

AGAINST NATURE: MLADÁ ČESKÁ UMĚLECKÁ SCÉNA

Mění se přítomnost

Adam Budak

Ve stejném roce, kdy Národní galerie v Praze slaví 220. výročí svého vzniku, současně zahajuje tento nový výstavní projekt věnovaný zkoumání nejmladší české výtvarné scény. Je koncipován jako cyklická výstava a vyjadřuje upřímný zájem galerie o sledování nejzajímavějšího a současného vývoje místní umělecké scény. Tato přehlídka, anti-monumentální již ve svém jádru, cílená a koncentrovaná, je tematicky vytýčená kurátorským přístupem a je založena na pečlivém procesu výběru, který poskytuje dvojí perspektivu: místního a zahraničního kurátora. Snaží se vyhnout klišé podobných projektů (*jak se definuje přítomnost, jak se předpovídá budoucnost a jaký je vztah k minulosti*) a nabízí úhel pohledu, jímž lze nahlížet a kriticky pojímat mladou uměleckou produkci; zároveň je však příslibem toho, co přijde příště, jakýmsi prorocstvím, čím se bude mladá generace zabývat a jak tato generace přispěje k chápání a vnímání světa, jenž nás obklopuje a utváří naši identitu a vědomí. Tento projekt usiluje o zformulování individuálního i kolektivního hlasu — základu možného budoucího paradigmatu a rovněž zachycení tvořícího se *Zeitgeistu*, ducha doby, i hledání slovníku budoucí formy a výrazu.

S potěšením představuji úvodní projekt tohoto nového cyklu. Tato výstava s výstižným názvem *Against Nature*, kterou koncipovali kurátoři Edith Jeřábková z Prahy a Američan Chris Sharp z Mexika, shromáždila díla třinácti začínajících umělců, kteří se většinou narodili na přelomu osmdesátých a devadesátých let a žijí v České republice. Její název je zároveň i jejím prohlášením. Kurátoři se zaměřují na to nejpodstatnější — na materiály a metody práce umělců. V naší hyper-technologické a post-humánní době se vyjevuje nová tendence přiklánějící se k přírodě, která možná předznamenává nový „obrat“. Ten může být odrazem teze francouzského antropologa Philippa Descoly, která prohlašuje, že lidskou zkušenost je třeba chápat jako základ koexistence dvou skupin jevů, jež se řídí jasnými principy — přírodou a kulturou. Descola nastiňuje svou ekologii vztahů tak, že čerpá z behaviorálních věd a vědy o živé přírodě a klade otázku: „Jak dát znovu dohromady přírodu a společnost, lidské i nelidské bytosti, jednotlivce a kolektivy, jak je složit do nového shromáždění, v němž by už nefigurovali jako rozděleny mezi jednotlivé látky, procesy a reprezentace, ale byli by ustáleni do vztahů mezi mnohočetnými celky, jejichž ontologický status a schopnost akce se liší podle postavení, které zaujímají k sobě navzájem?“¹

Výstava *Against Nature* buduje podobný vztahový prostor a jako taková se ve své upřímnosti a pokoře dotýká toho, na čem dnes skutečně záleží. Název výstavy odhaluje složitost přístupu. Ve volné narážce na „jedovatý román“ Joris-Karla Huysmansa z roku 1884 tak autoři napůl prohlašují za případné *alter ego* současných uměleckých postojů antihrdinu, excentrickou postavu Jeana des Esseintes. Odklonem od naturalismu Huysmans provokativně označil změnu

paradigmatu, která má jak se zdá silný vliv i na dnešní způsob myšlení a vnímání světa, který trpí vyčerpáním. Vede k novému druhu dekadence, jak to mimo jiné vyjadřuje i nejnovější román Michela Houellebecqa *Podvolení* (2015), v němž Huysmansovy práce a zejména jeho soumravné dílo *À Rebours* slouží jako palimpsest satiry o západních hodnotách a vykreslení naprosto převratných změn v současné společnosti.

Pro první výstavu našeho nového cyklu můžeme užít také proroctví dalšího francouzského antropologa Marca Augeho jako vodítko, které prošlapává cestu k dalším nadcházejícím kapitolám: „V době, kdy se na planety naší sluneční soustavy začíná pohlížet jako na pouhá předměstí Země a kdy nám vědecká popularizace nabízí hypotézy, jejichž jazyku nerozumíme a které způsobují, že záhady slávané pozemskými monoteismy v jejím světle blednou a hasnou, nám už příroda neposkytuje útočiště ani pomoc, ale představuje výzvu. Výzvu lidským společností, aby upřednostnily jedinou věc, díky které mohou ovládnout budoucnost, jedinou věc, jež může dát smysl lidskému životu jednotlivce tím, že jej zevšeobecní — a tou je pátrání po opravdovém a skutečném. Snad stojí v jádru nejzávažnějších ambicí vědy najít tajemství nejniternější moudrosti jednotlivců. A snad právě vědomí společné budoucnosti může dát každému jednotlivci sílu prožít tuto měnící se přítomnost, které říkáme budoucnost.“

1 Philippe Descola, *The Ecology of Others*, Prickly Paradigm Press Chicago 2013, s. 5. 2 Marc Auge, *The Future*, Verso Futures 2014, s. 106.

Against Nature

Chris Sharp

Když mě Adam Budak pozval, abych se stal spolu- kurátorem výstavy v Národní galerii v Praze představující nastupující českou uměleckou scénu, byl jsem současně překvapen i potěšen. Možná jsem nemusel být tolik překvapen, protože jsem na této scéně nebyl nováčkem. Poprvé jsem přijel do Prahy jako kritik a kurátor v roce 2009 na pozvání Zuzany Blochové, která mě později oslovila, abych připravil výstavu v Meet Factory (*Being There*, 2010). Tehdy jsem se poprvé setkal s Edith Jeřábkovou, a dokonce jsem s ní hovořil o možnosti spolupráce na budoucí výstavě. Z tohoto projektu pak z různých důvodů bohužel sešlo. Proto mi udělalo radost, když mě Adam oslovil s touto nabídkou a sdělil mi, že výstavu budu připravovat právě s Edith Jeřábkovou. Zdálo se mi, že je naše spolupráce vůlí osudu. Přece jen budeme společně pracovat na výstavě, i když pod jinou hvězdou a za jiných podmínek, s několikaletým zpožděním.

Tato přehlídka je výsledkem tří samostatných cest do Prahy, při nichž jsme s Edith navštívili přibližně padesát ateliérů a mluvili jsme s umělci v kavárnách, výstavních prostorech a školách po celém městě (za jeden třídenní výlet jsme absolvovali maraton jednadvaceti schůzek). Většinou umělců, s nimiž jsme se setkávali, ještě nebylo třicet a žádný nebyl výrazně starší. Někteří ještě studovali. Byli to Češi i cizinci tvořící v České republice. S postupem našich „rešerší“¹ jsme si začali uvědomovat řadu věcí: mnozí, byť ne všichni, umělci pracovali intuitivně, svérázně a mimořádně se zajímali o materiál; u mnohých hrálo zásadní roli řemeslo a ruční tvorba i jistá expresivita, která není expresivitou v tradičním smyslu slova: nevztahovala se tolik k vlastnímu já a osobní psychologii, ale spíše k materiálům a samotným médiím. Přestože jsme se setkávali i s jinými postupy, tento přístup převažoval a snad by se dal označit za jistý trend. Spolu s tímto zjištěním jsme se shodli také na tom, že nechceme zorganizovat náhodnou přehlídku „pražského umění tady a teď“, kterou nebude držet pohromadě nic víc než kurátorské konstatování, že se jedná o přehlídku. Tak volný až neexistující kurátorský rámec, s nímž se často setkáváme, by představovaným dílům udělal medvědí službu.

Omlouvám se za následující pedanterii ve stylu *ars curatica*, ale ve chvíli, kdy se konkrétní umělecké dílo ocitne ve společnosti jiného uměleckého díla, dochází k reciproční modifikaci, která může být vzájemně vyčerpávající či naopak vzpružující. Z toho vyplývá, že úkolem kurátora je zařídit, aby byl tento vztah co možná největší vzpruhou a obohacením. Z vlastní zkušenosti vím, že jedním z nejlepších způsobů, jak si zajistit obecnou dobrou vůli a pozitivní energii, je stanovit si – přinejmenším na začátku – koncepci, téma nebo otevřený narativní rámec namísto pouhého využití děl bez kontextu. Následně je třeba vytvořit mezi díly prostorový vztah (to je možná ještě důležitější než koncepční a tematická blízkost), což znamená zaměřit se na to, jak spolu sounáleží a jak spolu komunikují v prostoru. Skutečně, v ideálním světě je uměleckým dílům spolu dobře. Vzájemně se posilují a vyzařují štěstí. Ví, že to může znít trochu podivně, ale všichni poznáme, když je umění nešťastné. Umění, jakkoli neživé, ví, jak dát najevo své city, a nešťastné umění je obvykle vedlejším produktem nepromyšleného aranžmá, přeplněného prostoru, špatné instalace děl sestavených z nejasných důvodů či naopak z příliš jasných důvodů, například proto, aby se umění podřídló věci, v níž věří nebo nevěří, a představilo její

podstatu. Nešťastné umění poznáme, protože jsme často nešťastní, když se na ně díváme. Totéž lze říct o šťastném umění. Šťastné umění většinou činí diváky šťastnými.²

Přestože riskuji, že má slova vyzní školometsky, rád bych předem objasnil, jak jsme s Edith postupovali při výběru děl do výstavy. Pochopitelně se nám nelíbilo všechno, co jsme viděli, ale do výstavy se nedostala ani některá z děl, která se nám líbila, a to jednoduše proto, že by jim tam nebylo dobře a nepříspěla by k oné vzácné, těžko postižitelné, ale přece zřejmé soudržnosti, která je vrcholným ospravedlněním jakékoli výstavy. V tomto smyslu by bylo možné namítnout, že se nám nepodařilo patřičně reprezentovat šíři, složitost a různorodost začínajících umělců pražské scény – ale takový neúspěch je nedílnou součástí všech podobně koncipovaných kurátorských projektů. Kdyby byli úkolem zorganizovat tuto přehlídku pověřeni jiní dva kurátoři, vznikla by s největší pravděpodobností jiná výstava, jejíž celková neadekvátnost a nekompletnost by patrně nebyla o nic méně nápadná než v našem případě. Otázkou tedy zůstává, co podle mě způsobuje, že se oněch třináct umělců, kteří byli natolik velkorysí, že přijali naše pozvání k účasti na této přehlídce, spolu údajně cítí dobře. Odpověděl bych, že se jedná o výsledek jisté- ho přístupu k materiálům, k přírodnímu i nepřírodnímu, ale také o víru v to, že uměleckou pravdu nelze oddělit od formy, způsobu tvorby a veřejného zodpovídání soukromých otázek skrze formu. Sama příroda se v mnoha dílech představených na této výstavě stává mimořádně proměnlivou a nejednoznačnou. Vezměme si například elegantní a jemné amalgamace Anny Ročňové a mikroskulptury Davida Fesla z kousků odpadu. Oba umělci dávají nový smysl obyčejným materiálům, jejichž opotřebenost se stává téměř organickou maskou. Něco podobného se děje i s obrazy Viktorie Valocké, obarvenými a malovanými v hravých, náladových barvách, zatímco ocelové a sádrové skulptury Ondřeje Filípka se vyznačují proměnlivější post-industriální kvalitou. V tvorbě všech vybraných umělců se projevuje smysl pro ontologickou promiskuitu v srdci přírody či se, lépe řečeno, ukazuje, jak jsou takzvané přírodní věci ve skutečnosti podivné. Toto odhalení však nikdy nezazní jasně a otevřeně. Prostě k němu dojde, a to s relativní nevysvětlitelností samotné přírody.

