

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor fotografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Téma chybění v současném českém umění
Valentýna Janů

Vedoucí práce: Vít Havránek, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: Bc.

14. 6. 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 14. 6. 2017

podpis:

Ráda bych tímto poděkovala vedoucímu práce Vítu Havránkovi, Ph.D. za jeho čas a cenné rady, Mgr. Václavu Janoščíkovi, Ph.D. za trpělivost a motivaci při konzultacích, Michalovi Novotnému za poskytnutí interview a Nikole Bečanové za pečlivé korektury.

Abstrakt

V této práci se zaměřuji na téma *chybění* v současném českém umění. Skrze příklady uměleckých děl, autorů a projektů se pokouším popsat situaci na tuzemské umělecké scéně a její východiska. Skrze umělecko–historický kontext dohledávám důvody pro stálou aktualizaci tématu absence a popisuji strategie, jak lze v uměleckém díle s prázdnem pracovat.

Klíčová slova

chybění, absence, prázdno, české umění, současné umění, postkonceptuální umění, Ján Mančuška

Abstract

In my thesis, I focus mainly on the concept of *absent* in Czech contemporary art. I am trying, using examples of singular pieces, artists and (overall) projects, to examine current art scene and its resource. Considering the historical and artistic context, I am searching for the continuous fascination with the subject of void and analysing the strategies necessary for its possible artistic application.

Keywords

absent, absence, void, czech art, contemporary art, postconceptual art, Ján Mančuška

OBSAH

1. ÚVOD.....	6
1.1 Stručné dějiny prázdna	8
1.2 Konceptuální umění, minimalismus a postminimalismus.....	10
1.3 Postmoderna, altermoderna.....	13
2. CHYBĚNÍ	17
2.1 Porevoluční tendence.....	17
2.2 Ján Mančuška.....	19
3. Z NIČEHO NIC: Možnosti dematerializace a rematerializace.....	24
3.1 Antiforma	24
3.2 Absence destrukcí.....	27
4. NIKDE NIC: Prázdná jako institucionální kritika a reakce na galerijní prostor.....	29
4.1 Prázdna galerie.....	29
4.2 Nenápadné tendence.....	33
5. JAKO BY SE NIKDO NEDÍVAL: Specifičnost média fotografie a jeho možnosti abstrakce.....	38
5.1 Nenarativní fotografie.....	39
5.2 Fotogram.....	41
6. NEZOBRAZUJÍCÍ NIC: Význam monochromatického obrazu.....	45
6.1 Monochrom.....	45
6.2 Prázdny nosič.....	48
7. PRO NIC ZA NIC?: Závěr.....	52
Obrazová příloha.....	57
Interview s Michalem Novotným.....	67
Seznam použité bibliografie.....	69
Seznam elektronických zdrojů.....	72
Seznam obrazového materiálu.....	75

1. ÚVOD

Představme si pokoj. Na zdech staré tapety s obrazci, které má na svědomí velké okno na východ. Obdélníky jsou v tmavších odstínech, než je tapeta sama. Můžeme odhadnout, kde stála skříň a po kolika letech ji noví majitelé bytu přesunuli o pár centimetrů doprava, nejspíš aby vznikla větší mezera mezi ní a rozměrným obrazem po její levici. Na místě obrazu dřív visel menší, v zaobleném rámu. Možná to bylo spíš zrcadlo. Na parketách je velická světlá skvrna, na jedné straně rovná, jako podle pravítka. Tekutina asi nezatekla pod koberec, který tu dřív zakrýval rozklížené parkety uprostřed místnosti...

Není třeba detektivních postupů, abychom rozkryli desítky stop, otisků a otláčenin, které prostor v koexistenci s jeho obyvateli a jejich majetkem postupně nastřádal. Přesto, že už jeho obsah není fyzicky přítomný, můžeme jeho přítomnost cítit. Pokoj není prázdný, jen v něm něco chybí.

Pomocí racionálního uvažování můžeme pojmenovat většinu obrazců na povrchu tapety; obraz, čelo postele, police... Přesto naše představivost pracuje dál, bez naší kontroly. Nepředstavujeme si na stěně rám s jednolitou plochou, ilustrující obraz. Vidíme obraz konkrétní. Takový, jaký má na podobných tapetách u sebe v ložnici naše sousedka, nebo ten, co máme schovaný doma na půdě a stále čeká na své pověšení. Projektujeme do vyhraničených míst, které jsou určeny k zaplnění, k dodání nového obsahu, svoje osobní preference. Podvědomé obrazy, jejichž povahu a formu nám přesněji udává až vyprázdněný prostor.

Pokud předmět chybí, dává tím podnět k úvaze o jeho obsahu. „Odkazuje to k jeho neuskutečnitelné přítomnosti“¹ napsal Ján Mančuška a Vít Havránek v eseji *Chybění*. Právě Ján Mančuška teorii chybění popsal a demonstroval v několika svých dílech. Dokonalá ilustrace této eseje je instalace s názvem *800 způsobů, jak popsat židli* (2004)^{obr. 1}. Autor pomocí stovek výstřelů z pušky vytvořil na zdi rozeznatelný obrys židle. Ve výše jmenovaném textu zas uvádí jako příklad chybění místo na stěně, kde dřív visel terč. Dává vyniknout faktu, že právě díky nedokonalosti opisu terče si můžeme jeho tvar uvědomit přesněji, než kdybychom ho například obkreslili tužkou.² Právě takový efekt má ona zřetelná absence objektu.

Skupinová fotografie, ze které byl v jistou emocionální chvíli vystřihnut nepravidelný tvar velký natolik, aby zamezil rozpoznání osoby, která byla na snímku

¹ MANČUŠKA, Ján, HAVRÁNEK, Vít. *Chybění*. cit. z: Ján Mančuška, *Chybění*. Praha: Tranzit, 2007. Tranzit. ISBN: 80-903452-5-5. nestránkováno

² tamtéž

zaznamenána na věčné časy. Přitom prázdné pole hovoří o existenci té oné osoby ještě zřetelněji a hlasitěji, než kdyby zůstalo popisné. Pokus o přetření malé skvrnky na zdi čistou bílou barvou, jejíž odstín je o něco zářivější než původní nátěr, upozorní na iritující místo ještě důrazněji. Něco tu bylo a už to tu není. Přesto o tom víme a plně si danou minulost uvědomujeme. Absence existuje jen díky očekávání přítomnosti.³

Tyto běžné, až každodenní příklady jsou jen demonstrací pro existenciální otázky, které kolem tématu chybění vyvstávají. Chybějící objekt nemůžeme přehlížet stejně tak, jako kdyby byl fyzicky přítomný. V tom je právě síla pojmenovatelného prázdna, ticha nebo tmy.

Tento jev je tématem a častým principem v různých oblastech umění. Ne vždy je přesně pojmenovaný nebo použitý vědomě. Ale právě postupy, které s tématem chybění pracují záměrně, jsou mým tématem pro úvahu. Pomocí jakých postupů můžeme docílit toho, aby nic hrálo stejnou roli jako něco?

Tato práce je rešerší současného českého umění (tj. 1990–2017) se záměrem vyhledat a popsat díla a principy, pracující s tématem chybění. Výsledkem tak bude esejistická analýza autorů, děl a výstav, ve kterých lze zaznamenat práci s absencí objektu. Cílem tohoto textu není souborný výčet všech umělců pracujících s motivem absence, nýbrž pokus o popsání odlišných strategií a tendencí zabývajících se daným tématem. Podrobnou interpretací vybraných děl současného českého umění se pokusím jednotlivé strategie analyzovat. Tedy uvést je v kontextu dějin umění, pojmenovat je a následně demonstrovat na ukázkách některých prací výrazných osobností současné české umělecké scény.

Při psaní tohoto textu jsem zahleděna do možných projevů prázdna, skrze které se pokouším podat výpověď o situaci v současném českém umění i toho, co ji předcházelo. Pokouším se popsat strukturální podmínky pro stálou aktualizaci tohoto tématu, což bylo formativním prvkem již v prehistorii umění a znovu a znovu se v různých intervalech a intenzitách projevovalo nejen v oblasti umění, ale i filosofie a teorie umění.

³ NOVOTNÝ, Michal. [online], rozhovor pro Artyčok TV, publikováno 8. 6. 2016 [cit. 5. 4. 2017], dostupné z WWW: <http://artycok.tv/29337/michal-novotny>

1.1 STRUČNÉ DĚJINY PRÁZDNA

Tabula rasa, neboli nepopsaný list, je v přeneseném významu pojem označující stav lidské mysli, který nenese stopy žádné zkušenosti. Vědomí je tedy v původním stavu, čisté a bílé, neovlivněno dojmy z vnějšího světa.⁴ Lidskou duši k prázdné tabuli přirovnával již Platón a podobnou metaforu použil i Aristotéles. Pojem *white paper* byl později esenciálním v empiristické teorii poznání filosofa Johna Locka. Ten se snažil dokázat, že naše poznání pramení ze smyslů a vrozené ideje neexistují. Vědomí tak lze podle novověkých představ naplňovat vjemy z vnějšího světa a smyslové vnímání je spolehlivou komunikací mezi subjektem a okolním světem – objektem. V moderní době se ale pojem vnímání proměňuje a vjem už není chápán jako zrcadlový odraz reálného světa, ale jako subjektivně podmíněný fenomén. Percepce je proměněna především technickým vývojem a novými metodami zobrazování. Pozorovaný objekt se stává nestabilním, vjem již neznamena objektivní pravdu. Ontogeneze tak postupně ovlivňuje naše nazírání na objekt. Subjekt na něj promítá sám sebe.

Tento princip lidské percepce moderního věku se nutně musel odrazit na poli vizuálního umění. Objevuje se strategie ponechání uměleckého díla otevřeného interpretacím, díky projekci vlastního vědomí do ploch připravených umělcem. Umění již není oknem do jiného světa, neplní nadále funkci odrazu reality, ale jako zrcadlo se nastavuje pozorovateli. Nastává moment, kdy obraz pomalu opouští rám.

Tomu předchází krajinomalba 18. a 19. století, především romantismus, kdy poprvé úmyslně dochází k možné subjektivizaci motivu. Krajina si pohrává s mnohoznačností významů a stimuluje diváka k zapojení fantazie. Příroda se na krajích obrazu v mlze rozpíjí, horizont se rozpíná, a tak obraz začíná na rám vyvíjet tlak.⁵

Přichází vynález fotografie, a tedy i nové uchopení kompozice. Autor vytváří výsek reality, a tak okraj obrazu hraje zásadní roli. Fotografie je rychlá a z trojrozměrného světa snadno vytvoří jeho dvojrozměrnou nápodobu. Na to reaguje malba příchodem impresionismu. Iluzivní hloubka je mělčí a mělčí, definuje se nový pojem: plocha. A tak pomalu, ale jistě, přichází období modernismu. Obraz opustil rám.

Nedá se však říci, že by se osamostatnil jen obraz a rám se vzápětí rozpadl. Opuštění je oboustranné. Prázdný rám se nově stává hranicí prostoru určeného k širší

⁴ Filozofický slovník. Přeložil Dagmar HOUŽVIČKOVÁ, přeložil Marie VONDRÁŠKOVÁ, přeložil Věra MATLOCHOVÁ. Praha: Svoboda, 1976. str. 287

⁵ O'DOHERTY, Brian. Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-30-6. cit. str. 20

percepci. Chybějící obraz je místem konceptuálních pochodů, kdy absence zobrazovaného získává stejnou hodnotu jako jeho existence. Prázdná plocha má nový potenciál. Je připravena k nasycení modernistickými proudy, aby znovu a znovu dosahovala oslavy plochy.

Právě idea čisté plochy v duchu platonismu přímo ovlivňovala uvažování a estetiku modernismu. Platónský mýt o počátku světa je všehovšudy prázdný prostor (ve kterém se zrodil bod, který se protáhl v přímku, z níž vzešla plocha, následně hmota a ta poprvé vrhla stín).⁶ Vše vyvstává z prázdnoty, a tak v umění vzniká idea čisté formy vrcholící v bílé krychli galerijního prostoru. Prostor se stává zásadním hráčem celého vývoje modernismu i doby postmoderní. Umělecké dílo vysvobozené z rámu, stalo se závislé na prostoru kolem něj. Bílá krychle se etablovala jako nový funkční rámeček, který dává dílu potřebnou svobodu a zároveň mu poskytuje vše k jeho nerušené percepci. A vše znamená nic.

Jediný další nutný činitel, kterého galerie fyzicky přináší, je přítomný divák. Ten se stává projekční plochou záře moderního umění a zároveň je jeho povrch natolik odrazivý, aby díla interpretoval. „Objevil se současně s modernismem, když zmizela perspektiva. Vypadá to, že se zrodil z obrazu, ke kterému je – jako jakýsi repetitivní Adam – neustále přitahován zpět, aby nad ním přemítal.“⁷ říká o divákovi O'Doherty. Autor uměleckého díla tak nově počítá s myšlenkou, jak bude jeho dílo viděno v očích pozorovatele. A s tímto momentem vidění si také pohrává. Postmoderním cílem je později to, aby bylo interpretačních rovin nespočet.

Divák získává zvláštní moc, je doslova nutný k existenci uměleckého díla. V tomto bodě, kdy umělec dojde k uvědomění si daných pozic, začíná do uměleckého díla pronikat moment absence. Dílo již není koherentní, má v sobě prázdná místa, někdy chybí úplně. Jeho nepřítomnost k nám ale silně promlouvá, například skrze stěny bílé krychle (díky kterým je dílo očekáváno), nebo jeho pozůstatky a stopy v prostoru.

Objekt si tak může dovolit být nepřítomen, divák v mysli zaplňuje prázdná místa. Umělecké dílo je přítomné v jeho vědomí, jeho fyzická existence již není nutná.

⁶ tamtéž, str. 8

⁷ tamtéž, cit. str. 38

1.2 KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ, MINIMALISMUS A POSTMINIMALISMUS

V roce 1913 vytvořil Marcel Duchamp první ready-made s názvem *Kolo bicyklu*. Rok poté namaloval Malevič *Černý čtverec* a v roce 1915 ho ukázal veřejnosti. O dva roky později vzniklo nejvýznamnější dílo 20. století,⁸ Duchampova *Studánka (Fontána)*, která byla následně odmítnuta na výstavě *Společnosti nezávislých umělců (Society of Independent Artists)*. V roce 1921 namaloval Rodčenko tři monochromy; žlutý, červený a modrý.

Meziválečné období se tak stalo zásadním pro vývoj směrů, které prosazovaly umění vznikající nikoli na základě morfologické podobnosti, ale myšlenky.⁹ Tato tendence, označována jako konceptuální umění, přetrvává již přes 100 let a prošla několika proměnami a odklony, v závislosti na vzniku zásadních uměleckých děl, teoretických textů nebo nových směrů. Konceptuální uvažování dále také zapříčinilo vznik (lépe formulovatelných) směrů, jako je minimalismus, performance, happening, hnutí fluxus a dalších.

Konceptuální umění přiblížilo umění kritice, a tak je (díky nespočtu protichůdných názorů) obtížné ho přesně definovat. Přerušilo tak kontinuitu dějin umění (ve smyslu greenbergovského pojetí modernismu) a lze ho vnímat spíše jako tendenci, funkční a globální i dnes, v období postkonceptuálním (neokonceptuálním) a postmoderním.

Jako vytyčený cíl konceptuálního umění bylo oddělení konceptu od estetiky (přestože se brzy ukázalo, že každá forma prezentace nutně musí mít specifické estetické kvality)¹⁰, s čímž souvisí odklon od řemeslné kvality díla. Tato negace tradičního chápání umění byla zároveň reakcí na formalistické projevy modernismu a vyústila v pojem *dematerialization*, formulovaný především Lucy R. Lippardovou a Johnem Chandlerem.¹¹ Přesto, že jejich článek vyvolal spoustu protijdoucích reakcí, stal se zásadním pro pokusy o definici tohoto směru a přímo ovlivnil i řadu uměleckých děl. Lippard popisuje novou situaci diváka stojícího před dílem, na kterém

⁸ „Britský list The Guardian informoval o výsledcích ankety o nejvýznamnější umělecké dílo 20. století. Ankety se zúčastnilo 500 umělců, kurátorů a historiků umění. Na prvním místě se překvapivě umístila *Fontána* od Marcela Duchampa z roku 1917, tedy obyčejný pisoár, který umělec pouze podepsal a prohlásil za umělecké dílo. ...” Citováno z: LINDAUROVÁ, Lenka, PROCHÁZKOVÁ, Bára, ed. *Mezera: mladé umění v Česku 1990-2014*. V Praze: Společnost Jindřicha Chaloupeckého, 2014. Magnus art. ISBN 978-80-905317-3-4. str. 227

⁹ GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, 2004. ISBN 80-7331-014-7. str. 9

¹⁰ BUDDEUS, Hana. *Fotografie jako skutečnost* [online] Publikováno 7. 12. 2015, [cit. 20. 5. 2017]. Dostupný z WWW: <http://www.estetikapol.cz/blog/2015/12/fotografie-jako-skutecnost/>

¹¹ LIPPARD, Lucy, CHANDLER John: *The dematerialization of art*. Poprvé publikováno v *Art International*, 12:2 (February 1968), pp. 31-36.

není moc co vidět”,¹² a tak musí vynaložit větší úsilí, aby došel k očekávanému prožitku, tedy aby koncept přečetl, nebo interpretoval. Dematerializací bylo podle Lippard především potlačení materiálních aspektů; jedinečnosti, trvanlivosti, dekorativnosti.¹³ Ačkoliv v období počátku konceptuálního umění proběhlo několik přelomových momentů, kdy umělci pracovali s dematerializací radikálně a nekompromisně oprostili umělecké dílo od veškeré matérie.

Když John Cage poprvé uvedl svoji skladbu *4'33* (1952), později nazývanou *Silence*, přímo integroval pojem prázdnota do konceptuálního umění. Vycházel především ze studia východních filosofii a svého hudebního vzdělání. Předpokládal, že je možné slyšet hudbu jen na základě existence jejího opaku, tedy ticha. Inspirací pro tuto skladbu byly monochromatické malby Roberta Rauschenberga (*White paintings*, 1951).^{obr. 2} Tyto bílé panely, které díky své čistotě mohou odrážet svět okolo sebe, se stávají projekční plochou divákova stínu. Tak mohou být označeny jako lapači obrazu toho, co se děje v jejich bezprostřední blízkosti. Podobný pocit mohl zažít posluchač *4'33*, když pianista pouze nehybně seděl u otevřeného klavíru a ticho akcentovalo drobné ruchy z publika. Obě díla tak hrají s úvahami o existenci prázdna a jeho narušení skrze percepci diváka.

Robert Rauschenberg prohledával limity autorství v díle s názvem *Erased de Kooning Drawing* (1953)^{obr. 3}. Poprosil tehdy expresionistu de Kooninga, aby mu věnoval propracovanou kresbu, kterou následně pečlivě vygumoval. Výsledkem je bílý papír s jemnými stopami po předchozím použití. V duchu duchampovského ready-madu Rauschenberg zkoumal, zda může být uměleckého díla docíleno skrze gesto odstraňující, namísto gesta, které by vytvářelo.

Prázdno bylo důležitým figurantem v díle Yvese Kleina. V roce 1954 vydal malý katalog reprodukcí jeho deseti monochromatických obrazů. Rozměry byly vypsány bez jednotek, ale čteno v milimetrech odpovídaly tištěným reprodukcím. Divák tedy nepoznal, že si prohlíží katalog děl, které neexistují, ačkoliv by mohly. Podobnou mystifikací a hrou s fiktivním materiálem se Klein zabýval hned několikrát. Jako svůj první monochrom považoval nápad podepsat kus nebe. Vydával falešné noviny, které se věnovaly jen a pouze jemu samému a tématu prázdnoty a monochromu. Dokonce se pokusil prodávat „zóny imateriální umělecké senzibility“ (*Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle*, 1959–62). Jednalo se o prázdna místa, která směňoval za zlato a kupci pak vydal potvrzení, které vzápětí spálil. Jeho největším projektem byla

¹² LIPPARD, Lucy R. in Lippard, Lucy R. (ed.): *Six Years: Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkley, Los Angeles a London: University of California Press, 1997

¹³ tamtéž

výstava v galerii Iris Clert s názvem *Le Vide* (Prázdnota)¹⁴, kdy se návštěvník ocitl v dokonalém bílém prostoru galerie, která se tak stala uměleckým dílem. Yves Klein využíval umělecký provoz k tematizaci a téměř zhmotnění prázdna. Kleinovo prázdno se dalo koupit, podepsat i zažít.

Umění tak prošlo jistou dematerializací, včetně ztráty významu řemeslné dovednosti. Tato proměna je reflektována v textu Lucy R. Lippard a Johna Chandlera *The dematerialization of art* (1967), v jehož závěru se píše:

Some thirty years ago, Ortega wrote about the ,new art': ,The task it sets itself in enormous; it wants to create from nought. Later, I expect, it will be content with less and achieve more.'¹⁵ Fully aware of the difficulty of the new art, he would probably not have been surprised to find that a generation or more later the artist has achieved more with less, has continued to make something of ,nought' fifty years after Malevich's White on White seems to have a defined nought for one and for all. We still do not know how much less ,nothing can be. Has an ultimate zero point been arrived at with black paintings, white paintings, light beams, transparent film, silent concerts, invisible sculpture, or any of the other projects mentioned above? It hardly seems likely. ¹⁶

Za průkopnickou lze považovat výstavu *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed As Art* obr. 4, kterou v roce 1966 inicioval umělec Mel Bochner. Tato netradiční přehlídka představitelů konceptuálního umění a minimalismu se skládala ze čtyř šanonů plných kreseb, skic a poznámek, čímž bylo nastíněno další směřování konceptuálního uvažování. Tím se stalo hledání nových výstavních forem a možností distribuce umění a kritika institucionálního provozu. Tyto konceptuální tendence formulované v 60. letech permanentně ovlivňují směřování umění až do současnosti.

Zpátky v letech šedesátých, v reakci na abstraktní expresionismus, zároveň ovlivněn nástupem konceptuálního uvažování a reduktivními postupy ruského konstruktivismu, začal se formovat směr nazývaný minimalismus. Jeho cílem bylo skrze minimální formální prostředky oprostit umělecký objekt od jakékoliv možnosti reprezentace reálného světa i subjektivních pochodů autora. Jednalo se tak o naprosto

¹⁴ originální název výstavy byl: La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée. (Specifikace senzibility v prvotním materiálním stádiu ve stabilizované obrazovou senzibilitu.)

¹⁵ GASSET, José Ortega y. *The Dehumanization of Art* (New York: Doubleday Anchor, 1956). ASIN: B0006AUHXO. str. 50.

¹⁶ LIPPARD, Lucy R. in Lippard, Lucy R. (ed.): *Six Years: Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkley, Los Angeles a London: University of California Press, 1997

neangažované, nepolitické umění. Realitou se stal jen daný objekt; povaha materiálu a jeho forma. Objekt tak ukazuje pouze sám k sobě. S redukovanou formou je přesto konfrontován divák, který se musí ztotožnit s absencí příběhu a vstřebat samotnou fyzičnost předkládaného objektu.

