

**Akademie múzických umění v Praze
Filmová a televizní fakulta**

FOTOGRAFIE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Umělecké dílo jako model

Borek Smažinka

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Dvořák Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, duben 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
FILM AND TV SCHOOL**

PHOTOGRAPHY

MASTER'S THESIS

Artwork as a Model

Borek Smažinka

Thesis supervisor: Mgr. Tomáš Dvořák Ph.D.

Academic title: MgA.

Prague, April 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Umělecké dílo jako model

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

[Jméno Příjmení], podpis

Poděkování

Rád bych poděkoval Mgr. Tomášovi Dvořákovi Ph.D. za jeho ochotnou spolupráci a věcné připomínky při vedení této diplomové práce.

Abstrakt

Diplomová práce *Umělecké dílo jako model* se zabývá fenoménem redukováného modelu. První část je věnována klasifikaci umění podle francouzského antropologa Clauda Lévi-Strausse. Zkoumá zde rozdíly a podobnosti mezi uměním raných vývojových fází a uměním západních civilizací. Podrobně zde popisuje jednotlivé klasifikace a jejich charakteristiku a přiřazuje k nim konkrétní ukázky současných umělců, kteří na tomto poli pracují.

Abstract

The thesis *Artwork as a Model* deals with the phenomenon of the reduced model. The first part is devoted to the classification of art according to the French anthropologist Claude Lévi-Strauss. Here he explores the differences and similarities between the art of early developmental stages and the art of Western civilizations. Here he describes in detail the various classifications and their characteristics and relates to them specific examples of contemporary artists working in the field.

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Redukovaný model podle Clauda Lévi-Strausse.....	10
2.1 Mytologie a její význam pro kulturní systémy.....	13
3. Umění přírodních národů.....	15
3.1. Haseeb Ahmed.....	17
3.2. Isaac Lythgoe.....	21
4. Umění západní civilizace.....	27
4.1. Thomas Demand.....	29
4.2. James Casebere.....	32
4.3. James Turrell.....	37
4.4. Michael Staniak.....	42
5. Užité umění.....	47
5.1 Magdalene Odundo.....	48
5.2. Faig Ahmed.....	52
6. Brikoláž.....	58
6.1. Mark Dion.....	59
6.2. Louise Nevelson.....	63
7. Závěr.....	67
8. Seznam použité literatury (informační zdroje).....	69

1. Úvod

Ve své diplomové práci *Umělecké dílo jako model* se zamýšlím nad možnou klasifikací uměleckého díla vzhledem k jeho kontextu. Ve své umělecké činnosti se zabývám vytvářením modelu vlastního fiktivního universa, které buduji skrze tendence fantasy žánru, který je přímo závislý na imaginaci čtenáře/diváka a tvorbou vlastních mýtů a narativů. Zároveň využívám různé symboly, které jsou všeobecně vnímány v naší kultuře, čímž komunikuji s divákem na úrovni jistého podprahového sdělení. Stěžejní tezí, se kterou na teoretické úrovni pracuji, je pro mne teorie o redukovaném modelu francouzského antropologa Clauda Lévi-Strausse, který umění dělí do několika kategorií. Strauss uvádí, že je pro umělecké dílo příznačná práce s binární opozicí, tedy jakýmsi univerzálním lidským symbolem, který můžeme nalézt napříč kulturami i časovým obdobím. Tvrdí, že tato dualita je pro lidstvo klíčová a je jakýmsi nástrojem, kterým formujeme naši kulturu v úplném základu. Strauss také uvádí, že redukovaným modelem můžeme zjednodušit složitá komplexní témata, což nám následně dává možnost se na tato témata dívat s nadhledem a vidět souvislosti v novém kontextu.

V první kapitole podrobně analyzuji teorii redukovaného modelu, kterou se snažím interpretovat vybrané umělce současného umění. Myslím si, že tato teorie v sobě nese jakési přežívající motivy z umění přírodních národů a je tedy vhodnou pro kategorizaci uměleckých děl zabývajících se zejména symbolikou a mytologií. V úvodu této kapitoly se zabývám úlohou mýtu v umění. Začínám kategorií umění přírodních národů, která se zabývá právě úlohou mytologie a symbolu v tradičním umění domorodých národů, pro které je příznačné, že zde umění není ještě rozděleno z pohledu naší západní civilizace. Pro tuto kategorii jsem nevybral přímé ukázky umění přírodních národů. Uvádím zde současné umělce, kteří do této kategorie dle mého názoru patří spíše v teoretické rovině. Je pro ně příznačná práce právě s mýty a tvořením vlastního narativu složeného z všeobecně známých symbolů a dalších prvků. Další část této kapitoly zpracovává kategorii umění, kterou Lévi-Strauss popisuje jako umění západní civilizace. Zde se dostáváme do momentu, ve kterém se umění člení do více dílčích kategorií. Na volné, vysoké a užité. Nejde zde už o umění, které prostupuje kulturu organicky. Z umění se v kontextu západních civilizací stává samostatný komplexní obor, který se podřizuje nejen vědeckému způsobu přemýšlení o světě, který je pro tyto civilizace příznačný, ale také novým způsobům

přemýšlení například v konceptuální a estetické rovině. Vybral jsem zástupce dvou směrů, které jsou dle mého názoru pro tuto kategorii příznačné. Prvním je přístup skrze detailní rekonstrukci fragmentů našeho světa, které nám svým analytickým přístupem nabízí nadhled nad určitými tématy. Tím druhým je potom práce spíše s abstraktními pojmy a symbolikou zejména v konceptuálním pojetí. Vybral jsem zde zástupce, kteří ve své tvorbě pracují s barvou a její symbolikou, která je pro mne samotného a mou práci velmi důležitá. Další část se soustředí na význam užitého umění, které je součástí naší kultury z dob, kdy tzv. západní civilizace neexistovala a bylo pouhou součástí ukojení našich praktických potřeb. Uvádím ho ale zde v kontextu západní kultury, ve které se tato kategorie přesouvá z čistě praktické do více esteticky založené. Pro podpoření mého tvrzení jsem zde vybral umělce, kteří v jejich přístupu užité umění zachovávají a uvědomují si tradici a historicko-geografický kontext a zároveň své dílo posouvají svým konceptuálním přístupem.

Poslední část potom věnuji samostatné třetí kategorii, ve které zpracovávám téma brikoláže, u které Lévi-Strauss uvádí také kutilství, pro kterou je příznačná práce s nalezeným materiálem, často užitými předměty a jejich následná rekontextualizace ve smyslu jejich využití v novém významu.

Celkově se v této diplomové práci snažím zmapovat konkrétní pohled na klasifikaci umění a její možný přínos pro chápání naší společnosti a její kulturní kontext. Zároveň se snažím o vlastní definování redukováného modelu, se kterým ve své tvorbě sám pracuji.

2. Redukovaný model podle Clauda Lévi-Strauss

Claude Lévi-Strauss byl francouzský antropolog a filozof, který je známý především díky svému přínosu ke strukturálnímu studiu kultury a mytologie. Věřil, že základní struktury lidského myšlení a chování lze pochopit analýzou kulturních odkazů, víry a mytologie. Jeho práce měla velký vliv na mnoho oborů včetně antropologie, sociologie, psychologie a literární teorie. Pokud jde o přesah do umění, Lévi-Strauss se zajímal o zkoumání jakými způsoby popisuje umělecký projev hlubší kulturní kontext a význam.

Tvrdil, že umělecká díla, stejně jako mýty, ztělesňují a předávají zredukované kulturní vědění a že je lze analyzovat podobným způsobem. Věřil také, že umění má moc utvářet a proměňovat kulturní systém a že hraje klíčovou roli v probíhajícím procesu kulturní evoluce.

Teorie redukovaného modelu pojednává o tom, jak si lidská společnost vytváří zjednodušené modely světa kolem sebe, aby jimi mohli lépe popsat a pochopit svůj vlastní systém. Díky tomu slouží tyto modely jako jakýsi základ pro popis kulturních hodnot a zvyků, také ale ke kategorizaci společnosti, věcí a událostí. Podle Lévi-Strausse vycházejí tyto modely na jistých všudypřítomných binárních opozicích, které jsou v naší lidské společnosti hluboce zakořeněny. Tyto protiklady, jako dobro–zlo, příroda–kultura, den–noc považuje za důležité pro chápání světa kolem nás. Argumentuje zároveň, že jsou tyto protiklady jakýmsi univerzálním klíčem, který funguje napříč různými kulturními kontexty a jsou elementární pro strukturu lidského vnímání. Existuje mnoho důvodů, proč společnost tíhne k uvažování v binárních opozicích. Jedním z nejpravděpodobnějších důvodů je, že binární myšlení dokáže zredukovat komplexní složitou realitu na dvě protikladné kategorie, což lidem usnadňuje pochopení a orientaci ve světě kolem nich a tím dává pocit jistoty ve světě, který je často matoucí a nejasný. Dalším důvodem může být, že vytváří pocit sounáležitosti a identity v rámci skupin, či komunit, kde můžeme tvrdit, že identifikací sebe i ostatních jako příslušníků jedné ze dvou protichůdných kategorií můžeme dosáhnout určitého pocitu sounáležitosti a sdílených hodnot. Je nutné ale zmínit, že ačkoli může tento způsob uvažování být do určité míry velmi přínosným způsobem, jak se posouvat dál, může také ale vytvářet falešný pocit dichotomie a vést ke značné

marginalizaci toho a těch, kteří z nějakého důvodu přesně nezapadají do jedné ze dvou těchto protikladných skupin.

Levi-Strauss také zdůrazňuje důležitou roli mytologie při formování kulturního systému. Podle něj představuje mytologie systém myšlení, který odráží strukturu lidského vnímání a jejich zkušenosti, podobně jako jazyk a další příbuzné systémy. Domníval se, že mytologie lze považovat za ranou formu uměleckého vyjádření a že umění a mytologie mají v kultuře podobnou funkci. Oboje používá symboly a metafory k reprezentaci abstraktních myšlenek a emocí a obě zároveň slouží ke sdělování těchto myšlenek ostatním. Tvrdil také, že vzorce a témata, které v mytologii a umění lze nalézt nejsou náhodné, ale jsou výsledkem hluboce zakořeněných kognitivních procesů, které jsou univerzální pro všechny lidské bytosti. Dá se tedy říci, že mytologii považoval za způsob, jak odhalit tajemství lidské mysli a umění zase jako způsob, jak tato tajemství sdělit ostatním smysluplným způsobem.

Ve své knize "Myšlení přírodních národů" píše Claude Lévi-Strauss také o klasifikaci umění a její úloze při chápání kulturního významu a percepce. Zkoumá myšlenku, že umění lze klasifikovat na základě různých prvků, jako je forma, styl, námět a kulturní kontext. Tato klasifikace pomáhá odhalit základní významy a symboly v uměleckých dílech.

Je přesvědčen, že zkoumání toho, jak různé kultury klasifikují a chápou umění, umožňuje hlouběji pochopit kulturní a historický kontext, v němž umění vzniklo, a také jeho trvalý vliv na naše chápání světa.

Na straně 40 až 52 tyto myšlenky rozvíjí a uvádí konkrétní příklady a případové studie, kterými ilustruje svá stanoviska. Rozebírá způsoby, jakými různé kultury a společnosti používají různá kritéria pro klasifikaci umění, a dopad, který tyto klasifikace měly na kulturní význam a interpretaci uměleckých děl. Zabývá se také některými omezeními a výzvami klasifikace umění, jako je obtížnost určení kritérií, která jsou v různých kulturních kontextech nejvhodnější a omezení subjektivních interpretací umění.

V celé této části Lévi-Strauss poskytuje diferencované a podnětné zkoumání role klasifikace umění při chápání kulturního významu a percepce. Tvrdí, že klasifikace umění je důležitým nástrojem pro získání vhledu do kulturního a historického kontextu uměleckých děl a nakonec i pro utváření našeho chápání světa. Umění dělí do tří zjednodušených kategorií podle toho, jestli proces umělecké tvorby probíhá v dialogu s modelem; s hmotou; nebo uživatelem, přičemž bere také v potaz roli vnímatele*ky, jejichž sdělení umělec předpovídá při procesu své tvorby hned na

začátku. Každé z těchto eventualit přibližně odpovídá určitému typu umění. Prvnímu *modelu* odpovídá tzv. umění západní civilizace, druhému *hmotě* odpovídá tzv. primitivní umění, nebo umění raných vývojových fází a třetímu *uživateli* odpovídá umění užité, do kterého spadá podle Lévi-Strausse i tzv. kutilství.

2.1 Mytologie a její význam pro kulturní systémy

Mýtus a mytologie hrají zásadní roli při formování a definování kulturních systémů. Mýty jsou tradiční příběhy, které se předávají z generace na generaci a jsou považovány za příběhy s historickým nebo duchovním významem v rámci určité kultury, či společenství. Mytologie je studium těchto mýtů, jejich původu, významu a kulturních důsledků.

Mýty slouží jako prostředek k vysvětlení světa a jeho komplexní složitosti, poskytují vysvětlení přírodních jevů a nabízejí návod a moudrost, jak žít život. Často poskytují sdílené chápání společných hodnot, náboženství a zvyků a pomáhají definovat identitu dané kultury. Často se také používají k předávání mravních ponaučení. Jsou také důležitou součástí kulturní paměti a pomáhají uchovávat kulturní dědictví. Poskytují spojení s minulostí a pomáhají udržovat kulturní tradice a zvyky v průběhu času. Lze je také využít k tomu, aby lidem, kteří mohou pocházet z různých prostředí nebo regionů, přinesly pocit společné identity.

Začlenění mýtů do umění není novým fenoménem. Od jeskynních maleb starověkých civilizací až po sochy řecké a římské říše využívali umělci mýty jako zdroj inspirace pro svá díla. Mýty poskytují umělcům bohatý zdroj symbolů, archetypů a alegorií, které mohou využít k zhmotnění a předání svých myšlenek.

Jednou z klíčových metodik, které umělci používají k začlenění mýtů do svých děl, je symbolika. Symbolismus zahrnuje použití předmětů, zvířat nebo jiných obrazů k reprezentaci abstraktních pojmů nebo myšlenek. Uvedeme si to na příkladu z řecké mytologie, ve které je sova často spojována s bohyní moudrosti Athénou. Umělci mohou například na svých obrazech nebo sochách používat symbol sovy, která představuje moudrost, vědění nebo intelekt a bude takto čitelný i divákovi, který si v sobě nese zakořeněné chápání těchto symbolů. Podobně se v umění často používá například symbol hada, který představuje pokušení, nebezpečí nebo zlo, zároveň symbolizuje osud a jeho cykličnost a uzavřenost.¹

Další metodou, kterou umělci používají k začlenění mýtů do svých děl, je alegorie. Alegorie je příběh, báseň nebo obraz, který lze interpretovat tak, aby odhalil skrytý význam, obvykle morální nebo politický. Například v románu Williama Goldinga "Pán much" je příběh skupiny chlapců, kteří uvízli na pustém ostrově, alegorií rozpadu společnosti a boje mezi dobrem a zlem. Podobně v románu George Orwella "Farma

¹ CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny*. Přeložil Hana ANTONÍNOVÁ. Praha: Argo, 2017. Capricorn (Argo). ISBN 978-80-257-2184-1

zvířat" je příběh skupiny hospodářských zvířat, která se vzbouří proti svému majiteli, alegorií ruské revoluce a nástupu sovětského komunismu.

Kromě symboliky a alegorie využívají umělci k ukotvení mýtu také práci s archetypy. Archetypy jsou univerzální symboly nebo vzorce chování, které se vyskytují ve všech kulturách a společnostech. Tyto archetypy představují základní lidské zkušenosti, jako je zrození, smrt, láska nebo válka a další. Využitím archetypů ve své tvorbě mohou umělci proniknout do hluboce zakořeněných emocí a představ svých diváků. Například archetyp hrdiny je běžným tématem v mytologii a představuje vítězství dobra nad zlem. Umělci mohou tento archetyp ve své tvorbě využít k vytvoření postav, které ztělesňují odvahu, sílu a odolnost.²

Tato metodika je dle mého názoru velmi důležitá při tvoření nějaké nové reality, protože paradoxně přes svou zjednodušující kategorizaci světa na jednotlivé dílčí komponenty, můžeme na tyto naše naučené systémy nahlédnout shora. Tím se nám všechna komplexní pravidla a vztahy, podle kterých se náš svět řídí, poodkryjí a my můžeme jasněji vidět vazby mezi nimi.