O nic méně podivné a nápadné není ani používání a kombinování látek s neobvyklými textilními materiály, z něhož vznikají beztvare a neidentifikovatelné formy. Využití látek a jejich propojení s netradičními materiály se nepřímo vplétá do zkolabované diskuze o přirozenosti a nepřirozenosti – od abstrakcí z tkanin s příměsí igelitu Johany Pošové po kostýmní skulptury Tatiány Nikuliny, které kombinují igelitové fólie s běžným oblečením, z nichž vznikají nepravděpodobné oděvy, nemluvě o naškrobeném, použitém oblečení Kateřiny Holé, z něhož se stávají volně stojící skulptury.

Celkový duch děl na této výstavě neomlouvá jejich podivnost, záhadnost a materiálnost. Zde mám na mysli zejména velké černobílé fotokoláže Rudolfa Skopce. Tyto fotografie, jejichž rozměry zdánlivě odpovídají životní velikosti zobrazovaných objektů, jsou ostentativně rearanžovanými snímky interiéru, ale na rozdíl od většiny fotografických děl se očividně nepokoušejí o přenos informací, a naopak informace zastírají. Podobně pracují malíři Martin Lukáč a Ondřej Petrlík, kteří se bez váhání vydávají na cestu po trajektoriích reprezentace, která je tak důkladně vyšlapaná, že téměř nabírá organický charakter – ale oba postupují způsobem, jenž přirozeně obnovuje jazyk, který používají. Lukáčovy malířské výpady na neuspořádané

území expresionismu naštěstí nezatěžuje emoční břímě, které jde s tímto žánrem obvykle ruku v ruce, a Petrlíkovy většinou monochromatické kresby se vkrádají do kalného, ikonografického teritoria symbolismu konce století, ale přesto působí stejně svěže a zvláště jako jiná současná díla. Jako takové se tyto kresby stávají symbolem samotné výstavy, jejíž titul – *Against Nature* (Oproti přírodě) – pochází z anglického překladu symbolistní klasiky z pera J. K. Huysmanse *À rebours* (česky *Naruby*) vydané v roce 1884. Ale zatímco v románu dá ústřední postava des Esseintes před naturalismem a materialismem přednost idealismu a mysticismu, umělci zařazení do této výstavy výše zmíněné „ismy“ směšují a vytvářejí všeobjímající formalismus rozličných osobních a osobitých podob, v nichž jsou forma a postup dokonale sladěny s vlastním obsahem. A právě toto zhroucení hranic mezi osvícenskými binaritami zajišťuje dialog děl vytvořených touto skupinou umělců se současnou evropskou filozofií a uměleckou produkcí. Tato tvorba však není navzdory své současnosti pouhým příznakem přítomného okamžiku. Umělci představovaní na výstavě *Against Nature* se opírají o formální a historický základ svých konkrétních disciplín a tím, co vkládají do své tvorby, dosahují jisté nadčasovosti. A navzdory mnohému, co je spojuje či rozděluje, doufáme, že bude vybraným dílům spolu dobře.

1 S velkou nevolí používám tento pojem, který se stal v posledním desetiletí ve světě současného umění tak populární. Má nevěle pramení z toho, že tento termín pochází z vědeckých disciplín (mezi něž umění nepatří), které se zpravidla zakládají na metodách kvantifikace, analytické explikaci a řešení problémů. Domnívám se, že umění je přesným opakem: nelze je oddělit od osobitosti (a proto je příliš jedinečné, než aby se dalo kvantifikovat), v posledku odolává explikaci a zcela závisí na tvorbě (a částečném řešení) vlastních problémů. Umění je ze své podstaty anti-vědecké a místo poslušné „produkce vědění“ (takového, jež je kvantifikovatelné) neustále vytváří formy neposlušnosti, okamžiky existenciální velikosti a niterné bolesti, bez níž je lidský tvor odsouzen k lakomosti a chudobě, z které se nevykoupí sebevětším bohatstvím.

2 Zní to, jako bych psal knížku pro děti o pracovní náplni kurátora, ale domnívám se, že kurátorství skutečně je, nebo by mělo být, takto jednoduché.

Jak můžu říct, co si myslím, dokud neuvidím, co říkám?

(E. M. Foster, *Aspect of the Novel*, 1927)

Edith Jeřábková

Přenesené použití známého Fosterova výroku nám může posloužit jako dobrý úvod do souboru témat nastupující generace umělkyně a umělců. Mohla bych dlouho kroužit kolem, ale nakonec bych se stejně nevyhnula jistému zobecnění poukazujícímu na nedostatečnost konceptuální metody pro pojmenovávání našeho současného vztahování se ke světu. Mantra krize v různých manifestacích rachotí jako pokažený stroj všemi filozofickými, sociologickými a politickými texty a texty o současném umění, opakované snahy a výzvy k hledání nové koncepce nebo modernity, která by nahradila současný neoliberální systém, celý tento naléhavý tlak inteligence zdá se způsobuje, že umělci již nemají prostor se k tomuto verbálnímu toku vztahovat konceptuálně.

Nejjednodušší možná bude si na chvíli vypůjčit myšlenku výstavy *Making is Thinking*¹ kurátorky Zoë Gray, kterou realizovala v galerii Witte de With v Rotterdamu v roce 2011, kde se snažila vyjádřit změnu ve způsobu práce současných umělců. Ve velmi hrubé zkratce se dá říci, že umělkyně a umělci nenaplnují apriorní koncepce, ale „myslí tvořením“. Gray se pokusila v umění najít propojení dvou činností živého těla – práce a myšlení, které zvláště ve společnosti racionálního věku byly přísně oddělovány.² Titul své výstavy převzala z knihy Richarda Sennetta *The Craftsman* (2008), v níž se autor zamýšlí nad prací v industrializované společnosti, která k ní ztratila bezprostřední vztah. Práce se stala jako vše předmětem privatizace, jejím hlavním cílem již není práce dobrá, ale efektivní. Sennett našel skrytou oblast, ústraní, kterým je řemeslo, v němž tiše přežila kontinuita mezi předindustriálním a postindustriálním věkem. My však nechceme tematizovat přímo řemeslnost a rukodělnost (jako možnost pro kritiku, emancipační a aktivistický program nebo vědomý nostalgický regres), přesto ale některé podobné principy, jako jsou důraz na materiál, technologii, procesualnost, „pomalost“ výrobního postupu aj., v tvorbě mladých umělkyně a umělců nalezneme.

Do centra zájmu umělců se tedy dostává práce a tvorba samotná často ve vztahu (více analytickém než otevřeně kritickém) k produkci a k oběhu zboží, objektu a zbožnímu fetiši. Za několik let se podstatně proměnil způsob jejich tvorby. Zdá se, že přestali věřit ve služebnost umění jako nástroje kritiky a obrátili svou pozornost k umění jako hledání cesty, přičemž se přestali vyhýbat dříve zapovězeným oblastem intuice, instinktu a imaginace. Snad se dá říci, že oproti obratu k objektu v prvním desetiletí 21. století, kdy objekt byl nositelem kritického komentáře (Rachel Harrison, Claire Fontaine, Cady Noland, David Hammons, Martin Boyce aj.), v druhém desetiletí dochází k procesu deobjektifikace, k příklonu k subjektivním hodnotám. Přestože nastupující autorky a autoři české scény nevystupují s radikálními manifesty (a ani nemusí, programové zázemí mají v současné filozofii a sociologii, které jsou umění nebývale blízko a ve vzájemném přátelství, a to i na osobní bázi), neznamená to, že postoje současné generace jsou krotké nebo do sebe uzavřené. Sociální a participativní postoj začátku století není nenávistně zadupáván do minulosti, jen je jeho stále ještě antropocentrický model nepřijatelný pro dnešní pokusy najít slabinu modernistického kánonu a přehodnotit pozici centrálního subjektu vyrovnanějším uspořádáním humánních a nehumánních sil. Teorie antropocenu a

různé varianty objektově orientované ontologie jdou ruku v ruce s obecným zájmem umělkyň a umělců o objekt bez toho, aby tyto teorie pro ně byly závazné a normativní (někteří je nejspíš ani neznají). Proto je nutné znovu přehodnotit a případně rozpustit některé osvícenské polarity nejen práce/myšlení, subjekt/objekt, příroda/kultura, ale znovu formulovat základní otázku vztahu k přírodnímu. Ještě nedávno jsme mohli říkat, že do protikladu s přírodním vstupuje: umělé, kulturní, jazyk, stroj, technologie, data. Vyrovňávání, emancipace kulturního v pojmu druhé přírody, genealogicky střídající tu první, přešlo s otevřením se virtuálního prostoru a on-line sítě do další fáze, kdy již většinová společnost v praktickém životě ostře nebo vůbec neodděluje přírodní od umělého a není to již často ani možné. Přesto představa o tomto protikladu přežívá. To naopak vyvolává v jiné části společnosti vlnu zájmu o přírodní tvary a materiály, rukodělné výrobky, farmářské potraviny, přírodní produkty. Vztah k přírodě se v případě umění většinou odehrává jako vztah k základnímu, primárnímu, ve smyslu příroda před člověkem. Ve slovním spojení *against nature* vlastně zaznívá potvrzení přírody. Ovšem jaké, když ani filozofie se neshodne na tom, co dnes příroda je a co znamená? Musí být tedy příroda dnes potvrzena jedině vymezením se nebo odkazem k ní jako k nějaké abstraktní kategorii? Můžeme dále použít i pro dnešní umění a jeho vztah k přírodnímu teorii Borise Groyse, kterou rozvinul pro oblast dokumentárního směru v umění, v níž říká, že umění, které vzniká v podmínkách biopolitiky, tedy v podmínkách uměle formovaného životního trvání, rovněž výslovně tematizuje své prostředky, jakožto rysy arteficiální povahy svého vlastního trvání – tedy vztah k přírodnímu může být přinejmenším ambivalentní.