Dalšími pozicemi a prostředky minimalistických umělců bylo například stírání rozdílů mezi malířstvím a sochařstvím,¹⁷ nebo obracení důrazu k pohybu diváka v galerijním prostoru (tedy mezi objekty) a s tím spojené časté využití modulárních opakujících se struktur. obr. 5

Postupně se představitelé minimalismu začali uchylovat k více procesuálním a organickým postupům tvorby. Tak minimalismus opustil „čistou“ formu a přehoupl se do takzvaného postminimalismu. Součástí proměny byla i psychologizace objektů a jejich možného emočního působení na diváka. Tyto tendence se časem začaly volně rozptylovat více konceptuálním směrem, provázaly se s dalšími neobjektovými médii, jako byla malba, fotografie, text a s nástupem nových médií, video a zvuk. Umělci se podle potřeb konceptu začali pohybovat mezi různými médii a osvojili si pojem intermediální. Objekty se začaly přeskupovat, umělec získal roli editora a uspořádáním jednotlivých prvků jím dával nový význam. Vznikla nová forma: instalace. A pojmenoval se postmodernismus.

1.3 POSTMODERNA, ALTERMODERNA

*Společným jmenovatelem postmoderny a všech dalších post (doba post-konceptuální, postumělecká, posthistorická, atd.) je hledání jiných možností moderní doby, které moderna sama neviděla a proto nemohla realizovat.*¹⁸

I přes masivní institucionalizaci umění v poslední dekádě je velice náročné přesněji pojmenovat bod, kdy radikální konceptualismus přešel v globální trend nazývaný neokonceptualismus. O charakterizaci tohoto pojmu lze říci, že se jedná o umění, které myšlenkově navazuje na konceptuální, ale nutně neplní všechny jeho vytyčené cíle. Zároveň je označení postkonceptuální používáno jako chronologický

¹⁷ JUDD, Donald. Specifické objekty. Arts Yearbook 8, 1965, přetištěno v: K.Srp (ed.), Minimal, Earth, Concept Art. Jazzpetit č. 11, Praha 1982. s. 241–252

¹⁸ PETŘÍČEK, Miroslav. Výzkum reality uměním, 2014. text vznikl u příležitosti vydání knihy: LINDAUROVÁ, Lenka, PROCHÁZKOVÁ, Bára, ed. Mezera: mladé umění v Česku 1990-2014. V Praze: Společnost Jindřicha Chaloupeckého, 2014. Magnus art. ISBN 978-80-905317-3-4. str. 187

termín, vychází totiž přímo ze situace 80.–90. let. Umění tehdy prošlo několika zásadními proměnami v závislosti na vývoji nových technologií, globalizaci informačních médií a expanzi internetu.

Již ve 20. století se proměňuje role autora, jehož autobiografická povaha přestává hrát zásadní roli ve čtení významu uměleckého díla. „Tento obrat je spojený se strukturalismem, směrem zkoumajícím kulturu jako soubor znakových systémů, který přehodnotil vztah díla a autora.“¹⁹ Pozornost se tedy díky úvahám strukturalismu přesouvá k samotnému uměleckému objektu. Jeho povaha se rovná složité vnitřní struktuře, jejíž složky (podobné jazykovým znakům) jsou nositeli významu.

Nově zásadní roli hraje pojem *postprodukce*, kterým se francouzský teoretik Nicolas Bourriaud pokusil popsat chaotickou situaci současného umění. Umělec podle něj vykonává postprodukční práci, kdy už nevytváří novou formu, ale pracuje s elementy, jež cirkulují na kulturním trhu. „O umělcích, kteří zasazují vlastní dílo do díla druhých, můžeme říci, že přispívají k rušení tradičního rozlišování mezi produkcí a konzumací, mezi tvorbou a kopírováním, mezi ready-made a původním dílem.“²⁰

Tento přístup podle něj spěje do situace, kterou nazývá *komunismus forem*.²¹ Přestože tento text prošel vlnou kritiky (praxe apropriace je běžná již od začátku 20. století²²), je prokazatelné, že eklekticismus je jedním z uměleckých východisek v globálního prostoru, který skrze internet sdílíme. „Je to paralelní reakce na stále se zvyšující nabídku kulturních produktů, které jsou k dispozici, je to přirozená reakce na nadprodukcí a inflaci obrazů, textových celků.“²³

Pro tuto situaci je důležitý pojem *postinternet*; v doslovném překladu doba „po internetu“. Ten odkazuje ke stavu společnosti, která si je již plně vědoma existence internetu a je jím nutně ovlivněna (čemuž předcházelo období fascinace internetem v druhé polovině 90. let). S příchodem postinternetové doby se změnila možnost setkání s uměleckým dílem. Tím způsobem, že za uměním již nemusíme chodit pouze do galerií, ale k jeho vidění nám stačí použít internetový vyhledávač. Dnešní pohodlný

¹⁹ tamtéž

²⁰ BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha: Tranzit, 2004. Navigace. ISBN 80-903452-0-4. cit. str. 3

²¹ tamtéž, str. 29

²² CÍSAŘ, Karel. Síla Vakua: Huyghe - Parreno - Gillick. *Labyrinth revue*, 2005, (17-18), str. 110-128. ISSN 1210-6887

²³ LESÁK, Jan. *Potřeba lépe se naučit obývat svět, Apropriativní metody v současném vizuálním umění*. [online]. Publikováno 21. 4. 2010, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupné z WWW: <http://foodlab.cz/clanky/apropriativni-metody-v-soucasnem-vizualnim-umeni/comment-page-1>,

spotřebitel se spokojí s technickou reprodukcí uměleckého díla na úkor jeho aury, jež se podle Waltra Benjamina podobnou deterritorializací ničí.²⁴ A umělec divákovi vychází vstříc. Postupně se vytvořila nová platforma ke sdílení umělecké produkce; tzv. *art blogy*, kde je prezentována fotografická dokumentace výstav, instalací i jednotlivých děl. Díky čím dál tím více oblíbené zkušenosti digitální reprezentace díla, umělci začali strategicky přizpůsobovat formu, aby jejich práce obstála nejen v galerii, ale i na fotografiích (tzv. *competing images*²⁵). Jejich práce se tak skrze blogy dostane k širšímu publiku. Díky rozsáhlé internetové distribuci umění se postupně začaly stírat i regionální specifika, znovu objevené skrze proměnné politické situace v 80. a 90. letech (postkomunistické země se pokoušely navázat na západní neokonceptuální tendence atd.).

Skrze výše zmíněné pojmy, jako je strukturalismus, postinternet či post-produkce, jsem jen stručně nastínila proměny, které objasňují možné důvody pro aktualizování tématu prázdna v uměleckém díle. Je jisté, že nám chybí dostatečný časový odstup k pokusu o přesnější pojmenování doby, ve které se nacházíme. I přesto bych v závěru této kapitoly ráda uvedla Bourriaudův manifest, jež byl doprovodem Triennále v Tate Modern roku 2009. Pokusil se jím prosadit možný konec postmodernismu a nástup doby, kterou nazval „altermoderní“²⁶. I přes rozsáhlou kritiku se jedná o zajímavou tezi, jejíž mírná hysterie (potvrzující, že se jedná o manifest) je důkazem, že současné umění směřuje ke společným cílům. Například k vyrovnání se s obrazovým propadlístěm, jakým se svět přehlacený médii stal. Bourriaud píše:

Ohrožováno fundamentalismem a konzumem poháněnou unifikací, zmasověním a znovu vynucenou rezignací na individuální identitu, musí dnes umění znovu objevit samo sebe, a to v planetárním měřítku. Tento nový modernismus poprvé vzejde z globálního dialogu. Postmodernismus umožnil – díky postkoloniální kritice, namířené proti západním aspiracím určovat směřování světa a rychlost jeho rozvoje – aby byly vynulovány historické protiklady; dnes se temporality mísí a vytvářejí komplexní síť zbavenou centra. Bezpočet současných uměleckých praktik nicméně naznačuje, že se nacházíme na prahu velkého

²⁴ BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. Dílo a jeho zdroj. přeložila: Věra Saudková, Odeon, 1979

²⁵ NOVOTNÝ, Michal. Konceptuální kocovina. 4. 6. 2017, Galerie PLATO. [online]. Publikováno 25. 4. 2017 [cit. 1. 5. 2017]. Dostupné z WWW: https://www.youtube.com/watch?v=bSu9g_nGOS4

²⁶ BOURRIAUD Nicolas, „Altermodern“, Idem (ed.), Altermodern. Tate Triennial 2009 (kat. výst), Londýn: Tate Publishing 2009

skoku za hranice postmoderní epochy a (esencialistického) multikulturního modelu, od něhož je neoddělitelná, skoku, z něhož se zrodí syntéza mezi modernismem a poskolonialismem. ²⁷

Altermoderna také odkazuje k pocitu fragmentarizace, decentralizace a dematerializace. „Dílo už nelze redukovat na pouhou přítomnost objektu tady a teď: spíše sestává ze signifikantní sítě, jejíž vzájemné relace umělec či umělkyně rozvíjí a jejíž postup v prostoru a čase kontroluje: sestává vlastně z okruhu.“ ²⁸ Toto východisko, nebo strategii, bychom mohli snadno přirovnat k existenciálnímu pocitu, jež Ján Mančuška nazval právě chyběním. Totiž momentu, kdy „Pokud se soustředíme na povahu věcí ve významu chybějící, otočíme-li se nikoliv k obsahu, ale k chybění, může to být nejpřesnější popis našeho bezprostředního okolí.“²⁹

Na nestabilní a nekoherentní platformě, jakou je současný postinternetový svět tak umělci mohou reflektovat prázdnom svou vnitřní prázdnotu, navenek zaplněnou přesyceným světem bez perspektivy.³⁰ Tento pocit můžeme klidně nazývat chyběním, či altermodernou.

*Pokud obrátíme chápání smyslu chybění jako prvotního východiska, které samo podněcuje vznik toho, co chybí, získává chybění význam spíše existenciálního pocitu.*³¹

²⁷ tamtéž, přeložil: Radovan Baroš, cit. z: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2007-. ISSN 1802-8918.

²⁸ tamtéž

²⁹ MANČUŠKA, Ján a Vít HAVRÁNEK. Chybění. cit. z: Ján Mančuška, Chybění. Praha: Tranzit, 2007. Tranzit. ISBN: 80-903452-5-5, nestránkováno

³⁰ příloha, rozhovor s Michalem Novotným

³¹ MANČUŠKA, Ján a Vít HAVRÁNEK: Chybění. cit. z: Ján Mančuška, Chybění. Praha: Tranzit, 2007. Tranzit. ISBN: 80-903452-5-5, nestránkováno

2. CHYBĚNÍ

2.1 POREVOLUČNÍ TENDENCE

V porevoluční atmosféře v nově ustanovené České republice byla pro nastupující uměleckou generaci konce 80. let prvořadým úkolem konfrontace s tehdejší současným západním uměním za cílem fungování v širším kontextu. Současně se pokládalo za nezbytné vyjasnit si vztahy s generacemi 60. a 70. let.³² Toto období mělo atmosféru ambiciózní, plnou multimediálních instalací, děl zabývajících se identitou a pokusů o navázání na neokonceptuální postupy. Díky nefungujícímu uměleckému trhu se brzy pohledy ven obrátily zpět k introspektivnímu hledání nových forem a témat. Východiskem pro tuto situaci bylo obrácení pozornosti k lokální historii, jako všudypřítomné minulosti. Po sebeidentifikační (porevoluční) fázi se scelující postmodernita rozsypala různými směry. Tato situace byla Jiřím a Janou Ševčíkovými označena jako „rozptýlená koncentrace“. Pod tímto termínem připravili v roce 1995 symposium, kde se pokusili reflektovat tehdejší situaci umělecké scény poloviny 90. let. Jako jednu z předkládaných tezí považují možnost umění být postaveno na neobsahu, kdy obsah vzniká teprve v něm samém. „Nádoba naplněná velkými obsahy se vyprázdnila.“³³ A také vzniká důležitý nový prostor pojmenovaný jako mezera.

Umění se posiluje svou slabostí, setrvává v mikropříbězích, trvá na událostech, které jsou jednotlivé. Vzniká přitom jiné pojetí zodpovědnosti za skutečné dění v reálních událostech, v lokálních kontextech, ve fragmentech a zlomech, v krátkodobých hodnotách. Umění tuto situaci reflektovalo už od 80. let. Do popředí se dostaly otázky periferie, minorit, feminismu, sexu, včetně jejich sociálních a politických, tedy mocenských vazeb. Současně jsme pro sebe objevili nový interpretační pojem hranice a mezery. „Mezi“, kde se ukazují a formulují rozdíly. Důsledkem je odmítání moci, exkluzivity, slabost a mdlost

³² ŠEVČÍK, Jiří. Trhlina v prostoru. cit. z: ŠEVČÍK, Jiří, Pavlína MORGANOVÁ, Terezie NEKVINDOVÁ a Dagmar SVATOŠOVÁ, ed. České umění 1980-2010: texty a dokumenty. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011. ISBN 978-80-87108-27-7. str. 12

³³ ŠEVČÍKOVÁ, Jana, ŠEVČÍK, Jiří. Rozptýlená koncentrace. 1996. cit. z: ŠEVČÍK, Jiří, Pavlína MORGANOVÁ, Terezie NEKVINDOVÁ a Dagmar SVATOŠOVÁ, ed. České umění 1980-2010: texty a dokumenty. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011. ISBN 978-80-87108-27-7. str. 370

umění, preference provizorního a intimního jako reakce na starou morální a nově přicházející vládu médií. ³⁴

Vznikl tak nový kulturní prostor. Ať už nazvaný mezerou, asynchronním prostorem³⁵ nebo šedou zónou. Umělce této „mezery“ se na výstavě *Insiders* pokusila v roce 2004 retrospektivně představit Pavlína Morganová³⁶. Název výstavy má indikovat povahu české umělecké scény, která se v té době stala malým uzavřeným společenstvím. Tito autoři začali vystavovat v době, Morganovou označenou jako „expectations–reality gap“ ³⁷. Tedy momentem, kdy dojde k nenaplnění očekávání, jež by se dal přirovnat k tehdejší situaci galerijního provozu. Podtitul výstavy zněl *Nenápadná generace druhé poloviny 90. let*. Právě pojem *nenápadný*, nebo také *civilní* či *nonspektakulární*, je adekvátním označením generace umělců, která se stala paradoxně nejvýraznějšími na české scéně na přelomu tisíciletí a tvorba některých z nich je uznávána i v současnosti. Václav Magid tuto tendenci drobných posunů v prostoru každodennosti přisuzuje původně motivovanému obratu k tematizaci lokálního sociálního kontextu a snaze přiblížit prostředky uměleckého podání obyčejným činnostem.³⁸ Obecně lze říci, že umělci začali hledat způsoby jak pracovat s „obyčejnými“ prostředky, které se v takové situaci (materiální předpoklady postkomunistického státu a teprve se formující galerijní provoz) nabízely.

Přesto některé z počínů této generace lze považovat za angažované. Ján Mančuška říká, že: „Generaci přede mnou (tj. 70.–80. let) spojovala averze vůči politickému nahlížení její vlastní práce. Bylo to logické vzhledem k situaci v 80. letech a doktríně pasivní rezistence vůči předchozímu režimu. Po roce 1968 byla způsobem odporu vlastně důsledná apolitičnost, sdílená na umělecké scéně. To je například případ Jiřího Kovandy. Bylo to do jisté míry silné politikum, nebýt politický. Apolitičnost měla za následek jednu zajímavou věc, a to, že každodenní život se tím silně zpolitizoval. V závislosti na to založil iniciativu *Nonspekta*, jež se pokusila formulovat lokální intelektuální východiska a příklon k „nonspektakulárnímu umění“.

³⁴ tamtéž, str. 368–370

³⁵ HAVRÁNEK Vít, MANČUŠKA, Ján. *Revoluce v asynchronním prostoru*. cit. z: ŠEVČÍK, Jiří, Pavlína MORGANOVÁ, Terezie NEKVINDOVÁ a Dagmar SVATOŠOVÁ, ed. *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011. ISBN 978-80-87108-27-7. str. 355–359

³⁶ *Insiders, Nenápadná generace druhé poloviny 90. let*, Dům umění města Brna, Dům pánů z Kunštátu, 14. 12. 2004 – 31. 1. 2005

³⁷ MORGANOVÁ, Pavlína. *Insiders, Nenápadná generace druhé poloviny 90. let*. text k výstavě, cit. z: ŠEVČÍK, Jiří, Pavlína MORGANOVÁ, Terezie NEKVINDOVÁ a Dagmar SVATOŠOVÁ, ed. *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011. ISBN 978-80-87108-27-7. str. 397

³⁸ MAGID, Václav. *Krise „nenápadné tendence“*. *Umělec*, 2006, roč. 10, č. 3, s. 58–66

Tyto nenápadné strategie se ale na přelomu tisíciletí staly součástí již institucionalizovaného umění a původní záměry (tedy být nenápadný a civilní) volně přešly do podoby shodující se s globálními „trendy“. Z naprosto specifických lokálních podmínek tak vzešli umělci, původně nenápadní, nově však paralelní se světovými tendencemi. Těmi se stala například (pro nenápadné tendence vlastní) site-specific instalace, balance mezi uměním a neuměním, přesahy do designu a architektury, spolupráce s vědními obory atd. Formální podobnost lze nalézt taky ve výběru materiálů, kdy umělci začali směřovat k těm levnějším, technickým.

Daly by se tak pojmenovat dvě hlavní strategie: nenápadné tendence a dokumentaristický obrat. Druhá jmenovaná tendence ústí z postkomunistické situace, kdy sehrála nezbytnou roli paměť a otázka, zda je paměť schopná uchovat a reprodukovat zažitou historii.

2.2 JÁN MANČUŠKA

Chybění je jakýmsi pojítkem veškeré práce Jána Mančušky. Jeho hlavním tématem je vztah jazyka a vnímání a paměti a historie. A tedy možnosti interpretace minulosti. I přes časté používání narativů a textu jako takového, zůstává záměr jeho děl v rovině nevysloveného. Myšlenku tedy nevyjadřuje formou, ale jejím opakem; prázdným místem. Následuje tak cageovské pojetí existence; bez ticha není hudba. V Mančuškově případě bez mezery není jazyk, bez chybějící části není obraz, bez zapomnění není historie. A bez prázdna není forma, ani myšlenka.

U Mančušky se všechno odehrává mimo zorné pole, ve slepých záhybech reality, ať už materiálních nebo psychických. Protagonisté jeho příběhů zdá se trpí výpadky paměti, nepřítomností, ztrátou orientačních bodů uprostřed každodennosti. V jeho textových instalacích nedochází k zpřesnění faktů, jejich relativismus daný různými úhly pohledu spíše ukazuje, jak každá privilegovaná perspektiva ustanovuje závratně nekonečné množství perspektiv, jež jsou vyloučeny. V Mančuškových pracích, stejně jako v jeho nábytkových skulpturách doslova požíraných stěnou i v jeho vyprávěních, je mnohem více toho, co je skryto, než toho, co je ukazováno.³⁹

³⁹ DÉSANGES Guillaume, MANČUŠKA Ján. Chybějící část. cit. z MANČUŠKA, Ján. Ján Mančuška: first inventory = první inventura. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2015. Tranzit. ISBN 978-80-87259-32-0. str. 406

Ján Mančuška je pro tuto práci zásadním autorem ze dvou širokosáhlých důvodů. Jedním z nich je výše nastíněná vědomá práce s prázdnem, jež se stala inspirací pro tento text, a druhou je jeho významná pozice na poli českého umění posledních dvou dekad.

Ján Mančuška byl autorem generace formující se v porevolučním období 90. let. Lze říci, že byl autorem angažovaným, ač možná lepším označením, by byl přívlastek uvědomělý. Jako politikum vnímal reflexi nejužších okolností, kterými se stalo například téma sebeidentifikace nebo individuality, jemuž se střídavě věnoval již od 90. let. Nejprve se východiskem zdálo být kolektivní smýšlení, ve smyslu pokusů o formulování určitých problematik skupinovou diskuzí. Tak se již během studia na Akademii stal spoluzakladatelem umělecké skupiny *Bezhlavý jezdec*⁴⁰, jejíž charakteristikou byla „nejasnost směřování, nečitelnost a absence společného jmenovatele“⁴¹. I přes nevyhraněné cíle se skupině podařilo založit první mimogalerijní (pravidelně fungující) výstavní prostor v Praze, pojmenovaný *Vitrínka BJ*. O pár let později se Mančuška uchýlil k roli iniciátora textové korespondence mezi jím a dalšími českými a slovenskými autory, jež pojmenoval *Nonspekta*⁴². Tato iniciativa byla důležitým pokusem pro formulování lokálního historického kontextu a tehdejších východisek k tvorbě v kontrastu s globálním uměním.

Vedle uměleckých projektů se Ján Mančuška zabýval psaním esejí a teoretických textů, reflektujících strategie a cíle zájmu vlastní tvorby i místní historicko-sociální problematiky.

*Mančuška usiloval o vytvoření nové schopnosti jednání v umělecké teorii i praxi. Tuto potřebu vnímal jako nutné překlenutí rozporu přítomného v umění před i po pádu Berlínské zdi. Umělci a umělkyně se podle jeho názoru buď upínali k nativistickým uměleckým formám a tradicím, anebo bez výhrad mluvili jazykem i tématy internacionálního provozu. Nová schopnost jednání, jak ji Mančuška uskutečňoval, měla být internacionálně angažovaná, a prostřednictvím této angažovanosti schopná vyprávět příběhy spojené s místem a specifickou historickou zkušeností.*⁴³

⁴⁰ skupina *Bezhlavý jezdec*: založena 1996, členové: Josef Bolf, Ján Mančuška, Jan Šerých, Tomáš Vaněk, později Vít Havránek

⁴¹ HAVRÁNEK, Vít. BJ. cit. z: ŠEVČÍK, Jiří, Pavlína MORGANOVÁ, Terezie NEKVINDOVÁ a Dagmar SVATOŠOVÁ, ed. České umění 1980-2010: texty a dokumenty. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011. ISBN 978-80-87108-27-7. str. 391

⁴² *Nonspekta* fungovala cca v letech 2002–2004, diskuze se vedle Jána Mančušky aktivně účastnili Boris Ondriečka a Vít Havránek

⁴³ HAVRÁNEK, Vít. text k výstavě Ján Mančuška: První retrospektiva, kurátor: Vít Havránek, Městská knihovna, 17. 6. – 11. 10. 2015, [online], publikováno 2015 [cit. 28. 5. 2017] dostupné z WWW: <http://www.ghmp.cz/jan-mancuska-prvni-retrospektiva/>

Autorské texty byly poprvé exponovány společně s jeho díly na výstavě s názvem *Ján Mančuška: První retrospektiva*⁴⁴, jež se uskutečnila až po předčasné smrti autora. Kurátorem byl teoretik Vít Havránek, s nímž Mančuška úzce spolupracoval a spoluautorsky napsal některé z textů. Výstava se tak stala koherentním celkem, který chronologicky ukazoval Mančuškův vývoj skrze jeho díla, kresby, texty i dobové materiály, jež na autora měly v té dané době vliv.

Ján Mančuška byl jeden z mála českých autorů, jimž se podařilo etablovat v zahraničí (je zastupován new yorskou galerií Andrew Kreps Gallery). I přes jeho časté pobyty mimo Českou republiku si jeho tvorba udržela rozpoznatelný rukopis, částečně vycházející z lokálních specifik (Mančuška lze zařadit do generace nenápadných tendencí) a obešla se bez výrazného ovlivnění silícími globálními trendy.