Jedním z nejdůležitějších Lévi-Straussových příspěvků ke studiu mýtů a rituálů byla jeho analýza strukturálních prvků, které jsou jejich základem. Tvrdil, že mýty a rituály se skládají z omezeného souboru prvků neboli „mytémů“, které lze různými způsoby kombinovat a vytvářet tak různé příběhy a praktiky. Tato mytémata byla často uspořádána podle binárních opozic, jako je život a smrt, muž a žena nebo řád a chaos.³

Levi-Strauss se také domníval, že mýty a rituály mají zásadní význam pro udržování společenského řádu a reprodukci kulturních hodnot. Sloužily k vytváření pocitu pospolitosti a identity členů společnosti a k upevňování společných přesvědčení a hodnot, které danou společnost držely pohromadě. V tomto smyslu nebyly mýty a rituály pouhými kulturními artefakty, ale byly součástí širšího systému společenské organizace.

² RONBERG, Ami, a Kathleen Rock Martín, editoři. *The Book of Symbols: Archetypal Reflections in Word and Image*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8365-1448-4

³ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Vydání druhé. Liberec: Dauphin, 1996. Ethnos (Dauphin). ISBN 80-86019-25-X

3. Umění přírodních národů a význam mýtu

Tento přístup definuje Levi-Strauss jako zhmotňování různých kulturních zvyků a společenského systému konkrétních skupin. Nejde zde podle něj o individuální tvořivost a představivost jednotlivce, nýbrž o soubor znalostí celé skupiny. Podle něj jde v tomto druhu umění především o hledání svého místa ve světě. Přírodní národy jsou silně založeny na jejich vztahu k přírodě a okolnímu světu. Podle Lévi-Strausse se právě svým uměním snaží ohledat svou vlastní pozici a upevnit tak svůj kontext. Můžeme zde spatřovat silnou práci s binárními opozicemi a také se symbolikou, například v podobě animálních zobrazení. Je zde také kladen velký důraz na lokální mytologii a jejím zobrazením také na společenský význam.⁴

Jednou z jeho nejznámějších studií primitivního umění bylo jeho zkoumání totemického umění původních obyvatel Austrálie. Tvrdil, že totemy, které byly často vyřezávané ze dřeva a zobrazovaly zvířata nebo jiné přírodní formy, sloužily jako symboly sociálních a kulturních vztahů mezi jednotlivci, skupinami i prostředím a zároveň v sobě nesly i praktické funkce, jako například zobrazení hierarchie kmene.

Myšlení těchto národů popisuje jako myšlení magické, tedy to, které oproti myšlení vědeckému, které je blízké západním civilizacím, popisuje realitu skrze cyklicky se opakující události, které nám přináší určité poučení o realitě a jejich principech. Mýtus je ústřední formou, jakou tyto národy přemýšlí o světě a kterým se snaží vnést řád do svého systému.

Lze tvrdit, že umění přírodních národů je jakousi kolébkou vnímání umění naší západní civilizace. U přírodních národů můžeme vidět, že zatím neexistuje rozdělení umění na vysoké, volné a užité, ale že je zde v jakési symbióze a jedno se přelévá v druhé. Nádoba, ve které šaman z kmene Aranda ve střední Austrálii ukládá byliny pro rituální obřad, má na sobě vyobrazeného jelena. Ten je v tomto kmene symbolem vědění, ale také spojení s předky.⁵

Právě onen způsob, jakým přírodní národy přemýšlejí v kontextu své pozice o světě je pro mne výchozím pro tento výběr umělců. Uvádím protikladné přístupy, které oba vycházejí ze stejného bodu. A to využívání mýtu jako centrálního bodu, který

⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Vydání druhé. Liberec: Dauphin, 1996. Ethnos (Dauphin). ISBN 80-86019-25-X

⁵ ALOI, Giovanni. *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*. Columbia University Press, 2018. ISBN 978-0231180719

v sobě nese klíče, jak chápat svět. První přístup Haseeb Ahmeda je ve své podstatě vědecký, avšak k mýtu o větru přistupuje s dávkou magického myšlení. Druhým je Isaac Lythgoe, který využívá mýty a symboly, které jsou ve všeobecném povědomí, aby jimi naboural představu o našem světě.

Mezi další zástupce této kategorie můžeme zařadit například umělce James Grashow, Anselm Kiefer, Kara Walker, Joseph Campbell nebo Anish Kapoor.

3.1 Haseeb Ahmed

Umělecká praxe Haseeba Ahmeda spojuje metodologie tvrdých věd s techno-poetikou. Jeho výstava v M HKA v Antverpách rozvíjí jeho probíhající experiment „Wind Egg“. Tento koncept se zabývá teorií o tom, že zvířata a lidské bytosti mohou být oplodněny větrem. Víru v tuto teorii zastávaly po tisíciletí různé starověké kultury, pro jeho experiment však vychází z té řecké. Ahmed pracoval na realizaci této myšlenky pomocí nejmodernější technologie větrného tunelu ve von Karmanově institutu pro dynamiku proudění v Belgii. V tomto procesu spojuje umění a aeronautiku, mýtus a technologii a odráží lidskou schopnost promítat empatické pocity do nelidských objektů tím, že se snaží personifikovat vítr.

Cyklus The wind Egg je rozdělen do tří kapitol. V té první v roce 2016 představil Ahmed v Karmanově institutu pro dynamiku proudění nedaleko Bruselu projekt The Wind Egg. Jednalo se o performance, která sloužila jako materiál k prvnímu stejnojmennému filmu. Do laboratoří na kampusu institutu nainstaloval větrný tunel. Ahmed při pozorování turbulencí zjistil, že větrné víry vytvářejí tvar podobný tváři, dalo by se říci, že tím dokázal objevit tvář větru jako nějaké pradávno entity. Podobný tvar lze najít v architektonické výzdobě starověkých národů a překvapivé je, že se tyto symboly vykládají také v souvislosti s větrem. Ahmed pomocí technologie vytvořil jakéhosi větrného avatara, který představuje všechny větry světa. Změnou úhlu delta křídla⁶ ve speciálně navrženém větrném tunelu lze také měnit výraz tváře větru. Tím dostává velmi personifikovanou podobu a stává se tak jakýmsi archetypem bytosti. Propojením tohoto tunelu s daty z meteorologických stanic po celém světě můžeme sledovat emoce větru a možná s ním i komunikovat. Ahmeed šel ještě o krok dál a propojil tuto technologii s EEG monitory vyvinutými ve spolupráci s Brain and Emotion Laboratory a univerzitou v Maastrichtu, což umožňuje tomuto avatara vyjadřovat emoce těch, kteří mají monitor připevněný na sobě a umožnit jim tak „zabydlet se“ ve větru, tím dokázal propojit neurovědu a dynamiku proudění.

Starověcí Řekové věřili, že některá zvířata se reprodukuje větrem a jsou výhradně samice. Zejména tomu tak bylo u supů. Věřili, že je oplodní západní vítr Zephyrus.

⁶ Delta křídlo je křídlo ve tvaru trojúhelníku. Je pojmenováno podle tvarové podobnosti s řeckým velkým písmenem delta.

V druhé kapitole projektu udělal Ahmed experiment, ve kterém seznámili avatara větru se samičkou supa afrického Spartou. V ikonografii Ahmedova díla hrají supi klíčovou roli. Nacházejí se na pomezí plodnosti a smrti. Od počátku tohoto projektu Ahmed spolupracuje se Spartou a jejím sokolníkem Dominiquem Willemsem. Sparta nemohla být ale ve výstavním prostoru přítomna, tak byla její přítomnost evokována prostřednictvím hologramu a vůně. Ve druhé kapitole také vytváří objekty nazvané *Wind Egg and Dart*, které vychází z ornamentálních motivů větrného vejce a šipky, které byly využívány v Dórské architektuře Starověkého Řecka a větrného tunelu Trudelturm⁷ nedaleko Berlína v Německu.

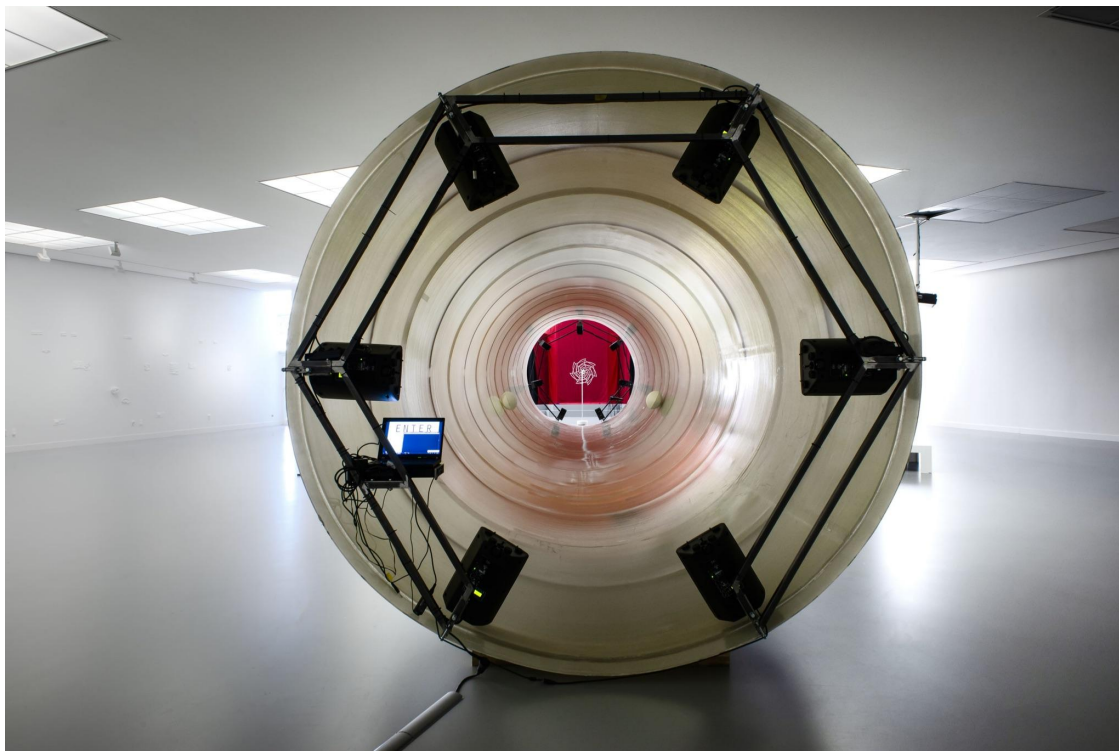
Třetí kapitolu Ahmed zasazuje do galerie M HKA v belgických Antverpách. Je to největší prostor, ve kterém byl projekt doposud představen a zároveň rozšířen většímu publiku. Instalace je pojata formou výzkumu a je zde odprezentováno vše od technických studií až po praktické ukázky. Ahmed ve své práci velmi obsáhle mapuje vliv mytologie na společnost. Dokazuje, že symboly různých významů, jež jsou s námi od nepaměti, mohou být stále aktuální i v naší dnešní společnosti. Když se budeme bavit o redukci modelu, můžeme najít v tomto projektu hned několik přístupů. Autor zde „objevil“ tvář větru, kterou můžeme popsat buď jako fyzikální jev založený na určitých zákonitostech, nebo jako magické odhalení skutečnosti, že svět je komplexnější, než si myslíme a funguje možná i podle zákonitostí, které nevidíme. Redukuje tím vítr, jako sílu, kterou nedokážeme spoutat na personifikovanou bytost schopnou interakce s námi, diváky. Propojuje ji s představami, které jsme jako společnost v minulosti měli a vrací zpět do kontextu dnešní doby. Víme, že sup ani jiná bytost se větrem oplodnit nedokáže, avšak způsob jakým Ahmed zkoumá vítr může naznačovat, že ve svém přesvědčení o neživosti elementů, jako je vítr, se možná můžeme i mýlit.⁸

⁷ Vertikální větrný tunel, v němž cirkuluje vzduch a simuluje tak nekonečný pád.

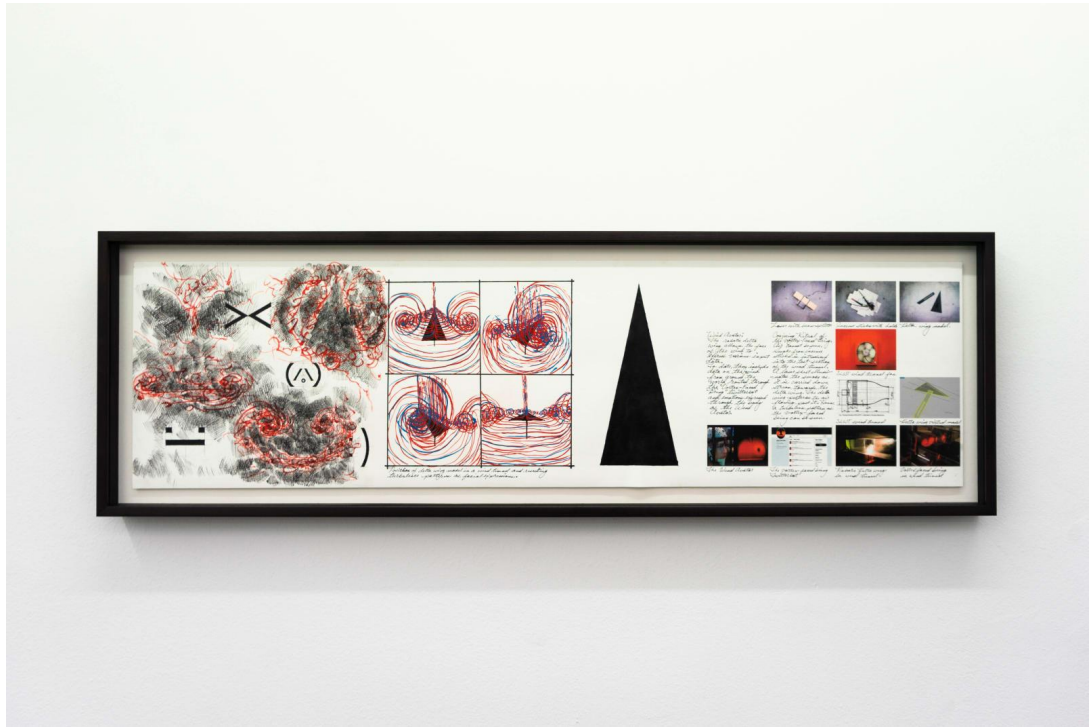
⁸ Informace o díle vycházejí z autorovy studie na <https://haseebahmed.com/The-Wind-Egg-2018-Solo-Museum-of-Contemporary-Art-MuHKA-MuhKA-Antwerp> a také z vlastní návštěvy této výstavy.



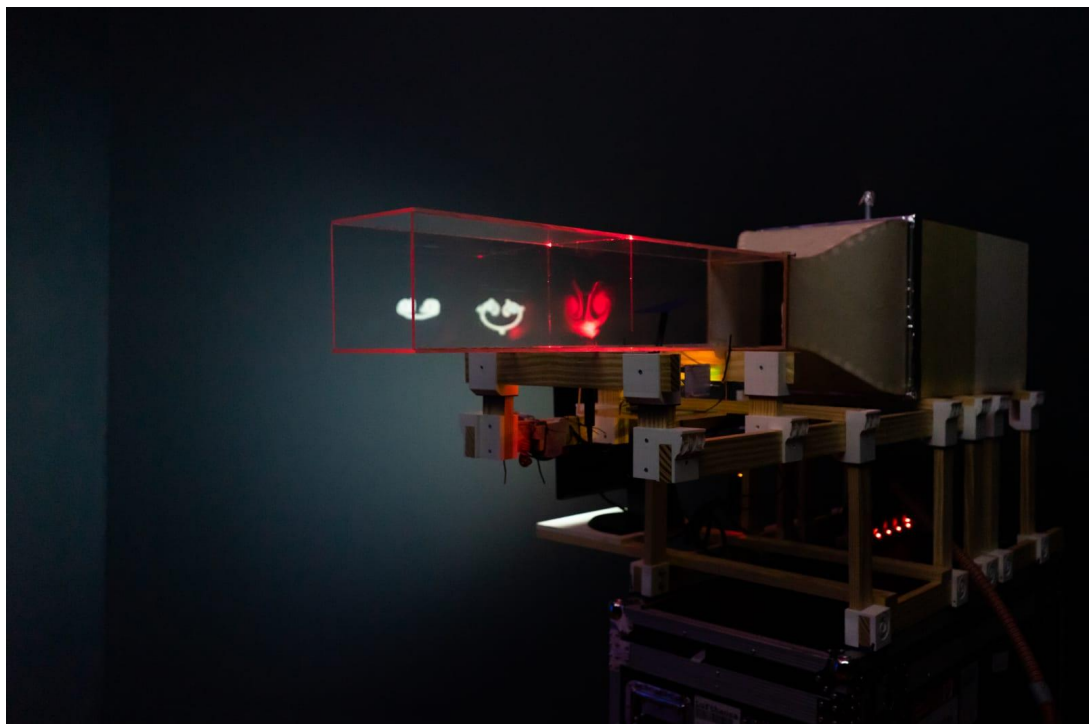
(obr. 1) Haseeb Ahmed Wind Egg and Darts Ornament (motif I), 2016



(obr. 2) Haseeb Ahmed, The Wind Egg Incubation Tunnel, 2018



(obr. 3) Haseeb Ahmed, The Wind Egg Scroll (#4)



(obr. 4) Haseeb Ahmed, Wind Avatar, 2015–2019

3.2. Isaac Lythgoe

Isaac Lythgoe je současný umělec britského původu, jehož práce se pohybuje na pomezí technologie, mytologie, science fiction a fantasy. Vystudoval tradiční malbu na Royal Academy of Arts v Londýně, avšak v jeho praxi se zaměřuje především na sochařství, práci s objektem a narativní literaturu, ze které čerpá inspiraci pro svou tvorbu. Především by se dalo říci, že právě vyprávění příběhů či ústní lidová slovesnost, je klíčovým momentem, se kterým pracuje v rámci svých konceptů. Lythgoe se pasuje do jakési role vyšetřovatele, který zkoumá jakými způsoby mýty a kulturní reference ovlivňují naše vnímání a do jaké míry utváří, či mění náš pohled na svět. V jeho díle je také zřejmá snaha o konfrontaci mocenských struktur, ve kterých žijeme, aktuálních událostí kolem nás, science fiction a umělecké teorie.