Člověk není komplexní jako příroda, ale jeho myšlení se v posledních třech stoletích snaží být natolik komplexní, aby mohlo přírodu obsáhnout a předčit. Otázka je, jaký vliv to bude mít nejen na planetu, ale také na jeho vlastní psychiku. Spojení *against nature* v devatenáctém století formulovalo program průmyslové revoluce, kdy člověk a jeho výrobky měly přesáhnout přírodu a rozšířit její omezené možnosti. Výstava odvozuje svůj název od stejnojmenné knihy Jorise-Karla Huysmanse, která je esencí tohoto pro naše století nového druhu „moderního romantismu“, a nachází s ní zajímavá spojení. Věříme, že název výstavy nebude dnešní publikum číst sám o sobě jako kontradikci, ale právě skrze jeho relativně absurdní druhé uchopení v současnosti. Doufáme, že je zjevné, že nám nejde o to zabývat se přírodninami v uměleckých motivech a práci. Slovo *nature* v názvu výstavy by se v českém překladu omezilo pouze na jeden význam – příroda. Nás ale zajímá právě ona šíře, ať už ve smyslu naturelu, nebo základu, k němuž se vztahujeme. Proto a také pro jeho ikoničnost název nepřekládáme, což nás zároveň trochu mrzí.

Je pravděpodobné, že někteří diváci si pod pojmem průzkumu nastupující umělecké generace představují automaticky formát přehlídky. My jsme naopak chtěli dospět k formátu kurátorsky uchopené výstavy, jejíž témata budou svírat pevnější rámec a vycházet z prací této generace a ovlivní konečný výběr autorek a autorů. Přestože jsme důsledně prošli asi pět desítek ateliérů, případně portfolií, mezi vystavujícími umělci je na výstavě zastoupeno pět mužů, pět žen a jedna ženská umělecká trojice. Z práce umělkyň a umělců, které jsme s Chrisem Sharpem vybrali do výstavy, vyplývá, že buď nijak programově nerozlišují mezi první a druhou přírodou, nebo se pokoušejí vědomě propojit svět umění, přírody a výrobků. Vztah jejich umění k technologiím není kritický, může být ambivalentní, ale většina z nich je v tvorbě výrazně neuplatňuje. Z toho

tedy vyplývá, že základ, ke kterému se vztahujeme, se proměnil a není reversibilní. To však neznamená, že by náš pohled na „přírodu“ byl planý. Nejviditelněji se odráží v pozornosti, kterou autorky a autoři věnují materialitě díla a procesům, kterými prochází. V úvodu svého textu *Does Nature Stay What-it-is?: Dynamics and the Antecedence Criterion* Iain Hamilton Grant užívá citát Friedricha Schellinga o koncepci hmoty jako takové, která je ze svého založení syntetická: „čistě logický koncept hmoty nemá význam a realistický koncept hmoty jako takové vychází ze syntezy těchto sil uskutečněné prostřednictvím imaginace.“³ Zásadní otázka podle Granta, která ovlivňuje naše vnímání přírody a která je založena na dualismu atomů a energie v newtonovském mechanickém materialismu, zní: Je hmota substance nebo síla? Bez schopnosti dalšího teoretického uchopení této problematiky dosti lakonicky shrnu, že umělkyně a umělce provokuje v obojí podobě, a zdá se, že právě v tomto vztahu nacházejí motivaci a nové možnosti.

Objekty Anny Ročňové často vznikají ve skupinách, jejich vodítkem bývá nějaká prozaická činnost, kterou autorka dobře zná, jako třeba rybaření, koupání nebo piknik. Přesto, že mají společné téma, či spíše rámec, jejich podoba vzniká z komunikace autorky s materiály a technologiemi, které tyto materiály umožňují nebo je umělkyni „samy podsouvají“. Jestliže se dnes těžko hovoří o experimentování, pak metody Anny Ročňové jím jistě jsou, neboť cestou pokus-omyl Ročňová ve svém ateliéru nachází formy pro spojování různých hmot a věcí. Tyto procesy nejsou prosty logiky, naopak, velmi respektují logiku možností různých materiálů, předmětů a četných proměn, které v reakcích mezi sebou nabízejí. Její oblast zájmu pak spadá většinou do přírody a jejích procesů, do vztahu k civilizaci a jejím produktům. Neznamená to však, že by od sebe přírodní a kulturní oddělovala. Přestože si uvědomujeme, že cesta zpět do rajské zahrady pro lidstvo není možná, a mnoho umělců se pohybuje v přírodním rámci stejně přirozeně jako ve virtuálním, silně dnes rezonují hlasy některých oblíbených filozofů, jakým je například Michel Serres, který nekompromisně vyzývá lidstvo k pozornosti vůči přírodě: „Neříkám pouze to, že příroda může být považována za právoplatný subjekt, ale musí být uznána za subjekt, tečka; to znamená, že je plná informací a my ji musíme poslouchat... A to nemá nic společného s přírodou ve smyslu, jak ji vnímali v osmnáctém století, kdy byla jakýmsi dekorem určeným pro lidský život. Rousseau a v podstatě všichni, kdo v osmnáctém století mluvili o přírodě, hlásali způsob smlouvy s přírodou založený na vztahu pána a otroka. Ale dnes je příroda partnerem. Není dekorem, je partnerem. Není naším prostředím, naopak je něčím, co se nám podobá.“⁴

Tento partner, o kterém Serres tak horečnatě hovoří, umí Anně Ročňové vnuknout mnohé postupy a formy. Její uvažování vylučuje naturalismus a formální napodobování přírody jako cíl. Viditelná procesualnost objektů jako by naopak vystupovala proti reprezentující funkci uměleckého objektu, který přírodu nechce zobrazovat nebo zastupovat, ale být její součástí. Její objekty dokáží být nejen laskavě poetické, ale i poeticky temné a kruté a můžeme v nich cítit jistou záměrnou úroveň naivity nebo nevinnosti, stadium na rozhraní prvotního hříchu, což se může podvědomě vztahovat právě k rozhraní práce a myšlení. Ročňová nemá počáteční ideu, kterou by naplňovala, „tvořivá ruka a pracující mysl“ fungují současně nebo, pokud to není možné, se velmi harmonicky doplňují v procesu vytváření díla. Předsunutý koncept by byl pro ni překážkou. Místo toho, aby materiály kontrolovala, navazuje s nimi vzájemný vztah, nechává

dělat hmotu její vlastní pohyby a projev, na který reaguje většinou jen několika nezbytnými, ale podstatnými kroky ve vrstvách či koláži. Umožňuje fyzikálními vlastnostem materiálů – umělých i přírodních – zasahovat do utváření „jejích“ sochařských forem. Ty rozhodně nejsou prosty modernistického základu a můžeme si u nich vzpomenout na práce umělců hnutí arte po- vera, Evy Hesse, Barbary Hepworth, v našem prostředí Evy Kmentové, Běly Kolářové, Marie Bartuszové nebo později Denisy Lehocké. Rozdíl modernistického přístupu autorů šedesátých let 20. století hezky vystihuje citát Stanislava Kolíbala, který tak jako Anna Ročňová pracuje s oblibou se sádrou. Kolíbal o tomto materiálu ve svém katalogu k výstavě v Nové síni v roce 1967 píše: „Nevadí mi její zprofanovanost. Mám ji rád, protože není ničím. Nevnuká myšlenky, ale je poslušná našich myšlenek. Neleží v trávě jako kámen, ani neroste jako strom. Teprve vzniká...“ Hmota pro modernistické umělce reprezentovala stav prázdnoty, beztvarosti, bezobsažnosti. Současní autoři se snaží vyčíst smysl a budoucnost v materiálu samotném předtím, než mu vtisknou tvar, kompozici a význam. V tomto směru má Ročňová svá východiska možná spíše v pracích umělců, jakým je Jiří Kovanda, v jeho instalacích z konce sedmdesátých a začátku osmdesátých let minulého století i z let současných.

Anna Ročňová si přeje, aby dílo vyjadřovalo její myšlení co nejpřímější cestou a aby obsahy byly komunikovány co nejjednodušším způsobem. Udělat někdy „málo“ v transformaci materiálu do výsledného díla znamená určitou odvahu, tak jako u minimalistů. Objekty zde však nejsou aktéry, kteří by měly zastupovat lidské tělo, přestože někdy připomínají pohyby a stavy lidské figury nebo mají oblečeno lidské triko. Ustalují přechodné a zvrtné stavy a proměny přírodního do umělého a opačně. V masném pekáči můžeme díky lampičce, která prosvěcuje obraz měsíce, prožívat romantiku úplňku na vodní hladině. Jindy naopak autorka bušením kladiva do květů macešek vtlouká květy plné sytých barev do ubrusu, který připomíná plastové ubrusy chalupářských víkendů nebo praktických babiček, které napodobovaly představu venkovské pohody přelomu století. Jak je vidět, Ročňová nekomentuje nějaké teoretické koncepce a nerozpouští ve své tvorbě humánní obsahy. Ty, jak jsem již uvedla, zůstávají ponořeny do každodenního prožívání světa tak, jak je zná autorka a většina z nás. Materiálová a objektová spojení, která Anna Ročňová tematizuje, jsou nezdárka křehká a zvrtná a předznamenávají možný kolaps. Jejich uměle udržovaná stabilita slouží jako obecná metafora jemnosti vztahů jak lidských, tak ne-lidských. „Kromě toho des Esseintes měl pocit, že rafinovanost je tím, co s konečnou platností dokládá lidskou genialitu. Jak sám říká, nadvláda přírody již skončila. Nechutnou uniformitou jejích krajin a obloh jednou provždy unavila ohleduplnost a trpělivost estétů. Opravdu, jaká tupost! Jednotvárnost specialisty omezeného zúženým rámcem své profese. Jaké to obyčejí! Zvyky řemeslníka, který nabízí jednolitý sortiment a vylučuje vše ostatní. Jaký monotónní sklad stromů a polí! Jaké banální působení hor a moří!“⁵ Hlavní hrdina knihy, pozůstalý aristokratické vrstvy, žije velmi ambivalentní vztah ke své době. Jeho jemnocit ho svádí milovat vše kulturní, obdivovat věci moderní doby, lokomotivy, továrny, chemii, inženýrství. Věří, že člověk překoná práci přírody a rozšíří její chudou imaginaci. Současně však nesnáší nástup nové buržoazní společnosti, hnuší se mu měšťáctví a celá společnost.