Jeho tvorba lze zcela jistě označit jako multimediální. Autor prošel několika fázemi, kdy začal postupně využívat další a další média, ve snaze naplnit potřeby konceptu. Již při studiu kresby využíval malbu v kombinaci se snadno dostupnými materiály (papír, špendlíky, párátko, nitě, čistítka na uši a podobně domácí, téměř intimní předměty) a časem se přiklonil k práci s trojrozměrným objektem. Tuto svébytnou estetiku, která má blízko k autorům nenápadných tendencí, rozvíjel i ve své vrcholné tvorbě. Jeho oblíbeným materiálem se stal karton, lepenka, nábytek a další předměty denního užití. Postupně se v instalacích začal prosazovat text, jež se v různých podobách stával i samotnou podstatou díla.

Důležitý zlom nastal ve chvíli, kdy autor začal využívat médium hraného filmu, jež mu umožňovalo důkladnou práci s příběhem a jeho strukturálními možnostmi fragmentace. Právě nástroj stříhu dovolil autorovi připodobnit narativ lidské paměti, jež uplynulé zkušenosti selektuje, je tedy fragmentární. Tyto principy Mančuška dokonce aplikoval v minimalistických divadelních hrách, jež sám režíroval. Mančuška vychází z nechronologického pojetí času, které aplikuje skrze zacyklení, zrcadlení a elipsu, díky nimž dezorientuje diváka. V představení *Hra pozpátku* (2008) dokonce nechává diváka následovat příběh dvakrát; jednou v minulosti a jednou v přítomnosti, avšak zároveň a asynchronně. Aktéři vypráví příběh choreografií, jež začíná koncem a všechny akce jsou tak převrácené zpětným pohybem. Naopak vypravěč současně vede diváka verbálně, již v tradiční časové posloupnosti. A tak k setkání těchto dvou časových dimenzí dojde jen v jeden moment; přímo uprostřed.

Podobnou choreografii nechává Mančuška často zakoušet samotného diváka. Ten se nechává vést prostorovými instalacemi, navigován například linkami textu

⁴⁴ Ján Mančuška: První retrospektiva, kurátor: Vít Havránek, Městská knihovna, 17. 6. – 11. 10. 2015

napnutými v místnosti, kdy divák interpretuje narativ svým vlastním pohybem (*Fragment asynchronní historie – Skutečný příběh / příběh Jany*, 2004, *Skutečný příběh*, 2005) obr. 6. Je jen na něm, kdy jednu linku opustí a naváže na další. Znovu tak situace může připomínat kinematografický princip střihu. Formálně podobná instalace prostorového textu s názvem *Během chvíle, kdy jsem kráčet po místnosti...* (2005) nutí diváka opakovat choreografii, nejspíš reálně prožitou autorem, čímž dochází k přenosu zkušenosti. Vzniká tak performance, kterou uskutečňuje návštěvník namísto autora. Mančuška jen připravuje možnosti narativu, ale vypravěčem se stává divák. „Jeho díla působí jako řada dispozitivů k uchopení, jež nabízejí tomu druhému stát se článkem prožitku.“⁴⁵

Toto nedořečení, které aplikuje i ve svých objektových instalacích, diváka může znejistit, ale z podstaty věci následuje reálnější proces vnímání. Nic nelze spatřit z jednoho úhlu pohledu v celé své podstatě. Pokud se nám to podaří, skrze paměť znovu dochází k fragmentaci a dekonstrukci minulé skutečnosti.

*Soustředění na chybějící je postojem, díky němuž je možné uplatnit princip intuice v rámci racionálního zkoumání. Za racionální je možné označit zkoumání jednotlivostí a jejich vztahů s důrazem na moment chybění.*⁴⁶

Tato nedourčená místa jsou zřejmá v mnohých Mančuškových instalacích. Fakt nemožnosti plné percepce reality demonstruje například v díle *Nikdy to neuvidíš celé...* (2003), kdy kartonový nábytek vystupuje jen z části ze stěny.

V podobné situaci se ocitá divák při průhledu otvory vyřezaného textu do místnosti, který text zároveň slovně popisuje (*Prostor za stěnou*, 2004) obr. 7.

Motiv absence, tedy neviděného, zároveň tematizoval v práci *Ten druhý* (*Poprosil jsem svoji ženu, aby mi načernila místa na těle, která si nevidím.*) z roku 2007.^{obr. 8} Pro Mančušku byl důležitý moment, kdy má performer v závěru akce začerněný téměř celý obličej, jež je tak důležitým obrazem pro možnou identifikaci osoby. Přesto, že o nás náš obličej mnoho vypovídá, nejsme schopni ho (bez reflexivních pomůcek) vidět, a tedy se sebeidentifikovat.

Díky svým tématům a způsobu uvažování se Ján Mančuška stal stěžejním a inspiračním zdrojem této práce. I přes to, že jeho dílo bylo předčasně ukončeno, stal se ikonickým představitelem českého umění a jeho práce je stále intenzivně

⁴⁵ DÉLANGES Guillaume, Ján Mančuška: Chybějící část, cit. z MANČUŠKA, Ján. Ján Mančuška: first inventory = první inventura. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2015. Tranzit. ISBN 978-80-87259-32-0. str. 408

⁴⁶ MANČUŠKA, Ján a Vít HAVRÁNEK: Chybění. cit. z: Ján Mančuška, Chybění. Praha: Tranzit, 2007. Tranzit. ISBN: 80-903452-5-5

reflektována a studována současnými autory. Esej Chybění považuji za zásadní text, jenž může reprezentovat povahu soudobého umění a jeho možného směřování.

V dalších kapitolách, které jsou klíčové pro tuto práci, se pokusím pojmenovat možné strategie a tendence pracující s tématem chybění. Nastíním kontext jednotlivých pojmů, jejich zásadní představitele nebo projekty či teorie, jenž je definují. Každá kapitola je dále reprezentována výraznými autory lokálního umění, jejichž práce je formativní pro české prostředí a zároveň aktualizuje téma prázdnoty.

3. Z NIČEHO NIC:

Možnosti dematerializace a rematerializace

3.1 ANTIFORMA

Pojem anti-forma byl názvem eseje napsané americkým sochařem Robertem Morrisem. Tento termín je následně spojován s celou řadou umělců tvořících převážně v pozdních 60. letech v USA, kteří kladli důraz na vlastnosti vybraných materiálů a zkoumání amorfности. Jejich tématem tak byly organické procesy v chování klasických i nových (často technických) materiálů. Sochařství se tak naprosto uvolnilo z geometrické přísnosti, kterou umělci shledávali v minimalismu („well-built objects“⁴⁷) a pokusilo se o nové uchopení tohoto směru. Materiál se osvobodil a získal novou roli v procesu tvorby skrze minimální zásahy do povahy objektů (omezení použití jakýchkoliv nástrojů; „tools“). Rober Morris ve své eseji zvažuje například vliv gravitace na hmotu a její působení na výsledný objekt, jehož výsledná forma se tak nedá přesně předpokládat.

*It involves reconsideration of the use of tools in relation to material. In some cases these investigations move from the making of things to the making of material itself. Sometimes a direct manipulation of a given material without the use of any tool is made. I these cases considerations of gravity as means results in forms that were not projected in advance.*⁴⁸

Viditelný proces ve výsledné formě a důraz na vlastnosti materiálu za absence nástrojů se staly důležitým prvkem sochařství. Autor ustoupil před povahou objektu.

obr. 9

Raná tvorba sochařky Pavly Scerankové se zabývala především takzvanými video-sochami. Pro autorku byl důležitý přímý kontakt vlastního těla s kinetickými objekty, které na první pohled připomínají objekty denního užití. Sceranková všední předměty upravuje konstrukčně i kineticky. Při konfrontaci s ní tak postupně dochází k procesu konstrukce, dekonstrukce i rekonstrukce. V díle *Nastěhování-vystěhování*

⁴⁷ MORRIS, Robert. Anti-form. 1968. publikováno v Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris, An October book. MIT Press, 1993. ISBN: 026213294X. str. 43

⁴⁸ tamtéž

(2007) se židle pokouší projít pootevřenými dveřmi. Díky netradiční povaze tohoto objektu se po několika nárazech postupně složí a mezerou proklouzne. V druhé části videa vidíme obdobné židle a stůl rozložené na podlaze. Autorka jako by měla nadpřirozenou moc a po vkročení na jednotlivé kusy nábytku se pod jejími chodily staví zpět do původního stavu.^{obr. 10} Pomocí zpětného chodu videa a také flexibilních spojovacích materiálů Sceranková docílila této až „animistické“ povahy objektů. Z materiálů se tak v rychlosti stávají pevné funkční formy. Ve videu *Krabicovanie* (2005) vidíme autorku, kolem které se v určitých fázích pohybu staví krabice. Sceranková si lehá a z prken kolem ní se sestavuje box, který ji schovává. Při opětovném zvednutí se krabice rozloží a znovu složí kolem její postavy již ve vzpřímené poloze. Autorka i objekt tak střídavě mizí a zase se objevují. Neexistují žádná fyzikální pravidla. Dekonstrukce předchází konstrukci, forma střídá antiformu a zase naopak.

Z lingvistického pohledu, tedy svého slova smyslu, je antifорма označení pro opak formy – její inverzi. Z tohoto pohledu pak autor upozorňuje na vlastnosti a kontext objektu využitím absence. Akcentuje prostorovou povahu a prázdno, které objekt skýtá, jeho tvar nebo funkci. Podmínky pro existenci formy změny, zasadí do jiného kontextu nebo je interpretuje. Prázdno je tedy nově zhmotněno, ukázáno, je možné si ho prohlédnout.

Dominik Lang u příležitosti jeho výstavy ve vídeňské galerii Secession poukázal na zásadní dílo českého umění doslova v novém úhlu pohledu. Historicky první kubistickou sochu *Úzkost* sochaře Otto Gutfreunda několikanásobně zvětšil a umožnil divákovi do ní vstoupit, a tak ji doslova zažít. Návštěvník tedy nemohl ocenit vzhled sochy tak, jak Gutfreund zamýšlel, ale procházením jejího vnitřku mohl dojít k uvědomění si procesů nutných k tvorbě sochařského objektu. Bílá jeskyně s názvem *Expanded Anxiety* (2013) reflektuje kubistické postupy a interpretuje téma sochy, pomocí využití prázdna v samotném objektu, díky kterému může návštěvník opravdu pocítit úzkost.^{obr. 11} Atmosféry je dosaženo inverzí postupu Otty Gutfreunda, který koncentroval objem do středové kompozice sochy. Lang sochu rozšiřuje o její vnitřní prostory a zbavuje ji materiálního objemu využitím prázdna. Téma absence je zde ztělesněno dvojnásobem; divák vstupuje do prázdného prostoru, který byl do té doby skrytou součástí sochy a zároveň se musí vypořádat s faktem, že chybí ona zásadní část, a tedy její zevnějšek.

„Fráze *I Could Have Just Set It on Fire* zní skoro jako ze skladby Davida Bowieho. Zároveň ale může být jen jednoduchým povzdechem umělce. Povzdechem

nad nerealizovaným návrhem, promarněným časem a energií." ⁴⁹ Těmito slovy doplňuje kurátor Jen Kratochvíl název výstavy sochaře Dušana Zahoranského v Drdova Gallery. Zahoranský se zde pokusil tematizovat práci umělce, jež je z velké části vykonávána mentálně, v ústraní vlastního ateliéru, a tedy bez obecnstva. V estetických studiích Jana Mukařovského se dokonce uvádí, že přesto, že umělecký výkon má dvě složky: činnost a výtvor, vyskytly se i názory, že hlavní účel uměleckého díla je splněn jeho vznikáním.⁵⁰ Proces tvorby, jež předchází expozici výtvarného díla, se v závislosti na dobových podmínkách proměňuje, ale posloupnost od předobrazu k nejasnému výsledku zůstává.

Zahoranský si pro účely těchto úvah propůjčil historické soutěžní návrhy na monumentální památník Jana Žižky na Vítkově. Ty byly vypracovány řadou předních avantgardních i klasičtějších autorů. Výběrové řízení totiž proběhlo třikrát (v roce 1913, 1923 a 1925), a tak se umělecké směry a tendence návrhů různí. „Žižkovský památník v sobě propojuje jednotlivé vrstvy projekcí jeho možného zezření, tvůrčí invence dvou generací umělců, dvou zcela odlišných historických údobí oddělených dekádou, která absolutně proměnila politické, sociální i kulturní klima v celé Evropě."⁵¹

Dušan Zahoranský návrhy sochařsky analyzoval a v galerii předvádí tři fiktivní modely, jež podrobil vlastním úvahám o možnostech finální formy objektu. Tímto hraním si s variantami (již definitivně realizované) sochy, odhaluje její vrstvy a možnosti, jež jí předcházely. Jsou tak skryty pod povrchem, v útrobách, možná v jejím vnitřním prostoru. Tato jezdecká socha byla mentálně realizována v myslích desítek autorů. Prošla tedy složitou fází idey hned několikrát a až na jeden případ nedošla dál, než do podoby skic a modelů.

Zahoranský tyto ideje rekonstruuje. Z white cube Drdova Gallery tak na ulici pohlíží plastická hlava Jana Žižky, jehož nezakryté oko propouští do prázdné galerie obraz okolního světa, díky principu camery obscury. Návštěvník tak smí vstoupit do jeho vnitřku, vidět plastiku naruby a ocitnout se v prostoru, který může reprezentovat mysl umělce. Právě tam se promítá okolní svět pohledem finálního díla, jehož podoba je teprve imaginární. Prázdná místnost tak ztělesňuje zásadní část umělecké tvorby, jež nelze vidět a často se nenaplní do fyzické formy. ^{obr. 12}

⁴⁹ KRATOCHVIL, Jen. text k výstavě: Florian Slotawa a Dušan Zahoranský – I Could Have Just Set It On Fire, Drdova Gallery, Praha, 18.5.2016 - 29.6.2016, kurátor Jen Kratochvíl, [online], publikováno 2016, [cit. 31. 5. 2017]. dostupné z WWW: <http://www.drdovagallery.com/exhibitions/previous/florian-slotawa>

⁵⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. cit. z: MUKAŘOVSKÝ, Jan, CHVATÍK, Květoslav, ed. Studie z estetiky: výbor z estetických prací Jana Mukařovského z let 1931-1948. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. str. 127

⁵¹ tamtéž

Prázdnost ve smyslu vnitřního prostoru je velkým tématem pro řadu umělců, především tedy těch, kteří pracují s objektem; sochou. Může se jednat o reakci na pozornost upřenou k povrchu trojrozměrného objektu, a tak se umělec pokouší obrátit zájem k útrobám sochy. Dalším důvodem může být klasický sochařský proces samotný, kdy je výsledný tvar udán inverzní formou. Autor musí uvažovat o negativním obrazu, který zhmotňuje to, co výsledný objekt mít nemá. A tak vznikají sochy hned dvě. Jedna negativní, nutná k vytvoření té druhé; pozitivní. Richard Serra, zásadní minimalistický umělec, na tento klasický sochařský proces upozornil v díle *Gutter Corner Splash* (1969) ^{obr. 13}. Vyléval roztavené olovo do rohu místnosti, kde se setkává stěna s podlahou. Po ztuhnutí odlitek vypáčil a pokračoval, dokud na podlaze nevznikla série podobných forem, tvořící výsledné umělecké dílo. Tímto redefinoval možnosti sochařských postupů a upozornil na přehlížené spojení mezi nefigurativním sochařstvím a architekturou (prostorem).

3.2 ABSENCE DESTRUKCÍ

Destrukce je akt porušení objektu. Díky této poruše mohou vznikat místa, která jsou důkazy o proběhlém aktu a zároveň nám částečně znemožňují percepci původního objektu. Tato místa jsou prázdná. Jsou vyřezaná, vypálená, roztrhaná, podléhají korozi nebo jiným přirozeným i násilným jevům.

Destrukce uměleckého díla je do jisté míry negativní tvorba. Umělcova participace spočívá v ničení, ne v tvoření, ve smyslu „výstavby“ celku. Objekt je naopak fragmentován, rozpadá se pod záměrem autora. Zároveň se umělec často zříká své autorské role a dílo je destruováno nekontrolovaně. Tato absence uměleckého záměru je nahrazena iniciovanou náhodou.

Moment, kdy se materiál poddává vnější síle, má různé způsoby čtení. Může být útokem na umění, postprodukcí, nedůvěrou v nadčasovost, úlevou či sentimentálním gestem. Tato inverzní tvůrčí strategie narušuje klasický řád procesu a mění status quo uměleckého díla. Autor tak skrze destrukci může demonstrovat svá východiska.

Gustav Metzger tvorbou autodestruktivních děl oponoval trhu s uměleckým produktem, Robert Rauschenberg vygumoval kresbu jiného autora a touto participací si dílo přivlastnil. Nam June Paik reflektoval kinematografické postupy a nechal prázdný filmový pás přehrávat tak dlouho, až došlo k jeho postupnému zanešení a zničení. John Baldessari v roce 1970 spálil veškerou svou dosavadní tvorbu, Ai Wei

Wei fotograficky zdokumentoval, jak rozbíjí 2000 let starou nádobu spjatou s čínskou historií, Pipilotti Rist zas v duchu třetí feministické vlny elegantně rozbíjí okýnka aut, kolem nichž prochází.

Umělecké uskupení Rafani se pokouší skrze společensky angažované performance upozornit na traumatické momenty české historie. Otázky pokládají vědomě kontroverzně, čímž se snaží probudit vášnivé reakce, jež často končí zatčením členů skupiny. Jejich častým nástrojem k vyjádření politických postojů je právě akt destrukce. Ať už se jedná o pálení černobílého provedení české vlajky (*Demonstrace demokracie*, 2002), či přetření turisty často navštěvované Lennonovy zdi na barvu, kterou používala Veřejná bezpečnost k zakrývání protirežimních nápisů. Přemalbu navíc doplnili obřím nápisem Lásky (*Láska*, 2000). „Zkoumáme mezní možnosti demokratického systému, hranici mezi využíváním a zneužitím, rozporný vztah mezi právy a povinnostmi občana vůči státu. Hledáme dnešní obsah pojmů morálka a zodpovědnost. Zajímá nás napětí mezi formou akce a jejím obsahem. Jen důsledným ničením devalvovaných hodnot a symbolů se můžeme přiblížit k jejich původní podstatě. I kladný obsah může mít extrémní podoby vyjádření. Bořit mohou jen ti, kteří věří v lepší budoucnost.“⁵²

⁵² RAFANI. cit. z textu Jana Zálešáka. [online] publikováno: 1. 6. 2011 [cit. 12. 6. 2016]. Dostupné z WWW: <http://www.rewind.cz/?p=828>

4. NIKDE NIC: Prázdnost jako institucionální kritika a reakce na galerijní prostor

4.1 PRÁZDNÁ GALERIE

„Bílá krychle dnes představuje ten nejdůležitější nástroj umožňující existenci umění. Jeho stabilita je zaručena tím, že nemá alternativu,“⁵³ napsal umělec a kritik Brian O'Doherty v roce 1976 do časopisu Artforum, jakožto reflexi galerijního provozu v poválečném období. Model galerijního prostoru se formoval od renesančních sálů, přes výstavní salóny 19. století až do současné tzv. bílé krychle. Tedy prostoru, který umožňuje ničím nerušenou percepci uměleckého díla a také právě tento status udává. „Ideální galerie zbavuje umělecké dílo všech signálů, které by jakkoliv zpochybňovaly fakt, že jde o ‚umění‘. Umění je třeba izolovat od všeho, co by omezovalo možnost hodnotit dílo jen jím samotným,“⁵⁴ píše O'Doherty ve výše zmíněné esejí nesoucí název *Uvnitř bílé krychle*. Právě vyrovnávání se se situací galerijního prostoru a s ním spojeným očekáváním umělecky hodnotného obsahu se stalo tématem pro řadu autorů. Raně konceptuální umělci si s kontextem galerie pohrávali již od 50. let. Například Yves Klein roku 1958 v pařížské galerii Iris Clert vystavil pouze dokonale vybělenou prázdnou galerii. Výstava nesla název *Le Vide*⁵⁵ (Prázdnost) a navštívilo ji přes 3000 diváků, přičemž cílem bylo vyvolat v návštěvníkovi pocit absolutního prázdna. Bílá krychle již nemusí být neutrálním pozadím, ale stává se objektem zájmu. Čisté stěny jsou vystaveny a prázdný prostor je dílem samotným.

Chybění ve výstavním prostoru je názvem jedné z esejí Jána Mančušky. Skrze tři krátké body popisuje situaci galerijního prostoru, ve kterém něco schází, a právě to je obsahem uměleckého díla:

1. *To, co se nenachází ve výstavních prostorech, je hlavním objektem zájmu umění.*

⁵³ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-30-6. str. 72

⁵⁴ tamtéž

⁵⁵ Tato výstava je známá pod názvem *Le Vide* (The Void, Prázdnost), ale nesla názvů hned několik. Jedním z nich je *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* (The Specialization of Sensibility in the Raw Material State of Stabilized Pictorial Sensibility), která upozorňuje na fakt, že místnost nebyla vybělena obyčejnou bílou, ale speciální barvou, kterou si nechal sám Klein patentovat jako Klein Blue. Místo modrého pigmentu byl ale přidán bílý. Tím bylo docíleno intenzivní sněhobílé, která měla v návštěvníkovi zprostředkovat až spirituální zážitek.

2. *Výstavní prostor slouží jako rám skutečnosti, do něhož je zachycen její fragment, který odkazuje na to, co zde není.*
3. *Přijetí výstavního prostoru je rámování. Ale pohled na stěnu výstavního prostoru je pohledem ven (za stěnu) bez kompozice. Jako pohled do skutečnosti.* ⁵⁶

Mančuška tak může odkazovat k samotné esenciální povaze umění, kdy autor vytváří napětí výtvarného díla (jeho auru) nejednoznačností formy; chyběním. Využitím absence nějakého prvku tak upozorní na jeho možnou existenci a iniciuje prohloubení vnímavosti diváka. Úkolem uměleckého díla je být skrze svou vrstevnatou strukturu spojeno se skutečností za galerijní zdí, k níž má mnohoznačný vztah. Zároveň Mančuška popisuje samotnou situaci v galerijním prostoru, která k této percepční strategii vybízí svou již pevně zakotvenou povahou.

Martin Kohout je výrazným autorem nejmladší generace umělců. Jeho práce reaguje na dobu postinternetu a často využívá současné technologie. Kupříkladu reflektoval časovou neomezenost internetu, jež si téměř nejsme vědomi tím, že na svých webových stránkách nastavil otevírací dobu (Opening Hours, 2008).

V roce 2006 realizoval projekt s názvem *Ombea*. Jednalo se o prázdnou místnost, jejíž světelné podmínky a zvuková instalace reagovaly na chování návštěvníka. Při aktivním pohybu se světla zhasínala a z reproduktorů se linul hluk. Pokud osoba setrvala v klidu, místnost se prosvětliła a hluk ustal. Divák musel v galerii setrvat celých 8 minut. Ocitl se tak na jím neovlivnitelnou dobu oddělen od vnějšího světa, v nových konstruovaných podmínkách, na jejichž pravidla musel přijít sám skrze zkušenost. Celá akce byla zaznamenávána na kamery a návštěvník mohl na požádání získat protokol připomínající gradient, jež byl záznamem jeho vlastního počínání v designované situaci.

