

VLADIMÍR KOPECKÝ
FRANTIŠEK SKÁLA
PETR NIKL
JAN MERTA
JITKA SVOBODOVÁ
VLADIMÍR SKREPL
VLADIMÍR KOKOLIA
OTTO PLACHT
LENKA KLODOVÁ
KRIŠTOF KINTERA
ANNA HULAČOVÁ
PAVEL MRKUS



4. 3. – 25. 4. 2021

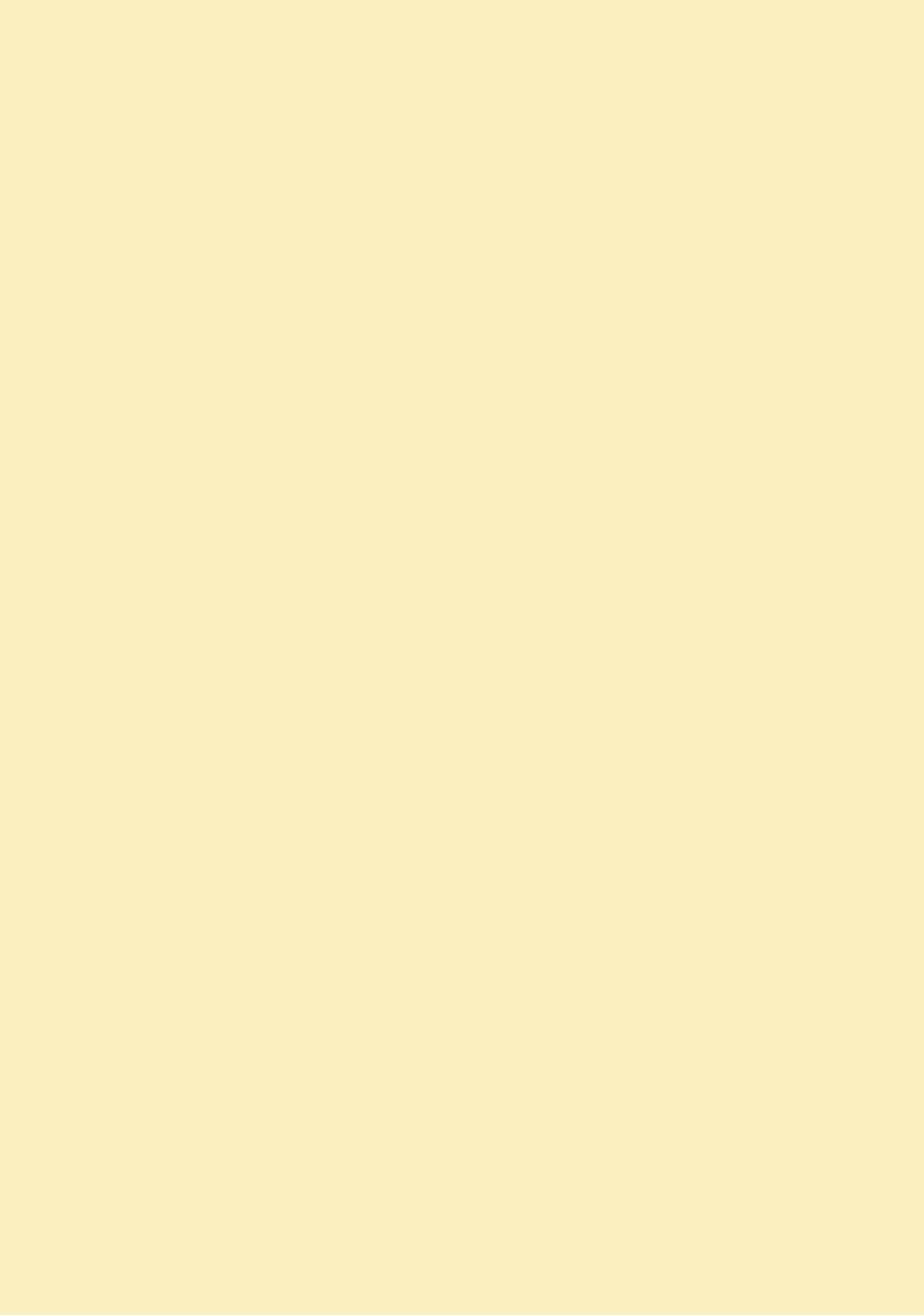
UMĚNÍ

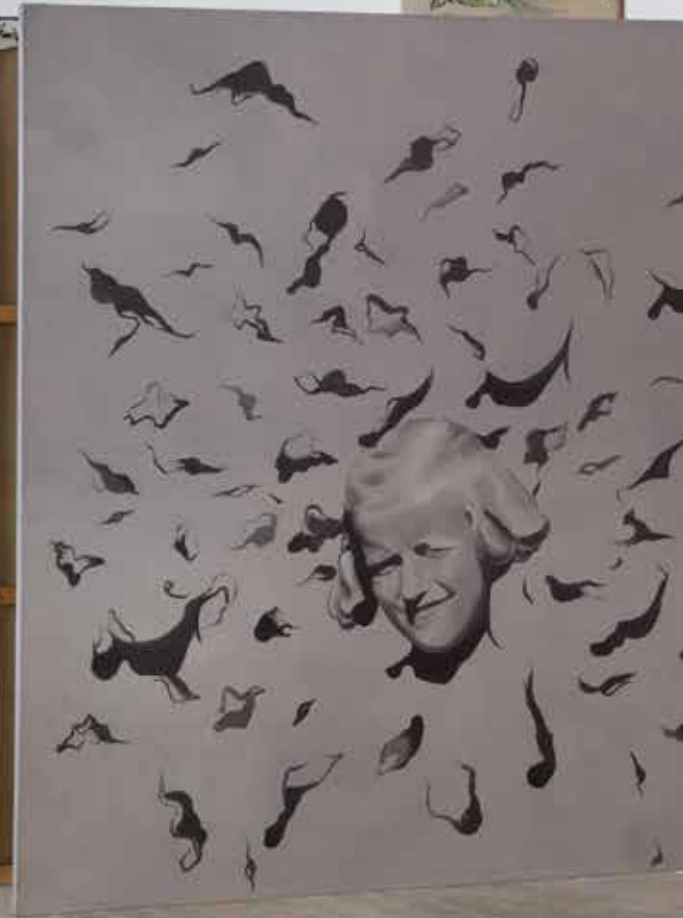


NAVZDORY

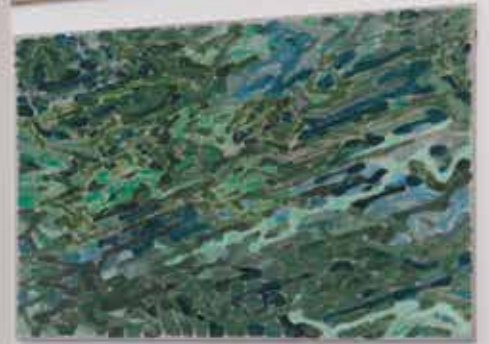
ČASU

GALERIE JELENÍ
GALERIE KURZOR









„UMĚNÍ NAVZDORY ČASU“

str. 1-7
Pohledy do výstavy
foto: Martin Polák

Rozumná úvaha nám napovídá, že název výstavy není přesvědčivý. Času popravdě nelze vzdorovat, říká nám rozum, a vše ostatní mu dává za pravdu. Ať je to tak, nebo tak, tato výstava se vymyká stylu výstav pořádaných v galeriích „Kurzor“ a „Jelení“ stejně jako programu většiny nekomerčních galerií. Program těchto galerií charakterizuje snaha o prezentaci aktuálních produktů umělecké invence, tj. především tvorby mladých umělců, reflektujících svými díly živou dynamiku současného sociálního diskurzu. Tito mladí lidé se naučili mistrovství uměleckého jazyka ve škole, ale sami učitelé je často upozorňovali, že to jediné, co mohou své žáky naučit, je víra v sebe a ve svou invenci.