Tyto myšlenky se promítají do jeho komplexních alegorických děl plně protikladných myšlenek, odkazů na historii i popkulturu a práci s materiálem. Dalo by se říci, že Lythgoe buduje svébytný svět, kde se jeho díla vzájemně propojují a sebereferencují, aby umocňovala tato základní témata. Postavy, které si vypůjčí pro svou práci, nebo ty vymyšlené se prolínají s moderními mýty i mezi sebou navzájem. Reflektují neuchopitelnost sebe sama v současné společnosti a hledají a nabízejí způsoby, jakými nahlížet na rozsáhlý moderní průmysl, jeho motivace, zkaženost i možnost potenciálního budoucího významu.

Lythgoeův přístup k vyprávění příběhů je hluboce zakořeněn v jeho zájmu o způsoby, jakými mýty, legendy a folklor ovlivňují naši realitu a její pochopení a hledá způsoby, jak tyto naše naučené vzorce zpochybnit a nabídnout nám tak možnost znovu přehodnotit naše zakořeněná přesvědčení vycházející z kulturních referencích, ve kterých žijeme.

Do své tvorby zařazuje také silný prvek interaktivity a vlastní participace, které vybízí diváka, aby se do jeho instalace zapojil na hlubší úrovni a stal se tak součástí světa, jež vytváří stíráním hranic mezi fyzickým a digitálním prostorem. Tento způsob přístupu vyprávění příběhů je především aktuální a příznačný pro dnešní dobu, ve které se technologie a média staly natolik všudypřítomnými, že je často obtížně rozlišit mezi skutečností a fikcí. Je také důležité zmínit právě onen význam vlastní interpretace diváka. Tento princip je velmi příznačný pro fantasy žánr jako takový.

Ať už se jedná o literaturu, či film, nebo volné umění, fantazijní světy se vytváří spíše v náznacích skrze symboly. Vytvoří se základní parametry a vnitřní rozložení světa, podle

kterých funguje. Ve fantasy žánru se fiktivní svět, jeho pravidla nebo pravidla společnosti v něm žijící často buduje na základech toho našeho, jen s některými systémovými jinakostmi. Tím zde vzniká zrcadlový prostor, ve kterém jsme schopni podívat se na realitu našeho světa a jeho fungování a vidět místa, která mají možný potenciál změny a vylepšení. Fantasy nás tím přímo vybízí k zapojení vlastní imaginace, bez které by jako žánr nemohla obstát. Tím, že jako čtenáři nebo diváci zapojíme vlastní představivost, může dílo fungovat a obrazně řečeno žít dál svým vlastním životem. Autor zde potom působí kromě tvůrce také jako určitý mediátor a jeho úkolem je poskládat sadu symbolik tak, aby v divákovi zarezonovala a otevřela jeho představivosti volný průchod.

Chci se blíže podívat na výstavu *Sentient beings living worthwhile lives*, kterou odprezentoval v portugalské galerii Duarte Sequeira, ve které se objevily tři objekty, ve kterých je hlavním motivem jelen. Symbol jelena, který si Lythgoe zvolil pro své dílo má silnou konotaci spjatou s časem a prostorem. V domorodých kulturách byly často jeleni vnímáni jako posvátná zvířata, která spojují lidi s jejich předky a minulostí. V tomto kontextu mohou jeleni symbolizovat kontinuitu tradic a důležitost úcty ke svým kořenům. V literatuře můžeme sledovat symbol jelena v kontextu nostalgie a touhy po minulosti. Například v literárním díle J. D. Salingera *Kdo chytá v žitě*, ve které hlavní protagonista Holden Caulfield sní o útěku do horské chaty, kde by žil s jeleny a unikl tak tlaku společnosti.⁹ V tradicích původních obyvatel Ameriky je pak jelen často asociován s budoucností. Věří, že mají moc vést lidi na jejich duchovních cestách. Jsou považováni za symbol duchovní autority a věří se, že mají schopnost pomoci lidem nahlédnout do budoucnosti a tím získat představu o jejich vlastním osudu.¹⁰

Na výstavě *Sentient beings living worthwhile lives* tyto tři objekty reprezentují otázku minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Prvním objektem je jelen ležící na srpku měsíce *A thousand years of air conditioning, 2022*. Měsíc je symbolem změny a v tomto kontextu jelen symbolem budoucnosti. Autor zde také názvem samotným naznačuje problematiku udržitelnosti našeho světa ve formě, jakou známe a předkládá otázky budoucnosti a změn, které bezpochyby přinese. V dalším objektu *Every movement ended with a manifesto*, se jelen dívá do kmenu stromu, který je propojen modrým a červeným pramenem s jeho zrakem. Název díla odkazuje na

⁹ SALINGER, J. D. *Kdo chytá v žitě*. Vydání deváté, v Knižním klubu třetí. Přeložil Luba PELLAROVÁ, přeložil Rudolf PELLAR. Praha: Knižní klub, 2015. ISBN 978-80-242-5028-1, kapitola 17

¹⁰ RONBERG, Ami, a Kathleen Rock Martín, editoři. *The Book of Symbols: Archetypal Reflections in Word and Image*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8365-1448-4, str. 234-247

myšlenku manifestu jako určujícího prvku politických nebo uměleckých hnutí a naznačuje, že dílo samo je svým způsobem manifestem, tedy souborem zásad a přesvědčení. Vidím zde také odkaz na film Matrix, ve kterém se náš pohled na svět promění v závislosti na barvě pilulky, kterou spolkneme. Můžeme tím tak žít v iluzi, která je nám příjemná, nebo v realitě, o kterou ale musíme bojovat. Ve třetím objektu *I don't remember anything you said to me last night* proti sobě stojí dva jeleni. Jeden bílý a druhý černý, oba mají před sebou pevnou linku. Opoziční barva i název napovídají, že nejsou s to si porozumět, nechápou se. Tento objekt odkazuje na dnešní instantní dobu, ve které jsme dennodenně přehlčovani tolika informacemi, že ztrácí svou relevanci a my tak pouze brouzdáme po povrchu a stává se pro nás složitější nejen porozumět světu kolem nás ale také sobě navzájem.

Na závěr tedy můžeme říci, že Lythgoe redukuje své myšlenky na díla nesoucí symboly, které jsou všeobecně vnímány a zakořeněny v našem chápání a skrze narativní přístup dokáže odprezentovat model světa, který nabourává ten náš. Ve svém přístupu citlivě pracuje s historickými i moderními konotacemi a my se tak, jako diváci, můžeme stát součástí jeho díla. Využívá pro to mnoho forem od ruční práce, sochařství a malby až po práci s nalezeným materiálem a vytvářením jakýchsi hybridů mezi ready-made a propracovaných soch.¹¹

¹¹ informace vychází z <https://artviewer.org/isaac-lythgoe-at-almanac/>, <http://isaaclythgoe.com>, <https://news.artnet.com/market/four-lessons-liste-2019-1572766>



(obr. 5) Isaac Lythgoe, A thousand years of air conditioning, 2022



(obr.6) Isaac Lythgoe, Every movement ended with a manifesto, 2022



(obr.7) Isaac Lythgoe, I don't remember anything you said to me last night, 2022

4. Umění západní civilizace

Lévi-Strauss vidí hlavní rozdíl mezi uměním přírodních národů a uměním západním ve způsobu, jakým zobrazují svět a odráží lidskou zkušenost. Tvrdí, že umění přírodních národů se vyznačuje spíše symbolickým a metaforickým zobrazením světa, které odráží jejich kulturu a společenský řád. Naproti tomu umění západních civilizací bylo podle něj založeno spíše na reprezentaci fyzického světa. Tvrdil, že západní umění se zaměřuje především na vytváření realistické podoby světa a tím popisuje všechny jeho úrovně. Například období renesance je v západním umění charakteristické svým zaměřením na realismus a zobrazení přírodního světa a perspektivy, což odráželo v té době vznikající zájem o vědu a růst empirického poznání.

Ve své knize *Myšlení přírodních národů* tvrdí, že je západní umění charakteristické také pro svou schopnost používání abstrakce, což je proces redukce smyslových informací na jejich elementární prvky a manipulace s těmito prvky za účelem vytvoření nové formy reprezentace. Tuto abstrakci považuje za jednu z klíčových aspektů západního umění, který mu umožňuje reprezentovat abstraktní pojmy a komplexní témata, jež jsou pro západní kulturu klíčová. U umění přírodních národů se můžeme také bavit o jakési formě abstrakce. Jedná se zde spíše o abstrakci metaforickou, ve které se mohou objevit různé geometrické i organické tvary reprezentující určité fragmenty z reality těchto národů.

V západním umění se bavíme o abstrakci, která redukuje komplexní témata na elementární klíče, určité zkratky, kterými umělec může s divákem komunikovat. Dalším důležitým aspektem západního umění je konceptuální přístup. Umělec západní civilizace, který je oproti domorodci zahlcen, z našeho pohledu, větším množstvím informací a faktů opřených o kulturu vědeckého poznání o světě, ve kterém žije, může ke svému umění přistoupit konceptuálně. Znamená to, že určitou komplexní myšlenku, nebo názor zhmotní skrze své umělecké dílo. Stává se z něho pak jakési médium, které onu tezi ilustruje a nám tak pomáhá na ní nahlédnout s odstupem a vidět souvislosti, které bychom možná předtím neviděli.

Západní umění je také daleko více zaměřeno na individualitu oproti kolektivnímu přístupu přírodních národů. Umělci jsou ceněni pro svou originalitu a pomyslným cílem se stává nalezení neotřelého originálního přístupu, který je v ideálním světě inovativní a nikdo jiný s ním ještě nepřišel. To odráží také posun od

umění přírodních národů směrem ke kategorizaci umění na vysoké, volné a užité. Staly se z něj kategorie, ve kterých obrazně řečeno vítězí ten nejlepší, což mimo jiné jen odráží způsob, jakým na svět nahlíží západní civilizace, která samu sebe vnímá z pohledu „člověk je středem všeho dění“. To dokazují například tendence v klasickém malířství, kde byla nejčastějším motivem příroda na pozadí a člověk ve středu dění.¹²

Pro reprezentaci tohoto směru umění, které není užité jsem vybral reprezentanty, kteří ve své umělecké tvorbě k tématu přistupují z jiných směrů.

Tím prvním je přístup zkoumání světa skrze jeho realističnost. Tento směr odráží dle mého názoru vliv vědeckého myšlení západních civilizací a snahu o detailní analýzu světa a řádu, ve kterém žijeme. Tím druhým směrem je potom snaha o více abstraktní podání reality. Zejména mě zajímali autoři, kteří používají barvu jako svůj hlavní motiv a vyjadřovací prostředek, protože barva je primárním elementem ovlivňujícím nejen naši percepci, ale také utváří svět kolem nás jako takový.¹³

Dalšími zástupci této kategorie jsou například umělci Marcel Duchamp, Olafur Eliasson, David Nuur, Do Ho Suh, nebo Daniel Del Nero.¹⁴

¹² ELKINS, James. *On the strange place with religion in contemporary art*. Vydání druhé, Taylor & Francis Ltd., 2004, ISBN 9780415969895

¹³ BERGER, John, Sven BLOMBERG, Chris FOX, Michael DIBB a Richard HOLLIS. *Způsoby vidění*. V Praze: Labyrint, 2016. Labyrint fresh eye. ISBN 978-80-87260-78-4

¹⁴ DEWEY, John. *Art as experience*. Folio, 2010. ISBN 978-0-399-53197-2

4.1. Thomas Demand

Thomas Demand je německý umělec, který ve své práci zkoumá jakým způsobem obraz přetrvává a zapisuje se do kolektivní paměti společnosti. Studoval sochařství na Kunstakademie v Düsseldorfu, kde pod vedením Becherových studoval s umělci jako Andreas Gursky, Thomas Struh nebo Candid Höfer. Stejně jako tito umělci i Demand často pracuje s velkoformátovou nástěnnou fotografií. Místo toho, aby hledal své náměty v krajině či jiném prostředí, využívá papír a lepenku k tomu, aby vytvářel pečlivě zrekonstruované předobrazy. Často ve své inspiraci vychází z různých mediálních zdrojů, často historických maleb či fotografií. Jakmile pořídí fotografickou reprodukci zrekonstruovaného prostředí, které je vždy bez přítomnosti jakýchkoli postav, často však se stopami lidské činnosti, ho zničí, čímž umocní vztah mezi reprodukcí a originálem.

Chtěl bych se blíže podívat na dvě Demandovy fotografie, na kterých chci ukázat, jakým způsobem přistupuje k tématu redukováného modelu. V roce 2020 vytvořil dvě velkoformátové fotografie *Pond* a *Nursery*, které na první pohled zobrazují dvě protichůdné představy o přírodě: vznešenou, tedy tu autentickou vytvářející si vlastní ekosystém a vědeckou, tedy vedenou člověkem. Na první z nich, která je mimo jiné také autorovou poklonou Monetovi je zobrazena kompozice žlutých leknínů na modré vodní ploše. Představuje zde pohled na přírodu, který ve své podstatě působí jako romantické klišé. Leknínky tradičně symbolizují čistotu a znovuzrození. Demand se zde snaží bezbřehou kompozicí a hrou světla, ve které jakoby naznačoval, že nad lekníny je také obloha s mraky, navodit divákovi pocit snovosti a neposkrvněnosti, jako by se díval na kus panenské přírody. Na druhé fotografii můžeme spatřit technicky neosobně vyhlížející, růžově nasvícený interiér laboratoře, ve které jsou na dlouhých stolech úhledně uspořádány řady truhlíků s rostlinami, v tomto případě s konopím a které jsou propojeny sítí kabelů, trubek a světel. Oproti první fotografii se zde úplně vytrácí jistá spontaneita, kterou na nás příroda dýchá a místo toho vidíme velmi pečlivě monitorovaný a důsledně spravovaný kousek přírody. Snahu člověka být pánem nade vším a mít kontrolu nad tím, jakým způsobem může dál posouvat hranice svého poznání. Demand si pro tento obraz vzal přímou inspiraci z laboratoře na Niagara college v Ontariu, ve které studenti zkoumají možnosti hydroponického pěstování konopí, které se stalo v Ontariu legálním. Demand zde ukazuje možnou cestu, jakou se zemědělství

v budoucnosti může ubírat. Příroda byla nahrazena novými, vynalézavějšími a úspornějšími cestami, které jsou zde prezentovány jako zcela umělé a připomínají nám tím, že naše představa o přírodě jako idylické je dnes zastaralá a velmi vykonstruovaná v kontextu našeho vlastního vlivu na ni.