Tatiana Nikulina také touží dále rozvinout motivy reálného světa. Její formální jazyk je ale velmi organický, přestože používá různé materiály, včetně neekologických igelitů a syntetických látek. Také pro ni je materialita velmi zásadní a jednotlivé komponenty mají často symbolickou

povahu a prozrazují vztahování se k reálnému světu: plstě připomínají zemi, hlínu, igelity zase vzduch, molitan svaly a tkáně, vlasy vlasečnice apod. Nikulina nepoužívá žádná „readymade“, vše vzniká spojením a vytvářením, dřívější kolážovitost přešla do asamblážovitosti. Jejimi dominantními technikami jsou nyní šití, vycpávání, vkládání, omotávání. Vytváří těla a dutiny, do nichž ukládá další objekty a hmoty, jako by chtěla orgány, které jsou uvězněné v těle, odsouzené k věčné práci, skryté před naším pohledem, bez možnosti pohledu ven a dostupné jen kontaktu lékařů, nahradit věcmi, které se na nás z útrobu dívají stejně tak jako my na ně a s nimiž můžeme komunikovat. Láká ji také organičnost a materialita oceánského prostředí. Nikulina nezaujímá žádné kritické či feministické postoje nebo nejsou příliš čitelné – to její práci významně odlišuje od jiných formálně blízkých umělkyní, jakými je třeba Cosima von Bonin. Nicméně v jedné z jejích prací, v níž vycpané ruce a provazy rytmicky střídají vycpané mořské škeble, se rýsuje jakýsi komentář oceánu jako významného teritoria postupující globalizace a denaturalizace. Pokud bychom chtěli nalézt společnosti, které spojení přírodního a kulturního nevyklučují, bylo by to nejspíše možné u národů a kultur založených na animistickém náboženství. Animismus je oblastí, která si v posledních letech získala dosti velkou pozornost v rámci studií modernity. Jakousi animistickou analogii můžeme vysledovat také v pracích Tatiany Nikuliny. Nalezeným předmětům, o nichž nemá představu, čím byly, konstruuje společnost jim podobných „soudruhů“ a rozmístěním v konstelaci zavěšených objektů jim vytváří prostředí a naznačuje možné vztahy. Například v práci *Osamělé představy* se snaží ničím nevýrazné nalezené konstrukci z tyčí vytvořit podobného, ale ne stejného partnera z papíru. Tento dojemně působící altruismus ovšem není jen snahou umělkyně nalézt smysl své existence v pomáhání jiným – tentokrát ani lidem, ani zvířatům, nýbrž věcem. Je třeba ptát se, proč věci, v tomto případě výrobky, vznikají většinou pouze proto, aby sloužily lidem. Nikulina se možná snaží na tuto bezmeznou služebnost a formu zotročení poukázat tím, že vyrábí věci pro jiné věci.

Surrealistická forma, která se prosazuje v jejích objektech již od raných počátků, je jak přejatá z historie, tak dále rozvíjená a, jak jsem již uvedla, zdůrazňuje potřebu rozšířit rejstřík reálného. Nikulina touží po tom, aby její objekty měly život, a lidé jim přitom slouží jako nosiči. Role věcí a lidí se v tomto divadle převrací. V galerii ale mohou stát i samy a čekat na další animaci. Proto některé z objektů využívají formu jakýchsi oděvů a jiné vyzývají k uchopování a manipulaci způsobem, který si samy svou podobou vynucují. Tak je tomu ve filmu, v němž lidské postavy animují objekty. Jejich pohyby jsou v detailu odvozeny z řeči samotných objektů, vcelku však podléhají nepříliš narativnímu scénáři. Předvádějí jakési podivné, dosti mechanické úkony sem a tam, které, jak se zdá, mají smysl jen ve světě věcí. Nikulina nechce rozpoutávat volné imaginativní proudy, choreografie filmu má svůj kulturní základ, kterým jsou ruské a mongolské mýty, ačkoliv téměř nečitelné. Z performujících objektů máme spíše dojem, že chtějí oslovit návštěvníky jiné planety, dorozumět se s někým, kdo má naprosto odlišný kulturní základ a řeč než ony. Ony pak jsou mutanty tohoto světa, klonovanými z částí medúz, mušlí, lidských těl a různých základních věcí, které se přibližují raným stadiím věcí či materiálům: různé tampony, míčky, provazy, korálky. Nikulina se animováním živého a neživého neprogramově dotýká této modernistické separace a snaží se ji překonat právě transgresivními pohyby mezi nimi.

Mnozí z umělců zastoupených na výstavě věří, že umění není povinováno zprostředkovávat vědění, informace ani vyvracet víry, vymezovat teritoria a prosazovat názory. Tuší, že tyto

objektivní záměry často svůj cíl i v dobrém úmyslu minou. Věří, že jisté formy subjektivismu a autenticity (přestože subjektivismus ve svých extrémní polohách nenabízí příliš mnoho východisek a autenticita je velmi klouzavý termín a těžko se jí dovolává) mají šanci pro otevřenější, přímější a intenzivnější komunikaci. Erika Balsom ve svém textu *Against the Novelty of New Media: The Resuscitation of the Authentic* píše: „Gioniho výstava (*The Encyclopedic Palace*) se zabývala mimo jiné hlavně představou internetu, který pouze reprezentuje nejnovější verze dlouhodobé touhy vytvořit totalizující systém vědění. Tři spirituální otcové výstavy – Jung, Steiner a Breton – do ní vnesli hloubkový model subjektu úzce propojeného s představou autenticity jako morálního imperativu, takového, který je na míle vzdálen od osobně intenzitě deleuziánského subjektu a anti-antropocentrismu spekulativních realistů... Co má znamenat takovéto vzkříšení autenticity? Může znamenat cokoli jiného než zpátečnictví? Jak by tento nový fetiš autentického mohl fungovat významotvorně, když je někdy podvrhem, post-digitální kulturní formací?“⁶ Ačkoli všichni trávíme polovinu a více svého bdělého času na internetu, přesto všichni čteme stejné texty a díváme se na stejné obrazy. Internet nám neodhaluje neznámá teritoria, jen rychleji sdílíme více textů a obrazů. Naše identity se však tímto nediferencují, spíše naopak.

Zajímavé je sledovat, jak s tímto souvisí otázka autenticity, která myslím od sebe významně rozlišuje práce umělkyň a umělců zastoupených na výstavě. Martin Lukáč je odhodlaný sdílenou identitu dále prozkoumávat a vzrušuje ho způsob tvorby až programově odlišný od modernistické touhy po originalitě (i když originálním umělcem chce být snad každý). Současně je pro něj modernismus vzorníkem a možná jistým základem. Pojetí originality pro něj – tak jako u mnohých dalších příslušníků internetové generace – tkví v něčem jiném: ve volnosti, se kterou může používat formy a obsahy odkudkoliv, být tedy originální v tom, že se vzdálí od této modernistické doktriny individuální inteligence ve prospěch kolektivní. Neznamená to však, že vše je možné. Způsoby, jakými jsou jednotlivé prvky začleněny do oběhu v síti, jsou specifické a reagují na systémy sociální, ekonomické a mocenské, které se propisují do díla. Nejde jen o užívání sdílených informací a obrazů, ale i o jejich hierarchii, kterou je nutné vnímat. Proměnilo se i čtení starých symbolů, které nefungují stejně jako v literárním systému 19. a 20. století, byť by vypadaly stejně. Lukáč, přestože je intelektuál, myslím zastává názor, že vizuální umění obecně ze své přirozenosti odmítá být zachycováno slovy. Jenže v našem euro-americkém prostředí (zvláště na školách) stále přežívá představa uměleckého díla, které již v sobě nabízí svou vlastní dekonstrukci, vysvětlení, racionalizaci. Umění je jazyk, který by neměl být převypravován, ale měli bychom jej umět vnímat v jeho vlastní podobě.

Umělec „digital native“ generace je konfrontován s potřebou hned od začátku přijmout nějakou identitu a pracovat na ní, sledovat svůj vlastní osud. Lukáč prožil s touto generací její rychlá stadia vývinu, což mu dává větší svobodu reagovat na svůj vlastní vývoj a oprošťovat se od figurativní závislosti obrazem odkojených jedinců. V tom tkví autenticita a subjektivita, kterou Lukáč nyní hledá. Nejde tedy o pojetí autentického ve smyslu návratu k původnímu (přírodnímu či minulému), ale spíše o hledání „skutečných nebo vlastních“ (další vratké pojmy) kvalit přítomnosti. Přestože Lukáčovy poslední obrazy působí abstraktně jako skrumáže energetických čar, jsme stále puzeni z nich vyčítat jakousi realitu, ať již díky naznačení jistého rámce – okna, do jehož možných významů se nebudu ani pouštět, nebo díky způsobu malby. Když okem putujeme

po proudu jednotlivých klikyháků, jsou docela pečlivě promalovány, není to jen rychlá automatická čmáranice. Tak jak jsem již výše zmiňovala, snaha „myslet prostřednictvím tvorby“ je přítomna i zde. Představuji si, že Lukáč promýšlí další osudy vlnící se figurace přímo v procesu malby. Kresebný původ linie, která není doslovnou linií, zcizují také plošná místa, mazanice, které vznikají z jakoby rozmazaných a chybných tahů. Lukáč tedy tematizuje i samotný proces malby v procesu malby, chybu jako motiv. V nových diptyších, které jsme vybrali do výstavy, se z těchto změn čar psychedelické působnosti začínají vylupovat nejasné archetypální tvary, které autor vykonstruoval tak, abychom je toužili svým racionálně chorým mozkiem luštit, místo abychom to zkusili jinak. Tento moment touhy je nástrojem, který umělec používá k edukačnímu procesu, jenž má změnit naše návyky na fungování obrazu a je také spojený s dalším zajímavým a velmi často diskutovaným problémem fetišu. Vlastně nevím, proč tvoří diptychy, ale zdá se, že opět poukazují k jisté základnosti, užívají komplementární barevnost, zaplnění a vyprázdění, horizont a jeho ztrátu, motiv a pokus o jeho vytracení, pohled ze země a na Zemi.

