvová 122, 123
Susanne Müllerová 125
Jan Nálevka 19, 23, 30, 41, 50, 56, 58, 64, 67, 68, 71, 90, 94, 95, 100, 101, 121, 122, 126
Jane Nealová 121, 122
Anna Neborová 120
Elizabeth Neelová 121
Terezie Nekvindová 20, 21
Robert Nelson 82
Audrey Nerviová 125
Michal Nesázal 56, 121, 125, 126
Pavel Nešleha 126
Pavel Netopil 77
Anne Neukampová 121
Barnett Newman 79
Friedrich Nietzsche 16
Alice Nikitinová 56, 71, 81, 85, 86, 88, 89, 113, 120, 122, 123, 124
Petr Nikl 54, 56, 120, 121, 124, 125
Christine Nippeová 121
Hermann Nitche 38
Frank Nitsche 121

Ladislav Novák 73
Robert Novák 126
Nikola Nováková 124, 125
Jaromír Novotný 7, 71, 73, 76, 77, 79, 80, 81, 109, 121, 122, 123, 124, 126
Michal Novotný 126
Nuno de Campos 124
Martin Nytra 95
Roman Opalka 38
Lukáš Orlita 51
Ivan Ouhel 53
Karel Oujezdský 87, 88
Gitte Ørskou 54
Marian Palla 54
Steven Parrino 71
PAS 20
Pasta 94
Petr Pastrňák 54, 123, 124, 125, 126
Henk Peeters 38
Michal Pěchouček 19, 56, 81, 84, 86, 87, 88, 114, 121, 126
Anne Ring Petersenová 28, 29, 35, 36
Miroslav Petříček 21, 95
Daniel Pflum 40
Frank Piasta 71, 78
Pablo Picasso 35
Thomas Pihl 38, 47, 71, 78
Philip Pilkington 33
Petr Písařík 53, 71, 95, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126
Daniel Pitín 122, 123, 124
Otto Placht 54, 120, 121
Platón 20
Pode Bal 17
Point 57, 94, 122
Marek Pokorný 54, 70, 126
Giancarlo Politi 54, 120, 121, 122, 123, 124
Jackson Pollock 33, 43
Tomáš Pospiszyl 11, 18, 29, 31, 51, 52, 54, 55, 72, 90
Neil Powell 33
Pavel Preisner 10
Jan Procházka 126
Jiří Příbáň 17, 25, 31, 65
Jiří Ptáček 55
Qin Qi 122
Li Qing 122
Domenico Quaranta 122
Victor Răcăţău 122
Rafani 17, 30, 91
Matthew Rampley 76
Jim Ramsay 71
Mel Ramsden 33, 34, 43
Michal Ranný 56
Luděk Rathouský 55, 120, 122, 123, 124
Robert Rauschenberg 82, 111

Renaud Regnery 121
Ad Reinhardt 79
Luca Rento 125
Kibong Rhee 122
Rene Rietmeyer 38
Daniel Richter 84
Gerhard Richter 30, 31, 32, 42
Nathan Ritterpusch 123
Michael Rittstein 51, 73, 123, 124, 125, 126
Jo Robertson 121
Pietro Roccasalva 124
Zbigniew Rogalski 125
Alessandro Roma 122, 124
Jaroslav Róna 120, 121, 124, 125, 126
Peter Rónai 67
Matthieu Ronsse 124
Barbara Roseová 11
Mark Rothko 79
Pavel Roučka 124, 125
Stephan Ruderish 122
Jolana Ruchařová 126
Allen Ruppertsberg 30
David Rushton 33
Zora Rusínová 28, 50
Robert Ryman 79
Kamila Rýparová 120
Pavel Ryška 19
Alžběta Řihová 120
Dana Sahánková 120
Yuko Sakurai 38
Matin Salajka 51, 57, 123
Milan Salák 10, 31, 53, 52, 54, 55, 59, 61, 64, 65, 82, 86, 87, 95, 96, 98, 120, 121, 122, 123, 124, 126
Marco Salvetti 122
Stefan Sandner 124
Emmanuel Santos 122
Wilhelm Sasnal 125
Serban Savu 122, 124
Martin Sedlák 122, 123
Michal Sedlák 126
Zbyněk Sedlecký 123, 124, 125
Markus Selg 120
Marcus Sendlinger 71
Cecilia Sergiová 122
Richard Serra 35, 50, 58
Tereza Severová 55
Arnold Schwarzenegger 93
Robert Silverio 21
Isabel Simsová 125
Boris Sirka 122, 123
Yasmin Sisonová 122
František Skála 126
Jiří Skála 20, 91, 124
Skarf 94
Vladimír Skrepl 84, 88, 91, 120, 121, 122, 123, 124, 126