Jakkoli je aktuální produkt umělecké invence stále v ohnisku zájmu pestré umělecké klientely, není to asi hledisko jediné. Má-li mít současné umění nějakou sociální roli, musí tu být vedle aktuálnosti ještě něco, co osloví nejen profesionály důvěrně seznámené s imanentním vývojem. Ostatně, vždyť i umělecký diskurz sám usiluje od šedesátých let 20. století o širší společenskou působnost, a to jak programem „public art“, tak rozvojem edukačních programů.

Tato výstava byla koncipována jako odpověď na otázku potenciálních sponzorů současného umění, kteří oponovali mým žádostem většinou v tomto smyslu: „*Proč máme podporovat současné umění, když mu nerozumíme?*“ Problém „srozumitelnosti“ současného umění je velmi složitý, a to proto, že autonomie umění má hluboké a široce založené historické kořeny. Jen naznačit dějinné souvislosti, ve kterých se autonomie umění rozvíjela, by vyžadovalo několik stránek textu.

Pokouším se na položenou otázku odpovědět touto výstavou. Je koncipována s předpokladem, že vystavená díla reprezentují současný sociální diskurz, a přesto jsou ve významné míře obecně srozumitelná. V čem konkrétně spočívá důvod přiměřené srozumitelnosti těchto děl, neumím vysvětlit. Snad je to tím, že vystavena jsou tu převážně díla osobností, které svůj postoj ke světu už konfrontovaly s obecným sociálním diskurzem a jejich obrazová gesta se stala jeho součástí. Pokud je tomu tak, pak oprávněná tendence k originálnímu, neotřelému výrazu tu má svůj protipohyb. Výběr umělců není sofistikovaný a přirozeně odráží můj osobní postoj. Volil jsem příklady různých výrazových technik, abych naznačil, že problém nevidím ve volbě žánru.

Výstava je pořádána s nadějí, že vystavená díla osloví odbornou i laickou veřejnost a povzbudí u ní zájem objevovat v poselstvích sociálně empatických umělců aktuální i nadčasové sondy do tajemství lidského soužití. Umělecká díla nám nepřinesou žádná objasňující fakta, na to jsou příliš osobní a jedinečná, ale jsou schopna inspirovat revizi našich vlastních jistot a rozšiřovat horizont naší každodenní i profesionální zkušenosti. Posilují naši toleranci k cizímu a jedinečnému nejen v rovině sociální, ale i na půdě individuálního poznávání okolního světa.

Jakkoli náš společný svět vyžaduje obecný a institucionální charakter starosti a péče, lidské soužití je soužitím individuí, obdařených jedinečnou obrazotvorností a zkušeností. Umění je sociální aktivitou, která výrazně formuje živé napětí mezi obecným a jedinečným. Je plodem individuální fantazie a také autonomního vývoje, ale jak individuální postoj, tak meze autonomního vývoje jsou samy produktem obecného sociálního diskurzu. Každé umělecké dílo je pasivní sondou i aktivním impulzem v rámci dynamiky společenského sebe-porozumění. Je to vždy výraz osobní, ale to rozhodně neznamená, že je „jen subjektivní“, což není žádný protimluv.