U Ondřeje Petrlíka autenticita a skutečné pracují trochu jinak. Je stejně jako Lukáč také jedním z umělců, kteří téměř dennodenně kreslí. Jsou v tom čase odpojeni od sítě (i když je otázka, zda to je ještě možné). Jako by tím střídavě kompenzovali kliky myši a pohled do monitoru, přeplněného okna všeho vědění. Soustředění se nad prázdným papírem jim zřejmě poskytuje soukromí, které je ve více úrovních s kreslením spojeno. Odděluje hard drive od hlavy. Petrlík nám v souboru kreseb, který jsme do výstavy vybrali, nabízí návraty do symbolistických a dekadentních krajín. Co znamená tento regres do psychologizované přírody s celým tím mixem spiritualistického, surrealistického a psychedelického repertoáru? Boží oko, hvězdy, koruny, ústa, oči, údy, měsíce, vázka, lebka, houštiny bravurně vykreslené a pečlivě vyšrafované pastelama jako v delirickém stavu. Rozvolněná imaginace. Myslíme si, že to dnes není možné, ale Petrlík nejspíš říká: Proč by ne? Bylo to možné a je to možné, když je třeba. A ta potřeba tu zjevně je. Petrlík má dar jisté nevinné drzosti nám ukázat, že to funguje. Nalezený motiv, literární impuls, obraz, předobraz nebo typ obrazotvornosti mu funguje jako šém, jako dveře, kterými člověk vstupuje do neprobádaného území, rozšiřuje svět tím, že rozšiřuje jeho kulturní část, jeho imaginativního avatara. Z jednoho či pár motivů je schopen až s nakažlivým zaujetím rozvinout celý obraz.

Petrlík, přestože si tento stav malování a proud automatického myšlení jistě užívá, zároveň vědomě vstupuje do kontaktu s tímto jiným nebo dávným světem, s těmito vzpomínkami na krajiny a obrazy revolty přelomu 19. a 20. století. Také návrat k dětské kresbě má svůj význam. Nostalgie a sentimentalita, které vláčí s sebou, nejsou strašáci, s nimiž si neví rady. Tyto zapovězené oblasti ho naopak zajímají jako potenciální možnost si skrze ně uvědomit onen psychologický posun v dnešním vnímání divočiny, která nám připadá nereálná a vymyšlená pro dobrodružné příběhy. Zůstává tedy dále otázkou, kde má denaturalizovaná a sekularizovaná společnost svoji základnu, která by mohla alespoň v představách udržovat její psychickou stabilitu. V modernitě? Hmm?

Petrlíkovo střídavě kontrolované a automatické myšlení je jako metamorfózy na jeho kresbách – chvíli lidé, chvíli zvířata, rostliny nebo jen tvary. Tento střídavý proud přináší další strategie, kterými nás autor naviguje. Například monumentální šrafura, která u větších obrazů pokrývá

celé nebo téměř celé plochy, může zkoumat účinky meditace, může si také hrát s divákem na schovávanou a předstírat, že něco překrývá, nebo být prokrastinací, nedůvěrou v prázdnotu či rukou k nezastavení. Je záznamem události, z níž zůstane jen symbol nebo malý fragment nezašrafované plochy. A je i událostí samotnou. Proto ji také někdy fotografuje a vystavuje zvětšenu jako tisk, jako dokumentaci, která ale má svou autonomii. V kresbách na výstavě jsme zase nuceni se pohybovat po ploše papíru jinak než při čtení centrálního motivu nebo perspektivní kompozice. Jako u obrazů Hieronyma Bosche nebo u ručně dekorovaných manuskriptů jsme vedeni postupovat od motivu k motivu, bez mapy, ztrácet se v detailech a rozvilinách. Bloudění je nejspíš ona činnost, kterou nám chce Petrlík doporučit. Čili jakousi subjektivitu cesty a vitálnější přístup k ní. Subjektivita autora je nám pak opakovaně připomínána snad na každém obraze a jistojistě na každé kresbě vystaveného cyklu formou signatury O. P. Pečlivě ji zabudovává do obrazu na vybrané místo jako autoportrét, který zvědavě kouká na svého diváka. Možná toto až terapeutické prosazování a potvrzování umělecké identity znamená nějakou evidenci bytí autora. Možná jsou to autoportréty jako stavy mysli nebo ujišťování sebe a nás o existenci tam toho světa. Štípnutí, které prověří bdělost či snění. Jako by bylo důležité číst dílo nejen jako samotný obraz, ale i ve vztahu k autorovi. Budeme-li chtít v jistém momentu zmínit rukodělný aspekt prací umělců vybraných do výstavy, není vyjma Davida Fesla vhodnější příležitost než v případě tvorby Viktorie Valocké. Valocká je možná až úzkostlivě podezíravá k trendům v současném umění, proto by se nám její vztah k řemeslné stránce díla mohl zdát jako romanticky nekritický. Kritika, jak jsem již uvedla, není dominantním programem vybraných autorů, ale přesto z prací a možná také postojů Valocké jistý druh kriticismu cítíme. Věří v to, že subjekt může svým imaginativním potenciálem posunout hodnoty společnosti více než kalkulované strategie, kterých jsme obětí již v systému ekonomie a politiky. Mimikovat uměním tyto systémy jí nedává smysl. Umění má jistou autonomii, zasahuje nejen racionální aparát, ale především podvědomé procesy, smysly a zná jiné způsoby, jak působit. Není tedy náhodou, že některá její formální východiska mají styčné body s arteficialismem a poetismem, více s obrazy Jindřicha Štýrského než Karla Teigeho a jejich rozpor avantgardního a autonomního pojetí umění se možná vzdáleně odráží i u Valocké. Prvky lyrické abstrakce, jejichž rozmělněné formy si starší z nás dobře pamatují z tapisérií a keramických stěn veřejných budov reálného socialismu, pak jasně vylučují nekritičnost nebo sentimentalitu inspirace. Vztah k veřejnému podtrhují četné odkazy na graffiti nebo na britský hudební styl grime.

Toto hnětení různých přístupů, směrů, časů a stylů, forem a symbolů, křehkého a syrového, lyrického a drsného, abstraktního a evidentního, linií a ploch pak významně stvrzuje experimentování s technologiemi a materiály. Valocká i v malířském pojetí vychází především z média koláže, které rozvíjela již na škole. Vzpomínám si například na její sérii koláží, v nichž používala fragmenty různých variant hnědi upečeného pečicího papíru. V poslední době Valocká již delší dobu pracuje na rozsáhlém cyklu nebo raději cyklech textilních obrazů, které vznikají rozvíjením dalších a dalších možností batikování. Látky, které pod rukama autorky procházejí dlouhým procesem namáčení, vaření, ždímání, přehýbání, sušení, bělení, voskování, žehlení a nanášení barvy, už ale za sebou mají svůj předešlý život. Valockou nezajímají nová froté prostěradla, sbírá taková, která již na sobě nesou úsek historie, svou vlastní kresbu nebo malbu, která se pak spojí se zrychleným uměleckým procesem. Vzpomínám si v této souvislosti na

Ruskinův dosti imperativní postoj ke strojově vyráběným produktům, který zde můžeme samozřejmě uplatnit jen s rezervou: „Mrtvé věci sdílejí svoji mrtvolnost s těmi, kteří je používají.“ Valocká používá materiály, prostěradla se stopami života. U dřívější série je přímo aplikovala na zeď a jejich tvarová nepřesnost zvyšovala napětí mezi obrazem a látkou, jež odkazuje k tělesnosti svým původním účelem, který de facto zásahem umělkyně zcela neztrácí. Materiál díla může dále sloužit tělu, ale jeho vizualita zvítězí, a bude tedy tělo pouze reprezentovat a připomínat na stěně galerie či doma. V současné době umělkyně jak se zdá přijala tuto skutečnost a rozhodla se pro stabilnější uchycení látky zavěšením na tyče, které divákovi odhaluje i odvrácenou stranu obrazu, čímž zase dává více k dispozici procesualnost práce.

Tento až alchymistický postup vzniku díla v hrnci (samozřejmě nejen) je příznačný i pro jeho formální stránku, která propojuje různé, ale ne libovolné zdroje v kolážovitém skládání a vrstvení (i v případě probarvování, odbarvování a malování latky), někdy na principu kontrastu. To přispívá i ke konečné expresivitě obrazů, často temnější barevnosti, která jejich ustálenou podobu podsouvá smyslům a emocím diváka. Tento „kuchyňský“ přístup k tvorbě, což zlehčují, nemůže neevokovat feministické experimenty šedesátých let 20. století, a přestože většina ženských autorek v Čechách od poválečné generace do současnosti feminismus ve své práci odmítá, je tato linka prospaná do tvorby Viktorie Valocké. Nakonec ona sama přiznává blízkost některým umělkyním, které jsou u nás zařazovány do feministického diskurzu hlavně kurátorkou a teoretičkou Martinou Pachmanovou. Valocká ve své diplomové práci píše: „Velkým podnětem pro mě byla výstava *Grey Gold* v Domě umění města Brna. Výstava mapovala současnou tvorbu českých a slovenských umělkyně, které začínaly na umělecké scéně po druhé světové válce a v padesátých a šedesátých letech. Daisy Mrázková a její abstraktní kresby, automatické a intuitivní, Ludmila Padrtová a její obrazy na textilu a velká plstěná kniha Evy Cisárové-Minárikové. Poslední dvě jmenované mě utvrdily v přirozeném zacházení s látkovým materiálem. U těchto autorek si vážím kontinuity soustředěné práce bez ohledu na dobové trendy a tendenční vlny. Také mě ovlivnila výstava výtvarnice Ivy Vodrážkové, která tvoří obrazy sešíváním různě vzorovaných textilií.“⁷ To, že práce Viktorie Valocké není jen do sebe uzavřená imaginace, podporuje také skutečnost, že před lety, ještě na škole, vydávala oblíbený fanzín *Victory*, „časopis pro lidi se zájmem o informace“.