Jedním ze současných výtvarných počínů, který otrásl veřejností poněkud více než je obvyklé (jelikož nelze říci, že by lokální umění mělo u veřejnosti jakýkoliv ohlas) bylo dílo Dominika Langa, díky kterému se stal laureátem Ceny Jindřicha Chalupického. Jeho projektem byla intervence do prostor Národní galerie, kdy vyřezal kruhovitý otvor do západní a východní stěny, které (poněkud nesmyslně) již léta zakrývají okna Veletržního paláce.^{obr. 16} Během západu a východu Slunce tak po galerii putují dva světelné kotouče, jež divák vzhledem k otevíracím hodinám instituce

⁵⁶ MANČUŠKA Ján: Chybění ve výstavním prostoru, cit. z: Ján Mančuška, Chybění. Praha: Tranzit, 2007. Tranzit. ISBN: 80-903452-5-5

nemá šanci spatřit na vlastní oči. Otvory tak zprostředkovávají něco, co si můžeme (a jistě jsme schopni) představit, nicméně rozpačité reakce médií ukazují neschopnost takové dílo reflektovat.⁵⁷

Langova instalace byla odvážným a zároveň uvážlivým počinem, kdy se zdálo adekvátní kriticky upozornit na problematiku instituce typu Veletržního paláce. Přesto jím rozvířil vlnu diskuzí laické veřejnosti o hodnotě tohoto díla (nejspíše díky jeho „nedostatečným estetickým hodnotám“). Přese všechno se domnívám, že nedošlo k diskusi dostatečné, nebo takové, která by vedla směrem k většímu pochopení podobně konceptuálního způsobu uvažování. I na místech, kde lze očekávat více erudovaný rozhovor (Lidové noviny, Česká televize, atd.) byl Langův projekt nepochopen a pojmenován jako „díra v překližce“.^{obr. 17} Teoretici umění, od nichž by se dala v podobnou chvíli očekávat argumentace, zůstali v apatičnosti. Tím dílo pouze potvrdilo situaci na české kulturní scéně, kdy se propast mezi současnými autory a širokou veřejností stále a pouze prohlubuje.

Dominik Lang tak nabídl divákovi průhled skrz zeď, „pohled do skutečnosti“, jak píše ve výše uvedeném textu Ján Mančuška. To je druhá interpretační rovina tohoto díla, jež byla mediálním pozdvižením zastřena. Možná je i romantickým gestem, které umožňuje proniknutí esenciálních přírodních jevů do prostorů bílé krychle, která je zároveň jejich jediným možným pozorovatelem.

Hlavním tématem Václava Kopeckého je zkoumání fotografie samotné. Toto médium, především v analogové formě, podrobuje zkoušce v kontextu současné doby přeplněné vizuálními informacemi. Hledá tak možnou materialitu, jeho povahu v rámci prostoru a proměnu v souvislosti s časem.

Princip jeho práce lze demonstrovat na výstavě s příznačným pojmenováním *Výstava* (2011)⁵⁸. Jak již název napovídá, jedná se o dílo nesoucí náladu institucionální kritiky. Zároveň je komentářem něčeho, co by se dalo označit jako instituce fotografie.⁵⁹ Pomocí camery obscury, nejstarší a nejjednodušší verzi fotoaparátu, zachycuje na galerijní zeď prostor galerie samotné. Obraz se tak stává zrcadlem s vlastnostmi fotografického média; je stranově převrácený a jeho tonalita odpovídá světelným podmínkám v místnosti. Navíc je v něm zaznamenána (v tomto případě téměř malířská) práce s fotografickou chemií. „Pokud budeme uvažovat

⁵⁷ REMEŠOVÁ, Anna. Proč díry v dřevotřískce představují kritiku institucí? [online] publikováno: 20. 11. 2013 [cit. 1. 5. 2017]. Dostupné z WWW: <http://a2larm.cz/2013/11/cena-jindricha-chalupeckeho-2013-aneb-proc-diry-v-drevotrisce-predstavuji-kritiku-instituci-a-proc-o-tom-nikdo-nevi/>

⁵⁸ Václav Kopecký, *Výstava*, Fotograf Gallery, Praha, 29. 6. 2011 — 15. 7. 2011

⁵⁹ JEŘÁBKOVÁ Edith, text k výstavě, Václav Kopecký — *Výstava*, Fotograf Gallery, 29. 6. 2011 — 15. 7. 2011

o výstavě Václava Kopeckého idealisticky, můžeme se nechat uchvátit čistým stavem, kdy obraz vzniká nulovými vstupními hodnotami a jeho výstupní hodnota rovněž nenese žádné materiální přidané hodnoty.“⁶⁰

Sémantickou rovinu fotografie řeší v sérii výstav nesoucích název *Zkamenělina* (2015)⁶¹. Paralelu fotografie vidí Kopecký v otisku a ten vystavuje v několika podobách. Na příklad jako nalezené fosilie, které mají analogově asociovat fotografický negativ, nebo jako porcelánové vázy Antonína Tomáška, reprezentující sériovou reprodukovatelnost. Kameny i porcelán byly součástí Kopeckého expozice v Drdova Gallery. „Výstava není a je.“⁶² byla úvodní slova autora. Divák se v galerii ocitá ve zvláštní nečasovosti, jako by před zahájením výstavy i po jejím konci. V prostoru jsou totiž fotografické exponáty viděny jako deinstalované objekty. Jsou srolovány tak, že vidíme jen zadní plochu papíru a na stole leží stohy katalogů s fotodokumentací výstavy. obr. 18

V Centre Pompidou v roce 2009 proběhla skupinová výstava nesoucí název *VOIDS, A RETROSPECTIVE*.⁶³ Byla možností k nahlédnutí do důležité kapitoly dějin umění, která by se dala nazvat právě „prázdné galerie“. Retrospektiva ukázala v jednom patře muzea prázdné místnosti umělců, kteří se v různých dobách a z rozlišných důvodů uchýlili k tak radikálnímu gestu, že vystavili galerijní prostor bez jediného artefaktu. Jednotlivé pokoje tak zastávají různé postoje a využívají absenci jako reprezentanta mizení, neviditelnosti, odmítnutí nebo dematerializace. obr. 19

Vedle přelomové *Prázdnoty* Yvese Kleina bylo k vidění například dílo slovenského konceptuálního umělce Romana Ondáka s názvem *More Silent Than Ever* (2006). Ve zdech prostoru byly údajně skryty nahrávací zařízení, jak hlásá nápis na zdi u vchodu do galerie. Dále je jen na divákovi, jaký zaujme postoj; bude-li textu důvěřovat, nebo ne. Co pro něj pozice odposlouchávaného znamená. Ondák s principem prázdné galerie pracoval hned několikrát. Ovlivněn situací na Slovensku v 90. letech, kdy se díky ztrátě porevolučního entuziasmu a nezájmu publika o umění, uchýlil se k tvorbě děl založených na „ničem“.⁶⁴ V díle *Guided Tour* (2002) například

⁶⁰ tamtéž

⁶¹ Václav Kopecký, *Zkamenělina*, Drdova Gallery, Praha, 9. 1. 2015 – 21. 2. 2015

⁶² KOPECKÝ, Václav. rozhovor pro Artyčok TV [online], publikováno: 3. 7. 2015, [cit. 12. 5. 2017] dostupné z WWW: <http://artycok.tv/28171/zkamenelinapetrification>

⁶³ VOIDS, A RETROSPECTIVE, 2009, coproduced by the Centre Pompidou, Paris, and the Kunsthalle Bern.

⁶⁴ ONDÁK, Roman. Making the Invisible Visible, Mathieu Copeland, Interview with Roman Ondák, cit. z: *VOIDS: a retrospective*, Centre Georges Pompidou, Kunsthalle Bern, Centre Pompidou-Metz, JRP/Ringier, 2009, ISBN: 978-3-03764-036-4, str. 155

najal průvodce, který skupině návštěvníků předváděl prázdnou galerii a náměstí, na kterém budova sídlí. Jeho důvodem pro využívání prázdnoty je zkoumání pozice autora a předpokladů pro bytí v této roli. Galerijní prostor navíc vnímá jako místo k setkávání, a tedy ke společenským situacím.

4.2 NENÁPADNÉ TENDENCE

Pro diváka nastává nová situace, kdy není ohromen uměleckým dílem, ale dílo v galerii chybí, nebo je součástí prostoru natolik, že návštěvník musí vynaložit úsilí k nalezení uměleckých zásahů.

Tyto postupy jsou charakteristické pro klíčové osobnosti mladé generace druhé poloviny 90. let, která je označována také jako „nenápadná.“⁶⁵ Umělci v porevolučním období, zklamáni selháním galerijního provozu, nedostatkem financí v kulturní sféře a nenaplněným očekáváním od nových uměleckých forem se začali odvracet od západního uměleckého standardu k tuzemskému kontextu.⁶⁶ To vedlo k přiklonění se k nonspektakulárním dílům, inspirovaným každodenními situacemi. S tím bylo spojené využití obyčejných materiálů a princip drobných posunů v každodennosti. Václav Magid v textu *Krise nenápadné tendence* kriticky popisuje tvorbu těchto umělců slovy: „Oproti zobrazování obyčejnosti se soustředili na to, jak vytvářet umění obyčejnými prostředky. Opustili proto tradiční umělecká média a začali formulovat nové tvůrčí metody ovlivněné každodenními činnostmi, v nichž uplatňovali užitkové předměty a dostupné levné materiály. (...) Postupně začali čím dál více využívat princip, na kterém někteří z nich staví dodnes: jednoduchý posun ve volbě materiálu, ve způsobu výroby, ve funkci nebo v umístění, který znejišťuje diváka ohledně ontologického statusu toho, co vidí.“⁶⁷

⁶⁵ Morganová, P.: *Insiders / Nenápadná generace druhé poloviny 90. let* (katalog výstavy). Dům umění města Brna, Dům pánů z Kunštátu

⁶⁶ Magid Václav, *Krise „nenápadné tendence“*, *Umělec*, 2006, roč. 10, č. 3, s. 58–66

⁶⁷ *tamtéž*

Společný přístup generace nenápadných tendencí byl reflektován na výstavě *Indikace* (2006)⁶⁸, kdy vystavující vytvořili v prostředí vybydlené zubní ordinace obtížně dešifrovatelné umělecké intervence. Umělci indikují společenské problémy a mezilidské vztahy, a ty posléze formují do formálně úsporných zásahů v daném prostoru. Tomáš Vaněk k reálným věcem v místnosti dospřejoval stíny, které se tak částečně překrývaly s opravdovým stínem objektu. Podobný princip využil v řadě svých děl, které hromadně nazývá participy, neboli „akce zvlášť vymyšlené pro určité místo nebo situaci“.⁶⁹ *Particip 38 (2)* s podtitulem *Chybění* byla několikadenní výstava v residenčním bytě kurátora Juraje Čarného. Byt vyklidil a na zdi dospřejoval objekty, které kurátor během svého pobytu postrádal, jako byl například věšák na kabát nebo správně umístěný vypínač. obr. 20 „Těmito obyčejnými a zbytečnými akcemi TV⁷⁰ trvá na tom, že tyto akce jsou krajně potřebné, ne-li životně důležité! Naši pozornost nic nepoutá, protože se nám nesděljuje, že něco chybí, ani že něco je špatně, ale prostě to, že něco je. My však nevidíme kde.“⁷¹ Vaněk v podstatě do galerie objekty přidává tak, aby měl divák pocit, že tam dílo chybí. Pomocí nafukovacích balónků a lepenky vytváří napodobeniny lamp, do chodby galerie sprejuje falešné poštovní schránky nebo dřevěné obložen. Pracuje s momentem našeho vnímání a očekávání. Umělé stíny pro výstavu *Indikace* nesou podnázev *Napojení se na věci dané*, což je příslušné pojmenování pro řadu Vaňkových intervencí.

Galerie Václava Špály dostala jméno po ikonickém představiteli české modernistické malby. V letech 1965–1970 byl program galerie veden předním teoretikem umění Jindřichem Chalupeckým,⁷² a tak se v jejích prostorech dokonce uskutečnila i jediná pražská výstava Marcela Duchampa (1969).

Z těchto důvodů má Galerie Václava Špály neoddelitelnou auru modernismu a tradičního galerijního provozu. Právě nově probuzený zájem o uchopení modernity a institucionální kritika se staly často řešenou problematikou v současném umění. Není tedy divu, že se v posledním desetiletí v této galerii uskutečnilo hned několik

⁶⁸ *Indikace*, 2006, Dům Jungmannova 21, Praha, kurátor Mariana Serranová, vystavující: Tomáš Svoboda, Tomáš Vaněk, Dominik Lang, Zbyněk Baladrán, Milena Dopitová, Ládví (Jiří Týn, Adéla Svobodová, Jan Haubelt, Tomáš Severa), Jesper Alvaer, Jan Kotík, Barbora Klímová, Richard Wiesner, Petra Pětiletá, Eva Kořátková, Vasil Artamonov, Marek Meduna, Václav Magid, Jitka Mikulicová, Petra Herotová, Alexej Klyuykov, Sláva Sobotovičová, Silvina Arismendi, Daniela Baráčková, Jiří David, Jitka Mikulicová, Milan Salák

⁶⁹ VANĚK, Tomáš. cit. z: COPELAND, Mathieu. Reality TV, Práce Tomáše Vaňka, Flash Art, 1,1,2011,18-20

⁷⁰ TV: zkratka pro Tomáš Vaněk

⁷¹ COPELAND, Mathieu. Reality TV, Práce Tomáše Vaňka, Flash Art, 1,1,2011,18-20

⁷² v 70. a 80. letech, kdy Jindřich Chalupecký z politických důvodů nesměl veřejně působit, se v galerii konaly především výstavy oficiálního umění, které byly pro tehdejší politický režim přijatelné, <http://www.spalovka.cz/cz/o-atelieru.html>

výstav reagujících na tato témata, často dokonce na specifičnosti galerie samotné. Vznikla tak řada expozic, jež by se daly souhrnně pojmenovat jako „nenápadné tendence v Galerii Václava Špály“.

Jako odvážné projekty pracující s určitou rovinou institucionální kritiky stojí za zmínění *Výstavy fotografií* Martina Poláka a Lukáše Jasanského⁷³, nebo skupina Reality⁷⁴, která se pokusila o repliky obrazů samotného Špály a tím komentuje příklon lokální výtvarné scény k modernismu.⁷⁵

Za výstavu v duchu strategie nenápadných tendencí lze označit skupinový projekt s názvem *Vzpomínky na budoucnost*⁷⁶. Vznikl pod kurátorským vedením teoretika umění Karla Císaře a vedle dvou rakouských se jí účastnili dva umělci čeští; Domink Lang a Markéta Othová. Spojuje autory, kteří se různými způsoby věnují revizi modernismu, který je tak hluboce vepsán do charakteru galerie. Dominik Lang se tedy pokusil o architektonické intervence, které slouží jako komentář k současnému stavu galerijního provozu, zároveň přímo odkazují ke specifičností daného místa. Zásahy jsou na jedné straně nenápadné a zároveň přímo ovlivňují pobyt návštěvníka v galerii. Jedním z nich je výstavba skleněné stěny, která odděluje dvě identické místnosti v suterénu, a tak se jedna z nich proměňuje v „umělecké dílo“ za skleněnou vitrínou, kterého se nelze dotknout, natož do něj vstoupit – stal se z ní nedosažitelný exponát ve smyslu muzeálního artefaktu. obr. 21 Podobně laděný je Langem instalovaný světlík v chodbě galerie, který rozptyluje světlo tak, že připomíná atmosféru klasických muzeí. „V obou případech Lang poukazoval na organizující moc zdánlivě neutrálních opor viditelnosti, které kromě toho, že umožňují vidět, jsou zároveň prostředkem uzavření a oddělení.“⁷⁷ Lang navíc realizoval jeden z objektů sochaře z období modernismu Stanislava Kolíbala, s názvem *Stavba II*. Předlohou mu byla pouze knižní reprodukce tohoto díla, samotnou sochu nikdy nespatriil. Karel Císař o tomto objektu mluví ve spojení s dialektickým obrazem podle Waltera Benjamina, který říká, že když stojíme před výtvarným dílem, stojíme zároveň před určitou dobou

⁷³ V roce 1999 v galerii uspořádala výstavu s názvem *Výstavy fotografií* autorská dvojice fotografů Martin Polák a Lukáš. Ti využili výstavní prostor k uspořádání vlastní retrospektivi skrze dokumentaci doposud realizovaných výstav. Vystavují tak snímky vlastních instalací, které jsou mimoumělecké hodnoty. Fotografie vznikly za účelem archivace minulé práce autorů a následným vystavením lze hovořit o apropriaci vlastního díla. Díky nechronologickému řazení tak problematizují samotné téma instalace v galerijním prostoru. / Martin Polák, Lukáš Jasanský: *Výstavy fotografií*. Galerie Václava Špály, Praha 1. 4. 2. – 28. 2. 1999.

⁷⁴ *Umělecké uskupení Reality*: Milan Salák, Jiří David a Jan Kadlec, založeno v roce 2003

⁷⁵ Podle, skupina Reality, Galerie Václava Špály, Praha, 4. 1. – 1. 3. 2013

⁷⁶ *Vzpomínky na budoucnost*, vystavující: Dominik Lang, Markéta Othová, Mathias Poledna, Florian Pumhösl, kurátor: Karel Císař, Galerie Václava Špály, Praha, 16. 1. – 22. 2. 2009

⁷⁷ CÍSAŘ, Karel. *Monument a vzpomínky*, LINDAUROVÁ, Lenka, PROCHÁZKOVÁ, Bára, ed. *Mezera: mladé umění v Česku 1990-2014*. V Praze: Společnost Jindřicha Chalupeckého, 2014. Magnus art. ISBN 978-80-905317-3-4. str. 191

a kontextem, ve kterém vzniklo. Proto, když stojíme před objektem Dominika Langa dnes, stojíme zároveň před objektem Stanislava Kolíbala v době, kdy ho vytvořil on.

⁷⁸ Výstava tak skrze nové intervence a další díla, reflektující modernistickou tradici, tematizuje minulost jako zdroj pochopení současnosti.⁷⁹

Sochař Jiří Příhoda se věnuje především prostorové instalaci a práci s architekturou. V roce 1998 uskutečnil v galerii Václava Špály výstavu, coby čerstvý laureát ceny Jindřicha Chalupického. Nevystavil žádný objekt, ale „pouze“ replikoval část výstavního prostoru a posunul ho blíže k prosklené výloze galerie.⁸⁰ Pracoval tak s konstruktivistickou povahou architektury, kterou galerie skýtá. Autor reagoval na proměny vnímání prostoru v době, kdy společnost tráví většinu času za nebo před sklem. „Ploché sklo oken architektury a oken dopravních prostředků společně s iluzí technického obrazu (termín pana Flussera) jsou rozhodujícími činiteli ve vytváření charakteru prostoru, který nás obklopuje, a našeho vnímání tohoto prostoru.“

⁸¹ Původní prostor galerie tak zmenšil cca o 40 procent, přesto je intervence pouhým pohlédnutím do galerie skrze okno nepostřehnutelná. Divák se musí stát návštěvníkem a fyzicky zažít změnu, patrnou například na příkrém úhlu schodů vedoucích do druhého patra. obr. 22 Autor tvrdí, že: „Pokud bychom se na takovouto prostorovou deformaci dívali beze skla, byla by viditelná okamžitě.“⁸²

Kurátorka Lenka Lindaurová o deset let později uspořádala v prostorách galerie skupinovou výstavu nesoucí název *Absence v záznamu*.⁸³ Ta tematizovala možnosti lidského pozorování a jeho zaznamenávání⁸⁴, přičemž kladla důraz právě na mezery, hluchá místa a neviditelné části přežívající v archivech. „Absence říká, že před námi je

⁷⁸ CÍSAŘ, Karel. rozhovor pro Artycok TV, [online], publikováno: 7. 3. 2009, [cit. 5. 5. 2017], dostupné z WWW: <http://artycok.tv/1213/vzpominky-na-budoucnost>

⁷⁹ tamtéž, Karel Císař, text k výstavě, [online], publikováno: 7. 3. 2009, [cit. 5. 5. 2017], dostupné z WWW: <http://artycok.tv/1213/vzpominky-na-budoucnost>

⁸⁰ Jiří Příhoda: Blíže k ulici, Galerie Václava Špály, Praha, 1998

⁸¹ PŘÍHODA Jiří: Prostor jako obrazy v 3D prostředí, záznam přednášky na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně, [online], dostupné z WWW: <http://ans.ffa.vutbr.cz/prednasky/prihoda.html>, [cit. 21. 5. 2017]

⁸² tamtéž

⁸³ Absence v záznamu, vstavující: Liam Gillick, Martin Horák, Kotík Jan Jakub, František Lesák, Ján Mančuška, Bruce Nauman, Boris Ondreička, Jaroslav Prokeš, Kateřina Šedá, Jan Smejkal, Markéta Vaňková, Martin Zet, kurátor: Lenka Lindaurová, Galerie Václava Špály, Praha, 7. 3. - 17. 4. 2008

⁸⁴ LINDAUROVÁ, Lenka. text k výstavě Absence v záznamu. [online], [cit. 1. 6. 2017]. Dostupné z WWW: http://www.artservis.info/index.php?id=344&option=com_content&task=view

něco neuchopitelného, nekonečná záhada."⁸⁵ Tyto prázdné prostory mezi si nechává umělec pro sebe, jsou tajemstvím, jež dál spočívá jen na percepci diváka. Susan Sontag v eseji *The Aesthetics of Silence* říká:

There is no such thing as empty space. As long as a human eye is looking there is always something to see. To look at something that's "empty" is still to be looking, still to be seeing something — if only the ghosts of one's own expectations. ⁸⁶

Umění mlčí, chybí, nebo není vidět. Přesto nám „absentující umělecké dílo často připadá mnohem přítomnější.“ ⁸⁷

⁸⁵ tamtéž

⁸⁶ SONTAG, Susan. *The Aesthetic of Silence*. [online] dostupné z WWW: 1url.cz/1td6U

⁸⁷ O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-30-6. str. 51

5. JAKO BY SE NIKDO NEDÍVAL:

Specifičnost média fotografie a jeho možnosti abstrakce

Při fotografickém procesu, kdy je přítomen fotoaparát, dochází k manipulaci hned dvěma cestami; technickou (kterou má na svědomí deformace obrazu optickou soustavou a posléze chemický charakter vyvolávacích procesů) a subjektivní (tedy záměrem fotografa). Tím se dostáváme k tématu indexikality, neboli vztahu fotografované reality a výsledného obrazu. Andre Bazin zastával pozici tradičního postoje objektivní fotografie, a tedy věřil, že je osvobozena od „hříchu“ subjektivity.⁸⁸ Oproti tomu Roland Barthes přistupuje k fotografii s více aktuálním přístupem, který ji obhajuje již ne jako otisk reality, nýbrž jako její interpretaci, kdy referenta vnímá jako nezbytnou součást fotografie, ovšem ne jako její „důvod“.

„Především jsem musel pochopit, tedy je-li to možné, přesně říci (zdánlivě je to velice prosté), nakolik Referent Fotografie není totéž, co referent jiných systémů reprezentace. Fotografickým „referentem“ míním nikoli fakultativně reálnou věc, k níž odkazuje obraz nebo znak, nýbrž věc reálnou nutně, tu, jež stála před objektivem a bez níž by nebylo snímku. Malba může předstírat skutečnost, aniž ji viděla. Mluva kombinuje znaky, jež nepochybně mají nějaké referenty, avšak ty mohou být, a nejčastěji také jsou, „chimérami“. Na rozdíl od těchto imitací nemohu v případě Fotografie nikdy popřít, tato věc tu byla. Spojuje se zde tedy dvojí klad: skutečnosti a minulosti. A protože tato podmínka platí pouze pro Fotografii, lze ji reduktivně pokládat za samu její esenci, noema. Je to Reference, jež je zakládajícím řádem Fotografie. Jménem noematu Fotografie je tedy „toto bylo“; je to *cos* nepojednatelného.“⁸⁹

Objekt tak potvrzuje své bytí v minulosti, díky fotografickému postupu pak na snímku navždy zůstává – trvá. A tak nám fotografie opakovaně poskytuje obraz, který se ve skutečnosti nikdy opakovat nemohl. Nesmrtelnost fotografického snímku tak touto existenciální povahou úzce souvisí s tématem chybění – fotografie supluje nepřítomnost objektu. Barthes pro tento moment používá pojem *spolubytí*⁹⁰, jakožto pocítění existence toho, co už není.