V kontextu teoretické práce Lévi-Strausse, který svou teorií o redukovaném modelu demonstruje jako zjednodušení složitých jevů a souvislostí na redukci, ve které je možné na tyto kontexty nahlédnout a chápat je ve smysluplné rovině. Například uvádí totemový sloup, který může v sobě znázorňovat celou společenskou hierarchii, nebo víru daného kmene. I práci Thomase Demanda lze chápat jako formu redukce, v níž zjednodušuje a kondenzuje složité objekty a prostory do abstrahovaných modelů vytvořených výhradně z papíru. Tento materiál sám o sobě nese hluboký symbol pro lidskou společnost. Díky tomuto vynálezu byla společnost schopna zaznamenávat své poznatky a budovat tak jakési propojené vědomí, ve kterém může společnost exponenciálně růst. Také díky tomu bylo možné převést mýty, legendy a všechny příběhy, které do té doby byly součástí výhradně orální kultury, na médium, díky kterému se dala tato poselství šířit efektivněji. Demand tímto způsobem upozorňuje na jakousi umělost reprezentace skutečnosti a poukazuje na způsoby, jakými jsme ovlivňováni skrze naučené i zděděné kulturní kódy a konvence. V tomto smyslu můžeme jeho práci chápat jako formu redukce kulturních zvyků. Demand zbavuje sou reprezentací svět reálných konotací, aby podkryl jeho základní struktury a principy, které jej řídí. Vytvářením těchto minimalistických, abstrahovaných modelů vyzývá diváka, aby se znovu hluboce zamyslel nad základními koncepty, které utváří náš pohled na život a aby je začal zpochybňovat.¹⁵

¹⁵ informace vycházejí z <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/mar/22/cardboard-cannabis-lab-thomas-demands-beautifully-deceptive-realities> a <https://news.artnet.com/art-world/prada-1805898>



(obr. 8) Thomas Demand, Pond, 2020



(obr.9) Thomas Demand, Nursery, 2020

4.2. James Casebere

James Casebere je současný americký umělec, který je známý pro své fotografie, které zobrazují miniaturní inscenovaná prostředí. Ve své tvorbě se Casebere zabývá mocenskými strukturami společnosti, institucionální kulturou, která prostupuje všemi základními prvky našeho života a mytologií a jejím vlivem na nás.

Pro svou práci čerpá inspiraci z architektury, historie umění i filmu a ve svém ateliéru konstruuje složité a propracované architektonické typologické modely často z jednoduchých materiálů, jako papír a tyto modely oseká na základní formu, nejde mu příliš o detail, ačkoli jeho práce nese všechny prvky precizního přístupu. Následně tyto modely fotografuje a prezentuje dílo pouze ve formě dvourozměrné fotografie. Modely, které Casebere vytváří působí sugestivně, často až strašidelně s absencí lidskosti a často je v nich naznačena nějaká předcházející událost, která vybízí diváka k tomu, aby si sám vytvořil narativní či symbolický pohled na to, jak číst jeho dílo.

Zatímco jeho předchozí díla se zaměřovala na americké mytologie a archetypy, jako je například žánr westernu nebo pro Ameriku velmi typická předměstí. Na počátku 90. let se však Casebere začal věnovat tématu institucionálních budov, u kterých zkoumá například jejich vztah mezi společenskou kontrolou, sociální strukturou a mytologiemi, které je obklopují, stejně tak se zaměřuje také na širší důsledky dominantních systémů, jako je náboženství, obchod, práce, nebo právo.

Mezi jeho stěžejní díla patří nepochybně série *Institutions*, ve které vytváří modely různých institucionálních stavem, jako jsou věznice, psychiatrické léčebny, nemocnice či vládní budovy. Tato sérii je silným komentářem k roli moci a kontroly při utváření naší společnosti. Nabízí velmi kritický pohled na způsoby, jakými mohou institucionální struktury polidšťovat a izolovat jednotlivce a zároveň, ale také poukazuje na způsoby, jakými jsou tyto struktury hluboce zakořeněny v našich sociálně politických systémech.

Pocit z díla *Tall Stack of Beds* (1997), na kterém je šedivá scéna osvětlena obloukovým oknem se zdá být ambivalentní. Díváme se na zmeř železných postelí, jejichž nedbalé a uspěchané uspořádání může naznačovat institucionální úpadek. Zároveň je zde úplná absence člověka, je zde pouze atmosféricky naznačen. Podobně je tomu také u díla *Toppled Desks* (1997). Opuštěnost a nepořádek značící poházené stoly, ležící neuspořádaně v zapomenuté místnosti může zase odkazovat na problémy

školský jako instituce. V té dochází v určité abstraktní rovině k odlidštění směrem k realitě. Ačkoliv je to místo faktů, je také místem izolace a prázdnoty, jakéhosi vakua, ve kterém se mísí studený odlidštěný přístup instituce a realita všedního dne. Oba tyto snímky v sobě nesou jakýsi archivní charakter. Jejich kompozice, rámování a černobílé tóny odkazují na tradiční prezentaci historie a událostí z „objektivního“ pohledu stejně, jako se s tím setkáváme například dnes ve zpravodajství, avšak Casebereho explicitní fabulace nás vybízí, abychom tento přístup zpochybňovali. Dalším příkladem tohoto kritického přístupu je fotografie Sing Sing (1992). Toto dílo, na kterém je znázorněn dramatický pohled na věznici je zjevnou fabulací. Z temnoty vystupuje monumentální vězeňský blok s prázdňě vyhlížejícími okny. Stěny budovy z chatrného materiálu jsou obnaženy v záři silného reflektoru, které rámuje hrozivá obvodová zeď s ostnatým drátem. Tento předobraz se dá chápat jako prostředí, které jednoznačně vysílá pocit místa, které je vybudované za účelem zadržování a skrývání, cokoli se dostane dovnitř, zůstane skryto před zraky okolního světa.

Je důležité zmínit, že v jeho díle je stejně jako důraz na precizní detailní provedení budov je zde stejně důležitý také důraz na metaforickou rovinu kontextu, které zobrazují. Věznice jako instituce je obrazem moci a kontroly. Můžeme tvrdit, že je funkčním nástrojem ke zlepšení společnosti. Zároveň na ni můžeme pohlížet také jako na místo, kam se „uklízí“ fragmenty naší společnosti, které nějakým způsobem neprospívají systému ve kterém žijeme.

Celkově lze jeho tvorbu považovat za umění, které se dá popsat jako redukováný model. Kromě toho, že skutečně vytváří modely architektonických scén, je zde nepostradatelnou součástí také společensko kulturní kontext. Casebere vybírá nejvšednější systémy, které jsou v naší kultuře zakořeněny a ačkoli s sebou nesou mnoho problematik, nejsou zpochybňovány ve své podstatě. Casebere tyto systémy, které ve velké míře vycházejí z institucionálního nastavení naší společnosti, vezme a očistí je až na samou podstatu. Tím nám umožní, abychom se na ně dokázali podívat s odstupem a vidět je v jejich odlidštěné podobě a tak nám umožní se znovu zamyslet nad opravdovým smyslem těchto institucí a způsobem, jakým ovlivňují náš život na té nejbazálnější úrovni.¹⁶

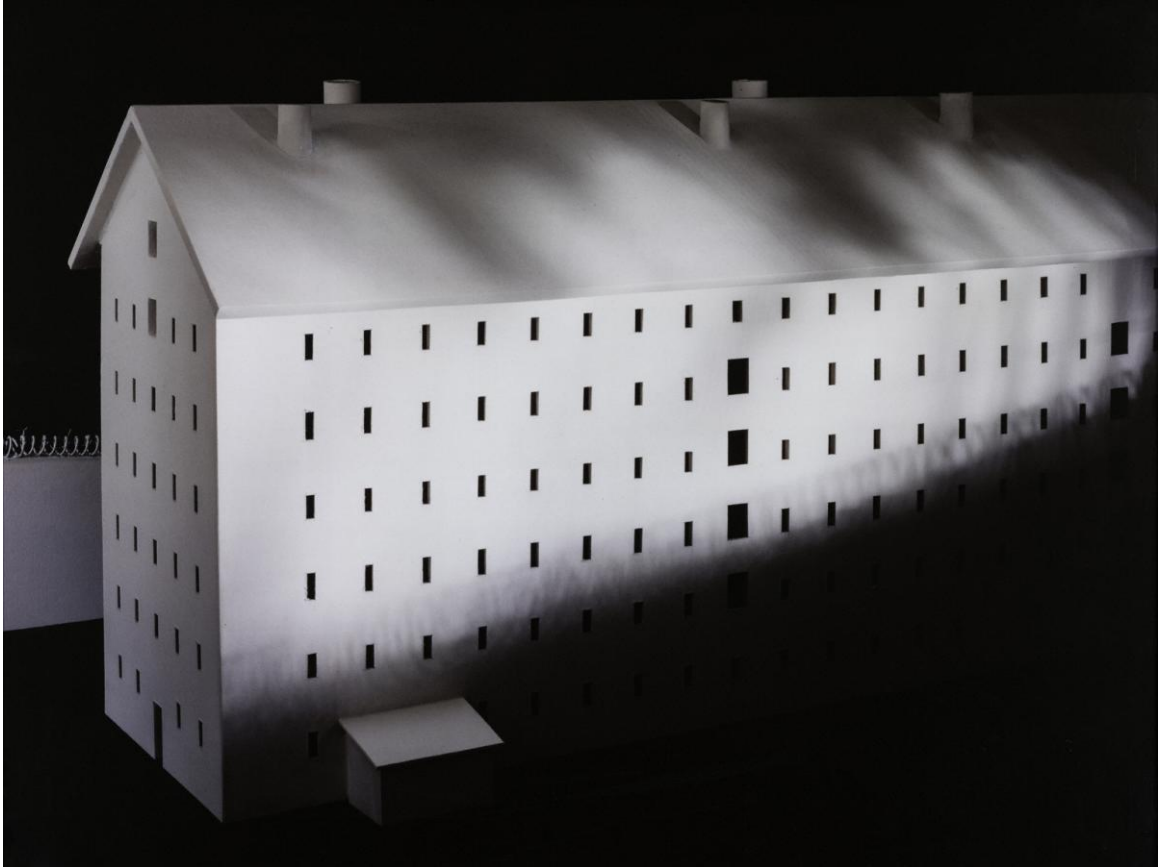
¹⁶ Informaci vycházejí z <https://www.skny.com/artists/james-casebere>, <https://www.jamescasebere.com>, <https://www.frieze.com/article/james-casebere> a rozhovoru <https://www.arterealizzata.com/interviews/a-especial-conversation-with-james-casebere>



(obr.10) James Casebere, Toppled Desks, 1997



(obr.11) James Casebere, Tall Stack of Beds, 1997



(obr.12) James Casebere, Sing Sing, 1992

4.3. James Turrell

James Turrell, americký umělec, pracuje se site-specific instalacemi propojující pečlivě vybraný architektonický prostor s imerzivním zážitkem diváka při jeho návštěvě. Jeho velkým tématem je světlo a barva a jaký vliv mají na člověka a jakým způsobem mohou měnit vnímání světa kolem nás. Se světlem a barvami se v historii zabývalo mnoho umělců, od Caravaggia a jeho dramatických světelných efektů až po éterická díla malířů

J. M. W. Turnera a Clauda Moneta. Ale zatímco malíři se zabývali zobrazováním světla a barev, zejména na objektech, které světlo odráží a tím napodobit přírodní zákony a principy. Turrell, jako součást nové vlny umělců v 60. letech 20. století známé jako hnutí Light and Space¹⁷, používá ve své práci světlo jako médium samo o sobě a zkoumá jeho možnosti, jakým způsobem nám dokáže ovlivnit percepci světa.

V jeho cyklu *Skyspaces* se Turrell zabývá momentem, ve kterém se sloučí přírodní a umělé světlo s barvou a prostorem. Můžeme říci, že jsou to jakési základní parametry, ve kterých se jako lidstvo pohybujeme a které obepínají náš vizuální svět kolem nás. Pro tuto práci vytvořil více než 75 site-specific instalací rozmístěných po celém světě. Dalo by se říci, že instalace je primitivní ve své jednoduchosti, kdy v pečlivě vybraném prostoru, často organických tvarů, vyřeže do stropu geometrický otvor, často kruhového tvaru, kterým izoluje malý kousek oblohy nad námi a kterým do prostoru vpustí přírodní světlo. Toto okno dává do kontrastu se sérií barevných světel vně prostoru, které ovlivňují náš celkový vjem z instalace. Díky tomu se zdá barva okna zobrazující oblohu skoro až hmatatelná, jako by byla v prostoru s námi.¹⁸

Jednou z jeho důležitých prací v rámci *Skyspaces* cyklu je dílo *The color inside*, které je umístěno v Student activity center (SAC) na Univerzitě v Texasu. Vytvořil místnost ve tvaru elipsy s kopulovitým stropem a s otvorem uprostřed ukazujícím oblohu nad námi. Stěny jsou obloženy bílým kamenem, podél nichž je dlouhá lavice na sezení a kopule je obložena LED světly, které mohou měnit barvu. Návštěvníci mohou

¹⁷ Hnutí Light and Space (Světlo a prostor) byla skupina umělců, kteří se v 60. letech 20. století v Kalifornii zabývali vnímáním světla, prostoru a prostředí ve svém umění. Vytvářeli imerzivní zážitky, které zapojovaly smysly diváka a měnily jeho vnímání okolního prostoru.

Mezi klíčové umělce spojené s hnutím Light and Space patří James Turrell, Robert Irwin, Larry Bell a Doug Wheeler. Tito umělci vytvářeli instalace a objekty, které pracovaly se světlem a prostorem jako hlavním materiálem a často pro ně byl objekt podružný fascinaci světelnými jevy.

¹⁸ Vychází z jednoduchého principu simultánního kontrastu, který poprvé kodifikovali Chevreul a Goethe v 19. století. Změnou barvy stropu se zdá, že se odpovídajícím způsobem mění i barva oblohy. Joseph Albers, *The interaction of color*.

do prostoru vstoupit kdykoli během dne i noci, ale nejúchvatnější zážitky se dostaví při východu a západu slunce, kdy se barvy oblohy mění nejdramatičtěji. Se změnou světla se mění i barva LED světel v kopuli, což vytváří fascinující efekt, který stírá hranice mezi přirozeným a umělým světlem. Tato oaza ticha a klidu je zasazena do kontextu dynamického prostředí univerzity. V kontextu redukováného modelu zde můžeme vidět práci s opozicí, kde si uvědomuje na jedné straně náročný, často hektický a velmi racionální svět studentů a na druhé jim vytváří okno do empirického a abstraktního vnímání světa skrze pomyslné i doslovné okno, kterým hledíme do nebe. Zírání do nebe, sledování mraků je historicky zakořeněno v naší kultuře a bezesporu je to archetypální symbol rozjímání a možná by se dalo říci i naděje. Je spjato s poetickým bezstarostným často abstraktním pohledem na svět. Když ležíme v trávě a sledujeme mraky a jejich tvarosloví, stimuluje to v nás imaginaci a dovoluje naší mysli plout bezstarostně kamkoli ji to zanese. Je v tom něco primitivního, leč nedosažitelného. Čas i prostor kolem nás přestávají existovat a my se můžeme ponořit do našeho nitra a zkoumat svět vnitřní, intimní. Tento princip dává do kontextu s barvou tvořenou sérií barevných světel, která má v naší kultuře silnou vazbu na naši psychologii a proměnu nálady a vnímání svého okolí, kterou zpracovával například psycholog Carl Jung, nebo J. W. Goethe.

Tento princip zde Turrell využívá ve formě, která díky barvě a fyzikálním zákonům mění náš barevný vjem a percepci okna ve stropu, kterým hledíme na oblohu. Redukuje oblohu do pouhého výseku a určuje tím tak náš výsek světa. Obere ho o vše „nepodstatné“ a nechá nám pouze sama sebe a naši vlastní konfrontaci. Můžeme v jeho precizně zkonstruovaném prostoru jen tak být a nechat se unášet vlastními myšlenkami a být nerušení okolními rušivými elementy.