Veronika Slámová 120
Milena Slavická 10, 52, 53, 55, 126
Ludmila Smejkalová 120
Matěj Smetana 121
Filip Smetana 122, 123
Carl Smith 126
Josh Smith 124
Terry Smith 33
Robert Šalanda 60, 81, 88, 89, 115, 120, 121, 122, 123, 124, 125
Martin Šárovec 124
Kateřina Šedá 18
Miloš Šejn 79
Jan Šerých 52, 54, 55, 56, 58, 64, 66, 71, 95, 99, 121, 122, 123, 124, 125, 126
Jiří Ševčík 20, 21, 28, 54, 91
Jana Ševčíková 21, 54
Erik Šille 54, 122, 123
Evžen Šimera 54, 56, 57, 59, 71, 76, 77, 80, 81, 87, 90, 109, 110, 120, 121, 122, 123
Štěpánka Šimlová 120
Jana Šindelová 126
Michal Škoda 54, 55, 95, 121, 124
Barbora Šlapetová 123, 126
Pavel Šmíd 122, 123, 124, 125
Jakub Špaňhel 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126
Nikola Šrajerová 123
Karel Štědrý 51, 57, 120
Adam Štech 57, 121, 122, 124
Ivona Štenclová 123
Kateřina Štenclová 120, 124, 125
Dita Štěpánová 126
Roman Štětina 84
Dagmar Šubrtová 123
Jakub Švéda 120, 122, 123
Tomáš Švéda 124, 125
Jaromír Švejdlík 51
Petr Tejkal 123
Teve 94
Charles Thompson 51
Mayo Thompson 33
Jiří Thýn 71, 121, 122
František Tichý 86
Miroslav Tichý 87
Oldřich Tichý 124, 125
Tilo 126
Alexander Tinei 121
Rirkrit Tiravanija 30, 66
Margita Titlová 120, 121
Michele Toccaová 122
Rui Toscano 125
Roman Trabura 124, 125
Patricia Treibová 121
Nicola Trezziová 121
Wire Tuazon 122

Kateřina Tučková 54, 57, 123
Daniel Turner 121
Roman Týc 17
Lubomír Typłt 54, 121, 123, 124, 125
UBERMORGEN.COM 122
Lee Ufan 38, 81
Markéta Urbanová 51
Alexandra Vajd 121
Jaroslav Valečka 51, 123, 124, 125, 126
Jiří Valoch 55, 73, 80
Jean-Claude Van Damme 93
Koen van den Broek 125
Theo van Doesburg 85
Tomáš Vaněk 19, 20, 52, 54, 56, 60, 86, 91, 94, 95, 117, 120, 121, 123, 124
Vojtěch Vaněk 123
Markéta Vaňková 121, 124, 126
Petr Vaňous 10, 53, 54, 55, 121, 123, 124, 125
Ján Vasilko 54, 122, 123
Ronald Ventura 122
Pieter Vermeersch 125
Petr Veselý 10 54, 120, 121, 124
Francesco Vezzoli 125
Anton Vidokle 19, 20, 26, 29
Bill Viola 89
Paul Virilio 16, 18, 19, 21, 28, 60, 96
Lenka Vítková 95, 120, 124
Pavlına Vogelová 12
Ulla von Brandenburgová 124
Johann Wolfgang von Goethe 37
Daniel von Wichelhaus 122
Ivan Vosecký 31, 120, 121, 124, 126
Jan Marten Voskuil 71
Jiří Votruba 126
Klára Vystrčilová 120
Jan Vytiska 16, 120, 121
Radan Wagner 124, 125, 126
Lana Wachowski 20
Paul Wachowski 20
Caroline Walkerová 121
Li Wei 122
Peter Weibel 28
Garth Weiser 121
Entang Wiharso 122
Ludwig Wittgenstein 30
Radek Wohlmuth 55
Mike Wolf 38, 73
Rhee Wonil 122
Brian Kuan Wood 19, 20, 24, 29
J. Paul Wood 30, 32
Jeff Wyckoff 123
Wang Yabin 122
Wang Yaqiang 122
Gede Mahendra Yasa 122
Ye Yongqing 122

136

Dušan Zahoranský 123
Alěš Zacharda 126
Jan Zálešák 3, 5, 12, 54, 64, 71, 120, 121, 138
Stanislav Zámečník 126
Jindřich Zeithamml 121
Tomáš Zelenka 126
Radoslav Zrubec 57
Jan Zrzavý 86, 114
Ztohoven 17
Damon Zucconi 122
Josef Žáček 120, 121
Dragana Živanović 120, 122
Slavoj Žižek 19, 21

137

Petr Dub
Vybrané postkonceptuální přístupy
v současné české malbě
2012

Vysoké učení technické v Brně
Fakulta výtvarných umění
Odborný recenzent doc. Mgr. Vladimír Havlík

Petr Dub Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě	Počet stran 140
Odborná redakce Jan Zálešák	Edice FaVU Publikace prací absolventů doktorského studia FaVU VUT v Brně
Jazyková redakce Martina Schneiderová	Tisk Litera Brno, Tábor 43a, 612 00 Brno
Grafická úprava a sazba Lukáš Kijonka	Vydání první, Brno 2012
Písmo Replica Pro (Lineto), Dinner Mono Pro (Kijonka/Krůl/kolektiv.info)	Náklad 200 ks

Vysoké učení technické v Brně
Fakulta výtvarných umění
www.ffa.vutbr.cz

Kniha vychází s podporou
Roche Praha s.r.o.

ISBN
978-80-214-4656-4