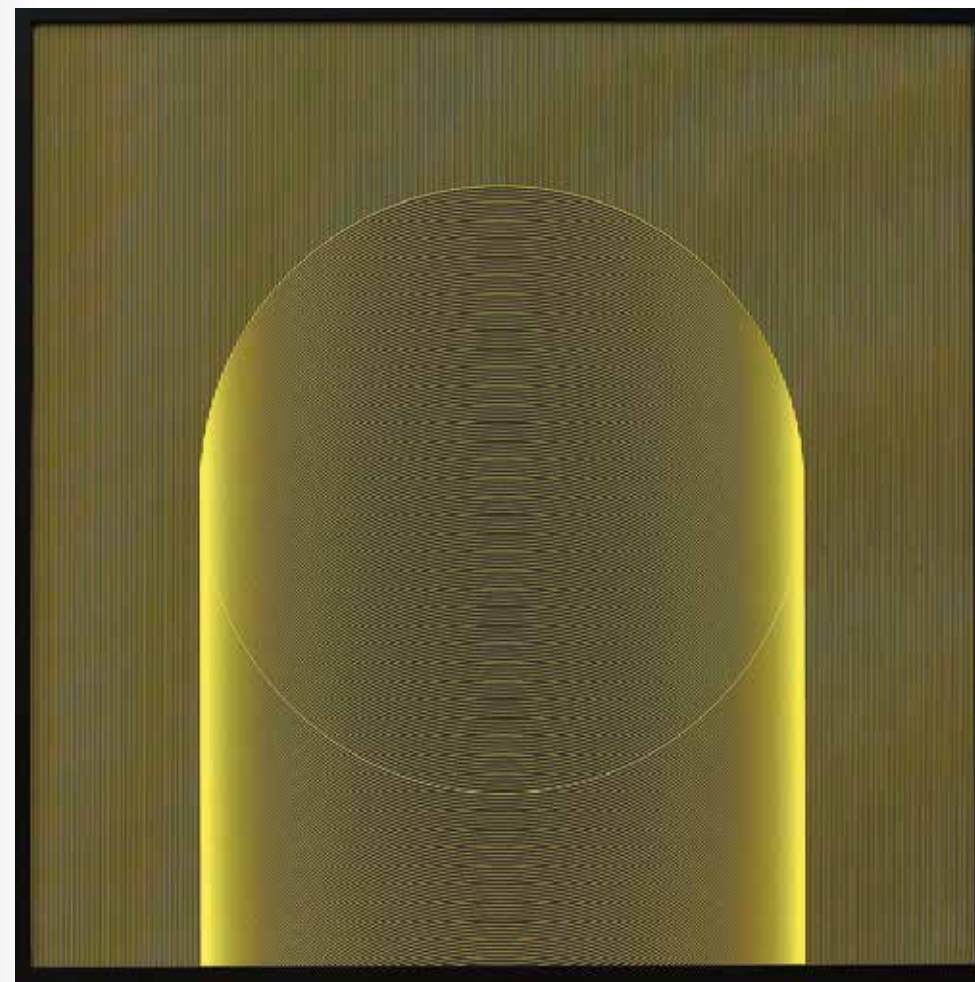
Je tvůrcem, v němž inspirace a zkušenosti měly příležitost uzrát, a přesto jsou stále mladistvé.

„Když se dívám na obraz mnou rozmalovaný a vidím něco zcela nepochopitelného, čemu nejen nerozumím, neumím si to vysvětlit, jsem tím zaskočen a vycituji dokonce jakousi brozbu, tak teprve tebdy zjevuje se mi silný zážitek ještě nezkalený bahnem interpretace a konvenčnosti. Pak to teprve začíná být ono.“

Je-li takto zaskočen vlastní tvorbou zkušený umělec, potvrzuje tím oprávněnost pojetí této výstavy, která v uměleckých dílech vidí nekontrolovaný výhled do nepojmenované skutečnosti. Otázka času při tom není tou nejdůležitější. Podstatnější se zdá být fakt, že umění odkrývá skutečnost v její jinak nedosažitelné komplexnosti. Každá z lidských aktivit je určena a tím i limitována cílem a metodou vhodnou k jeho dosažení. Umění je možná jedinou sociální aktivitou, která se vydává za hranice cílevědomosti, aby žaslo nad dobrodružstvím, ve kterém se rodí smysl a možná i nesmysl – kdo to může rozhodnout?

Umění si v průběhu evropských dějin osvojilo značnou autonomii, ale to neznamená, že by rozvíjelo jen nějaké své specifické „umělecké“ obsahy. Když Vladimír Kopecký říká: *„Teď to teprve začíná být ono!“*, tak poukazuje k úžasu nad něčím, co je přinejmenším stejně skutečné jako zákon vyloučení třetího.

Jakkoli neovládnutý svět není lehké uchopit, neznamená to, že už nám dnes skoro žádný nezbyl. Naopak, zdá se, že se nacházíme v dějinné situaci, kdy by bylo nanejvýš prospěšné, abychom mu věnovali bedlivou pozornost.