⁸⁸ LEVINSON, Paul. 1997. *The Soft Edge: a Natural History and Future of the Information Revolution*. London: Routledge. ISBN 9780203981047.

⁸⁹ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8. str. 47-75.

⁹⁰ *tamtéž*, str. 79-81.

5.1 NENARATIVNÍ FOTOGRAFIE

Z podstaty fotografického média je fotografie vždy zobrazivá. Váže se na realitu nutně tím, že k zachycení obrazu je použita optická soustava a světelný tok odražený od fotografovaného předmětu, který jí prochází – tedy zachycuje realitu před fotografickým aparátem. Již od vzniku tohoto média se řada autorů snažila realistické podání potlačit, tedy abstrahovat fotografický obraz. Ať už to bylo z důvodů zrovnoprávnění fotografie s médiem malby v období piktorialismu, nebo kvůli pokusům o hledání nových forem a snahy naplnit další umělecké směry v období modernismu. Lze tedy hovořit o nefigurativním přístupu k fotografii.

Řada umělců se odklonila od nekompromisní pozice fotoaparátu jako reprodukčního prostředku. Pokoušela se tak rozvíjet způsoby, jak vystavět fotografický obraz nepopisující konkrétní výjev, neboli sdělení pocházející z reálného prostředí, ale reprezentující dojem. Zobrazivé médium fotografie se tak pokouší přiblížit abstrakci.

Jiří Thýn, současný konceptuální umělec, pracující především s médiem fotografie, pro termín abstraktní fotografie používá raději přívlastek „nenarativní“. Vychází z předpokladu, že abstrakce je v kontextu fotografie v podstatě mylné označení a pochází z kontextu malířství.⁹¹ Navrhuje tedy používat pojem nenarativní, jako odkazující k tématu časovosti, které je k interpretaci abstraktního obrazu nepodstatné. V klasické fotografii je však přímo esenciální. Fotografie se tak vzdává svého kontextu, času, místa, původu i důvodu vzniku, aby abstrakce dosáhla.

Thýn tyto postupy objasňuje vizuálně ve trojdílné práci s názvem *Základní studie nenarativní fotografie*. K tomuto tématu autor došel skeptickým uvažováním o fotografii a následným hledáním nového vztáhnutí se k médiu samotnému. Fotografii tak podrobil důsledné analýze skrze tematizování fotografického myšlení a hledání možností abstrakce v tomto médiu. Thýn vidí obsah jeho nenarativních fotografií právě v gestu, kdy obraz ukazuje sám k sobě.

Autor hledal vlastní pracovní postupy k abstrahování obrazu. Jedním z nich se stalo prořezávání již existujících obrazových materiálů. ^{obr. 23} Touto apropiací vytváří z fotografií pouze materiál k vrstevnatější práci. Obrazy vytržené z tištěných periodik tak přichází o text, který je obklopoval a divák ztrácí kontext, kvůli kterému fotografie

⁹¹ THÝN Jiří, rozhovor, [online], publikováno: 7. 5. 2014 [cit. 30. 4. 2017]. dostupné z WWW: <https://www.novinky.cz/kultura/salon/335311-mejme-v-umelce-duveru-rika-fotograf-jiri-thyn.html>

vznikly. Na obrazu se tak odehrává jiný příběh, než jaký realita zprostředkovala. Jiný než ten, který se odehrál před fotografem⁹² a hledá tak rozdíl mezi fotografovaným a viděným. Průřezy ve fotografickém obraze pak autor znovu fotograficky reprodukuje. Vystavuje tedy celistvý obraz, který spíše než fotografii připomíná malířskou kompozici. Rozehrává tak téma nekonečné reprodukovatelnosti fotografického obrazu a polemiky nad přisuzováním originality.

Na výstavě v Ateliéru Josefa Sudka⁹³ poté instalaci doplnil kovovým objektem, jehož tvar přesně kopíroval jednu z vyřezaných kompozic. Zhmotnil tak to, co obraz destruovalo. To, co by mohlo být metaforicky označeno jako řez časem. obr. 24

Aleksandra Vajd a Hynek Alt pracují a vystavují společně do roku 2015. Věnují se povětšinou fotografii a specifičností, které toto médium, a posléze naše percepce, skýtá. Mimo konceptuální tematizaci fotografického média se Alt s Vajd (především v rané tvorbě) uchylují k analýzám partnerského vztahu pomocí objektivizace jich samotných. Přes tyto projekty, věnující se především portrétům a inscenované fotografii, se postupně dostávají do fáze nefigurativní. V jejich projektech je důležitá samotná instalace v prostoru. Ta nabízí divákovi nové obsahy díky přeskupování jednotlivých fragmentů, většinou fotografií a objektů. Tato média do sebe často volně přecházejí; z objektů se stávají témata pro fotografii a fotografie nabývají třetího rozměru.

Jak již název napovídá, výstava *Dál nic není*⁹⁴ je projektem zabývajícím se redukcí až k samotné absenci zobrazovaného. Jedná se o dvě videa a sérii fotografických monochromů, které prvotně reagují na neexistující okna v daném galerijním prostoru. Černé geometrické obrazce na bílém pozadí nám svým tvarem mohou připomínat právě okna nebo plochy zrcadel, zkosené různými úhly pohledu. Obraz nám tedy neposkytuje žádnou přesnou informaci, jedná se pouze o abstraktní tvary neukazující nic, co by připomínalo reálný obraz. Teoretik Tomáš Dvořák mluví o tomto projektu jako o práci s chybami v zobrazovacích médiích, které nás upozorňují na fakt, že vidění je jen konstrukce na pomezí smyslové evidence a abstrakce: „Také lze tyto „chyby“, slepé skvrny a periferie vizuálního pole vzít vážně, programově s nimi pracovat, a tak upřít pohled právě na jindy anestetické účinky médií. Takové nazírání vidí namísto předmětů samo sebe: je slepým zrcadlem,

⁹² THÝN Jiří, z rozhovoru pro Artycok TV, [online], publikováno: 9.11.2015 [cit. 30. 4. 2017]. dostupné z WWW: <http://artycok.tv/28679/jiri-thyn-2>

⁹³ Základní studie nenarativní fotografie, Jiří Thýn, Ateliér Josefa Sudka, kurátorka Hana Buddeus, Praha, 16. 5. – 22. 6. 2014

⁹⁴ Dál nic není, Hynek Alt & Aleksandra Vajd, Entrance Gallery, 3.12. 2009 – 3. 1. 2010

jež neodráží okolní svět, nýbrž poutá pozornost jen na skvrny na svém povrchu, na svou vlastní materialitu. Více než to: stává se druhým řádem vidění, neboť to, co ukazuje, je rozdíl mezi viditelným a neviditelným, z něhož se možnost pohledu teprve rodí."⁹⁵ Vedle monochromů Vajd s Altem vystavují video rotujícího fotoaparátu, připomínající maják. Je právě v procesu fotografování, ale na jeho displeji vidíme jen prázdný bílý obraz. Dalším videem je hudební klip, ze kterého byl odebrán zvuk, a tak se stává prázdným, disfunkčním obrazem, popírajícím sám sebe.

Téměř iluzivní povaha fotografického média jim nabízí prostor pro hru s tématem zobrazovaného a jeho vztahu k realitě. S tím nutně souvisí téma spíše filosofické povahy a naší představě o skutečnosti. Autoři se často uchylují k téměř radikální dekonstrukci zobrazovaného. Tím, že fotografovaný objekt následně z obrazu odstraní nabízejí divákovi nekonečné interpretační spektrum, a tedy převrací samotný účel fotografie. V práci *Lifesize* (2009) vystavují čtyři pasové fotografie, které jsou neobvykle zvětšeny do velikosti odpovídající lidské figuře. Místo, kde bychom očekávali primární informaci, tedy obličej portrétovaného, je vyříznuto do tvaru obdélníku. Odřezky, tedy zbylé části fotografií tak rámuji chybějící prostor a doslova pobízejí k představám o původním obrazu. obr. 25

Podobný princip je použit v díle *The place from where you think* (2012). Dvojice dokumentovala slovinské jeskyně, spíše pohled z vnitřního prostoru jeskyně ven. obr. 26 Nabízí se tak spojitost s Platónovým *Podobenstvím o jeskyni*⁹⁶, které pojednává o cestě k poznání skrze vizuální zkušenost a pochybnosti o tom, co je skutečnost a co klam. V této tématice by se snadno dalo nalézt přirovnání k problematice fotografického obrazu. Autoři s fotografiemi pracují dál. Fragment, který stěny jeskyně zarámovaly vyřezávají a zbývá tak nepravidelný černý rám. Početnou multiplikací pak vyřezané fotografie vytváří trojrozměrný objekt s hlubokým otvorem, který se tak znovu proměňuje v jeskyni bez viditelného obsahu. obr. 27

5.2 FOTOGRAM

Technika fotogramu je v angličtině často nazývána jako *camera-less photography*. Právě díky absenci fotografického aparátu se fotogram téměř vyhýbá diskuzi o manipulaci fotografického obrazu ve spojení s názory na indexikální povahu

⁹⁵ DVOŘÁK, Tomáš. text k výstavě *Dál nic není*, Hynek Alt & Aleksandra Vajd, Entrance Gallery, 3.12. 2009 – 3. 1. 2010, [online], publikováno: 2010 [cit. 30. 4. 2017]. dostupné z WWW: <http://entrancegallery.com/dal-nic-neni/>

⁹⁶ PLATÓN. Ústava. Kniha sedmá, 514-52.

fotografie. Během expozice musí být objekt v přímém kontaktu se světlocitlivou podložkou. A tak je, co se týče technologie, bezprostředním důkazem existence objektu. Obejde se tedy bez (pro klasickou fotografii esenciálních) mezikroků, které obraz mohou deformovat (tj. odraz světla od fotografovaného objektu, průchod světelného toku soustavou čoček, záznam latentního obrazu na film a jeho chemické vyvolání). Finálním fotografickým procesem je samotná práce v temné komoře, kdy se obraz z filmu projektuje a fixuje na světlocitlivý papír. Fotogram je zkoncentrovanou verzí fotografie; začíná fyzickým položením objektu na papír, který se exponuje a končí právě vyvoláním pozitivního obrazu na papíře. Bez fyzické přítomnosti objektu během expozice obraz nemůže vzniknout. Výsledný tvar je tedy místem, které objekt uchránil světlocitlivou vrstvou podkladu před reakcí s fotony. Něco tu bylo přítomno a nyní můžeme spatřit jen formální esenci zafixovanou na papíře.

Fotogram dokáže zaznamenat jen obrys a stín exponovaného předmětu. Šedá škála je zastoupena jen v případě, že objekt je z části transparentní nebo díky úhlu dopadajícího světla vrhá stín. Přesto může být díky jeho technické povaze považován za méně zavádějící obraz reality, než je fotografie klasická. Princip fotogramu byl prvním vývojovým stádiem fotografie, jak ji známe dnes, a to díky možnosti dlouhých expozičních časů, které byly nutné v době nedostatečně citlivých materiálů. Přesto je často využívaným postupem i v současném umění, hned z několika již výše zmíněných důvodů. Jedním z nich je tedy obrat k materialitě, a to i k historickým postupům a tradičním materiálům, které práce ve fotokomoře skýtá v porovnání s digitálním zpracováním obrazu. Dalším důvodem je nové uchopení modernismu. Modernistická (avantgardní) fotografie rozvíjela právě vizuální možnosti fotogramu a byla tedy prvním návratem k této technice, která vznikla již na konci 19. století. V neposlední řadě je to tedy indexický charakter fotografie a diskutovaná realističnost fotogramu, který poskytuje záznam již ztracené reality. Právě tato vlastnost je spojením s tématem absence. Fotogram dokáže zachytit technický otisk, důkaz minulé přítomnosti, na dvojrozměrnou plochu fotografického papíru. Je obrazem toho, co chybí.

Aleksandra Vajd se ve své sólové tvorbě vrací k práci s fotogramem, jakožto k nositeli role nebo emoce. Na výstavě *Friends of friends are friends*⁹⁷ představuje sérii kolorovaných fotogramů, které jsou vždy složeny ze dvou částí – stávají se z nich páry. Tyto dvojice reprezentují situace, kdy se divák může rozhodnout jakou dramatickou situaci mu striktní geometrické tvary a kontrastní barvy evokují. obr. 28

⁹⁷ Aleksandra Vajd / *Friends of friends are friends* / kurátorka: Laura Aman / Drdova Gallery / Praha / 15.11. – 17.12.2016

„Fotogramy totiž vykazují stopy vlastního života, procesů, které byly dříve standardní a specifickou součástí média, které se stalo neúčinným skrze vlastní evoluci, a povyšují tak tyto otisky na nositele symbolické hodnoty. S tímto vědomím máme ony situace k dispozici, a nezávisle na jejich autorce si do černého prostoru možností můžeme projektovat příběhy, o kterých se autorce samotné ani nesnilo – ony tam však jsou a umírají touhou žít svou roli.“⁹⁸ Touto klasickou technikou Vajd vytváří abstraktní obrazy, které jsou i přes jejich zdánlivou nekonkrétnost vytvořeny přesnými šablonami, jejichž kompozice na papíře poskytuje dvoutónové obrazy. Právě tato rovina mezi popisností a její náhražkou je zároveň pojítkem mezi minimalisticky redukovanými obrazy a subjektivním pohledem, který reprezentují.

Domink Gajarský patří k nejmladší generaci současných umělců. V jeho tvorbě využívá především video a fotografii, často silně ovlivněnou vizuálním jazykem označovaným jako avantgardní fotografie, například tedy Františkem Drtikolem nebo Man Rayem. Tato média jsou nástroji k vyjádření obsahů s konceptuálním přesahem, často reflektující globálně společenská, i více intimní témata.

Na výstavě s názvem *Carausius morosus* (2016)⁹⁹ diváka zavádí přímo na místo činu, tedy do temné komory, kde fotogram vzniká. Galerie je osvětlena červenými žárovkami, a tak návštěvník doslova zažívá pocity fotografa v jeho pracovním prostředí. Oči si musí nějakou dobu přivykat, aby začaly rozeznávat jednotlivé exponáty. Na stěnách visí fotogramy, klasicky adjustované do rámců. Každý obraz nám navozuje atmosféru rozhovoru, obsahující krátkou anekdotu ve formě naexponovaného textu a obrysy osobních předmětů denního užití, jako jsou klíče, sirky nebo kartáček na zuby. Některé objekty jsou na první pohled snadno rozeznatelné, o některých se divák může chvíli dohadovat. Jakoby náhodné uskupení předmětů udává náladu všedního dne, obyčejného momentu, doprovázeného vtipným, trochu laciným dialogem. Právě tato každodennost je docílena technikou fotogramu, který nám může sloužit jako důkaz, že se daná konstelace objektů musela odehrát. obr. 29

Spojení slov abstraktní a fotografie je tedy ve svém základu paradox. Fotografie je zobrazující a v logice věci nemůže být abstraktní. Karel Císař ve své přednášce na toto téma poněkud poeticky říká, že „abstraktní fotografie jsou fotografie, které

⁹⁸ AMAN, Laura. tisková zpráva, Aleksandra Vajd, Friends of friends are friends, kurátorka: Laura Aman, Drdova Gallery, Praha, 15.11. – 17.12.2016, [online], publikováno 2016, [cit. 30. 4. 2017]. dostupné z WWW: <http://www.drdovagallery.com/exhibitions/previous/friends-of-friends-are-friends>

⁹⁹ Dominik Gajarský, *Carausius morosus*, kurátorka: Jitka Hlaváčková, Galerie hlavního města Prahy: Dům U Zlatého prstenu, Praha, 26. 1. – 20. 3. 2016

vypadají tak, jako by se na ně nikdo nedíval."¹⁰⁰ Tato povaha fotografie podle něj souvisí s přelomem tisíciletí, kdy fotografie prošla novou diskuzí a hledáním její mediální specifičnosti právě na základě jejího dokumentárního potenciálu. Již během 90. let začalo docházet k tzv. dokumentaristickému obratu, kterému předcházela globalizace médií, rozšíření internetových platforem atd.

Hito Steyerl, německá umělkyně a teoretička, ve svých textech řeší, jak tato situace proměnila naše vnímání skutečnosti. „Documentary practices have made up one of the most significant tendencies within art during the last two decades.”¹⁰¹ Skrze zprostředkované obrazy se změnily podmínky toho, čemu věříme jako autentickému obrazu. I nekvalitní záběr, jehož obraz je téměř abstraktní, avšak je kupříkladu v přímém přenosu, jsme ochotni přijmout jako dostatečného zprostředkovatele reality.¹⁰² Vizualní vjem je založen na neurčitosti. A tak si divák zvykl, že fotografie může být k nepoznání.

¹⁰⁰ CÍSAŘ, Karel. Fotografie po recesi. přednáška ve Fotograf Gallery, 29. 4. 2011 [online], publikováno 2011, [cit. 23. 5. 2017], dostupné z WWW: <http://foodlab.cz/clanky/karel-cisar-fotografie-po-recesi-poznamka-k-abstraktni-fotografii>

¹⁰¹ LIND, Maria, STEYERL, Hito. The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art. Sternberg Press, 2008. ISBN 1933128534, str. 11

¹⁰² STEYERL, Hito. In Defense of the Poor Image. [online], publikováno 11. 2009, [cit. 2. 5. 2017] <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

6. NEZOBRAZUJÍCÍ NIC:

Význam monochromatického obrazu

6.1 MONOCHROM

„Podstatou monochromu není, jak se mnozí domnívají, jeho mono chromatičnost, ale mnohem spíše právě skutečnost, že nezobrazuje nic. Tedy, že přímo nezobrazuje nic. Tím, že přímo nezobrazuje nic, totiž monochrom zároveň automaticky odkazuje k „něčemu“ jinému. „Nic“ automaticky myšlenky na „něco“ vybízí. Pocit toho, že někde je „nic“ totiž vychází z toho, že by tam „něco“ být mělo.“¹⁰³ uvádí uplynulou výstavu *Monochrom* kurátor Michal Novotný. Označení monochrom tak slouží jako metafora pro neviděný nebo chybějící objekt. Monochromní, v tomto smyslu prázdná plocha tak aktivuje naši představivost k širším interpretacím.

„Dnes je možné malovat jednoduše o ničem.“¹⁰⁴ začíná text k jedné z výstav Jaromíra Novotného, malíře, který se soustavně věnuje monochromatické malbě. Jeho postoj je velmi abstraktní, až radikálně minimalistický. Na první pohled prázdné plochy při bližším zkoumání odkrývají silnou materialitu, která je schována právě v detailech. Novotný pracuje s mantinely zvoleného formátu. Uvědomuje si fyzický rozměr člověka a proměnu velikostních poměrů při přistoupení blíže k obrazu. Divák musí do obrazu téměř vstoupit, aby překonal dojem, že se na něm nic neděje. Při soustředěném vnímání může pozorovat stopy procesu, tedy samotného aktu malby. Jsou patrné reakce daného materiálu při kontaktu s jednotlivými vrstvami barvy, změny formátu v průběhu práce a drobné nemalířské zásahy, jako je prošíání jednotlivých ploch nebo až neobratné zachycení plátna na rám obrazu. Tyto detaily působí téměř dojemně v kontrastu s rozměrem díla a s jeho na první pohled upjatou formou. obr. 30

Novotný často pracuje se světlocitlivým materiálem. Pomocí různých expozičních a vyvolávacích procesů tak vytváří plochy v celé škále šedi, často s nádechem žluté nebo fialové, kterou způsobuje fotografická chemie. Tímto postupem se doslova zbavuje tíhy, kterou přináší vrstva hmotné barvy. Tmavší plochy tak nejsou fyzicky

¹⁰³ Monochrom, Galerie Školská 28, kurátor: Michal Novotný, vystavující: Sandra Aubry a Sebastien Bourg, Didier Courbot, Amade In, Erik Larsson, Lindsay Lawson, Eden Morfaux, Timur Si-Qin, Mauro Vignando, 2012

¹⁰⁴ SRP, Karel. Beyond The Horizon. katalog výstavy: Jaromír Novotný, Viditelné formáty, Galerie Hlavního města Prahy 2012, volně přeloženo z: „Today it is possible to paint just about anything.“

těžší než ty světlé. Nejen, že dílo nic nezobrazuje, ale redukuje i základní prostředky malby, díky absenci barvy jako takové. Geometrické kompozice vznikají na jedné straně se záměrem vytvořit nefigurativní kompozici, na druhé nutností přehnout fotopapír, aby se vešel do vyvolávací vany. Obraz je stejně tak promyšleným dílem, jako organickým záznamem procesu. Novotný dokazuje, že malířské nebo fotografické řešení obrazu může být vnímáno jako naprosto sdělné a přitažlivé gesto i v případě, kdy se vše děje ve jménu touhy nic nezobrazit.¹⁰⁵

Michal Pěchouček je výraznou postavou na současné umělecké scéně. Jako základní předpoklad pro svou tvorbu si stanovil intermediální přístup, a přesto, že začínal jako grafik, věnuje se malbě, fotografii, videu i práci s textilem. Východiskem pro Pěchoučkovu práci je často narativ, který se pokouší převyprávět skrze figurativní obrazy, série fotorománů nebo filmy s výrazně fragmentovaným dějem. Přesto ve své fotografické práci, kterou nazývá *Filmogramy* opouští figurální přístup a jasně formulovaný příběh a volně přechází k abstrakci.