Genderovému pohledu jistě neuniknou ani práce Kateřiny Holé. Jejich materialita, technika šití a tělesnost jsou jako vytaženy z příručky o genderových studiích. Přesto pojetí Holé je velmi osobní a intimní a spíše post-genderové či femininní. Způsob, jakým rozprostírá kusy jednotlivých materiálů na podřám obrazu, může na některých místech připomenout věšení prádla a jinde napínání kůže. Vtírá se představa umělkyně, která napíná kusy textilií na rám, který je možná spjatý s limity jejího těla, což nám připomene procesualní umění šedesátých let 20. století (Robert Morris, Eva Hesse, Richard Serra, Ana Mendieta, ...), které bylo úzce spojené s dobou otevřeného sociálního disentu a bojem za občanská práva, etnickou, sociální a sexuální rovnoprávnost. Řemeslné strategie té doby měly zvýraznit marginalizaci různých sociálních skupin a potřebu nové humanity. Velmi názorně užitá technika šití, kdy Holá neváhá použít červenou nit (!) doslova svádí k feministické interpretaci. A zdá se, že autorka si toho je vědoma a oslovuje tento problém přímo. Přesto její práce nevypovídají jen o ženském světě. Slovo, které

kupodivu v tomto textu v souvislosti se současným uměním ještě nezaznělo, je „existenciální“. U Holé je spojeno přímo s materialitou její práce. Materiály, které používá, jsou do značné míry referenční, podobně jako u Valocké mají svoji minulost, někdy konkrétnější než jindy: zašpiněné kusy sešitých látek, prostěradel, šátků, ale i starých novin, balicích papírů a obalů, igelitu a malířského plátna. Jako by se ve své práci, ve svých obrazech, chtěla za každou cenu vyhnout tomu, co je pro ně esenciální – technice malby a napnutému plátnu jako základně. Onen základ dnes již totiž není celistvý a prázdný, na Zemi není člověkem nepoznaného místa asi kromě dna oceánu. Svět je člověkem naplněn a zaplněn a stává se tím více a více fragmentalizovaný jeho soukromými potřebami a do značné míry „poskvrněný“ tím, co bylo před námi. Žádná tabula rasa nenašepovaného nebo i našepovaného plátna vonícího bílou křídou. Užití materiály ukazují svoji existencialitu, která je spjata s různými způsoby bytí, včetně toho uměleckého. Je každopádně výsledkem jiné činnosti než malování – nese otisky skvrn, stopy po vytírání štětců, po skladech a zmuchlání, špinění. Dlouhé stehy až úvazy červenou nití evokují sexuální a traumatický podtext, snahu udržet roztrž- těnou identitu pohromadě. Některé použité odstřížky jsou tak úzké, že už skoro unikají představě látky a možnosti vůbec něco nést, přesto je autorka napíná k rámu a k jiným kouskům textilu ve snaze dát jim funkci a udržet celek pohromadě. Holá skutečně existenciálním způsobem pracuje s motivy roztržení, utržení, vystřížení, odchlípnutí, chybění – narušení celistvosti, narušení stability, normálnosti. Někdy sešitované a heterogenní „plátno“ napnuté na rám působí jako pranýř nebo, pokud se nebudeme bát být patetiční, jako ukřižování. Jindy jsou zase vztahy materiálů tak strašně prozaické, až se bojíme dýchat, aby se nepřerušily. A ještě jindy máme strach, že pod naším voyeristickým pohledem zmizí nebo že se vytratí nálada bouřkového odpoledne, ranní kávy, západu slunce. Chci tím říci, že její výrazový rejstřík je velmi bohatý a nic si a priority nezakazuje. Pokud chce přece jen použít kresbu, učiní tak, ale silikonem nebo na obraz nalepí zlaté hvězdy. Spojení materiálů s tělesností naznačují různé stopy a skvrny, tělesnost obrazů podtrhují různé přehyby, protlačené rohy, přesahující okraje. Některé z posledních prostěradel už jen vypíná technikou namáčení a škrobení do jakéhosi volného otisku těla. Holá člověka vtělesňuje do věcí, které jsou schopny zachytit jeho přítomnost a jeho myšlenky, ale často jsou z materialistického hlediska efemerní povahy a neslibují přežití. Možná chce vyjádřit, že i věci mají svoji konečnost a že nápis vytesaný v kameni (natož „proležené“ prostěradlo) nemusí překonat lidský život. Přestože sahá po kusech textilu a umělých materiálů ve svém okolí, nepoužívá ready-made, právě pro jeho slabou kvalitu existenciálního potenciálu a příliš výraznou indexikalitu čili těsné významové propojení s kontextem vzniku. Nejvíce se mu přibližují její poslední objekty, v nichž používá přímo oblečení, které je sešrobeno k nějaké podpěře tak, že z něj lidské tělo již vystoupilo a objekt je spíše zastupuje. Výrazná a jasná jednobarevnost objektů je od sebe navzájem významně odlišuje a přiřazuje jim neznámou roli v neznámém dramatu. Jsou daleko více reprezentanty spoutanými scénářem velké hry nebo zombie filmu.

Pokud jsme u Holé hovořili o fragmentarizovaném obraze, který pracuje s psychikou, existenciálními motivy, ale také poetikou materiálových spojení, pak podobně fragmentarizovaný obraz najdeme u Johany Pošové, jejíž způsob práce kombinuje dva přístupy: intelektuální a smyslový. Také ji zajímají každodenní témata, běžné lidské vztahy a osudy, ale i tajemnější otázky civilizační a také témata kulturní a umělecká, která se do těch životních organicky mísí. Všechny tyto motivy se rovnocenně rozprostírají na plochách fotografií, které rády přecházejí do

okolního prostoru a uvědomují si vztah ke svému prostředí a také ho tematizují. Přecházení věci do prostředí nebo do jiné věci nebo těla je metamorfickým principem světa, který Pošová komentuje. Fotografické tisky proto v instalacích spojuje s dalšími pracemi odlišných technik, například tkanými textiliemi nebo objekty (toto spojení rozvíjí především ve spolupráci s Barborou Fastrovou). Například v práci *Rozpusťme si vlasy a zapneme větrák na pětku* (2014) upevnila do dibondu s tiskem melounů vonné tyčinky. Nasvícení fotografií je pak často také součástí instalace a Pošová mu věnuje velkou pozornost, neboť světlo má schopnost symbolicky ve fotografii, ale i fyzicky na fotografii rozvinout atmosféru, která ve spojitosti s vonnými tyčinkami může diváka zážitkově přiblížit k významům, které nelze přenést rozumem. Zážitek u Pošové není jen zprofanovanou zábavou, ale navedením člověka ke smyslovému prožitku jako jinému druhu poznání. Proto také využívá působnosti a symboliky živlů, jako je oheň a voda, kde možná můžeme prožívat vztah k reálnému, o kterém se domníváme, že není nebo brzy nebude nebo je jen skrze nás. Motivy z každodenního života – mluvící bubliny, srdce, vyplazený jazyk, oko – jsou více znakové povahy než u Holé. Johana Pošová se potřebuje ke světu, hlavně kulturnímu, vztahovat i výrazně analyticky a stejně tak k médiu a technologiím. Její jen o pár let delší přítomnost na umělecké scéně ji váže k předchozí generaci „postkonceptuálních“ autorů více než ostatní umělce na výstavě. Nebo to může být i povahou a vývojem média fotografie, čemuž by nasvědčovalo i analytické založení prací Rudolfa Skopce, který taktéž pracuje s fotografií a studoval ve stejném ateliéru.⁸ Pokud tedy Pošová pracuje s technikou tkaní, je to jednak pro způsob prožitku takovéto umělecké činnosti, pro atmosféru včetně té nostalgické, kterou tato technologie přináší v kontaktu s „chladnou“ fotografií, ale také proto, že zprostředkovává vzpomínku na kulturu žen minulého století. Pošová nepodřizuje fotografii analytické dekonstrukci tak, jak to před pár lety činili umělci z důvodů hledání autenticity nebo objektivitu média a při pokusech metaforicky se dovolávat pravdivosti v neoliberalní politice a ekonomice a ukazovat uměním bezprostřednější a transparentnější vztahování se k realitě formou analogové technologie, fotogramu nebo přímého působení fotografické emulze. Pošové jde při těchto procesech více o autenticitu a subjektivitu života než schopnost média. Zároveň ale cítí, že fotografie a umění obecně budou vždy distanční, přestože mají alchymické (chemické) založení. Tento rozpor ji dovádí ne k experimentování ve fotografickém negativu, tak jako v avantgardách 20. století, ale ke kolážovitým postupům v rámci fotografie i mimo něj a přefocování těchto materiálních procesů. Používá přitom tři úrovně uměleckého jazyka: věcnost, znakovost a abstrakci. Věci, znaky a abstraktní plochy se vyskytují na fotografiích různě komponované – vedle sebe, přes sebe i v rámci jedné z kategorií, například když použije znaky a abstrakce jako dekor pro obraz předmětu (kožešinou předložku nebo do plochy roztažené kimono). Tyto fotografie komentují hierarchické vztahování se člověka ke světu. Princip vrstvení je tedy i angažovaným postojem, přestože působí poeticky nebo přímo dekorativně. Pošová je trpělivý pozorovatel i divoká tanečnice, to vnáší do jejích prací melancholický výraz, jemuž materialita a rukodělnost dodává rudimentárnost a ornament vzdor. Nejsem si jista, zdali Rudolf Skopec potřebuje skrze materialitu fotografie na papíře, který neořezává ani nevyrovnává a někdy ani nevěší, dokazovat autenticitu, reálnost nebo pravdu média, přestože ho zajímá prověřovat právě takovéto univerzální kategorie v umění. Pro tento obecný a kanonický charakter jeho zkoumání jsou materialita „klasické“ fotografické techniky a formáty fotografií, jež se často vztahují k lidské tělesnosti, příhodné. Autorovo filozofování, psychologizace, estetické rozvahy a konceptuálně stanovené cíle projektů provází jistá vychýlení

z cesty, která někdy tento proces svedou trochu jinam nebo mu přidají další obsahy a znejistí jeho jasný směr. Sám o tom ve své diplomové práci píše: „Práce se světlocitlivým fotografickým papírem je náročná, jedná se o proces vyžadující přesnost. Ve své práci již dlouho sleduji změnu charakteru vlastního záměru v závislosti na materiálové možnosti. V průběhu práce se tak vedle zkoumání samotného výtvarného výrazu dostávám i ke zkoumání limitů (za ideálních okolností) technologie tohoto přesného média. Metoda mojí práce spočívá ve vytvoření vysoce přesné představy o výsledku. Ta se s postupem práce do značné míry modifikuje a takřikajíc koroduje. Fotografický materiál vyžaduje, jak bylo řečeno, přesné zacházení, které však v mnou požadovaných rozměrech není možné. Neustále tak narážím na fyzikální a fyzické limity a následně jsem nucen revidovat vlastní záměr, což mě umělecky uspokojuje.“⁹