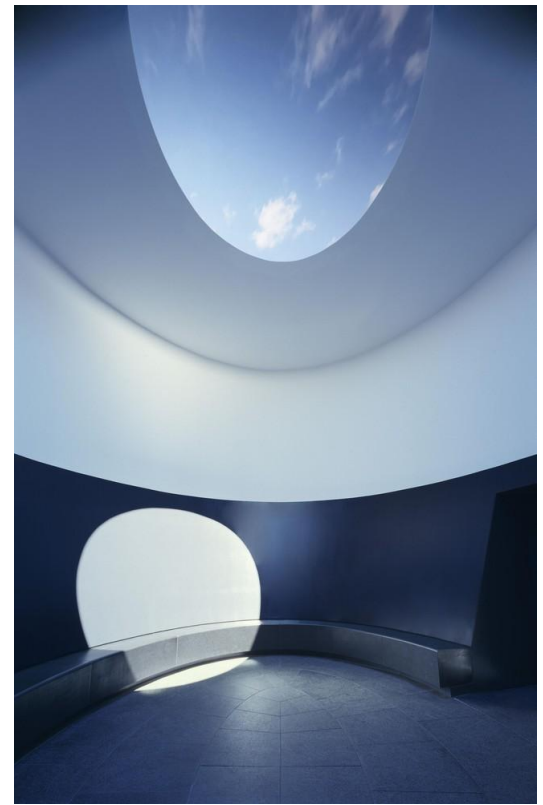
V jeho dílech Acton (1976) vymezuje Turrell dvě odlišné části místnosti: „prostor pro sledování“, kde stojí diváci a sledují dílo, a „prostor pro vnímání“, který je naplněn rozptýleným světlem. Oba prostory odděluje tenká stěna s velkým otvorem uprostřed. Turrell vytváří optický klam, kdy divák zpočátku vnímá prostor otvor jako plochý, monochromatický povrch, který se může zdát jako plátno s malbou. Po delším sledování si však můžeme všimnout, že plocha je prázdná a jedná se tedy pouze o klamavý vjem. Tím nám dovoluje, jako divákovi, nahlédnout do „prostoru pro vnímání“, dokonce si do něj sáhnout. Zde pracuje s dvojí redukcí. Obraz je sám o sobě redukováným modelem skutečnosti, ač už se jedná o obraz vysoce realistický, či abstraktní. Jedná se vždy o redukci z trojdimenzionálního světa přírody do plochého dvoudimenzionálního světa plátna. Turrell tímto dílem tento princip obrací a znovu

obraz (v tomto případě pouhý dojem obrazu) vrací do tří dimenzí. Sám o tomto díle říká „Bez objektu, bez obrazu a bez zaostření, na co se díváte? Díváte se na sebe, jak se díváte. Důležité je pro mě vytvořit zážitek myšlení beze slov.“¹⁹ Tímto jednoduchým principem v nás Turrell dokáže vzbudit pochybnosti o vnímání světa kolem nás a znovu nás tak donutit zamyslet se na vjemem jako takovým.

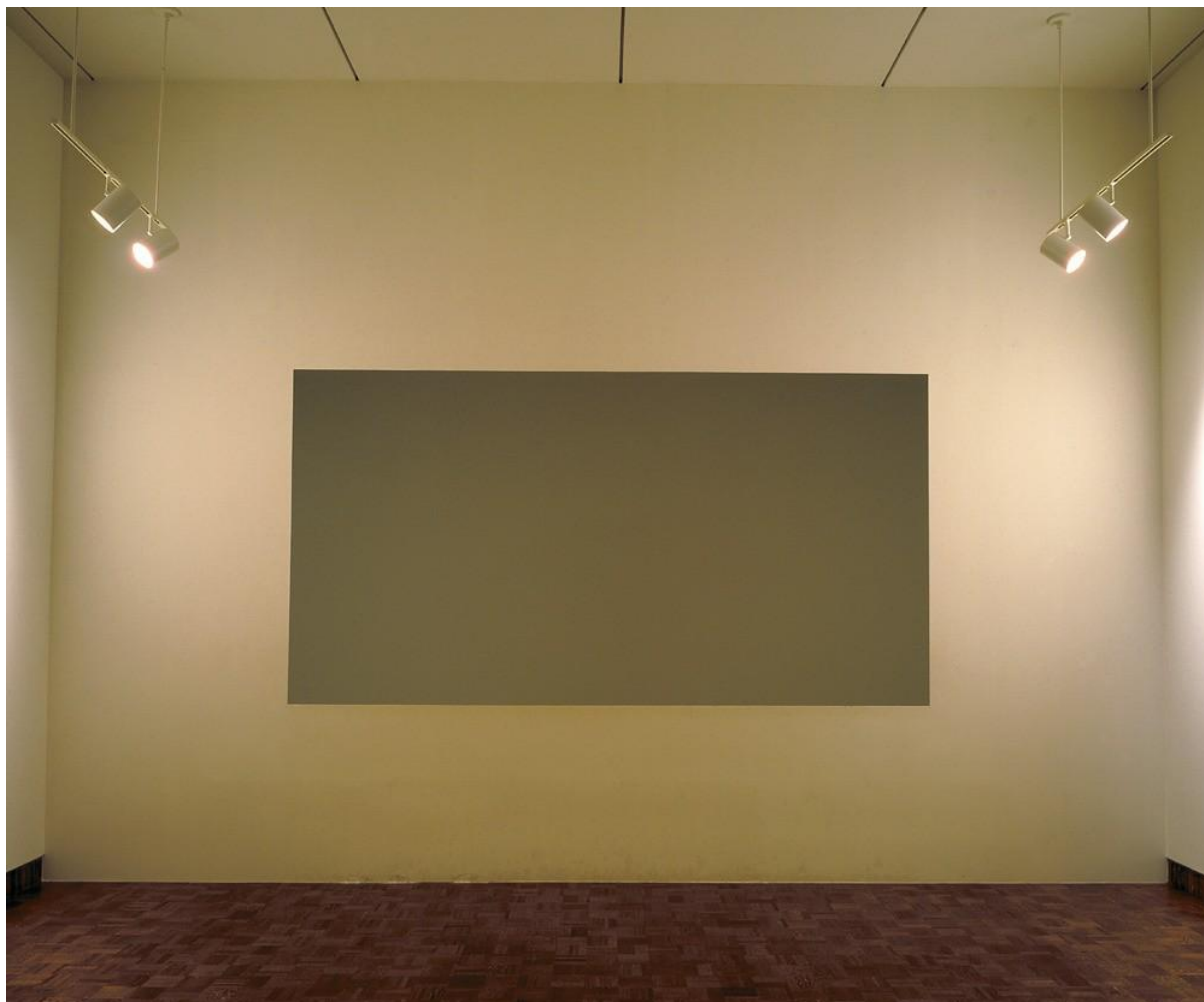
Může se zdát, že Turrellův přístup v práci je velmi minimalistický, avšak způsob jakým o věcech přemýšlí, je pravým opakem minimalismu. Jeho koncept je propracován velmi detailně a je zřejmá jeho komplexita. Nám jako divákovi však předloží pouhou redukci toho, na co si musíme přijít sami.²⁰

¹⁹ ELKINS, James. *On the strange place with religion in contemporary art*. Vydání druhé, Taylor & Francis Ltd., 2004, ISBN 9780415969895

²⁰ Informace vycházejí z: <https://www.theartstory.org/artist/turrell-james/>, <https://www.refractiveblog.com/single-post/2018/02/01/the-shape-of-perception-the-art-of-james-turrell>



(Obr 13,14,15,16) James Turrell, The Color Inside, 2013



(Obr. 17) James Turrell, Acton, 1976

4.4. Michael Staniak

Michael Staniak je současný australský umělec, který je známý svým inovativním přístupem v použití digitálních technologií při tvorbě abstraktních obrazů a objektů. Jeho díla stírají hranice mezi technikami tradičního malířství a digitálním uměním. Dalo by se říci, že pro jeho tvorbu jsou stěžejními tématy technologie, materiál a smyslové vnímání.

Své obrazy tvoří pomocí digitální manipulace a vrstvení obrazu, které následně přenáší na plátno pomocí řady technik, jako například inkjetového tisku, sítotisku a ruční malby. Výsledná díla se pak zdají, že mají na první pohled plochou, téměř grafickou podobu. Po drobnějším zkoumání zjistíme, že obsahují jemné struktury a barevné gradienty, které vytváří v obraze hloubku a určitou fyzikalitu.

Podobným způsobem přistupuje Staniak i k tvorbě jeho objektů. Mezi materiály, se kterými nejčastěji pracuje, patří například epoxid, hliník, nebo plexisklo. U těchto děl také pracuje s kombinací digitálních a ručních technik včetně 3D skenování a tisku. Objekty potom odkazují na jeho malby a stejně jako ony si pohrávají s vnímáním prostoru a povrchu diváka.

Jedním z nejvýznamnějších aspektů Staniakovy tvorby je využívání technologie zároveň jako nástroje i jako námětu. Vědomě pracuje také s chybami a nedokonalostmi, které mohou vznikat v digitálním procesu a využívá je následně k vytváření nečekaných vizuálních efektů a slouží zároveň jako dialog mezi technologiemi a obrazem/objektem.

V jeho práci je také zřejmý důraz na potenciál technologií, který otevírá nové možnosti v umělecké praxi a mění naše chápání světa kolem nás. Jeho práce nás vybízí k tomu, abychom se ptali na náš vlastní vztah k technologiím a zvažovali, jak proměňují naše vnímání umění a jeho rekontextualizaci. Staniakova tvorba také zkoumá myšlenku materiality. Nabízí způsoby, jakými lze manipulovat s fyzickými materiály a je transformovat tak, aby vytvářely nové formy. Celkově Staniakova práce vybízí k tomu, abychom se zabývali otázkami o povaze umění a roli technologie v současné společnosti. Podněcuje nás ke kritickému přemýšlení o způsobech, jakými komunikujeme se světem a k úvahám o možnostech a omezeních našich současných technologických možností.

Výchozím momentem Staniakovy práce je vytvoření velkoformátové malby, kterou následně redukuje skrze moderní technologie do digitálního prostoru. Využívá pro to technologii 3D skenování, která je v kontextu redukce obrazu velmi zajímavá především pro svou určitou abstrakci reality a její následnou rekonstrukci. Vysvětlím blíže, co je onou abstrakcí myšleno. Zařízení pro 3D skenování, ať už se jedná o Lidar či kameru, si obrazně řečeno osahá realitu a zredukuje ji na tzv. mračno referenčních bodů. Tyto body jsou pouhým shlukem v imaginární realitě digitálního světa a pro nás se stávají vzdálené a nečitelné. Díky softwarovým programům dokáže zařízení následně pomocí těchto bodů zrekonstruovat objekt v digitální podobě. Vytvoří mu povrch a objem a nám se dostane jakási napodobenina reality, o které bychom mohli říci, že je redukováným modelem fragmentů z našeho světa. V tomto momentu má umělec k dispozici syrový model se všemi nedokonalostmi, které tato technologie přináší a následně ho připraví k tisku. Vytisknutý model, dalo by se říci, je tedy další redukcí už zhotoveného modelu. Ten následně zpracuje různými technikami a vrátil tím tak model do svého počátku. Zdá se, že výsledné dílo má auru subtilní preciznosti a působí velmi organicky. Díla se zdají být jako nalezena z přírody. Jako by nemohla být vytvořena člověkem ve své komplexnosti detailů a téměř dokonalé organičnosti. Hra barevných přechodů a subtilních struktur nás láká si na objekt sáhnout a vtahuje nás do obrazu, který působí tak, že i kdybychom se do něj dívali hodiny, nepobrali bychom všechna jeho tajemství.

Staniakova práce s redukováným modelem je velmi zajímavá především z hlediska přístupu. Jako by se spojil se strojem a pomocí technologie a tradičních uměleckých postupů reprodukuje realitu až na samotnou kostru plochy, barvy a našeho smyslového vjemu.²¹

²¹ Informace vyházejí ze zdrojů

<https://www.michaelstaniak.com/selected-exhibitions/newfoundland2019>,

<https://www.instagram.com/michaelstaniak/?hl=cs>,

<https://stationgallery.com/artist/michael-staniak/> a rozhovoru

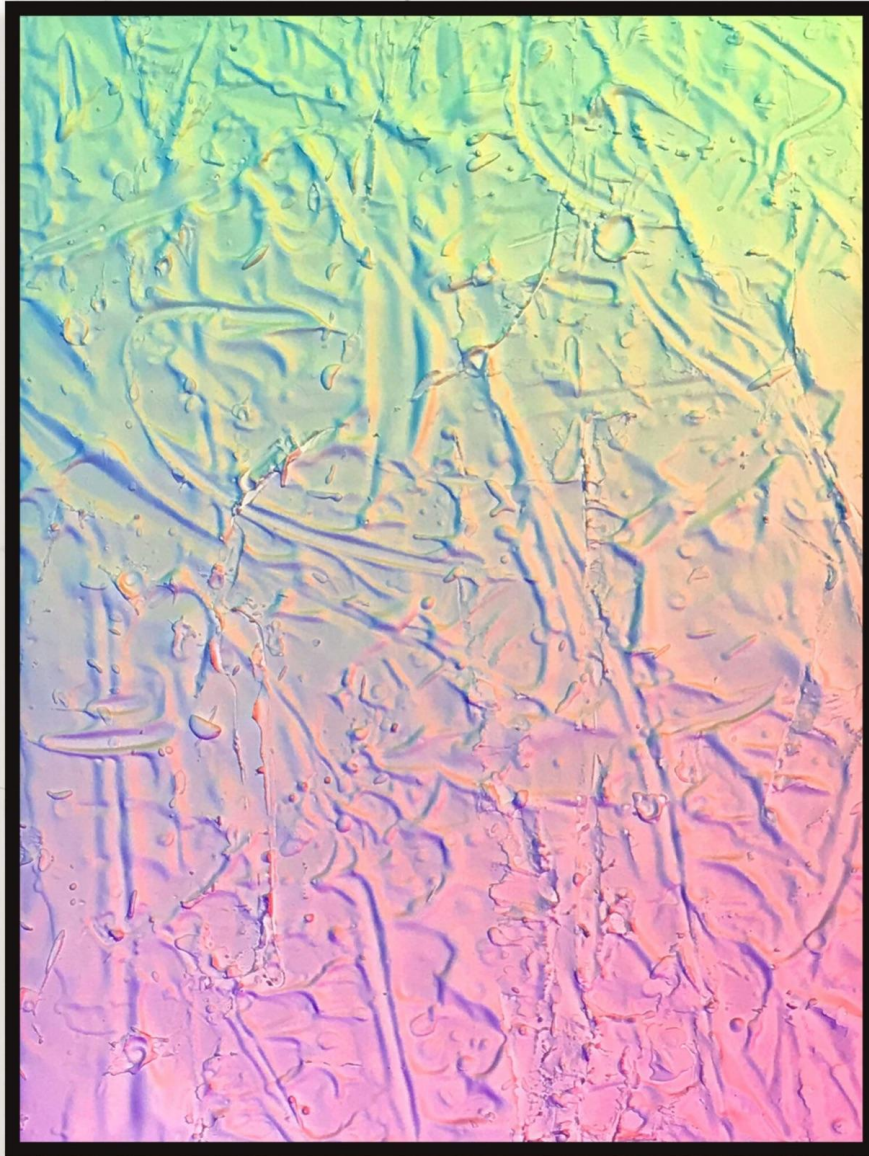
<https://unitlondon.com/2020-03-11/in-conversation-with-michael-staniak/>



(Obr. 18) Michael Staniak, OBJ_180, 2019



(Obr. 19) Michael Staniak, OBJ_162, 2018



(Obr. 20) Michael Staniak, IMG_1057, 2019

5. Užité umění

Clifford Geertz, antropolog, popisuje užité umění, jako formu kulturního vyjádření, které často vzniká v každodenním životě, na rozdíl od vysokého umění vytvořené profesionálními umělci. Lévi-Strauss se touto formou umění rovněž zabývá a domnívá se, že umožňuje nahlédnout do základních principů a systémů daných kultur.²²

Lévi-Strauss se domnívá, že tento typ umění je obzvláště důležitý pro pochopení kultury, protože umožňuje nahlédnout do symbolických a významotvorných systémů, které jsou pro danou kulturu důležité. Například design a výzdoba vázy může odhalit kulturní hodnoty a zároveň také praktické důvody v jejich využívání nebo design koberce může odrážet kulturní význam přikládany myšlenky domova a pohodlí. Dále se také domnívá, že užité umění často vzniká jako reakce na kulturní prostředí, přizpůsobuje se měnícím se sociálním, ekonomickým a politickým okolnostem. Například design vázy se může v průběhu času měnit s tím, jak se mění kulturní kontext jejího využití nebo design koberce se může měnit s tím, jak se mění význam jeho praktické potřeby.²³

Jako zástupce tohoto směru umění jsem vybral umělce, kteří pracují s užitým uměním, zároveň ale ve své práci reflektují kulturní a symbolické významy těchto předmětů. V jejich práci je výrazně patrná dobrá znalost historického kontextu a kontextu tradice těchto médií, kterou si uvědomují a vědomě s ní pracují, aby posunuli toto médium za hranice užitého umění a předložili tak divákovi způsoby, jakými může znovu nahlédnout a možná přehodnotit různé kulturní systémy a tradice.²⁴

Mezi další zástupce této kategorie považuji například umělce Eva Zethraeus, Erich Falckner, Naoto Fukasawa, Dieter Rams, Jasper Morrison, nebo Sterling Ruby.