Pojem filmogram je označením jednotky filmového pásma, tedy jednoho políčka. Zároveň je variací existujícího pojmu fotogram; fotografické techniky bez použití fotoaparátu. *Filmogram 10* (2010) je radikálně minimalistickým dílem, jehož vznik se řídil přísnými pravidly určenými samotným autorem. Na základě přesného rozvrhu Pěchouček jeden den v měsíci věnoval fotografování laťky potažené černým sametem, kterou zaznamenával na kinofilmový pás, vždy v celou hodinu po celý den. Při každém dalším snímku laťku o kousek posunul, a tak na 24 políčkách putuje z jedné strany na druhou. obr. 31 Její šíře přesně odpovídá nenaexponovaným pruhům oddělující jednotlivé snímky. Tím je divák zmaten, zda se jedná o fotografovaný objekt, či vedlejší produkt převíjení negativu. Autor musel popřít své estetické cítění a nutkání vyfotografovat tyčku o pár minut dříve či později, například když se naskytly výjimečné světelné podmínky. Raději následoval vytyčenou exaktnost celé práce a spouští stiskl přesně po šedesáti minutách. V tiskové zprávě k výstavě v Ateliéru Josefa Sudka bylo napsáno: „Nicotnost zobrazovaného tak nepřímou odvádí pozornost k samotnému médiu, které je podkryto nestandardním způsobem skrze přítomnost neexponovaných pruhů na negativech mezi jednotlivými snímky“¹⁰⁶. V kontextu Pěchoučkovy tvorby lze o obrácení pozornosti k médiu fotografie poněkud pochybovat. I přes vizuálně redukovaný obraz lze v této práci vyčíst jistý příběh. Příběh

¹⁰⁵ PĚCHOUČEK, Michal. [online], publikováno: 17. 3. 2014, [cit. 15. 5. 2017]. dostupné z WWW: <http://artycok.tv/24866/jaromir-novotny>

¹⁰⁶ MAZANEC, Martin. text k výstavě: Michal Pěchouček, Filmogram, Ateliér Josefa Sudka, 30. 11. 2007—6. 1. 2008 [online] 29. 11. 2007, [cit. 17. 5. 2017], dostupný z WWW: <http://www.atelierjosefasudka.cz/cz/archiv-vystav/filmogram.html>

o individualitě, možná samotě, kdy autor tráví den sám ve svém bytě a podrobně do sešitu zapisuje veškeré detaily o světelné atmosféře, technických problémech či vlastních úvahách v průběhu dne. Zároveň dává nový význam, téměř nový existenciální rozměr mezeře mezi poli obrazu, která většinou slouží jen jako pomůcka k rozlišení vytoužených fotografií. Mezera je částečně chybou, technickým a banálním elementem fotografického negativu, přechodnou fází nebo nicotným prostorem mezi. Pěchouček tak zhmotnil toto „nic“ do fyzického objektu, který pak znovu vstupuje do dvojrozměrné plochy, do našeho obrazu. Tomáš Pospiszyl o této práci napsal: „I když jednotlivé fotografie zachycují tak žalostně málo, každá je jiná. A byla by jiná, i kdyby se tyč – černý pás nepohyboval. Mění se světlo, atmosféra, každý snímek je konzervou jiného časového úseku, otiskem jiné skutečnosti. Není podobný úmorný pracovní postup především svědectvím o času, o hodinách strávených jen sám se sebou, naplněných nikoliv čekáním, ale vědomím uplývajícího času?“¹⁰⁷

Poetická nálada sálající z názvu díla *Můžeme ztratit všechno, jen ne čas* (2009–2010) umělce Jana Nálevky je v dokonalém kontrastu s vizuální stránkou vystavených objektů. Jedná se o 6 balíků papíru formátu A4 po pěti stech kusech, které ručně nalinkoval kancelářskou propiskou tak, aby byly co nejméně rozeznatelné od standardních předtištěných papírů. obr. 32 Jan Nálevka komentuje tuto práci otázkou: „Zaplňuje linkovaná struktura původně prázdný papír, nebo jen prázdné řádky zpřítomňují nepřítomnost textu...?“ Linky a čtverečky tvořící síť pro pozdější zaplnění vytváří běžně jen strukturu determinující naše počínání s papírem. Autor tedy tráví hodiny vyplňováním prázdné plochy prázdným motivem, aby akcentoval onu absenci. Melancholický název díla pak napovídá, co má autorovo dílo demonstrovat a 3000 kusů pečlivě narýsovaných papírů začínají působit jako artefakty zbylé po opravdu náročné a poctivé performativní činnosti.

„(...) Překrytím další čtverečkovou sítí v úhlu 45° došlo k faktickému proškrtnutí prázdného prostoru každého ze čtverečků, a tím i ke znehodnocení utilitárnosti původní sítě, kterou už není možné dále zaplňovat. Teprve teď je papír opravdu prázdný.“¹⁰⁸ říká o jednom ze svých projektů s názvem *Jak jsem již dříve podotkla* (2012–2013). obr. 33 Kurátor Jiří Ptáček komentuje tento projekt slovy „Svémi zásahy tak pouze posouvá papír od jednoho typu nezaplňené plochy k jinému typu

¹⁰⁷ POSPISZYL, Tomáš. [online], [cit. 15. 5. 2017], dostupné z WWW: <http://www.rewind.cz/?p=398>

¹⁰⁸ NÁLEVKA Jan, autorský text, [online], publikováno: 2013, [cit. 15. 4. 2017], dostupné z WWW: <http://www.drdovalgalerie.com/exhibitions/previous/jan-nalevka>

nezaplňené plochy. ¹⁰⁹ Potvrzuje tím absenci vizuální informace. Právě dokonalá rovnováha mezi až patetickými názvy děl a obsesivní, přesto minimalistickou tvorbou Nálevky, dá divákovi možnost vyčíst ve zdánlivě prázdných papírech informaci o autorově impulzu pro takovouto činnost. Zdánlivě prázdné stránky jsou tak plné obsahu.

6.2 PRÁZDNÝ NOSIČ

Dominantním tématem konceptuálního umění je obracení pozornosti ke zkoumání samotného média, ať už se jedná o malbu, fotografii, trojrozměrný objekt nebo video. Častou strategií pro soustředění se na médium samotné je konfrontace s ním v jeho ryzí, tedy prázdné podobě. Nam June Pike přehrával neexponovaný filmový pás jen s jeho chybami v podobě prachových částic (*Zen for film*, 1965) obr. 34 a John Cage nechal pianistu Davida Tudora vystoupit ve Woodstocku, kdy na pódiu bylo přítomno vše pro provedení hudebního díla, kromě hudby samotné (4'33, 1952). Tak započalo dlouhé období umění hledající významy, limity a esenciální vlastnosti jednotlivých médií.

Vystavení prázdného nosiče může mít dva způsoby čtení. Za prvé tedy může obrátit naše myšlenky k úvahám o daném médiu, pro který je nosič exemplární, anebo zadruhé probudí naši imaginaci a nechá nás dosadit k nositeli obraz. Můžeme tedy tuto strategii rozdělit na obracení pozornosti k nositeli (médiu) nebo k chybějícímu objektu.

Brillo, Fontanka, Bike (2006) Dominika Langa jsou tři různě velké prázdné sokly. Díky názvu díla ovšem divák může dojít k prozření, že ví přesně pro jaká díla podstavce vznikly. Po prozkoumání velikosti bílých kvádrů se ujistí, že se nejspíše jedná o repliky soklů pro zásadní díla moderního umění vyjmenovaná v názvu. obr. 35 Lang tedy nechá diváka zapátrat v paměti a na základě jeho znalostí dějin výtvarného umění, osobních vzpomínek nebo vyhledaných fotografií, si může chybějící, notoricky známá díla na soklech představit. Vystavuje je tedy aniž by byla fyzicky přítomná. Zároveň nás utvrdí v klíčové funkci soklu ve výstavním prostoru, která je tak úzce spjatá s naší percepcí významnosti vystaveného objektu a vůbec s udáním samotného statusu uměleckého díla.

¹⁰⁹ PTÁČEK, Jiří. Tisková zpráva, Jan Nálevka: Jak jsem již dříve podotkla, Drdova Gallery, [online], publikováno: 2013, [cit. 10. 3. 2017]. dostupné z WWW: <http://www.drdivagallery.com/exhibitions/previous/jan-nalevka>

Dominik Lang jako vodítka pro percepci chybějícího objektu použil název díla. Jan Pfeiffer ve své práci *Kresba bez autora* (2014) cílí na náš sluch. Jedná se totiž o prázdný papír formátu A4, ke kterému zprostředkovává nahraný zvuk kresby – tedy grafitu pohybujícího se po papíru. ^{obr. 36} Divák tak může zkusit rozpoznávat možné pohyby kreslířovy ruky a představovat si právě vznikající kresbu. Jan Pfeiffer k této práci píše: „Při cestách na večerní kreslení se mě vracela představa prázdného papíru, ve kterém byl obsažen zvuk kresby.“¹¹⁰ Můžeme si tak domyslet, že pro autora je tento zvuk nedílnou součástí jeho tvorby. Zvuk tužky vytváří až meditativní atmosféru, při které si můžeme představit usilovnou koncentraci autora. Chybějící obraz pak napomáhá k přenesení pozornosti na samotný proces. Zároveň název napovídá, že zvuk kresby je součást vztahu mezi autorem a nosičem (papírem). *Kresba bez autora* je prázdný papír, kdy pouze typ zvuku, v zásadě neměnný, zůstává.

Když Kazimir Malevich v roce 1918 namaloval ikonické dílo suprematismu *Bílý čtverec na bílém pozadí*, předznamenal tím monochromatickou malbu. Pokusil se o koncentrování samotné esence umění a bílou plochou umocnil čistý a intenzivní dojem, očekávaný od uměleckého díla. O tři roky později Alexander Rodchenko vystavil tři monochromy, jež měly být manifestem konce malby a radikální demonstrací krize reprezentace. "I reduced painting to its logical conclusion and exhibited three canvases: red, blue and yellow. I affirmed: it's all over. Basic colors. Every plane is a plane and there is to be no representation."¹¹¹

Gilles Deleuze říká, že je chybou domnívat se, že malíř pracuje s prázdným plátnem.¹¹² Před jakýmkoliv tahem štětce je obsahem plátna jakýsi latentní obraz, podvědomé předobrazy autora, jež ho iniciují k malbě. Umělec tak nepokrývá barvou čistou plochu, ale svou aktivní činností ji naopak očišťuje od všech ostatních formálních možností. Definitivní očisty lze dosáhnout překrytím nekonečných předobrazů obrazem monochromatickým, nezobrazujícím nic. Lze říci, že monochrom je zřeknutím se obrazu. Jeho důvodem může být opuštění zobrazivé figurativnosti nebo onen čistý dojem a s ním spojený pokus o přiblížení se transcendenci.

Dnes může mít monochromatický obraz další důvody spjaté s některou ze současných problematik. Právě překrývání latentních předobrazů bylo vystřídáno

¹¹⁰ PFEIFFER, Jan. *Kresba bez autora*, [online], [cit. 15. 4. 2017], dostupné z WWW: <http://janpfeiffer.info/works/kresba-bez-autora2014/>

¹¹¹ RODCHENKO, Aleksandr. *Working with Majakovskii*. Ms., 1939

¹¹² DELUZE, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trans. Daniel W. Smith, New York: Continuum Books, 2003

zakrýváním vizuálních ploch, jež se nekontrolovatelně přemnožují a houstnou do obrazového smogu. Když mluvíme o zakrývání, není nutné si představit násilnou destrukci, ač i to je možné. Přejít k prázdné ploše, k monochromu, se zdá být spíše východiskem a pokusem o tvorbu obrazu, jež se vyhýbá přidání další obrazové reprezentace do vizuální krajiny. Monochrom tak dává odpočinout očím, na něž je každou vteřinu spáchán povrchní útok a zároveň probouzí k aktivitě hlubší vnímavost diváka.

Nekonečné množství obrazů připomíná prázdno. Fotografická produkce obrazů se stala posluhovačem médií, reklamy a narcismu natolik, že její redukce na monochromatický obraz (Nálevka, Pěchouček a další) zdá se být logickým vyústěním, jak s tímto médiem zacházet, aniž by docházelo k dalšímu zahlcení.

Britský umělec David Batchelor upřednostnil postup hledání před vytvářením. Dokumentoval tak nalezené monochromy, tedy plochy ve veřejném prostoru, které jsou prázdné a tím současně vzácné (*Found Monochromes*, 1999–2005) obr. 37. Stejnou strategii zvolil Jiří Černický, český současný umělec, řadící se do generace 90. let, který nasbíral podobný archiv čítající 300 fotografií, nazvaný *Reálný minimalismus* (2010–2013).^{obr. 38} Fotografie zachycují kvádrové objekty nečitelných funkcí, jež jsou minimalistické, esteticky libé, a proto ve svém okolí tak podezřelé. Jejich zaměnitelnost s uměleckými artefakty jen podporuje tezi, že již není třeba dál produkovat a přiklání se k postprodukcí stávajících materiálů.

Když japonský fotograf Hiroshi Sugimoto snímal projekční plátna kin, závěrka fotoaparátu byla otevřená po celou dobu trvání filmu. Nespočet obrazů, jež se díky rychlé sekvenci filmových políček přešlo, v závěrečné fotografii vypadalo jako zářivě bílá čistá plocha. Sugimotovo dílo se tím stalo důkazem, že vidět příliš obrazů zároveň, je jako nevidět nic. Na české scéně podobně pracoval například Tomáš Svoboda, jehož monochromatická plátna nesla barvu klíčovacích trikových pozadí a odkazovala tak k nekonečným obrazovým možnostem, jež počítačová postprodukcí spojena s kinematografií skýtá.^{obr. 39}

Hito Steyerl přichází se zasazením monochromu do nového kontextu, jež nazývá politickým.¹¹³ Příčiny a východiska krize obrazové reprezentace (jež zahrnuje tradiční malbu a rám) modelově přirovnává ke krizi reprezentace politické. Ve společenské destabilizované situaci se tato krize projevuje návratem emocí, jež ústí ve zmatek doprovázený „červenými světly výstrah“. Steyerl video instalace s názvem *Red Alert* (2007) je novomediálním překladem Rodchenkových *Tří monochromů*. Tyto malby, jež demonstrovaly opuštění od reprezentace, Steyerl převádí do tří stejných

¹¹³ STEYERL, Hito. The Empire of Senses, Police as art and the crisis of representation [online], [cit. 12. 5. 2017], dostupné z WWW: <http://eipcp.net/transversal/1007/steyerl/en>

červených vertikálních videí v rozměru původních maleb.^{obr. 40} Barva je totiž často využívána jako zástupce politického názoru. Červená, která byla tolikrát zneužita k reprezentaci zároveň vzbuzuje agresi a paniku svou výstražnou povahou. Monochrom je pro autorku svou čistotou a tichostí paradoxně intenzivním a hlasitým nástrojem k působení. Podle Steyerl slovo červené upozornění značí „the end of politics as such (end of history, advent of liberal democracy) and at the same time an era of ‘pure feeling’ that is heavily policed.”¹¹⁴

¹¹⁴ STEYERL, Hito. [online], [cit. 6. 6. 2017], dostupné z WWW: <http://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl>

7. PRO NIC ZA NIC?: Závěr

Motiv prázdnoty může mít v současném umění různé, sobě nepodobné, formy a východiska, které mu předcházely. Pokud bychom se snažili dopátrat rámcových důvodů, proč je dnes toto téma stále aktuální, mohli bychom dojít k závěru, že reflektuje dnešní přesycený svět, jež svým nekonečným počtem obrazů připomíná spíše prázdno. Tato neohrazenost možností tak evokuje pocit vyprázdnění. Prázdno svou beztvarostí a bezbřehostí, podobající se nekonečnu, je právě důsledkem snadno dostupných informací, komunikačních technologií a vizuálního spamu. V době postinternetové se navíc začíná mísit zkušenost fyzická a virtuální. Tento zmatek ústí do absurdní situace, kdy se slovem roku 2016 stává pojem *postpravda*.¹¹⁵ Ocitáme se tedy v čase, kdy jsou ověřené informace tak snadno dostupné, že se společnost odvrací zpět k emocím a subjektivnímu úsudku.

Tato nedůvěra ve vztah objektu k jeho zobrazení nás přivádí k diskuzi (formující se již od dob modernismu), která nese označení *krize reprezentace*. Dnes je tato reprezentace aktuální ve především ve smyslu seberepresentace, uskutečňující se na sociálních sítích v podobě avatarů, jež naše životy vyobrazují pro virtuální oči sledujících. Hito Steyerl mluví v tomto kontextu o neustále sílícím obrazovém spamu, jež často zůstává neviditelný, nebo přinejmenším nikdy neviděným¹¹⁶. Obrazový spam navíc vykresluje falešný obraz o populaci. Je pouze obrazem jejích tužeb, jež nám mimeticky, a přitom násilně vštěpuje. Steyerl zároveň popisuje stávající situaci, kdy se cirkulující vizuální informace stávají obrazy bez referentů a zvyšuje se počet lidí bez reprezentace. V této přímé úměrnosti spatřuje onu krizi. Navíc se zdá, že před obrazy není kam utéci a začínáme si být vědomi jejich nebezpečné, agresivní a nepravdivé povahy. Nastává tak chvíle, kdy příjemci tento spam odmítnou, což může být zlomovým momentem ústupu od reprezentace.

Uprostřed všudypřítomné mediální krajiny se obrazová reprezentace – dlouho vnímaná jako výsada a politické privilegium – pociťuje spíš jako hrozba. (...) Lidé jsou v mainstreamových médiích často zachycováni v momentě mizení, ať už je to vprostřed životu nebezpečných situací, extrémního ohrožení a rizika, boje a katastrof, nebo v neutuchajícím toku živého vysílání ze zón válečného konfliktu

¹¹⁵ „post-truth”, Word of the Year 2016 is... Oxford Dictionaries. Oxford Dictionaries, English [online]. [cit. 29. 5. 2017] dostupné z WWW: <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>

¹¹⁶ STEYERL, Hito. Planetární spam: Ústup z reprezentace. Z anglického originálu *The Wretched of the Screen*, Stenberg Press, 2012, vybral Ondřej Kavalír, přeložila Olga Pek, cit. z: ??? str. 84

*po celém světě. Když zrovna nejsou vězněni přírodními, či lidmi způsobenými katastrofami, zdá se, že se vytrácejí fyzicky, jak napovídají anorektická měřítka krásy.*¹¹⁷

Tato intenzivní mediální reprezentace způsobuje „postupné vytrácení člověka“. Mizení skrze obraz lze přirovnat k dávným strachům indiánských kmenů, jež se obávaly, že fotografie krade duši. Dnes jsme součástí podobného vytrácení se, díky naší neustálé potřebě rozmnožovat vizuální záznamy těly našich chytrých telefonů, jež nezobrazují nic a svým množstvím se blíží nekonečnu. „Je vlastně omyl myslet si, že fotoaparáty jsou nástroji reprezentace: v současnosti jsou nástroji mizení. Čím více jsou lidé zobrazováni, tím méně z nich zbývá ve skutečnosti.“¹¹⁸

Z této situace vyplývá, že téma absence v současném umění může mít dvojí povahu; buď se pokouší být řešením, a tak se odklání od reprezentace, nebo může mít sémantický charakter, tedy vychází z pocitu prázdna a mizení.

V předchozích kapitolách jsem se pokusila o pojmenování jednotlivých strategií a kategorizaci uměleckých počinů na základě toho, co v díle chybí. Současní autoři jsou logicky ovlivněni již formulovanou krizí reprezentace a zároveň mohou formou absence reagovat na další podněty, jakým bývá například institucionální kritika, reflexe technické reprodukovatelnosti uměleckého díla, pokusy o znovuuchození modernismu, či postupy postprodukce a dematerializace. Chybění v uměleckém díle může být i strategií čistě indexikální, kdy se autor snaží místy nedourčenosti podpořit aktivizaci diváka a nabízet pluralitu interpretací. Dílo tak není definitivní, uzavřené a nabízí sémantický proces vnímání, jež v rámci studií estetiky popisuje v duchu strukturalismu Jan Mukařovský:

V každém aktu vnímání jsou nutně přítomny dva momenty: jeden daný směřováním k tomu, co má v díle platnost znakovou, druhý naopak směřující k bezprostřednímu prožívání díla jako skutečnosti. (...)Umělecké dílo nasměřuje, jak jsme již řekli, k ničemu, co je mimo ně, k žádnému zevnímu cíli. Sdělovat lze však jen o něčem, co je mimo znak sám. Umělecký znak na rozdíl od sdělovacího je neslužebný, tj. není nástrojem. To, o čem zjednává mezi lidmi dorozumění, nejsou věci – i když jsou v díle zobrazeny –, ale jistý postoj

¹¹⁷ tamtéž, str. 82

¹¹⁸ tamtéž, str. 83

k věcem, jistý poměr člověka k celé skutečnosti, která jej obklopuje, netoliko k oné, která je v daném případě přímo zobrazena. ¹¹⁹

Absence může být v uměleckém díle zastoupena také čistě tematicky, ne skrze formu, jako nálada nebo emoční stav. Toto chybění, ve smyslu někdo/něco, někomu/něčemu chybí, je tedy leitmotivem, kolem kterého dílo vzniká. Na základě pocitu „neviditelnosti“ například uskutečnila Kateřina Šedá společenskou hru s názvem *Nic tam není* (2003). Autorka pozorně zkoumala dění v malé obci Ponětovice, o které se říká, že *zde nic není*, a pokoušela se přijít na to, co ono *nic* znamená. Zaznamenala běžné rituály občanů, jež na jeden den synchronizovala. Díky umocnění této každodennosti se *nic* proměnilo ve významnou společenskou aktivitu.^{obr. 41} Problematiku jiného momentu chybění ztvárnila multimediální umělkyně Barbora Kleinhamplová a kritička Tereza Stejskalová v několika projektech, kde tematizovaly stav spánkové deprivace. Absence této základní životní potřeby je globální problematikou, již proklamují v *Manifestu Spáčů* (2014).^{obr. 42}

Výstava a na ní navazující knižní publikace s názvem *Apocalypse me* (2016) je projektem kurátora a kritika Jana Zálešáka. Snaží se přemýšlet o problémech současnosti, jež eskalují v motivu apokalypsy. Skrze pozorování globálních krizí, historicky zásadních mezníků a zároveň vývoji současného umění, došel Zálešák k nahlížení na apokalypsu z vnitřní, osobní perspektivy. Konec světa tak tedy může nastat kdykoliv, je závislý jen na našem úsudku. Díla, jež v kurátorském výběru představuje, tak reagují na jistý pocit úzkosti, pramenící z obav, nenaplněných očekávání a skeptického pohledu do budoucnosti. Tato úzkost lze přirovnat k existenciálnímu prázdnu, osobní krizi, jež je vázána na vztah subjektu a pozdně kapitalistického režimu. „Stále akcelerující tempo života a zároveň stále se zmenšující prostor pro život, který by již předem nebyl zahrnut do nějaké kalkulace, paradoxně vede k převažujícímu pocitu bezčasí.“¹²⁰ Tyto apokalyptické nálady, jež negativně ovlivňují naše prožívání světa (nejen kultury), jsou podmíněny současnou situací informačních a komunikačních technologií. Naše mysl se snaží přizpůsobit narůstajícímu objemu hybridní komunikace odehrávající se na rozhraní člověk–stroj.¹²¹ *Spojení* (conjunction), jež je název pro komunikaci vzájemnou, mezilidskou, je

¹¹⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. cit. z: MUKAŘOVSKÝ, Jan, CHVATÍK, Květoslav, ed. Studie z estetiky: výběr z estetických prací Jana Mukařovského z let 1931-1948. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. str. 192

¹²⁰ ZÁLEŠÁK, Jan. *Apocalypse me*. Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění, 2016. 144 s. ISBN: 978-80-214-5443-9. str. 13

¹²¹ tamtéž, str. 29

nahrazeno *připojením* (connection), komunikací algoritmickou.¹²² Tato proměna ústí v oslabení senzibility, vnímavosti subjektu, a právě pocity úzkosti, jež pramení z nemožnosti adaptace.

Podobné stavy jsou zaznamenány a reflektovány řadou současných umělců, kteří se je skrze svá díla snaží navodit tento dojem nebo ho pojmenovat. Dnes velmi rezonující jméno německé umělkyně Anne Imhof je příkladem, jež ve svých performance využívá atmosféru „nicoty“. Ve velkých prostorách bloumají podivné postavy bez výrazu, občas s cigaretou nebo mobilním telefonem, tedy nedělají vlastně nic..^{obr. 43} „Převažující dojem byl dojem prázdnoty, ovšem prázdnoty plné příslibů něčeho jedinečného, prázdnoty dovolávající se pozornosti a aktivity diváků, spočívající kromě zhyponotizovaného driftování prostorem především v neustálém focení a natáčení viděného a sdílení digitálních obrazů přes nejrůznější mobilní aplikace.“¹²³

Z lokálního kontextu Jan Zálešák zařadil do publikace například multimediálního umělce Martina Kohouta. Jeho obsáhlá série performativních youtubových videí s názvem *Watching Martin Kohout* (2010–2011) může navodit podobný pocit, jako díla Anne Imhof. Kohout webovou kamerou natáčel sám sebe při sledování 800 různých internetových videí, jejichž název uvedl u jednotlivých záznamů. Divák tak může sledovat jiného diváka; Martina Kohouta, jehož drobná mimika napovídá obrazu původního videa. Ve videu se tak téměř nic neděje. Vidíme webkamerou zarámovaný polocelek autora (jež je v tu chvíli i divákem) v intimním prostředí své ložnice, který jako by neuměl adekvátně reagovat na podněty, jež mu situace poskytuje. Zároveň každým shlédnutím videa vytváří další video, které se přidává do nekonečné virtuální obrazové krajiny.