Někdy zase jeho snaha svým uměním dosáhnout stanovené kategorie působí skoro absurdně – proč by chtěl někdo něco takového, jako je krása nebo monumentalita, dokazovat jediným svým uměleckým dílem? Umělecké dílo zrozené jako důkaz estetické kategorie? Nicméně tyto vysoké cíle jsou dobrým rámcem pro experimentální práci s fotografií. Jeden průzkum Skopce věnoval věcnosti v práci *Váza*, kdy tento předmět ve stejném prostředí fotil čtyřmi různými způsoby. Důležitá prý pro autora nebyla váza, ale světlo. Nicméně ono opakování předmětu vyskytujícího se v pomyslné sérii, působí jako reakce na postupy a estetiku konceptuální fotografie. Filozofie by zase za touto prací nejspíš hledala Heideggerovu problematiku věcnění předmětu na příkladu džbánů – zde tedy jiné duté nádoby. A mohli bychom pokračovat asi i dále. Tudíž deklarovaný záměr se najednou v díle ocitá po boku jiných problematik, které ve svém procesu vznikání přibírá jako houba nasáklá historií a uměním.

Důležitou metodou i pro Skopce je rozklad věci do fragmentů a nalezení nové logiky, jak dát celek dohromady. Klasické fotografické zvětšeniny skládá vedle sebe a přes sebe, a poukazuje tak na myšlenkový proces, který je v tomto skládání zachycen. Skládá tak zároveň i podobu média samotného, ale celek i přes monumentální snahu o uchopení nakonec stále ukazuje svůj fragmentární základ, který již nebude přirozeně nikdy homogenní, vždy v něm zůstanou stopy rozebrání. Záměrem práce, vystavené v rámci naší výstavy, bylo dosáhnout monumentálního účinku. Zní to jako výsměch kritikům a výtvarným teoretikům. Jaká záměna kvality za obsah! Nicméně při naplňování tohoto podivného konceptu vystává na povrch řada zajímavých otázek včetně například upřímnosti v umění, kdy Skopce se nejednou vrací k avantgardní představě spojení umění se životem. Upřímnost ho pak dovádí k souvislosti mezi dílem a umělcem, cituji Skopce: „Odpovědnost umělce pak není nic jiného než korelace jeho osoby a jeho díla. Dílo v tomto ohledu musí být přímým důsledkem autora. Autor tedy odpovědně sděluje sám sebe dílem. Dílem sděluje sebe ven, světu, exponuje se. V tom pak musí být pevný a odpovědný.“¹⁰ Jak jsem již zmínila, vypadá to, že si autor svá témata volí v závislosti na tom, jak moc dráždí uměleckou teorii a kritiku. Zmíněná upřímnost mu slouží k rozlišení monumentality od levné spektakularity. Na Skopcově uvažování je zřejmé, že i současný umělec hledá základy svého díla, potažmo světa, které by mu poskytly jakous takous stabilitu. Příroda je naplněna silami syntetickými, holistickou koncepcí, kultura naopak nejen spojuje elementy, které se přitahují, ale také vylučuje, brání a expanduje. Umělec je natolik svázán s kulturou, že se již nemůže vztahovat přímo k přírodnímu, ale vztahuje se k němu skrze kulturní. Analyticky založený Rudolf Skopce takto zkoumal sám sebe jako „přírodní“ model i jako umělce a sledoval pozici

naturalistického zobrazení v kódech současného umění. Tento autoportrét nahého umělce v ložnici vlastních rodičů působí v rámci jeho portfolia dosti freudovsky, nicméně jeho konfrontace naturalismu se současnými směry v uměleckém uvažování otevírá možnosti zajímavého bádání.

Unmonumental, tak zněl název výstavy, kterou Richard Flood, Laura Hoptman a Massimiliano Gioni připravili pro New Museum v New Yorku v roce 2007. David Fesl ze svého bezprostředního okolí sbírá a spojuje do nových entit kousky střepů různých materiálů, plastů, sušenek, oplatků, perníku, sítě, kroužky, korky, gumičky, dráty, nitě, plíšky, útržky papírků, obrázků z časopisů a tištěných materiálů z internetu či látek, seschlé organické odpady, drobků, slupky, mechy a lišejníky, jehličí, korálky, kuličky, kostky, sešláplé připínáčky, špendlíky, šroubky, svorky, torza součástí a kabelů, sim karty, kousíčky umělohmotných produktů a uzávěrů, ze kterých již ani nepoznáme, čím původně byly. Objekty Davida Fesla se vyznačují miniaturní velikostí, ale v některých případech potenciálem monumentální formy. Největší z objektů nepřesahuje 18 cm, kompozice jejich prvků však překvapivě dosahuje velkorysých kvalit modernistických objektů obklopených aurou (jako bychom pokračovali v kategoriích Rudolfa Skopce). Zároveň připomínají umění šperkařských dílen, domácí spájené tranzistorové obvody, skrumáže věcí nalezených po kapsách a velmi pečlivě pospojovaných do krásného tvaru, jako by měly přilákat pozornost včel, smetí na lopatce stmelené larvou chrostíka. O takovéto objekty se musíme rozhodně starat jako o drahocenné šperky a ještě více, neboť povaha jejich materiálového složení není rozhodně stabilní. Fesl nehledí na jejich užítkovost, ale rozvíjí křehké vztahy mezi jednotlivými zbytky věcí, které se staly materiálem. Jejich výběr a skladebnosti není náhodná a má pokud ne narativní, tak asociativní funkci. I s texty a obrázky je v rámci objektů nakládáno jako s věcmi či jejich torzy. Je zřejmé, že pocházejí z bytu nebo prostředí autora, rozeznáme v nich věci, které také vlastníme, které vlastní každý. Jsou tedy i naším portrétem, uvědomujeme si na nich jednodušnost kultury našich příbytků. Jsou tedy i jakýmsi antropologickým obrazem. Zajímavé je, jak autor rozehrává jakési dění uvnitř objektů pomocí identifikovatelných a neidentifikovatelných partií – částí, ve kterých se poznáváme, a jiných, kde se ztrácíme. Způsoby, jakými malé kousky předmětů spojuje, zdůrazňují vztahy mezi nimi, tím by mohly být do jisté míry i dědictvím vztahové estetiky formulované Nicolasem Bourriaudem. Kontrast jejich drahocennosti a odpadní povahy materiálu by jim mohl dodávat i kritickou radikalitu, ukrytou v kráse formy, stejně tak jako jejich silný vztah k řemeslu, které je zvláště v posledních pár letech vnímáno jako dynamizující síla v rámci umění, v kritice modernismu a v kritice kapitalistické práce odcizené člověku. Adamson v textu *Thinking Through Craft* odvozuje radikální a subverzivní potenciál řemesla z toho, že není uměním a má v průmyslové éře druhořadý status. Pojmenovává jeho pět rozdílných principů, které jsou s modernitou neslučitelné, přesto paradoxně neoddelitelné: doplňkovost, materiálnost, techničnost, pastorence a amaterismus.¹¹

Zdůrazněná materiálová heterogenost objektů, malinké kousky filigránsky pospojované drátky a tavnou pistolí do formy jednou připomenou velkorysou kompozitní plastiku například Rachel Harrison a jindy, díky důsledné kompozici seskládané z co nejmenších kousíčků již neidentifikovatelných předmětů, abstrahují až do blízkosti strukturální grafiky nebo informelního umění. Někdy je zase forma objektu natolik harmonická, absolutní, že se díky její fetišistické magii rozpomeneme na objekty Vincenta Fecteaua. Příroda je pro Fesla tedy celý mikrokosmos věcí, jejich částí a částíček, které nás obklopují, a ukazuje, že rozhodně je na čem

založit vlastní identitu, pokud máme dostatek spojovacího materiálu, byť její povaha bude křehká a bude vyžadovat stálou péči jako v muzeu.

„Byli jsme prý osvobozeni, ale jen za cenu toho, že jsme se zavalili technikou, které jsme se naprosto podřídili. Zatímco člověk dávných časů prý trpěl v řádu, kde mu byl nadřizen Bůh a jím předurčený panovník, kterým bylo oběma třeba sloužit, člověk časů našich prožívá euforii svobody v neřádu, kde mu prý není nadřizen nikdo a nic, a tak je třeba sloužit Ničemu a Nicotě.“¹² Ondřej Filípek se pokouší o nalezení nového řádu a narovnávání vztahů mezi technickými a „organickými“ věcmi, které jsou v jeho tvorbě homogenizovány v materiálu sádry. Morfologie jeho objektů vychází z produktů průmyslu, často stavebních materiálů, plastových rour a šroubů. Zkouší, jaký svět vznikne, bude-li jeho matricí průmysl a stvořitelem umělec. Roy Ascott věří, že umění je způsob vytváření reality. Filípek vytváří postavy, jejichž tělesnost je spojena s lidmi. Tyto polotechnické figury stojí a mají tělo protažené do výše jako Giacomettiho sochy. Jejich pózy jsou také z našeho tělesného výrazového rejstříku. Připomínají mi de Chiricovy metafyzické obrazy a jejich věčné pózy mluví o dlouhém času bytí, byť vznikly z formy jako sádrové odlitky. Podobají se ale také stvolům tropických nebo masožravých rostlin, které nevyrostly ze země, ale byly zkonstruovány ze středu těla, z nalezené součástky.