²² http://hypergeertz.jku.at/GeertzTexts/Art_Cultural.htm

²³ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Vydání druhé. Liberec: Dauphin, 1996. Ethnos (Dauphin). ISBN 80-86019-25-X, str. 40-43

²⁴ GORMAN, Carma. *The Industrial Design Reader*. New York: Allworth Press, 2003. ISBN 1-58115-310-4

5.1. Magdalene Odundo

Magdalene Odundo je keramická umělkyně keňsko-britského původu. Z hlediska Lévi-Straussova klasifikaci umění ji můžeme řadit do tzv. užitého umění s přesahem do autorské tvorby. Odundo čerpá z širokého spektra historických kulturních vlivů. Můžeme o její tvorbě tvrdit, že se vyznačuje hlubokým respektem k tradičním řemeslným technikám a snahou zkoumat výrazový potenciál materiálů se kterými pracuje.

V roce 1974 strávila Odundo tři měsíce v Abuji. Nějaký čas strávila také studiem keramiky v rodné Keni a po ukončení studia na Farnhamu v roce 1976 odcestovala do Spojených států. Během této cesty strávila nějaký čas v letním studiu v Idyllwildu a navštívila nejvýznamnější hrnčířská místa ve Spojených státech. Vyhledávala především indiánské hrnčíře, kteří pracují s původními technikami, především technikou *coiling*²⁵. Stejně jako v Abuji zde Odundo mohla pozorovat a učit se od žen, které vytvářeli ručně vyráběné nádoby technikami silně odrážejícími jejich kulturně-historický kontext. Pozorováním dovedností a stylu afrických a indiánských žen umocnilo její sebe začlenění jako umělkyně africké diaspory. Odundo se také zajímá o pochopení politických a historických důsledků kolonizace Afriky a to bezesporu ovlivnilo její přístup v tvorbě. Ruční výroba užitkové keramiky byla historicky v mnoha kulturách z velké části považována za primárně ženskou práci. S tím Odundo pracuje a záměrně se pro tuto techniku rozhodla. Tím, že tento proces vzala za svůj a vědomě přísně intelektuálně s ním pracuje, získala důležitý nástroj s jehož pomocí může zkoumat identitu africké ženy žijící v zahraničí.²⁶

Jedním z charakteristických rysů její tvorby je vytváření nových forem inspirovaných v historických a kulturních odkazech. Tyto nové formy jsou inovativní zároveň ale hluboce zakořeněné a respektující tradici a odráží její vlastní jedinečný pohled na svět. Čerpá ze široké škály odkazů včetně zmíněné africké a americké keramiky, staro řeckých a římských tradičních hliněných nádob nebo japonské čajové keramiky.

²⁵ Technika ručně modelovaných objektů z uválených proužků keramické hmoty, která se vrství na sebe a tím modeluje výsledný předmět.

²⁶ WILLETT, Frank. *African art: an introduction*. London: Thames and Hudson, 1971. World of art library. ISBN 978-0500202678

Jedním ze stěžejních témat, které se prolíná většinou Odundo prací, je myšlenka transformace. Její nádoby často působí dojmem pohybu a určité plynulosti, jako by se právě měnily v něco jiného. To odráží její zájem o způsoby, jakými se předměty mohou přeměňovat při procesu výroby, také ale jakým způsobem se předměty, jejich forma a význam, ale také názory a přesvědčení společnosti mění v průběhu času a jakými vlivy jsou kultury rekontextualizovány a měněny ve své formě.

Vezměme si například starořecké amfory. Ty v té době nesloužily primárně jen jako užitá nádoba na uchování potravin, ale také v sobě nesla určitý příběh a poselství. Je zajímavé, že v této době se mýty a legendy ručně malovaly na povrch nádob, aby se příběhy mohly šířit mezi lidi. Psaná forma nebyla tolik častá, jelikož gramotnost běžného člověka nebyla na tak vysoké úrovni, jako je tomu dnes. Fungovala zde ústní lidová slovesnost a zobrazení mýtů na předměty denní potřeby, kde si potom rodina v domácnosti mohla příběh vyprávět. I pro nás v dnešní době jsou tyto ručně malované nádoby cenným zdrojem poznání tehdejší kultury. Můžeme tedy říci, že jsou tyto amfory jistým redukováným modelem světa, ve kterém skrze příběhovou zkratku dokážeme porozumět nějaké širší problematice.

Odundo ve své praxi studovala kultury z celého světa napříč dějinami, získávala společné rysy různých uměleckých tradic a kombinovala a redukovala je tak, aby vytvořila vizuální slovník s univerzální platností a formu, která bude na všechny tyto kultury reagovat.²⁷

²⁷ Informace vycházejí z rozhovoru

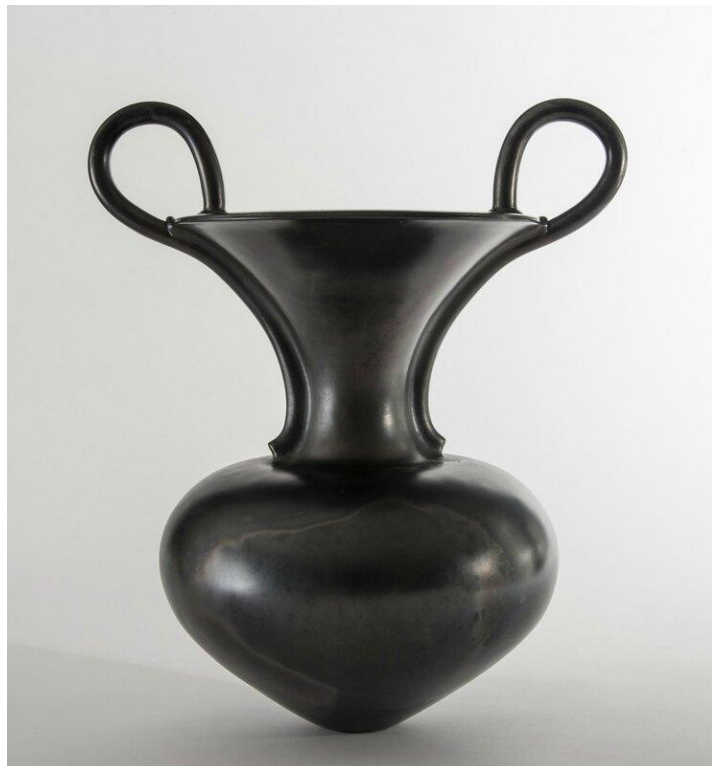
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/aug/17/magdalene-odundo-ceramicist-kenya-interview-the-journey-of-things-norwich> a <https://www.craftcouncil.org/post/magdalene-odundo>



(Obr. 21) vlevo: Untitled 1988, Magdalene Odundo., uprostřed: Amfora s Ariadnou tančící se satyry 550-540 př. n. l., vpravo: Untitled 1989, Magdalene Odundo



(Obr 22.) vlevo: Magdalene Odundo, Asymmetrical Betu II, 2010, vpravo: Magdalene Odundo, Asymmetrical series, 2017



(Obr. 23) Magdalene Odundo, Untitled, 1989

5.2. Faig Ahmed

Faig Ahmed je mezinárodně uznávaný ázerbájdžánský umělec, známý svými instalacemi, sochami a především konceptuálními orientálními koberci, se kterými pracuje a u nichž přetváří jejich totemický, náboženský, sociální, politický a estetický význam. Orientální koberce jsou modelem s velmi komplexní symbolikou, kterou Ahmed záměrně využívá a přetváří, aby získal novou formu a obsah.

Prostřednictvím současné digitální technologie v kombinaci s tradičními tkalcovskými technikami Ahmed reinterpretuje jeden z nejstálejších a nejstarších forem lidové tradice. Zároveň ve své práci zachovává a oslavuje kulturní hodnotu, tradiční techniky a používané materiály. Koberce je ve společnosti jakýmsi univerzálním symbolem, který nese mnoho konotací z kultury, ze které pochází. V Azejbardžánu a dalších zemích orientu jejich význam dalece přesahuje jejich užitou formu. Koberce zde mají vysoce symbolickou hodnotu a často se využívají k vyjádření kulturní identity, náboženství či společenského postavení. Například určité geometrické a florální motivy odkazují na harmonii, určité barvy zase odkazují na společenské postavení či směr náboženského vyznání.

Lze říci, že koberce Ahmeda jsou jakýmsi víceúrovňovými texty. První úroveň je tradiční vzor koberce s jeho historickým a kulturním kontextem. Druhou úroveň je proměna koberce, změna jeho formy s vzoru a tím i kontextu. A třetí vrstvu tvoří filozofické a konceptuální konotace autora a diváka.

Pro demonstraci způsobu, jakým Ahmed pracuje s koberci a jejich symbolikou jsem vybral jeho sérii tří koberců, kterou vytvořil mezi lety 2014 a 2016. Tato série zpracovává téma revoluce, přesněji revoluce v Íránu v roce 1979, která měla pro tamní ženy velmi nepříjemný dopad v podobě vyššího omezování jejich práv a svobod.. Podle Ahmeda má každá revoluce tři fáze: expanze, rozpad a osvobození. Tyto fáze odrážejí názvy Ahmedových koberců, které je zpracovávají.

Islámská revoluce v Íránu v roce 1979 zcela změnila strukturu země, což ovlivnilo životní styl íránských občanů, zejména žen. Íránští občané, zejména studenti, intelektuálové a náboženští lídři byli nespokojeni s tehdejší vládou, kterou považovali za morálně zkorumpovanou a požadovali nastolení islámské vlády a etablování jako Islámská republika, která by měla státu vrátit stabilitu a řád. To však nepřineslo očekávané změny a ženy opět čelily ještě přísnějším omezením. Vzal jim jejich osobní práva a jasně vymezil, kde leží místo ženy ve striktně mužsky ovládané

společnosti. Revoluce měla také hluboký dopad i na islám jako náboženství v globálním měřítku. Zřízení Islámské republiky v Íránu vedlo k oživení islámského fundamentalismu a k obnovení důrazu na islámské zákony a kulturu v celém muslimském světě.

První fází každé revoluce je vždy expanze. Odráží to i stejnojmenné Ahmedovo dílo z roku 2014 s názvem „Expansion“. Při pohledu na tento koberec vidíme, že vzory se nevyvíjejí ze své původní podoby. Místo toho se rozpínají a ohýbají mimo rám koberce a trpělivě čekají na nové vymezení pravidel. Ženy „natahují“ svou trpělivost již více než čtyři dekády. Poslušně dodržují pravidla vytvořená muži, aby je ovládali a získali moc nad jejich svobodou. Snaží se je však ohýbat a postupně tak uniknout z pevně poskládané reality. Zápal pro osvobození se z tohoto sevření však vytvořil rozpínající se chaos, který se nevyhnutelně změní v rozklad.

Rozpad je fází transformace, kdy se chaos dostává do aktivní fáze. Jak jednou tento proces začne, nezastaví se, dokud nedojde svého cíle. Faig Ahmed ve svém díle „Disintegration“ z roku 2016 zobrazuje logické pokračování expanze. V díle se motivy a vzory již neroztahují mimo rám, ale na povrchu se objevují různé narušující vrstvy a mění se barevnost, která mu dodávají trojrozměrnou perspektivu. Barevné vrstvy oddělují jednotlivé části koberce, jako by odkrývaly jednotlivé jeho vrstvy. Těmito změnami narušuje tradiční podstatu dokonalého řádu a odkrývá proces rozpadu jeho pravidel. Dílo dokonale odráží současný stav Íránu. Po vraždě Mahsy Amini vyšly ženy masově do ulic demonstrovat proti stávajícím praktikám vlády, která je nejen ovládá, ale také bez výčitek svědomí zabíjí všechny, které se proti tomuto systému otevřeně vymezují. Po letech expanzivních protestů ukázala vražda mladé ženy, že nemají budoucnost, dokud se celá společnost nepostaví zločinům, které byly dosud ospravedlňovány pod záštitou náboženství a tradic, a nevzbouří se proti nim. Jejich vzbouření však postupně rozkládá stará pravidla, která se zdála být navždy nezměnitelná. Jejich statečnost umožnila poslední fázi povstání, osvobození.

Osvobození je konečným cílem, kterého lze dosáhnout transformací státu. Tento proces vyžaduje nově redefinovat morální zásady, které jsou posílené kulturou a tradicemi.

Třetí dílo ze série Faiga Ahmeda s názvem „Hal“ zpracovává právě tento zvláštní přerod ze starého řádu na nový. Hal, je zajímavé slovo, které v arabštině znamená řešení a které symbolicky vysvětluje hlavní myšlenku poslední fáze: konečnou proměnu. Koberec začíná jako tradiční vzor ve své nijak nezměněné podobě, ze které pokračuje ve zkapalněném stavu symbolů. Ornamenty se nelámou ani nerozpadají, již

se nerozpínají pryč z rámu, ale místo toho se neustále míchají samy v sobě. Transformují se tak z fixace do tekutosti a nově redefinují představu o tradici a kultuře a vznikají tím nové fluidní vzory, které metaforicky odkazují na formování nové společnosti.

Můžeme říci, že Ahmedovy koberce redukuje kulturní vzorce, přetváří je a ukazují nám jakým způsobem je možné pracovat s budoucím pokrokem a změnami, které s sebou přináší. Ukazuje nám, že absence symbolů nutně neznamena dekuluralizaci, ale spíše vede ke kulturní transformaci. Ve své práci se snaží dekodovat a přetvořit tradice, najít řešení současných problémů a přivést nás do světa možností. Ahmedovy koberce svým příslibem proměny předpovídají nevyhnutelnou budoucnost pokroku, který je možný pouze prostřednictvím změny. V současném transformačním kontextu jeho koberce odrážejí příběhy utkané generacemi žen a slibují, že odvážné činy vedou ke svobodě.²⁸

²⁸ Informace jsem čerpal z rozhovorů
<https://youthtimemag.com/faig-ahmed-an-artist-who-introduced-azerbaijani-contemporary-art-to-the-world/>, <https://news.artnet.com/art-world/faig-ahmed-rug-azerbaijan-2220113>



(obr. 24) Faig Ahmed, Expansion, 2014



(obr. 25) Faig Ahmed, Disintegration, 2015



(Obr. 26) Faig Ahmed, Hal, 2016

6. Brikoláž

Brikoláž je termín, který označuje vytváření nebo stavění něčeho z dostupných materiálů nebo zdrojů, často vynalézavým a kreativním způsobem. Může také odkazovat na proces improvizace a přizpůsobování při řešení problémů.

Termín pochází z francouzského slova "bricoler", což znamená šťourat, kutit nebo improvizovat. V kontextu kulturních studií se bricolage používá k popisu procesu, při němž jsou kulturní systémy konstruovány z již existujících prvků. Podle francouzského antropologa Clauda Lévi-Strausse, který tento termín vymyslel, nejsou kulturní systémy vytvářeny od nuly, ale jsou spíše sestavovány z existujících materiálů.

Levi-Strauss dává „kutilství“ na úroveň užitého umění. Tyto dva směry jsou sice odlišné, můžeme zde spatřit však několik propojujících linií. Kutil nebo umělec pracující s brikoláží ve své práci využívá často užité předměty denní potřeby. Pracuje s nimi však s ignorací jejich původního účelu. „Domácí kutil je s to provádět velký počet rozličných úkolů; ale na rozdíl od inženýra neurčuje si při každém z nich jako první cíl stanovit a získat suroviny a nástroje uzpůsobené speciálně k danému záměru: jeho instrumentální svět je uzavřený a pravidlem jeho hry je vystačit vždy s tím, co má doma.“²⁹

Levi-Strauss celkově v kutilství vidí významný přínos pro kulturní systémy. Jde podle něj o přirozený proces, ve kterém společnost sama přezkoumává předměty, které jsou pro ni zásadní a tím určuje její důležitost v průběhu měnících se kauzalit. Vybral jsem proto autory, kteří s brikoláží ve své umělecké praxi pracují na úrovni vysokého umění a kterých práce zpracovává právě onu proměnlivost důležitosti lidských předmětů. Mark Dion k tomu přistupuje skrze estetiku muzejních expozic, které odráží způsob, jakým naše společnost kategorizuje předměty a jejich historický kontext. O přístupu Louise Nevelson můžeme zase tvrdit, že nalezené předměty zbavuje jejich původní konotace a přetváří je v nové struktury.

Mezi další zástupce této kategorie patří například umělci Danh Vo, Gregory Euclide, Pablo Picasso, Robert Rauschenberg, nebo Joseph Cornell.

²⁹LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Vydání druhé. Liberec: Dauphin, 1996. Ethnos (Dauphin). ISBN 80-86019-25-X, str.34

6.1. Mark Dion

Mark Dion je americkým umělcem známým pro své sochy, kresby a instalace, které zkoumají vztah mezi kulturou a přírodou. Stěžejními díly, které ale považuji za důležité v kontextu tématu této práce, jsou jeho diorama a vitrínové instalace. V těchto objektech Dion často kombinuje vyjmuté prvky z přírody s archeologickými předměty v kontextu antropologie a komentuje tím způsoby, jakými lidé interagují s přírodou a životním prostředím a zkoumá jakým způsobem nás příroda ovlivňuje a jakým ovlivňujeme my ji.