VLADIMÍR KOPECKÝ

Ticho, 70. léta – 1986
akryl, tužka syntetická barva na linoleu
131 × 175 cm



Kresba latexovou barvou
na rubu linolea, 1967
50 × 50 cm



„...nikoli mimo náš svět, ale v něm, je říše přírodního života... Civilizovaný člověk je přesvědčen, že mezi obojím je nepřekonatelný rozdíl...“¹

Na jedné straně, zdá se, jsou rozum a řád, které umí věci uspořádat do vztahů, jež nás dovádějí k zvolenému cíli. To z nás dělá civilizovanou společnost. Na druhé straně je příroda, která se rozumu jeví jako chaos, jenž je třeba uspořádat, aby se mohl využít pro naše cíle. Tuto polaritu sjednocuje umění, které má své kořeny hlouběji než „civilizace“ i „příroda“, jak názorně ukazují Skálovy hlavičky z kelpu, *Křebké vztaby*, obrazy malované přírodními pigmenty, nalezené přírodniny atd.

Skála je oddán systému, řádu a pravidlům. Ve všech stránkách jeho díla cítíme důsledný řád v kompozici, v přesných výrazových kontrastech (důležitý tu je i název díla), tvarů, materiálů, řemeslné důslednosti, v citlivé práci s detailem atd. Jenže řád sám tu není obsahem uměleckého poselství, nýbrž jen jedním z výrazových prostředků, který určuje „pravidla hry“. Vážnost Skálovy hry spočívá v tom, že přistupuje k civilizaci s citlivostí a uvážlivou svobodou.

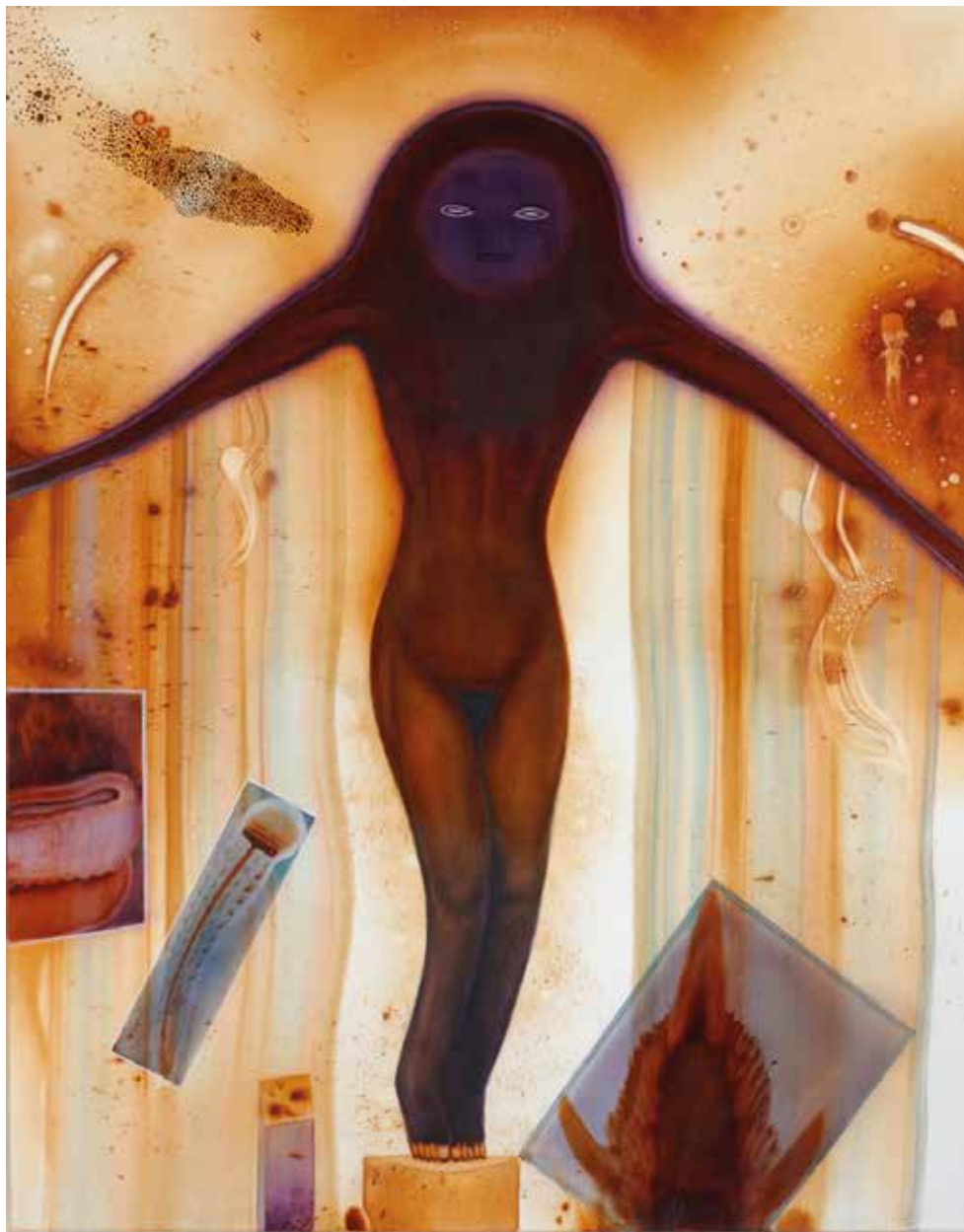
S vědomím neschopnosti člověka definovat pojmy, jako jsou „svět“, „soužití“ a „já“, se hra s nimi stává vážným kognitivním nástrojem. Hra umění stejně jako „hra života“ není dominována výhrou jako konečným cílem. Tak by tomu asi bylo, kdyby lidský život byl skutečně řízen trhem a jeho sociálními důsledky, jak se domnívají neoliberalové. Účast ve Skálově hře přináší výhru v podobě až závratné blízkosti tajemství reality a sociality. Tato „výhra“ na rozdíl od pokeru nerozděluje vítěze od poraženého.