Stavební materiál je specifický tím, že je předurčen ke spojování, stavění, pokračování, k růstu, možná i proto přitahuje autorovu pozornost. Filípek se soustřeďuje především na místa spojů, tam se odehrávají dramatické momenty sochy, obnažuje se její konstrukce, která přestože je vyztužena železnými dráty, trubkami a tyčemi, odhaluje rukodělnost a možnou labilitu – na jednom místě autor dokonce použil vedle železných tyčí jako spoj dřevěnou větev. Tyto důležité uzly a klouby jsou dále obvazovány jako nemocné lidské tělo. Železné trubky a dráty, které připomínají lýtkové kosti, velmi neučesaně a emocionálně přecházejí do sádrového těla. Zhroucení jedné z figur jí napomohlo k jakési baletní póze, ostatní stojí jako manekýny ve výloze předurčené k předvádění zboží. Ony však mají zboží zahrnuto v sobě, ve své konstrukci a v těle, jako svůj původ, a tak jen stojí a ukazují sebe, své vznikání a bytí. K tomu je bílá sádra velmi vhodný materiál, umí být tichá a klasická, mluvit o procesu a jeho náhlém ztuhnutí do trvalé podoby. Sádra byla oblíbeným materiálem neúplné podoby dematerializovaného umění v Čechách, možná pro její bělost a blízkost tělu, jako materiál, z něhož se tělo odlévá nebo snímá. Je ale také oblíbeným materiálem současných autorek a autorů, kteří naopak zdůrazňují její materialitu, estetické kvality, otevřenost různým technologickým přístupům, a tedy její potenciál pro experiment a procesualnost. V neposlední řadě je krásná pro svou lacinost a dostupnost, a tím se stává obyčejnou věcí. Filípek chce zrušit mechanické vytváření věcí, výrobek proto postupuje procesu naturalizace – vytváří z něj přírodní formu, která je originální, má svou subjektivitu, jako ji mají lidé prý nejvíce hned po narození. Tvar technického předmětu, jenž autorovi slouží jako DNA budoucí sochy, reprezentuje komplex jeho vlastností a vztahů, který přechází do nového díla, ale proměněn v procesu organického vznikání tvaru – opět zastupujícího komplexnost nového objektu ne-technického a ne-humánního naturelu.

Společná práce autorek Alžběty Bačíkové, Lucie Rosenfeldové a Martiny Smutné vzniká na rozdíl od ostatních vystavujících přímo pro výstavu a daný prostor. Trojice individuálně výrazných mladých umělekyn spolu pracuje jen krátký čas. Vlastně mají za sebou jen jedno společné dílo,

výstavu s názvem *Open Call*, kterou realizovaly specificky pro Galerii UM Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze. Tato výstava byla v podstatě institucionální kritika výběrového řízení projektů, které dominuje programu galerie, současně však poukazovala na jednostrannost a schematické chápání této oblasti umění. Autorky se v inscenovaném open callu zamýšlejí nad možnými kvalitami tohoto formátu jak v prostředí filmu, tak výstavním. Samy si musely vysoutěžit výstavu v Galerii UM s koncepcí, která si tento formát stanovila jako své téma. Hlavní protagonista filmu, vítěz open callu, autor tzv. organické scénografie, která se zakládá na vytváření živého pozadí pro filmy počítačově generovaného z mykosystému hub, zdůrazňuje ve fiktivním polodokumentárním filmu priority své metody: „Myslím si, že právě váš film vyzývá k neobyčejnému řešení virtuálního prostředí, neboť kulisy v něm nesmějí být pouze mrtvými svědky příběhů, naopak. Představte si snímek, ve kterém je všechno živé, kde všechny věci dýchají a rostou.“ Podobná prostředí známe z některých teorií spojených s O-O-O a antropocénem zdůrazňujících propojení všech elementů světa v jednom velkém organismu, v němž sebemenší pohyb je reflektován ostatními částmi systému. Práce autorek je tedy i aktuálním vypořádáváním se s těmito koncepcemi, jak naznačuje i další složka díla – obrazy pojaté jako divadelní kulisy. Film, který sám o sobě zajímavě spojuje objektivní a dokumentární přístupy s fikcí a potenci i úskalími imaginativního příběhu, je v prostoru galerie obestoupený stejně dominantními kulisami, jež si rezistentně k názoru autora podržují svoji klasickou statickou podobu a symbolickou řeč a převádějí formy a náměty jeho „progresivní metody“ do archaické divadelní dikce. Zobrazují prostředí odvozené z filmu *Poslední z Aporveru*, který zde reprezentuje tzv. organickou scénografii. Kusy houbových útvarů anebo symetrický orientální dekor pokrývají celou plochu kulisy. Na jedné z kulis jsou kolážovitě nakličovány staré kulturní symboly a figury racionálního věku. Tyto fyzicky důrazné kulisy, byť strnulé, jsou významnými hráči v rámci celé instalace, „dělají kulisy“ filmu a zároveň obsazují prostor a prosazují si svou vlastní autonomii. Jedna zastává pozici figurální malby, jiná představuje ornamentální styl a další počítačové prostředí. Komentují tak prostory různých kultur a obsahují interpretační klíč k celému projektu. Film je také filmem o vytváření filmu a kritickým zamyšlením se nad zavedenými mechanismy individuální i kolektivní práce v rámci produkce díla a nad tvůrčím potenciálem, který (ne)umožňují – jak u filmu, tak přeneseně i v umění obecně. Rovnocenně se v něm střídají hrané záběry na scénografa vysvětlujícího svoji metodu – tedy racionální postup uvažování – s obrazotvornými výseky ještě nedokončeného filmu *Poslední z Aporveru*, který bude zřejmě fádním fantastickým žánrem. Třetí složkou je návod, který vyznívá jako záznam z předpokládatelné diskuze v rámci open callu, prezentovaný jako postinternetový hypertext: „Pro obě strany i pro projekt samotný představuje střetnutí kritických názorů větší šanci na realizaci projektu a zvýšení jeho tržní hodnoty. Právě tento způsob střetu otevírá možnost vytvořit dlouhodobý pracovní vztah.“ Je to tedy projekt, který komentuje svůj vlastní vznik, ustálené produkční (tvůrčí) postupy, ale i podmínky a procesy spojené s realizací těchto žánrů, slovy autorek: „Mladý tvůrce se uchází o pozici u filmu. Zdůrazňovaná jedinečnost jeho projektu svádí souboj s účelovostí a přáním uspět. Ve vypjatém okamžiku jsou individuální schopnosti napnuty na maximum. Zajímá nás, jak je námět tvůrčí činnosti ohýbán aktuálními požadavky určenými pomyslným trhem. Daří se mu prorůstat sítí požadavků pouze v podobě nevyhnutelného kompromisu. Je jaksi předurčeno, čemu bude dovoleno se rozvinout a co zůstane v podobě neuskutečného záměru. Vnitřní i vnější tlaky působí nejen na člověka, ale také na samotný projekt.“

Nová práce této trojice nazvaná *Vadnoucí vztah* se zabývá tématem lásky. Principiálně se jedná o podobný způsob práce s výstavním prostorem, v němž je zasazen krátký film společně s objekty. Vznik obou složek je tentokrát více propojen a podmíněn užitím stejných materiálů, které se stávají rovněž jedním z motivů díla. Úvahy nad vlastností funkčních textilií a technologiemi jejich výroby se volně propojují s konstrukcí vyprávění o soudobých peripetiích milostného vztahu. Ochranné textilie se svými výjimečnými vlastnostmi tvoří symbolické zázemí příběhu a zároveň základnu pro experiment s objektem v obecném smyslu. Výstava *Against Nature* je průzkumem české umělecké scény koncentrované především v Praze, ale také hledáním témat umělkyně a umělců a zastřešující kurátorské koncepce, která by jejich projevy neznásilňovala apriorním pohledem. Představuje generaci, která je stále ještě spojena s prostředím škol, z něhož nedávno vyšla nebo se stále v jeho rámci vyvíjí. Témata, která řeší, příklon k subjektivnímu přístupu, který nabízí nové způsoby poznání a znovuotevření možnosti umělce vztahovat se k empirickému zkoumání, jsou stále velmi otevřenou a neuzavřenou kapitolou současného uměleckého směřování obecně a pokusíme se je rozvinout i v doprovodném programu výstavy.

1 Zoë Gray, *Making is Thinking*, e-kniha, Rotterdam, galerie Witte de With 2011.

2 Zajímavý je v tomto ohledu příspěvek v katalogu od Gavina Delahuntyho: *Thinking / Not Thinking*, který nabádá k opatrnosti v případě ztotožnění vytváření a myšlení, které předpokládá korelaci mezi tvořivou rukou a pracující myslí. Práce se jednoduše nerovná myšlení. Ve své argumentaci používá text Hannah Arendt: „základním poutem mezi dělníkem používajícím ruce a dělníkem používajícím hlavu je proces práce, v jednom případě vykonávaný hlavou, ve druhém jinou částí těla. Nicméně myšlení, které patří pravděpodobně mezi aktivity hlavy, ačkoli je v jistém smyslu také prací, a končí až s životem jako takovým, je ještě méně 'produktivní' než práce. Pokud práce za sebou nezanechává žádné trvalé stopy, pak myšlení nezanechává absolutně nic hmatatelného. Kdykoliv chce intelektuál manifestovat své myšlenky, musí použít ruce a použít manuální zručnost jako jakýkoli jiný dělník. Jinými slovy, myšlení a práce jsou dvě odlišné disciplíny, které se nikdy zcela nepropojují; myslitel, který chce sdělit obsah svých úvah světu, musí v první řadě přestat myslet a uložit si do paměti své myšlenky.“ (Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press 1958, s. 90.)

3 Iain Hamilton Grant, „Does Nature Stay What-it-is?: Dynamics and the Antecedence Criterion“, in: (Levi Bryant, Nick Srnicek and Graham Harman, ed.) *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, Melbourne, repress 2011, s. 66–82.

4 Michel Serres, Paul Galvez, „Second Nature“, in: *Artforum*, září 2013; URL: <https://artforum.com/inprint/issue=201307&id=42638>.

5 Joris-Karl Huysmans, *Against the Grain*, 1884, <http://gutenberg.org>, s. 19–20.

6 Erika Balsom, „Against the Novelty of New Media: The Resuscitation of the Authentic“, in: (Omar Kholeif, ed.), *You Are Here. Art After the Internet*, Manchester, Londýn, Cornerhouse, SPACE 2014, s. 69–70.

7 Viktorie Valocká, *Bad Sheets*, diplomová práce, Praha, Akademie výtvarných umění v Praze 2015.

8 Ateliér Fotografie, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze.

9, 10 Rudolf Skopec, *Rozvaha umění*, diplomová práce, Praha, UMPRUM 2016.

11 Glenn Adamson, *The Craft Reader*, Oxford, Berg Publishers 2010, s. 2; *Thinking Through Craft*, Oxford, Berg Publishers 2007, s. 4.

12 Jan Stern, *Media, psychoanalýza a jiné perverze*, Praha, Malvern 2006, s. 4.