Pro Diona je velmi důležité svou práci opřít o solidní rozsáhlý výzkum. Je známý tím, že před vytvořením díla tráví mnoho času studií daného tématu. Jeho výzkum zahrnuje také studium vědeckého kontextu, rozhovory s odborníky a také navštěvuje místa spjatá s daným tématem, aby dokonale porozuměl všem zásadním proměnným. Tento systematický přístup mu umožňuje získat hluboké porozumění tématu a také do své práce zahrnout řadu pohledů.

Chtěl bych se blíže podívat na Dinovo celoplošné diorama s názvem *Landfill* (1999), ve kterém zpracovává téma našeho dopadu na životní prostředí a změny na to navázané. Představuje zde scénérii v životní velikosti, ve které se pár racků a dalších živočichů živí na skládce odpadků. Aby do díla dostal více vrstev ideologických hodnot, pracuje zde se všemi estetickými prvky klasických přírodních dioramat. Vidíme zde malované pozadí určující perspektivu, vycpaná zvířata, a popředí vystavěné z nakupených odpadků, to, co Giovanni Alois nazval „nelidskými sítěmi a ekosystémy, do nichž jsme podstatně zapleteni, ale které kulturně odmítáme“³⁰. Lidé jsou v hromadění odpadků nepřítomni, přesto všudypřítomni a dílo lze snadno interpretovat jako odsouzení přehlížení negativních dopadů lidské činnosti na životní prostředí. Přítomnost racků však zároveň odhaluje schopnost některých živočichů přizpůsobit se antropogennímu prostředí, a dokonce v něm prosperovat. Ačkoli typ ekosystému, který vidíme v díle *Landfill*, není obvykle prezentován v přírodovědných muzeích, je možná reprezentativnější zástupcem pro moderní přírodu než nedotčená, imaginární krajina běžných muzejních dioramat.

V tomto smyslu Dion zpochybňuje neschopnost současných přírodovědných muzeí uznat provázanost lidského a přírodního světa. Jak tvrdí vědec a historik umění Giovanni Alois, skládky lze považovat za místa antropogenních pravd. Namísto toho,

³⁰ALOIS, Giovanni. *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*. Columbia University Press, 20018. ISBN 978-0231180719s

abychom je chápali jako čistý odpad nebo znečištění, můžeme na ně naopak nahlížet jako na ekologické biosystémy, které odhalují propojenost lidského a nelidského života.

Dalším dílem Marka Diona, které považuji za důležité zmínit je jeho instalace s názvem *Cabinet of Curiosities*, v projektu *Universal Collection*. Instalace se skládá ze sbírky přírodních uměle vytvořených a nalezených předmětů uspořádaných podle zvyků muzejních expozic, předměty jsou označeny a kategorizovány, což vytváří zdání vědecké přesnosti a objektivity. Po bližším ohledání však zjistíme, že nejde o pouhou muzejní vitrínu konzervující, nýbrž o hravý přístup k systematizaci a klasifikaci ve které Dion kombinuje a rekontextualizuje předměty, mezi kterými není na první pohled žádná souvislost.

Toto dílo komentuje lidskou touhu klasifikovat a organizovat svět přírody a to, jak je tato touha často podmíněna kulturními souvislostmi. Dion zde záměrně spojuje předměty z různých časových období a různých geografických oblastí a tím zpochybňuje platnost tradičního pojetí taxonomie. Tím diváky vybízí, aby zvážili i jiné alternativní přístupy, jak chápat kontext přírody a věcí kolem nás.

Kromě toho Dionovo dílo vybízí diváka také k zamyšlení nad úlohou muzeí a jejich autoritou, kterou mají při utváření našeho chápání světa. Tím, že v tomto díle zpochybňuje tradiční taxonomii, zpochybňuje také představu o muzeích, jako o objektivních zdrojů poznání a dovoluje nám se zamyslet, jakými způsoby kulturní a politické faktory ovlivňují a utvářejí naše pochopení světa přírody.

Pokud jde o zasazení jeho práce do kontextu teorie redukovaného modelu Clauda Lévi-Strausse, je důležité poznamenat, že tato teorie se zaměřuje na způsoby, jakými si lidé vytvářejí zjednodušené modely okolního světa. Dion ve své práci vyjímá z našeho světa fragmenty a vytváří tak redukovaný výsek reality, která svým složením nabourává zavedené představy ovlivněné kulturním kontextem, ve kterém se pohybujeme. Kromě toho zahrnuje do své práce často prvky z přírodních věd a archeologie, což lze chápat jako snaha o zkoumání kontextu, jakým se člověk a příroda navzájem ovlivňují. Ve svých sbírkách často pracuje také s nalezenými předměty denní potřeby, které rekontextualizuje a přidává jim nový důležitý význam.³¹

³¹ PUGNET, Natascha. *Mark Dion: The Natural History of the Museum*. Vydání první, ARCHIBOOKS, 2007. ISBN 978-2915639544



(Obr. 27) Mark Dion, Landfill, 1999



(Obr. 28) Mark Dion, Cabinet of Curiosities, 2016, Universal Collection

6.2. Louise Nevelson

Louise Nevelson (1899-1988) byla americká umělkyně ukrajinského původu, která působila ve světě umění v době, kdy dominoval abstraktní expresionismus.

Ve své tvorbě byla ovlivněna precedentními sochami z nalezených předmětů a readymade Marcela Duchampa. Nevelson často pro své ikonické objekty sbírala materiál na městských skládkách. Takto nalezený materiál pečlivě uspořádala do svých soch a tím odpadky rekontextualizovala a dala jim nový narativní význam. Tyto abstraktní narativní příběhy odráží její nakumulované zkušenosti židovského dítěte přesídleného z Ukrajiny do Ameriky, její zkušenosti se vzděláním v New Yorku, stejně jako odkaz na tvrdě pracující ženy a náznaky feminismu.

Nevelson přistupovala ke svému životu se stejnou vášní a intenzitou, s jakou přistupovala ke svým sochám. Pro její práci, jak sama tvrdí, je nepostradatelná intuice. Tu využívala společně s metodou koláže k sestavování svých rozličných soch z nalezených materiálů. Dalo by se říci, že stejně tak skládala dohromady impozantní sebepojetí ze svých zážitků z dětství, snů z dospívání i jejího dospělého života umělkyně. Její dobrý přítel Arnold Glimcher popsal její život jako „tak složitý vzorec fantazie, která je syntetizována s realitou, ve kterém je oddělení mýtu a skutečnosti téměř nemožné“, a prohlásil, že „život Nevelson sám je jejím největším uměleckým dílem.“³²

Když Nevelson začala používat monochrom, který se pro její práci stal charakteristickým, dokázala ve svém umění to, v co doufala i ve svém životě. Neutralizovat idiosynkratické detaily, harmonizovat nesourodé prvky a proměnit obyčejné a všední předměty v elegantní objekty obestřené tajemstvím. Dřevěné odpadky, které nejprve sbírala na skládkách, později získávala od přátel a známých, přetírala neutrálními monochromatickými nátěry černé, bílé, nebo zlaté barvy. Předměty takto zbavené detailů, které odkazovaly na jejich historii, obsahovaly nitky příběhů, získaly důstojnost, vznešenost a sílu, kterou jako úlomky baseballových pálek, opěradel židlí a další fragmenty nábytku nikdy neměly. Nevelson ve své biografii popisuje její vztah k barvě jako „černá barva obsahuje všechny barvy. Je nejaristokratictější barva ze všech.“³³

³² GLIMCHER, Arnold. *Louise Nevelson*. Vydání druhé. New York, Dutton, 1976. ISBN 9780525474395, str. 172

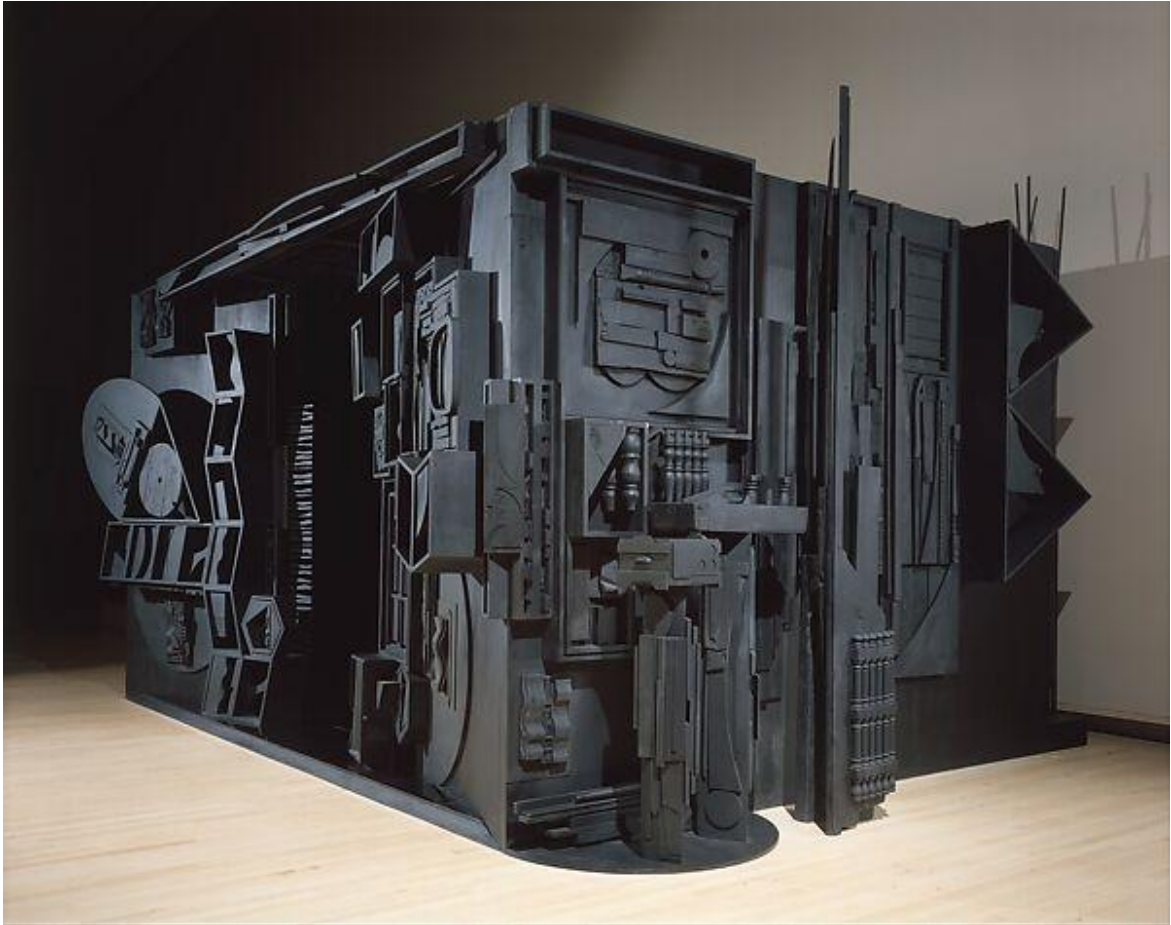
³³ NEVELSON, Louise. *Dawns + dusks: taped conversations with Diana MacKown*. Vydání první. Macmillan Pub Co., 1976. ISBN 978-0684147819, str. 37

V přístupu Nevelson je zřejmá snaha o jakousi rekontextualizaci reality. Své sochařské koláže konstruuje tak, že redukuje význam všech použitých materiálů většinou na jeden monumentální objekt. Nesourodost těchto předmětů monochromatickým nátěrem vyjímá z jejich původního kontextu a homogenizuje celou masu na jediný objekt působící zprvu nečitelně a tajemně. Tímto způsobem dokáže Nevelson divákovi předložit fragmenty kulturních systémů, které nás obklopují bez jejich původního zatížení a ukázat tak provázanost těchto všedních věcí. Nevelson věřila, že použití jediné barvy jí umožňuje zdůraznit formu a texturu jejich soch a zároveň tak vytvořit pocit jednoty a harmonie v každém díle. Eliminací barevnosti tak docílí také jakési ztráty původního zatížení nalezených předmětů a převedení do pouhého náznaku, který stačí pro chápání obecné roviny daného předmětu. Tím pak vzniká prostor, ve kterém se můžeme zaměřit na vztahy mezi jednotlivými předměty, které jsou provázány se sociálně kulturními vztahy v naší společnosti. Svě černé sochy potom byly často vystavovány v zatemněných místnostech, ve kterých se kromě jisté dramatickosti ještě více zdůraznil kontrast mezi světlem a stínem samotného díla. Tato dramatickost a vytržení z reality působí jako by socha nebyla z tohoto světa, jako by byla něčím novým a nečitelným. Když budeme věnovat dostatek času ke zkoumání jednotlivých částí, začneme objevovat povědové předměty, které jsou uspořádány do nových struktur.

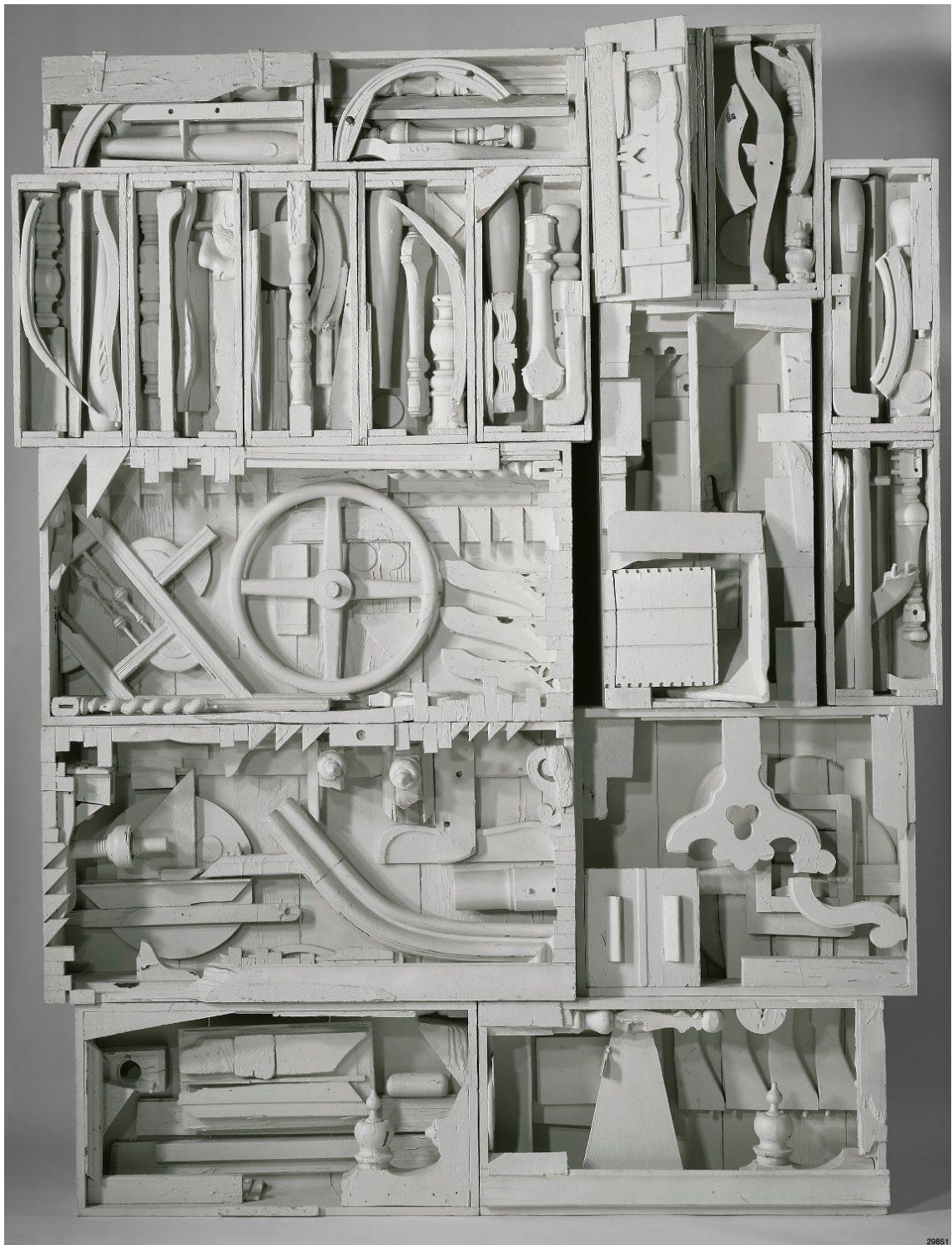
Lze tedy tvrdit, že monochromatické sochy Nevelson můžeme vnímat jako redukovaný model světa kolem nás. Použitím omezené barevné palety a jistým zastřením jednotlivých předmětů tvořící její sochu redukuje vizuální zážitek ze svého díla. Toto zjednodušení nám neumožňuje pouze se zaměřit na formální vztahy mezi předměty a celkovou strukturou sochy, ale také vnímat dílo jako zjednodušenou reprezentaci komplexního světa předmětů kolem nás. Kromě toho lze její způsob práce s nalezenými předměty popsat jako formu brikoláže, což je termín, který Lévi–Strauss použil k popisu aktu použití existujících, často nalezených předmětů k vytvoření nějakého nového významu. V tomto procesu jde především o vytržení předmětů z jejich kontextu a jejich znovuzasazení do nové struktury a tím ho kontextualizovat.³⁴

³⁴ informace vycházejí z rozhovoru

<https://www.studiointernational.com/louise-nevelson-the-artist-and-the-legend>



(Obr. 29) Louise Nevelson, Mrs. N's Palace, 1977-1978



(Obr. 30) Louise Nevelson, Dawn's Wedding Chapel IV, 1959-1960

7. Závěr

V diplomové práci *Umělecké dílo jako model*, jsem zpracoval téma možného principu, jakým nahlížet a kategorizovat umění v kontextu teorie redukováného modelu francouzského antropologa Clauda Lévi-Strausse. Podle něj lze na umění nahlížet jako na soubor symbolů a znaků vypovídajících o kulturním kontextu, ze kterého ono umění pochází. Mezi základní znaky, které je charakterizují, můžeme podle něj považovat například zastoupení binárních opozic, které jsou podle Lévi-Strausse elementární charakteristikou našeho vnímání světa. Zároveň touto redukcí můžeme dosáhnout zjednodušení nějaké komplexní problematiky.