1 Petříček, M., in: SKÁLA, František, ed. et al. *František Skála*. Řevnice, Arbor vitae 2012, s. 17.



FRANTIŠEK SKÁLA

Démon zapomnění, 2019
akryl, přírodní pigment, plátno
190 × 150 cm



Genesis, 2020
olej, přírodní pigment, bahno, plátno
140 × 188 cm



Křehké vztahy, 1991
kombinovaná technika
75 × 53 × 9 cm



Běžec, 1992
dřevo
40 × 24 × 20 cm



FRANTIŠEK SKÁLA

Hlavičky, 1992–2000
mořská řasa kelp, elektrické světlo, dřevo, lupa
cca v. 20 cm



Hra je určující prvek Niklovy tvůrčí aktivity, ba co více, hra určila i základní rys umělcova postoje k životu. Pojem hry ožívá v Niklově tvorbě i v životě bohatstvím svých tváří. Jedním zdrojem jeho představy hry je období šťastného dětství. Druhým zdrojem je svět dospělých, ve kterém umělec odkrývá principy hry pod vrstvou starostiplného praktického života. I v Petrově vztahu ke světu pozorujeme variaci uměleckého postoje, který vždy nějakým způsobem svět svobodně tvoří a zároveň ve stejné chvíli úporně hledá, co to vlastně ten svět je. Podle jeho vlastních slov je hercem a zároveň okouzleným divákem hry, kterou rozehrál. Akceptuje svůj díl odpovědnosti za svou citlivou tvorbu, ale zároveň svou osobní invenční aktivitu potlačuje a nejraději by ji eliminoval. Příkladem tohoto postoje jsou jeho kresby vytvořené mechanickými brouky,

u kterých s potěšením konstatuje: „*Já nejsem tvůrce, jsem tu jen jako správce a dohlížitel napravující případné karamboly.*“ (*Stopy*) Podobně je tomu s „*pijavicemi*“, kresbami vzniklými mechanicko-organickým procesem rozpíjení tuše a barvy na rýžovém papíře. (*Housenka*)

Niklova hra kořeněná humorem a vtipem, zahrnující náhodu a překvapení stejně jako nové technologie, je aktem reflexe, ve které se zrcadlí základní životní aporie mezi identitou „já“ a závislostí na druhých, mezi svobodou a povinností.

Petr hraje stále stejnou hru a hraje ji jako malíř, herec či performer, grafik, ilustrátor, básník, hudebník – a hraje ji pro hru samu, pro druhé, ať to jsou děti či dospělí, i pro sebe. Svět skrze tuto hru otevírá své skryté možnosti.