Na vzorku uměleckých realizací, jež jsem ohraničila lokálně, jsem se pokusila demonstrovat současné teze a východiska k tvorbě, která souvisí s motivem chybění. I přes koncentraci na českou uměleckou scénu jsem se pokusila uvést vybranou tvorbu do kontextu širšího, a tedy předkládat souvislosti s uměleckou teorií i praxí, jež je zásadní pro vývoj umění v globálním měřítku. Jako české specifikum se ukázaly některé prvky, spojené především s historickými souvislostmi a jinými materiálními předpoklady, které jsou zapříčiněny stále se rozvíjejícím uměleckým trhem a skromnějším galerijním provozem.

Teorie Chybění Jána Mančušky a Víta Havránka se stala průvodcem a cyklicky se připomínajícím prvkem tohoto textu. Ukázala se býti důležitým motivem pro

¹²² BERARDI, Franco. After the future, [online], [cit. 6. 6. 2017]. dostupné z online pdf: <https://libcom.org/files/AfterFuture.pdf>

¹²³ ZÁLEŠÁK, Jan. Apocalypse me. Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění, 2016. 144 s. ISBN: 978-80-214-5443-9. str. 39

analýzu uměleckých strategií, díky jejímu filosofickému rozměru a zároveň přímé návaznosti na strukturu uměleckých postupů. Právě existenciální pocit chybění, jež je zmíněn v úplném závěru této teorie, je důležitým momentem pro současné umění. Chybění ve výtvarném díle totiž ustupuje od doslovné „prázdné“ formy a v souvislosti s aktuální společenskou problematikou se stává spíš pocitem prázdna, s nímž se umělec snaží skrze umění vyrovnat.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



obr. 1: Ján Mančuška, 800 způsobů jak popsat židli, 2004



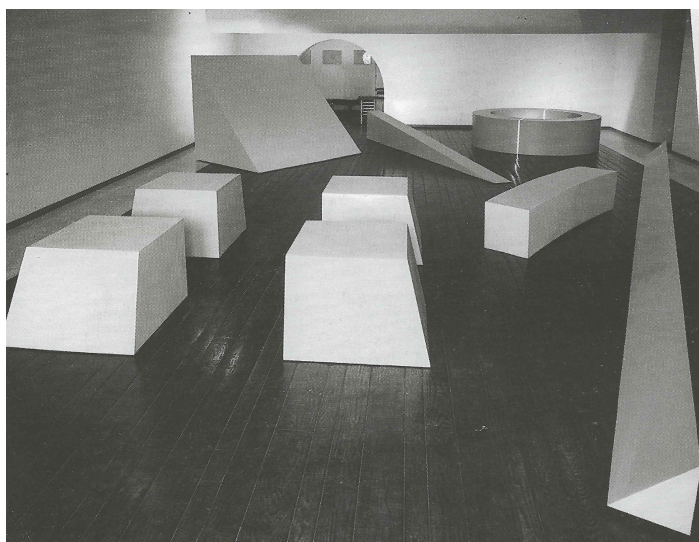
obr. 2: Robert Rauschenberg, *White paintings*, 1951



obr. 4: *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed As Art*, 1966



obr. 3: Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953



obr. 5: Robert Morris, *výstava ve Dwan Gallery, Los Angeles*, 1966



obr. 6: Ján Mančuška, *Skutečný příběh*, 2005



obr. 7: Ján Mančuška, *Prostor za stěnou*, 2004



obr. 8: Ján Mančuška, *Ten druhý*
(*Poprosil jsem svoji ženu, aby mi
načernila místa na těle, která si
nevidím.*), 2007



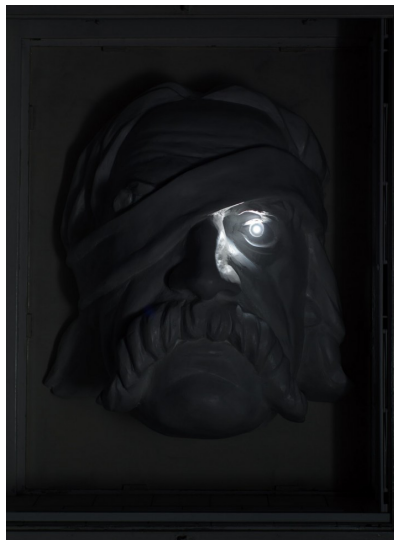
obr. 9: Robert Morris, *Untitled*, 1968



obr. 10: Pavla Sceranková, *Nastěhování-vystěhování*, 2007



obr. 11: Domink Lang, *Expanded Anxiety*, 2013



obr. 12: Dušan Zahoranský, *I Could Have Just Set It on Fire*, 2016



obr. 13: Richard Serra, *Gutter Corner Splash*, 1969



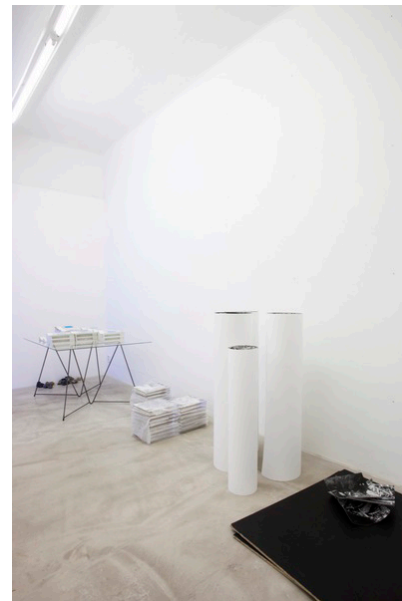
obr. 14: Gustav Metzger, *Auto-Destructive Art*, 1961



obr. 15: Rafani, *Demonstrace Demokracie*, 2002



obr. 16, 17: Domink Lang, *Východ Západ*, 2013



obr. 18: Václav Kopecký, *Zkamenělina*, 2015



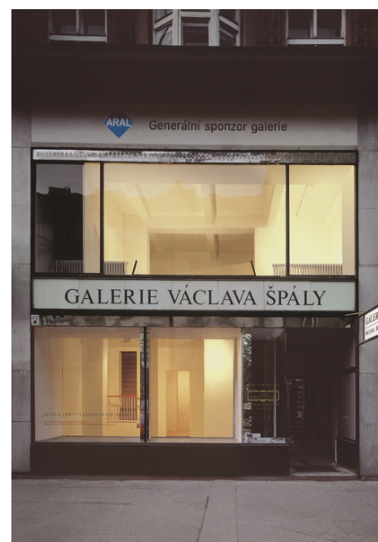
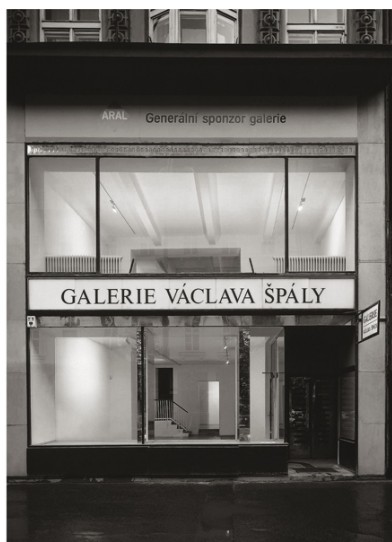
obr. 19: *Voids, A Retrospective*, Centre Pompidou, Paris, 2009



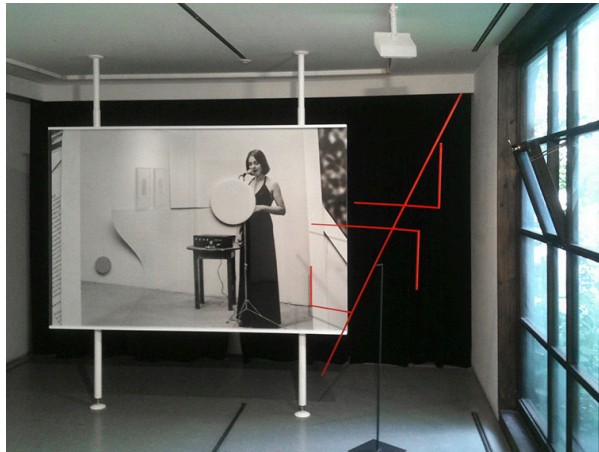
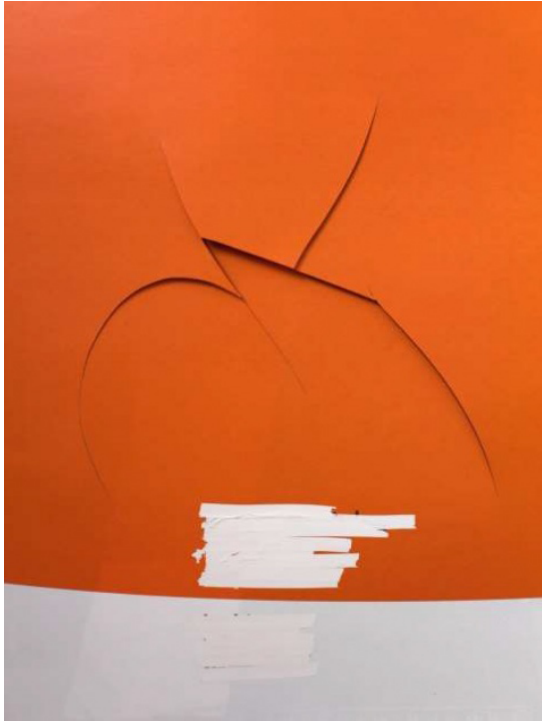
obr. 20: Tomáš Vaněk, *Particip č. 49*, 2006



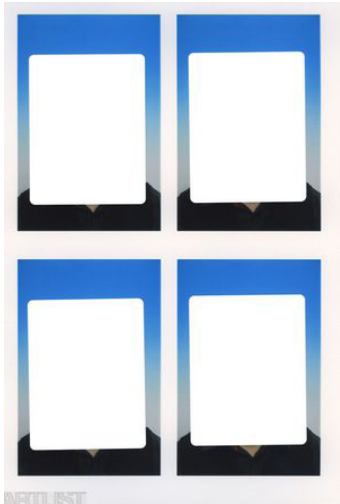
obr. 21: Dominik Lang, *výstava Vzpomínky na budoucnost*, Galerie Václava Špály, 2009



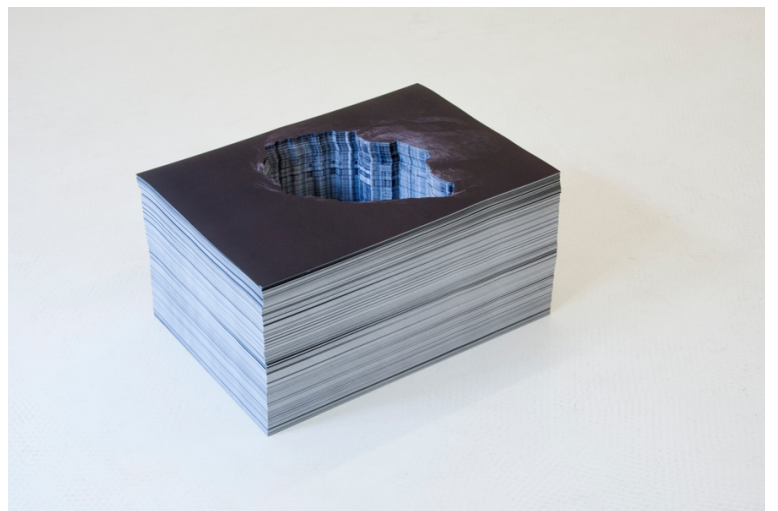
obr. 22: Jiří Příhoda, *Blíže k ulici*, 1998



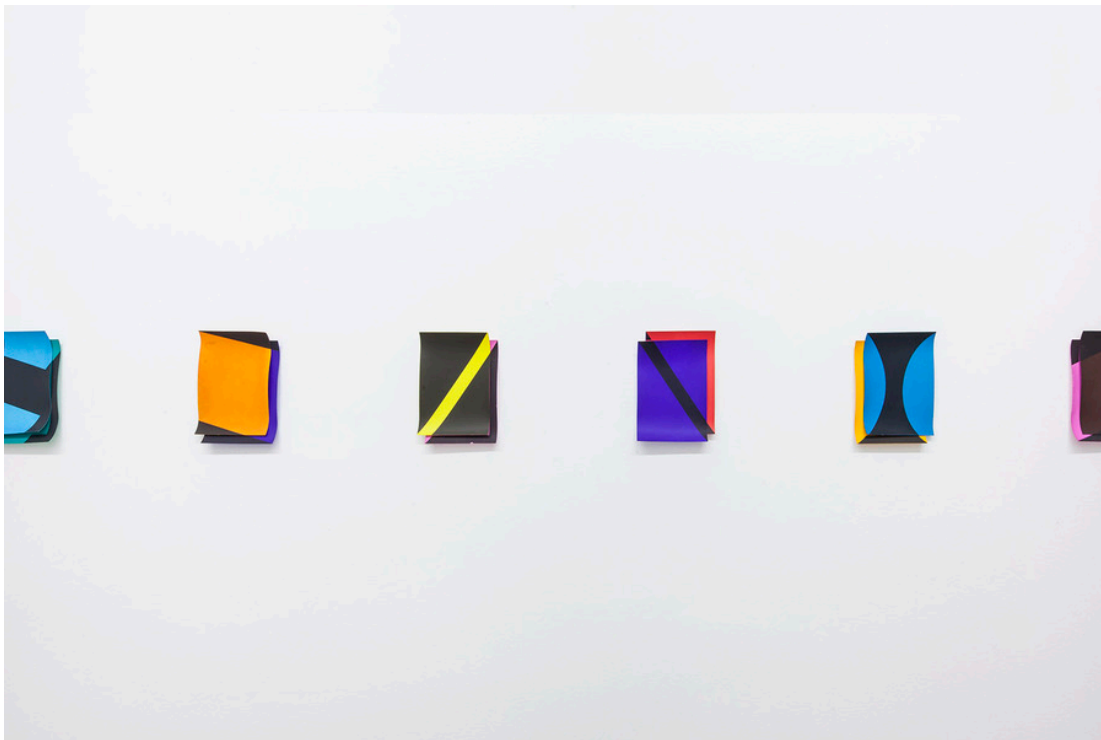
obr. 23, 24: Jiří Thýn, *Základní studie nenarativní fotografie*, 2014



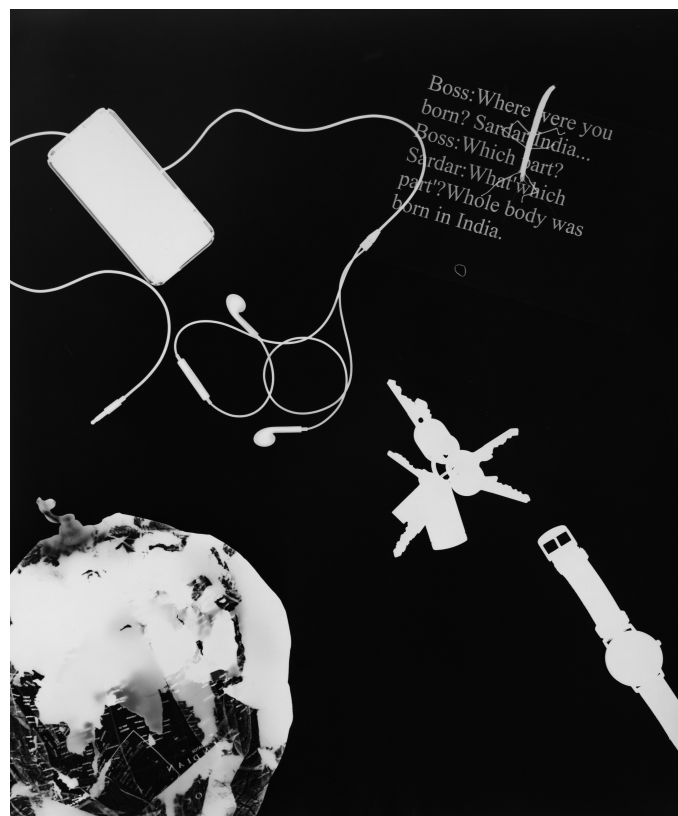
ARTLIST
obr. 25: Saša Vajd & Hynek Alt, *Lifesize*, 2008



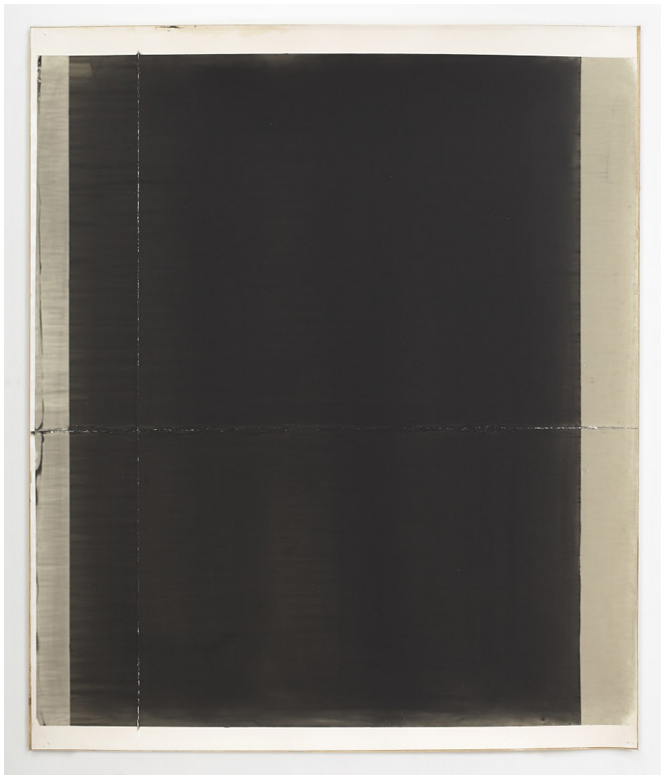
obr. 26, 27: Saša Vajd & Hynek Alt, *The place from where you think*, 2012



obr. 28: Saša Vajd, *friends of friends are friends*, 2017



obr. 29: Dominik Gajarský, *Carausius morosus*, 2015



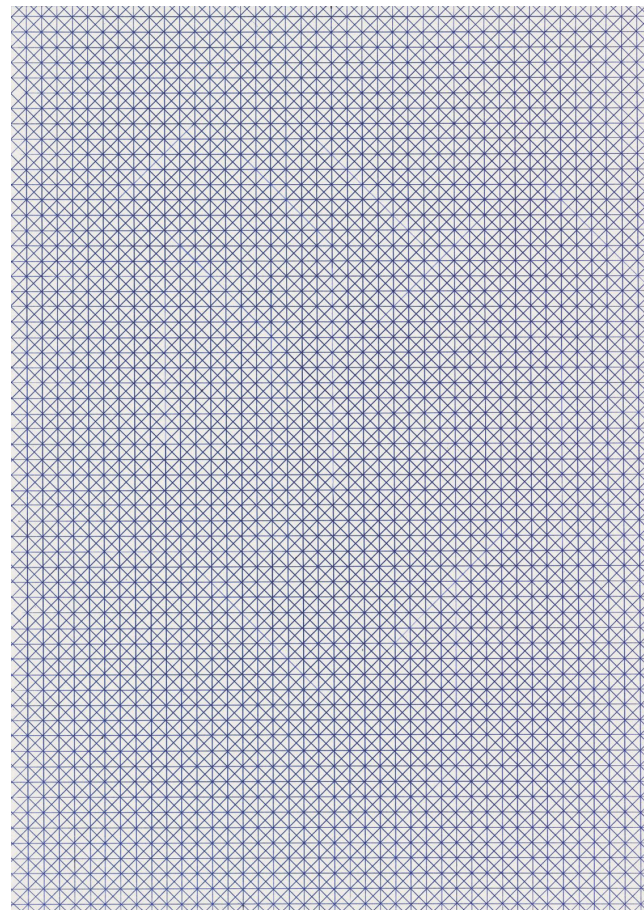
obr. 30: Jaromír Novotný, #60, 2012



obr. 31: Michal Pěchouček, *Filmogram 10*, 2010



obr. 32: Jan Nálečka, *Můžeme ztratit všechno jen ne čas*, 2009–2010



obr. 33: Jan Nálečka, *Jak jsem již dříve podotkla*, 2012–2013



obr. 34: Nam June Pike, *Zen for Film*, 1965



obr. 35: Dominik Lang, *Brillo, Fontanka, Bike*, 2006



obr. 36: Jan Pfeiffer, *Kresba bez autora*, 2014



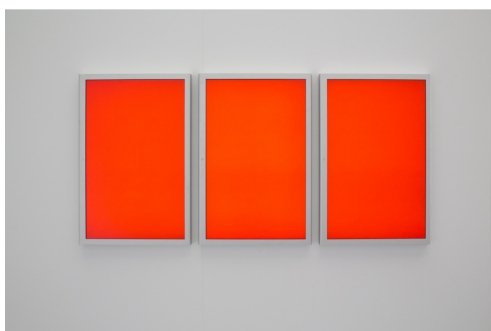
obr. 37: David Batchelor, *Found monochromes*, 1999–2005



obr. 38: Jiří Černický, *Reálný minimalismus*, 2010–2013



obr. 39: Tomáš Svoboda, *25 words per Second*, 2011



obr. 40: Hito Steyerl, *Red Alert*, 2007

Režim dne

Sobota 24. 5. 2003, Ponětovice

hlavní program:

- 6.00 roznášení novin
- 7.00 nákup
- 9.00 otevření oken
- 10.00 zametání
- 10.30 jízda na kole po vesnici (děti a mládež)
- 12.00 oběd
- 14.00 volno (procházka, zahrada, televize)
- 17.00 posezení na pivu (sraz všech u laviček)
- 19.15 zprávy
- 22.00 večerka – prosím zhasněte

PLAKÁT Č. 5

obr. 41: Kateřina Šedá, *Nic tam není*, 2003



obr. 42: Barbora Kleinhamplová & Tereza Stejskalová, *Manifest spáčeů*, 2003

Watching Tyler The Creator - Yonkers

[martin0kohout](#) 821 videos



85,658

Uploaded by [martin0kohout](#) on Feb 12, 2011
<http://www.youtube.com/watch?v=X5bZidsgMtw> 190 likes, 735 dislikes

Top Comments

why did i just watch a guy watch another video?
[SKAEROWALLDAY23](#) 1 week ago 70

81thousand+ to not say shit in a video #SWAG

obr. 44: Martin Kohout, *Watching Martin Kohout*, 2010–2011



obr. 43: Anne Imhof, *Angst II*, 2016

INTERVIEW S MICHALEM NOVOTNÝM

nar. 1985, kurátor, kritik, publicista, ředitel Centra pro současné umění FUTURA

[e-mailová korespondence, 24. 5. 2017]

V rozhovoru pro Artyčok.tv, kde mluvíte o své kurátorské činnosti, se vracíte k výstavě s názvem Monochrom v galerii Školská, kterou jste v roce 2012 kurátoroval. Stejně tak ji zmiňujete ve své přednášce s názvem Konceptuální kocovina v galerii Plato. Byla pro Vás něčím zásadní?