Zaměřil jsem se na tři základní rozdělení, kterými Lévi-Strauss klasifikuje různé umělecké přístupy. Z umění přírodních národů vyplývá, že je zde umění organicky prostoupeno společností a kulturou, ze které vychází. Můžeme říci, že je pro tyto národy přirozené vnímat svět skrze „magické myšlení“, které se vyznačuje vnímáním světa ne analyticky, nýbrž v abstraktních vztazích mýtů a symbolů. Z kapitoly o umění západních civilizací můžeme tvrdit, že je prostoupena přežívajícími motivy z umění přírodních národů, avšak v umění je na svět nahlíženo už pohledem spíše vědeckým, který přináší faktické vědomosti a poznatky o chodu světa, ve kterém žijeme. Umění se zde pomyslně rozděluje na více proudů a stává se z něj samostatná disciplína, která bere v potaz nově také dekorativnost, estetiku a konceptuální přístup. Objevil jsem zde dvě tendence. První je přístup k redukovánému modelu skrze přesné detailní rekonstrukce určitých fragmentů našeho světa, kterými umělec demonstruje nějaké větší komplexnější téma. Tento přístup přímo odráží právě ono vědecké myšlení, které je v naší kultuře bezesporu zastoupeno. Tím druhým je přístup o kterém můžeme tvrdit, že je o něco abstraktnější. Stále vychází z vědeckých poznatků a fyzikálních zákonů, ale oproti analytickému přístupu nám nabízí vnímat svět skrze naše smysly, především tedy skrze barvu a barevný vjem, který je pro mne samotného v mé práci stěžejní. Poslední klasifikace se zaměřuje na užité umění. Vyplývá z ní mimo jiné, že je důležité znát kontext a význam zpracovávaných předmětů. Oproti přístupu přírodních národů je v západní také civilizaci zřejmý posun od čisté praktičnosti také ke konceptuální kvalitě a rekontextualizaci významu těchto předmětů vzhledem k jejich měnícím se praktickým účelům.

Pro jednotlivé klasifikace jsem potom vybral umělce a jejich projekty, kteří se ve své tvorbě všech těchto témat dotýkají. Vybíral jsem především současné umělce, protože mě zajímalo zmapovat, jakými způsoby mohou pracovat v kontextu teorie redukovaného obrazu. Zároveň pro mne bylo důležité tyto tendence zmapovat v kontextu mé vlastní umělecké činnosti, která toto téma zpracovává. Pro tvorbu mého vlastního fiktivního světa, o kterém se dá tvrdit že je redukovaným modelem, využívám především abstraktní organické tvary a struktury, které vycházejí z přírody a každodenního života v kombinaci se symboly a mýty, které jsou v naší kultuře všeobecně vnímány. Je pro mě zásadní práce se čtyřmi barvami (červenou, zelenou, fialovou a růžovou), které vnímám jako elementární částice tvořící svět a přiřazuji každé z nich svůj vlastní význam. Tento svět formuji také skrze vlastní narativní příběhy, které dokreslují atmosféru a jsou jedinými konkrétními prvky skrze které mohu diváka navigovat. Je tedy jakousi mozaikou symbolů, struktur, mýtů a intuice, kterou hledám nové souvislosti v tom, jak vnímáme svět a snažím se jít proti často striktně vědeckému a faktickému přístupu. Proto bych sebe a svou práci zařadil spíše do klasifikace umění z pohledu přírodních národů.

8. Seznam použité literatury (informační zdroje)

Literatura a odborné články

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Vydání druhé. Liberec: Dauphin, 1996. Ethnos (Dauphin). ISBN 80-86019-25-X.

SALINGER, J. D. *Kdo chytá v žitě*. Vydání deváté, v Knižním klubu třetí. Přeložil Luba PELLAROVÁ, přeložil Rudolf PELLAR. Praha: Knižní klub, 2015. ISBN 978-80-242-5028-1

RONBERG, Ami, a Kathleen Rock Martín, editoři. *The Book of Symbols: Archetypal Reflections in Word and Image*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8365-1448-4

ELKINS, James. *On the strange place with religion in contemporary art*. Vydání druhé, Taylor & Francis Ltd., 2004, ISBN 9780415969895

PUGNET, Natascha. *Mark Dion: The Natural History of the Museum*. Vydání první, ARCHIBOOKS, 2007. ISBN 978-2915639544

GLIMCHER, Arnold. *Louise Nevelson*. Vydání druhé. New York, Dutton, 1976. ISBN 9780525474395

NEVELSON, Louise. *Dawns + dusks: taped conversations with Diana MacKown*. Vydání první. Macmillan Pub Co., 1976. ISBN 978-0684147819

WILLETT, Frank. *African art: an introduction*. London: Thames and Hudson, 1971. World of art library. ISBN 978-0500202678

BERGER, John, Sven BLOMBERG, Chris FOX, Michael DIBB a Richard HOLLIS. *Způsoby vidění*. V Praze: Labyrint, 2016. Labyrint fresh eye. ISBN 978-80-87260-78-4.

DEWEY, John. *Art as experience*. Folio, 2010. ISBN 978-0-399-53197-2

BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012. ISBN 978-1-84467-690-3.

CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny*. Přeložil Hana ANTONÍNOVÁ. Praha: Argo, 2017. Capricorn (Argo). ISBN 978-80-257-2184-1.

GORMAN, Carma. *The Industrial Design Reader*. New York: Allworth Press, 2003. ISBN 1-58115-310-4.

ALOI, Giovanni. *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*. Columbia University Press, 20018. ISBN 978-0231180719

Internetové články, rozhovory, ostatní zdroje

„The Wind Egg“ [online] *haseebahmed.com* 29.10.2016 Dostupné z:
<https://haseebahmed.com/The-Wind-Egg-2018-Solo-Museum-of-Contemporary-Art-MuHKA-MuhKA-Antwerp>

„Isaac Lythgoe at Almanac“ [online] *artviewer.org* 1.9.2016 Dostupné z:
<https://artviewer.org/isaac-lythgoe-at-almanac/>

„What Can We Learn About Art Fairs From Liste, Basel's Platform for Emerging Talent? Here Are Four Lessons“ [online] *news.artnet.com*, Tim Schneider 13.6.2019 Dostupné z:
<https://news.artnet.com/market/four-lessons-liste-2019-1572766>

„The cardboard cannabis lab: Thomas Demand's beautifully deceptive realities“ [online] *theguardian.com*, Shaun O'Hagan 22.3.2021 Dostupné z:
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/mar/22/cardboard-cannabis-lab-thomas-demands-beautifully-deceptive-realities>

„Conceptual Photographer Thomas Demand on Why He Decided to Anonymously Design a Store Window for Every Prada Boutique in the World“ [online] *news.artnet.com*, Noor Brara 7.4.2020 Dostupné z: <https://news.artnet.com/art-world/prada-1805898>

„James Casebere“ [online] *skny.com*, nahlíženo 7.2.2023 Dostupné z: <https://www.skny.com/artists/james-casebere>

„James Casebere“ [online] *jamescasebere.com*, Navštíveno 6.2. 2023 Dostupné z: <https://www.jamescasebere.com/bio>

„James Casebere“ [online] *frieze.com*, Izzy Glover 5.5.200 Dostupné z: <https://www.frieze.com/article/james-casebere>

„An Especial Conversation with James Casebere“ [online] *arterealizzata.com*, Uzomah Ugwu 23.1.2023 Dostupné z: <https://www.arterealizzata.com/interviews/a-especial-conversation-with-james-casebere>

„James Turrell“ [online] *artstory.com*, Navštíveno 7.12.2022 Dostupné z: <https://www.theartstory.org/artist/turrell-james/>

„The Shape of Perception: The Art of James Turrell“ [online] *refrationsblog.com*, Navštíveno 6.12.2022 Dostupné z: <https://www.refrationsblog.com/single-post/2018/02/01/the-shape-of-perception-the-art-of-james-turrell>

„Newfoundland, 2019“ [online] *michaelstaniak.com*, Navštíveno 2.1.2023 Dostupné z: <https://www.michaelstaniak.com/selected-exhibitions/newfoundland2019>

„Michael Staniak“ [online] *instagram.com*, Dostupné z: <https://www.instagram.com/michaelstaniak/?hl=cs>

„Michael Staniak“ [online] *stationgallery.com*, Navštíveno 12.3.2023 Dostupné z: <https://stationgallery.com/artist/michael-staniak/>

„IN CONVERSATION WITH MICHAEL STANIAK“ [online] *unitlondon.com*, Navštíveno 3.2.2023 z: <https://unitlondon.com/2020-03-11/in-conversation-with-michael-staniak/>

„Art as a Cultural System“ [online] *hypergeertz.jku.at*, Clifford Geertz Dostupné z: http://hypergeertz.jku.at/GeertzTexts/Art_Cultural.htm

„Magdalene Odundo: ‘Of all mediums, clay is the most versatile, pliable and human’ “ [online] *theguardian.com*, Interview by Priya Khanchandani Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/aug/17/magdalene-odundo-ceramicist-kenya-interview-the-journey-of-things-norwich>

„Magdalene Odundo From American Craft Inquiry: Volume 1, Issue 2“ [online] *craftcouncil.org*, Jennifer Zwilling 24.4.2018 Dostupné z: <https://www.craftcouncil.org/post/magdalene-odundo>

„Faig Ahmed: An Artist Who Introduced Azerbaijani Contemporary Art to the World“ [online] *youthtimemag.com*, Leila Mekhdiyeva 30.8.2022 Dostupné z: <https://youthtimemag.com/faig-ahmed-an-artist-who-introduced-azerbaijani-contemporary-art-to-the-world/>

Azerbaijani Artist Faig Ahmed’s Sculptural Rugs Blur the Line Between Art, Craft, and Optical Illusion“ [online] *news.artnet.com*, Meka Boyle 30.9.2022 Dostupné z: <https://news.artnet.com/art-world/faig-ahmed-rug-azerbaijan-2220113>

„Louise Nevelson: The Artist and the Legend“ [online] *studiointernational.com*, Cindi di Marzo 7.3.2013 Dostupné z: <https://www.studiointernational.com/louise-nevelson-the-artist-and-the-legend>

„Methodology Mark Dion“ [online] *art21.org*, 12. 2008 Dostupné z: <https://art21.org/watch/extended-play/mark-dion-methodology-short/>

Obrazová dokumentace

(obr. 1)

Haseeb Ahmed Wind Egg and Darts Ornament (motif I), 2016

<https://hl-projects.com/content/feature/283/576/>

(obr. 2)

Haseeb Ahmed, The Wind Egg Incubation Tunnel, 2018

<https://hl-projects.com/viewing-room/16/>

(obr. 3)

Haseeb Ahmed, The Wind Egg Scroll (#4)

<https://hl-projects.com/content/feature/290/607/>

(obr. 4)

Haseeb Ahmed, Wind Avatar, 2015–2019

<https://hl-projects.com/content/feature/291/620/>

(obr. 5)

Isaac Lythgoe, A thousand years of air conditioning, 2022

<https://duartesequeira.com/exhibitions/24/works/artworks-794-isaac-lythgoe-a-thousand-years-of-air-conditioning-2022/>

(obr.6)

Isaac Lythgoe, Every movement ended with a manifesto, 2022

<https://duartesequeira.com/exhibitions/24/works/artworks-793-isaac-lythgoe-every-movement-ended-with-a-manifesto-2022/>

(obr.7)

Isaac Lythgoe, I don't remember anything you said to me last night, 2022

<https://duartesequeira.com/exhibitions/24/works/artworks-792-isaac-lythgoe-i-don-t-remember-anything-you-said-to-me-2022/>

(obr. 8)

Thomas Demand, Pond, 2020

<https://spruethmagers.com/exhibitions/thomas-demand-london-2021/>

(obr.9)

Thomas Demand, Nursery, 2020

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/mar/22/cardboard-cannabis-lab-thomas-demands-beautifully-deceptive-realities>

(obr.10)

James Casebere, Toppled Desks, 1997

<https://www.jamescasebere.com/19921999>

(obr.11)

James Casebere, Tall Stack of Beds, 1997

<https://www.jamescasebere.com/19921999>

(obr.12)

James Casebere, Sing Sing, 1992

<https://www.jamescasebere.com/19921999>

(Obr 13.,14.,15.,16)

James Turrell, The Color Inside, 2013

<https://landmarks.utexas.edu/artwork/color-inside>

(Obr. 17)

James Turrell, Acton, 1976

<http://collection.imamuseum.org/artwork/51250/>

(Obr. 18)

Michael Staniak, OBJ_180, 2019

<https://www.artsy.net/artwork/michael-staniak-obj-180>

(Obr. 19)

Michael Staniak, OBJ_162, 2018

<https://stationgallery.com/artist/michael-staniak/>

(Obr. 20)

Michael Staniak, IMG_1057, 2019

<https://www.raritygallery.com/michael-staniak>

(Obr. 21)

vlevo: Untitled 1988, Magdalene Odundo., uprostřed: Amfora s Ariadnou tančící se satyry 550-540 př. n. l., vpravo: Untitled 1989, Magdalene Odundo

<https://www.apollo-magazine.com/magdalene-odundo-interview/>

(Obr 22.) vlevo: Magdalene Odundo, Asymmetrical Betu II, 2010, vpravo: Magdalene Odundo, Asymmetrical series, 2017

<https://contemporaryand.com/magazines/magdalena-odundo-dancing-with-vessels>

(Obr. 23)

Magdalene Odundo, Untitled, 1989

<https://www.ceramicreview.com/articles/magdalene-odundo-figuration-and-abstractio>
n/

(obr. 24)

Faig Ahmed, Expansion, 2014

https://www.textileartist.org/faig-ahmed-remixing-traditions/faig_ahmed_expansion/

(obr. 25)

Faig Ahmed, Disintegration, 2015

https://www.reddit.com/r/Art/comments/ir33mk/desintegration_faig_ahmed_wool_2016/

(Obr. 26)

Faig Ahmed, Hal, 2016

<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/131100/>

(Obr. 27)

Mark Dion, Landfill, 1999

<https://www.michael-fuchs.info/courses/extinction2019/>

(Obr. 28)

Mark Dion, Cabinet of Curiosities, 2016, Universal Collection

<https://www.vassar.edu/vq/issues/2016/02/images/2-vq-cabinet-a.jpg>

(Obr. 29)

Louise Nevelson, Mrs. N's Palace, 1977-1978

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/484216>

(Obr. 30)

Louise Nevelson, Dawn's Wedding Chapel IV, 1959-1960

https://www.artnet.com/artists/louise-nevelson/dawns-wedding-chapel-iv-RC_mAzkIDZhmqWEBThblsA2