Nebyla, materializovala se asi s dvouletým zpožděním, projekt vznikl někdy na konci roku 2010, v únoru 2012 jsem již pociťoval věci poněkud jinak, nicméně myslím, že vzhledem ke koncepčnímu řešení problému skupinové výstavy, je onen ironicky metaforický koncept Monochromu jako příklad stále nosný.

Nevystavil jste na ní ani jednoho českého autora, proč tomu tak bylo? Není monochrom, nebo také absence, častým tématem a strategií právě v lokálním umění?

V té době tvořili výstavní program českých galerií hlavně Češi, nepovažoval jsem tedy za nutné, vzhledem ke kontextu, zařazovat do výstavy české umělce, byl to tak spíš jakýsi signál nutnosti otevřít se více mimo lokální scénu, absence je určitě častým tématem veškerého umění minimálně od Rodina, určitě od 60. let 20. století, John Cage atd.

Je podle Vás v českém současném umění nějaký důležitý autor, který se věnuje tomuto tématu?

Myslím si, že cageovské tematizace absence, jako určitého primárního předpokladu existence jsou spíše na ústupu, nějak konzistentně pokračuje třeba Jan Nálevka, v minulosti Dora Kendera.

Existují nějaké strukturální podmínky, které předcházely stále aktualizaci tématu absence v současném umění?

Myslím, že v současnosti je chybění tematizováno poněkud jinak, ne nutně prázdnotou ve smyslu anglického slova *blank*, ale spíše jakousi vnitřní prázdnotou, navenek zaplněnou přesyceným světem bez perspektivy, v tomto ohledu možno třeba zařadit i práce Marka Delonga a Anny Slámy, z Čechů, Jakuba Jansy atd.

Na již výše zmíněné přednášce Konceptuální kocovina jste k fotografii díla Hodiny (Sandra Aubry a Sebastien Bourg) řekl, cituji: „Doznívá věc, která byla hodně důležitá v polovině nultých roků, a to je představa prázdnoty. ... “ Můžete specifikovat toto časové vymezení? Proč právě toto období je spojeno s tématem prázdnoty?

Jednak se asi jedná o vrchol neokonceptuálního umění, tedy nějakého revivalu konceptu jako zdůraznění jazykového významu vizuálního díla, s důrazem na kontext a médium jako nějaký primární předpoklad sdělení vůbec, jednak se od počátku nultých let asi jednalo o dobu, kdy se všeobecně dematerializovalo (podobně ostatně jako na počátku 70. let kdy proběhlo uvolnění dolaru jako nezávislého na zlatě atd.) s nástupem internetu, po opulentních 90. letech dochází k odvratu od materiální kultury a radikalizované subjektivity generace X, tematizuje se vztahová estetika a s ní spojený komunitní a komunální rozměr, v Evropě tvoří podstatnou součást infrastruktury státem podporovaná nezisková centra umění a s nimi důraz na nekomerční, nekomodifikované umění jako protiklad k materializovanému trhu umění komodit...

Není téma prázdnoty v současném umění reakcí na modernismus a snahou o jeho nové uchopení, tak jako tomu bylo v počátcích konceptuálního umění?

Myslím si, že modernismus je již zcela vyčerpán, a nějakým velkým tématem v posledních 5 letech není, spíš se nově tematizuje posmodernismus a tedy 80. léta, a to i vzhledem k podobnostem k obecnému politickému ovzduší (reaganismus, thatcherismus) důraz na určité emancipační procesy (LGBT) a návrat emocí do umění, myslím, že se již částečně navrácí i *identity body politics*, a tedy práce spojené s tělem (výstava Ulaye minulý rok, letošní Dokumenta v Athénách) ale myslím, že téma prázdnoty bude nějakým tématem vždycky, akorát může nabývat různých forem, nemusí se tedy jednat o prázdnotu doslovnou...

SEZNAM POUŽITÉ BIBLIOGRAFIE

MANČUŠKA, Ján, HAVRÁNEK, Vít. Chybění. Praha: Tranzit, 2007. Tranzit. ISBN: 80-903452-5-5.

Filozofický slovník. Přeložil Dagmar HOUŽVIČKOVÁ, přeložil Marie VONDRÁŠKOVÁ, přeložil Věra MATLOCHOVÁ. Praha: Svoboda, 1976.

O'DOHERTY, Brian. Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-30-6.

LINDAUROVÁ, Lenka, PROCHÁZKOVÁ, Bára, ed. Mezera: mladé umění v Česku 1990-2014. V Praze: Společnost Jindřicha Chalupeckého, 2014. Magnus art. ISBN 978-80-905317-3-4.

GRYGAR, Štěpán. Konceptuální umění a fotografie. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, 2004. ISBN 80-7331-014-7.

LIPPARD, Lucy, CHANDLER John: The dematerialization of art. Poprvé publikováno v Art International, 12:2 (February 1968).

LIPPARD, Lucy R. in Lippard, Lucy R. (ed.): Six Years: Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, Berkley, Los Angeles a London: University of California Press, 1997

GASSET, José Ortega y. The Dehumanization of Art (New York: Doubleday Anchor, 1956). ASIN: B0006AUHXO

JUDD, Donald. Specifické objekty. Arts Yearbook 8, 1965, přetištěno v: K.Srp (ed.), Minimal, Earth, Concept Art. Jazzpetit č. 11, Praha 1982.

BOURRIAUD, Nicolas. Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět. Praha: Tranzit, 2004. Navigace. ISBN 80-903452-0-4.

Labyrinth revue, 2005, (17-18), ISSN 1210-6887

BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. Dílo a jeho zdroj. přeložila: Věra Saudková, Odeon, 1979

BOURRIAUD Nicolas, „Altermodern“, Idem (ed.), Altermodern. Tate Triennial 2009 (kat. výst), Londýn: Tate Publishing 2009

Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2007-. ISSN 1802-8918.

ŠEVČÍK, Jiří, Pavlína MORGANOVÁ, Terezie NEKVINDOVÁ a Dagmar SVATOŠOVÁ, ed. České umění 1980-2010: texty a dokumenty. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011. ISBN 978-80-87108-27-7

Umělec, 2006, roč. 10, č. 3

MANČUŠKA, Ján, HAVRÁNEK, Vít, ed. Ján Mančuška: first inventory = první inventura. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2015. Tranzit. ISBN 978-80-87259-32-0.

MORRIS, Robert. Anti-form. 1968. publikováno v Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris, An October book. MIT Press, 1993. ISBN: 026213294X.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. cit. z: MUKAŘOVSKÝ, Jan, CHVATÍK, Květoslav, ed. Studie z estetiky: výbor z estetických prací Jana Mukařovského z let 1931-1948. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971.

Voids: a retrospective, Centre Georges Pompidou, Kunsthalle Bern, Centre Pompidou-Metz, JRP/Ringier, 2009, ISBN: 978-3-03764-036-4.

Flash Art, 1,1,2011

LEVINSON, Paul. 1997. The Soft Edge: a Natural History and Future of the Information Revolution. London: Routledge. ISBN 9780203981047.

BARTHES, Roland. Světlá komora: poznámka k fotografii. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.

PLATÓN. Ústava. Kniha sedmá, 514-52.

LIND, Maria, STEYERL, Hito. The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art. Sternberg Press, 2008. ISBN 1933128534

SRP, Karel. Beyond The Horizon. katalog výstavy: Jaromír Novotný, Viditelné formáty, Galerie Hlavního města Prahy 2012

DELUZE, Gilles. Francis Bacon: The Logic of Sensation, trans. Daniel W. Smith, New York: Continuum Books, 2003

ZÁLEŠÁK, Jan. Apocalypse me. Brno: Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění, 2016. 144 s. ISBN: 978-80-214-5443- 9.

SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ

NOVOTNÝ, Michal. [online], rozhovor pro Artyčok TV, publikováno 8. 6. 2016 [cit. 5. 4. 2017], dostupné z WWW: <http://artycok.tv/29337/michal-novotny>

BUDDEUS, Hana. Fotografie jako skutečnost [online] Publikováno 7. 12. 2015, [cit. 20. 5. 2017]. Dostupný z WWW: <http://www.estetikapol.cz/blog/2015/12/fotografie-jako-skutecnost/>

LESÁK, Jan. Potřeba lépe se naučit obývat svět, Aproprativní metody v současném vizuálním umění. [online]. Publikováno 21. 4. 2010, [cit. 27. 5. 2017]. Dostupné z WWW: [http://foodlab.cz/clanky/apropriativni-metody-v-soucasnem-vizualnim-umeni/comment-page-1,](http://foodlab.cz/clanky/apropriativni-metody-v-soucasnem-vizualnim-umeni/comment-page-1)

NOVOTNÝ, Michal. Konceptuální kocovina. 4. 6. 2017, Galerie PLATO. [online]. Publikováno 25. 4. 2017 [cit. 1. 5. 2017]. Dostupné z WWW: https://www.youtube.com/watch?v=bSu9g_nGOS4

RAFANI. cit. z textu Jana Zálešáka. [online] publikováno: 1. 6. 2011 [cit. 12. 6. 2016]. Dostupné z WWW: <http://www.rewind.cz/?p=828>

HAVRÁNEK, Vít. text k výstavě Ján Mančuška: První retrospektiva, kurátor: Vít Havránek, Městská knihovna, 17. 6. – 11. 10. 2015, [online], publikováno 2015 [cit. 28. 5. 2017] dostupné z WWW: <http://www.ghmp.cz/jan-mancuska-prvni-retrospektiva/>

KRATOCHVIL, Jen. text k výstavě: Florian Slotawa a Dušan Zahoranský – I Could Have Just Set It On Fire, Drdova Gallery, Praha, 18.5.2016 - 29.6.2016, kurátor Jen Kratochvil, [online], publikováno 2016, [cit. 31. 5. 2017]. dostupné z WWW: <http://www.drdovalgalerie.com/exhibitions/previous/florian-slotawa>

REMEŠOVÁ, Anna. Proč díry v dřevotříse představují kritiku institucí? [online] publikováno: 20. 11. 2013 [cit. 1. 5. 2017]. Dostupné z WWW: <http://a2larm.cz/2013/11/cena-jindricha-chalupeckeho-2013-aneb-proc-diry-v-drevotrisce-predstavuji-kritiku-instituci-a-proc-o-tom-nikdo-nevi/>

KOPECKÝ, Václav. rozhovor pro Artyčok TV [online], publikováno: 3. 7. 2015, [cit. 12. 5. 2017] dostupné z WWW: <http://artycok.tv/28171/zkamenelinapetrification>

<http://www.spalovka.cz/cz/o-atelieru.html>

CÍSAŘ, Karel. rozhovor pro Artyčok TV, [online], publikováno: 7. 3. 2009, [cit. 5. 5. 2017] , dostupné z WWW: <http://artycok.tv/1213/vzpominky-na-budoucnost>

PŘÍHODA Jiří: Prostor jako obrazy v 3D prostředí, záznam přednášky na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně, [online], dostupné z WWW: <http://ans.ffa.vutbr.cz/prednasky/prihoda.html>,

LINDAUROVÁ, Lenka. text k výstavě Absence v záznamu. [online], [cit. 1. 6. 2017]. Dostupné z WWW: http://www.artservis.info/index.php?id=344&option=com_content&task=view

SONTAG, Susan. The Aesthetic of Silence. [online] dostupné z WWW: 1url.cz/ltd6U

THÝN Jiří, rozhovor, [online], publikováno: 7. 5. 2014 [cit. 30. 4. 2017]. dostupné z WWW: <https://www.novinky.cz/kultura/salon/335311-mejme-v-umelce-duveru-rika-fotograf-jiri-thyn.html>

THÝN Jiří, z rozhovoru pro Artyčok TV, [online], publikováno: 9.11.2015 [cit. 30. 4. 2017]. dostupné z WWW: <http://artycok.tv/28679/jiri-thyn-2>

DVOŘÁK, Tomáš. text k výstavě Dál nic není, Hynek Alt & Aleksandra Vajd, Entrance Gallery, 3.12. 2009 – 3. 1. 2010, [online], publikováno: 2010 [cit. 30. 4. 2017]. dostupné z WWW: <http://entrancegallery.com/dal-nic-neni/>

AMAN, Laura. tisková zpráva, Aleksandra Vajd, Friends of friends are friends, kurátorka: Laura Aman, Drdova Gallery, Praha, 15.11. – 17.12.2016, [online], publikováno 2016, [cit. 30. 4. 2017]. dostupné z WWW: <http://www.drdovalgalleries.com/exhibitions/previous/friends-of-friends-are-friends>

CÍSAŘ, Karel. Fotografie po recesi. přednáška ve Fotograf Gallery, 29. 4. 2011 [online], publikováno 2011, [cit. 23. 5. 2017], dostupné z WWW: <http://foodlab.cz/clanky/karel-cisar-fotografie-po-recesi-poznamka-k-abstraktni-fotografii>

STEYERL, Hito. In Defense of the Poor Image. [online], publikováno 11. 2009, [cit. 2. 5. 2017] <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

PĚCHOUČEK, Michal. [online], publikováno: 17. 3. 2014, [cit. 15. 5. 2017]. dostupné z WWW: <http://artycok.tv/24866/jaromir-novotny>

MAZANEC, Martin. text k výstavě: Michal Pěchouček, Filmogram, Ateliér Josefa Sudka, 30. 11. 2007—6. 1. 2008 [online] 29. 11. 2007, [cit. 17. 5. 2017], dostupný z WWW: <http://www.atelierjosefasudka.cz/cz/archiv-vystav/filmogram.html>

POSPISZYL, Tomáš. [online], [cit. 15. 5. 2017], dostupné z WWW: <http://www.rewind.cz/?p=398>

NÁLEVKA Jan, autorský text, [online], publikováno: 2013, [cit. 15. 4. 2017], dostupné z WWW: <http://www.drdovalgalleries.com/exhibitions/previous/jan-nalevka>

PTÁČEK, Jiří. Tisková zpráva, Jan Nálevka: Jak jsem již dříve podotkla, Drdova Gallery, [online], publikováno: 2013, [cit. 10. 3. 2017]. dostupné z WWW: <http://www.drdovalgalleries.com/exhibitions/previous/jan-nalevka>

PFEIFFER, Jan. Kresba bez autora, [online], [cit. 15. 4. 2017], dostupné z WWW: <http://janpfeiffer.info/works/kresba-bez-autora2014/>

STEYERL, Hito. The Empire of Senses, Police as art and the crisis of representation [online], [cit. 12. 5. 2017], dostupné z WWW: <http://eipcp.net/transversal/1007/steyerl/en>

STEYERL, Hito. [online], [cit. 6. 6. 2017], dostupné z WWW: <http://artistspace.org/exhibitions/hito-steyerl>

„post-truth“, Word of the Year 2016 is... Oxford Dictionaries. Oxford Dictionaries, English [online]. [cit. 29. 5. 2017] dostupné z WWW: <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>

BERARDI, Franco. After the future, [online], [cit. 6. 6. 2017]. dostupné z online pdf: <https://libcom.org/files/AfterFuture.pdf>

SEZNAM OBRAZOVÉHO MATERIÁLU

obr. 1: Ján Mančuška, *800 způsobů jak popsát židli*, 2004. [online], dostupné z WWW: <http://divus.cc/praha/cs/article/quot-read-it-quot-jan-mancuska-at-the-andrew-kreps-gallery-new-york>

obr. 2: Robert Rauschenberg, *White paintings*, 1951. [online], dostupné z WWW: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C>

obr. 3: Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953. [online], dostupné z WWW: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298>

obr. 4: výstava *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed As Art*, 1966. [online], dostupné z WWW: <http://containerlist.glaserarchives.org/60/departments-of-the-newly-uncovered>

obr. 5: Robert Morris, Dwan Gallery, Los Angeles, 1966. [online], dostupné z WWW: <http://ifacontemporary.org/robert-morris-in-the-guggenheims-panza-collection/>

obr. 6: Ján Mančuška, Ján Mančuška, *Skutečný příběh*, 2005. z: MANČUŠKA, Ján a Vít HAVRÁNEK. *Chybění*. cit. z: Ján Mančuška, *Chybění*. Praha: Tranzit, 2007. Tranzit. ISBN: 80-903452-5-5. nestránkováno

obr. 7: Ján Mančuška, *Prostor za stěnou*, 2004. [online], dostupné z WWW: <http://www.artlist.cz/jan-mancuska-188/>

obr. 8: Ján Mančuška, *Ten druhý (Poprosil jsem svoji ženu, aby mi načernila místa na těle, která si nevidím.)*, 2007. [online], dostupné z WWW: <http://www.flashartonline.com/article/jan-mancuska/>

obr.9: Robert Morris, *Untitled*, 1968. [online], dostupné z WWW: <https://www.artsy.net/artwork/robert-morris-untitled-version-1-in-19-parts>

obr. 10: Pavla Sceranková, *Nastěhování–vystěhování*, 2007. [online], dostupné z WWW: <http://www.reflex.cz/clanek/stary-reflex-reflex-cz/28001/pavla-scerankova.html>

obr. 11: Domink Lang, *Expanded Anxiety*, 2013. [online], dostupné z WWW: <https://www.secession.at/en/exhibition/dominik-lang-2/>

obr. 12: Dušan Zahoranský, *I Could Have Just Set It on Fire*, 2016. [online], dostupné z WWW: <http://artalk.cz/2016/05/30/florian-slotawa-a-dusan-zahoransky-v-drdoва-gallery/>

obr. 13: Richard Serra, *Gutter Corner Splash*, 1969. [online], dostupné z WWW: <https://www.sfmoma.org/artwork/91.30>

obr. 14: Gustav Metzger, *Auto-Destructive Art*, 1961. [online], dostupné z WWW: <http://www.art-magazin.de/kunst/15344-rtkl-gustav-metzger-gestorben-die-kunst-der-zerstoerung>

obr. 15: Rafani, *Demonstrace Demokracie*, 2002. [online], dostupné z WWW: <http://www.rewind.cz/?p=828>

obr. 16: Domink Lang, *Východ Západ*, 2013. [online], dostupné z WWW: http://www.lidovky.cz/laureatem-ceny-jindricha-chalupeckeho-se-stal-dominik-lang-paj-/kultura.aspx?c=A131115_192741_In_kultura_hm

obr. 17: Domink Lang, *Východ Západ*, 2013. [online], dostupné z WWW: <http://artalk.cz/2013/11/18/cjch-special-cena-za-diru-v-preklizce/>

obr. 18: Václav Kopecký, *Zkamenělina*, 2015. [online], dostupné z WWW: <http://www.drdovagallery.com/exhibitions/previous/zkamenelina>

obr. 19: *Voids, A Retrospective*, Centre Pompidou, Paris, 2009. [online], dostupné z WWW: <https://minimalissimo.com/nothing/>

obr. 20: Tomáš Vaněk, *Particip č. 49 – Napojení se na věci dané*, 2006. [online], dostupné z WWW: <http://www.particip.tv/participy#>

obr. 21: Dominik Lang, výstava *Vzpomínky na budoucnost*, Galerie Václava Špály, 2009. [online], dostupné z WWW: <http://www.pragueout.cz/articles/vzpominky-na-budoucnost-galerie-vaclava-spaly-7211>

obr. 22: Jiří Příhoda, *Blíže k ulici*, 1998. <http://www.jiriprihoda.cz/cz/blize-k-ulici/>

obr. 23: Jiří Thýn, *Základní studie nenarativní fotografie*, 2014. [online], dostupné z WWW: <https://www.faitgallery.com/artists.html?umelec=80>

obr. 24: Jiří Thýn, *Základní studie nenarativní fotografie*, 2014. [online], dostupné z WWW: <http://www.sudek-atelier.cz/cz/archiv-vystav/zakladni-studie-nenarativni-fotografie.html>

obr. 25: Saša Vajd & Hynek Alt, *Lifesize*, 2008. [online], dostupné z WWW: <http://www.artlist.cz/aleksandra-vajd-7233/>

obr. 26: Saša Vajd & Hynek Alt, *The place from where you think*, 2012. [online], dostupné z WWW: <http://www.drdovagallery.com/artists/aleksandra-vajd-hynek-alt>

obr. 27: Saša Vajd & Hynek Alt, *The place from where you think*, 2012. [online], dostupné z WWW: <http://www.drdovagallery.com/artists/aleksandra-vajd-hynek-alt>

obr. 28: Saša Vajd, *friends of friends are friends*, 2017. [online], dostupné z WWW: <http://www.drdovagallery.com/exhibitions/previous/friends-of-friends-are-friends>

obr. 29: Dominik Gajarský, *Carausius morosus*, 2015. [online], dostupné z WWW: <http://dominikgajarsky.com/index.php?/work/caarausius-morosus/>

obr. 30: Jaromír Novotný, *#60*, 2012. [online], dostupné z WWW: <http://jaromirnovotny.com/visible-formats-2/>

obr. 31: Michal Pěchouček, *Filmogram 10*, 2010. [online], dostupné z WWW: <http://www.artmap.cz/michal-pechoucek-hodiny-v-umeni>

obr. 32: Jan Nálevka, *Můžeme ztratit všechno jen ne čas*, 2009–2010. [online], dostupné z WWW: <http://jan.nalevka.sweb.cz/>

obr. 33: Jan Nálevka, *Jak jsem již dříve podotkla*, 2012–2013. [online], dostupné z WWW: <http://jan.nalevka.sweb.cz/>

obr. 34: Nam June Pike, *Zen for Film*, 1965. [online], dostupné z WWW: <https://www.moma.org/collection/works/128108>

obr. 35: Dominik Lang, *Brillo, Fontanka, Bike*, 2006. [online], dostupné z WWW: <http://www.artlist.cz/dila/brillo-fontanka-bike-3223/>

obr. 36: Jan Pfeiffer, *Kresba bez autora*, 2014. [online], dostupné z WWW: <http://janpfeiffer.info/works/kresba-bez-autora2014/>

obr. 37: David Batchelor, *Found monochromes*, 1999–2005. [online], dostupné z WWW: <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/david-batchelor/>

obr. 38: Jiří Černický, *Reálný minimalismus*, 2010–2013. [online], dostupné z WWW: <http://cernicky.com/cs/real-mini-malism/cz-realny-mini-malismus/>

obr. 39: Tomáš Svoboda, *25 words per Second*, 2011. [online], dostupné z WWW: <http://www.tomassvoboda.eu/>

obr. 40: Hito Steyerl, *Red Alert*, 2007. [online], dostupné z WWW: <http://andrewkreps.com/artist/works-by-hito-steyerl/works>

obr. 41: Kateřina Šedá, *Nic tam není*, 2003. [online], dostupné z WWW: <http://www.katerinaseda.cz/>

obr. 42: Barbora Kleinhamplová & Tereza Stejskalová, *Manifest spáčů*, 2003. [online], dostupné z WWW: <http://www.artlist.cz/dila/spaci-108927/>

obr. 43: Anne Imhof, *Angst II*, 2016. [online], dostupné z WWW: <https://news.artnet.com/art-world/the-50-most-exciting-artists-in-europe-right-now-part-ii-757469>

obr. 44: Martin Kohout, *Watching Martin Kohout*, 2010–2011. [online], dostupné z WWW: <http://www.artlist.cz/dila/watching-martin-kohout-7859/>