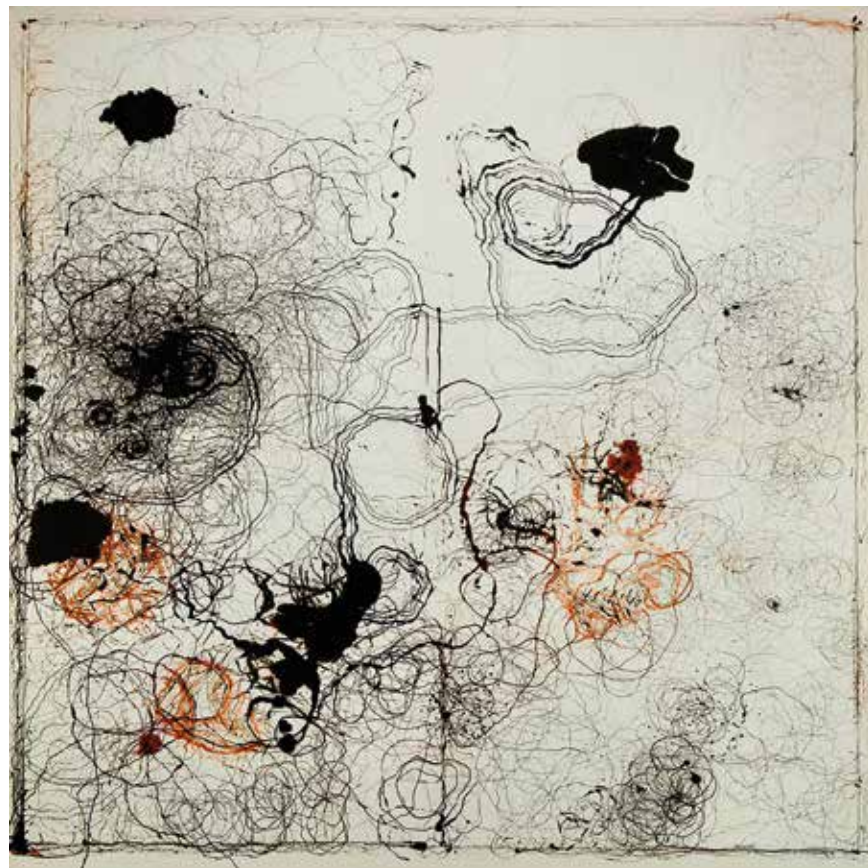


PETR NIKL

Mašle (z cyklu Maminka), 2011
akryl na plátně
200 × 200 cm



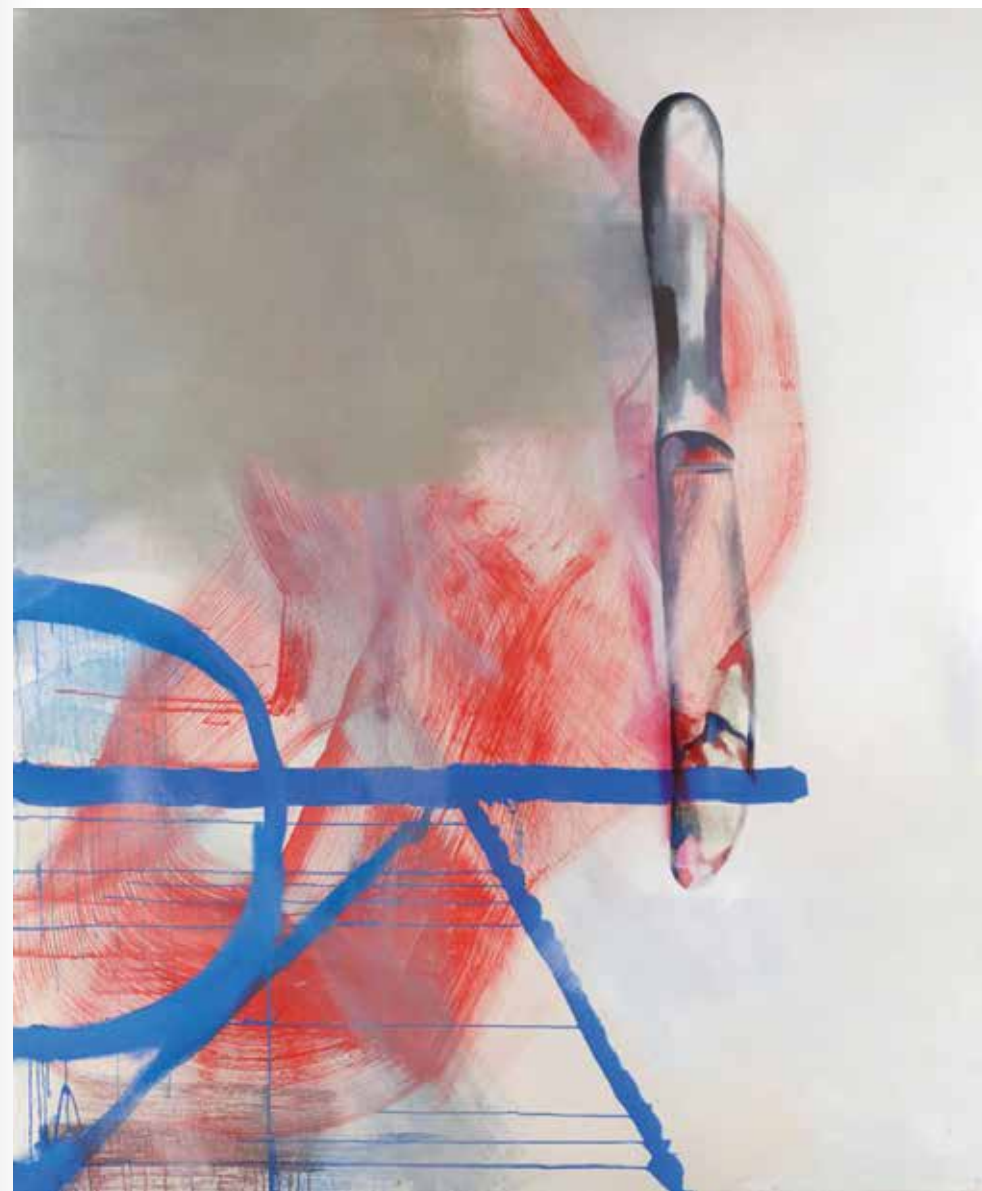
Stopy, 2018
stopy pohybu mechanických brouků na papíru
170 × 170 cm



Pokud připustíme, že existují významy, jejichž identifikace není plně uspokojena pozicí v systému, jinak řečeno: jestliže připustíme, že myšlenky, které nám „víří hlavou“, nemohou být adekvátně vyjádřeny slovy společného jazyka, a přesto podstatně ovlivňují naše jednání, rozhodování a vztahy k druhým lidem, otevírá se tu v prostoru mezi osobní zkušeností a jejím vyjádřením místo pro aktivitu, kterou můžeme nazvat slovem „myšlení“. Je to nutně aktivita osobní, ale její zdroje, stejně jako cíle, jsou sociální a společné.

Umění Jana Mertu rozumím jako snaze o vytvoření pevných a transformovatelných pravidel/vztahů mezi částmi navzájem a mezi nimi a celkem a potažmo i mezi tvůrcem a recipientem. Vidím v něm obrazové myšlení o obrazovém jazyce. Je patrně nemožné verbálně popsat tuto autonomní činnost. Možné je jen naznačit výchozí situaci, v níž spolu soupeří a zároveň spolupracují osobní svoboda a obecná platnost, jinými slovy: je to vždy jen tvůrce sám, kdo volí celek, jednotlivé tahy štětce i vztahy mezi nimi. Zároveň je ale jeho osobní volba naplněním něčeho, co nemůže být jinak. Snad můžeme říci naplněním umělecké pravdy.

Svou citlivostí a důsledností nás Jan přesvědčuje o tom, že umělecká pravda je něčím, co je sice autonomní, ale nějakým způsobem dostatečně pevně svázáno s tajemstvím pravdy lidského soužití.



JAN MERTA

Jezdec na stínu, 2018–2021
akryl na plátně
135 × 105 cm



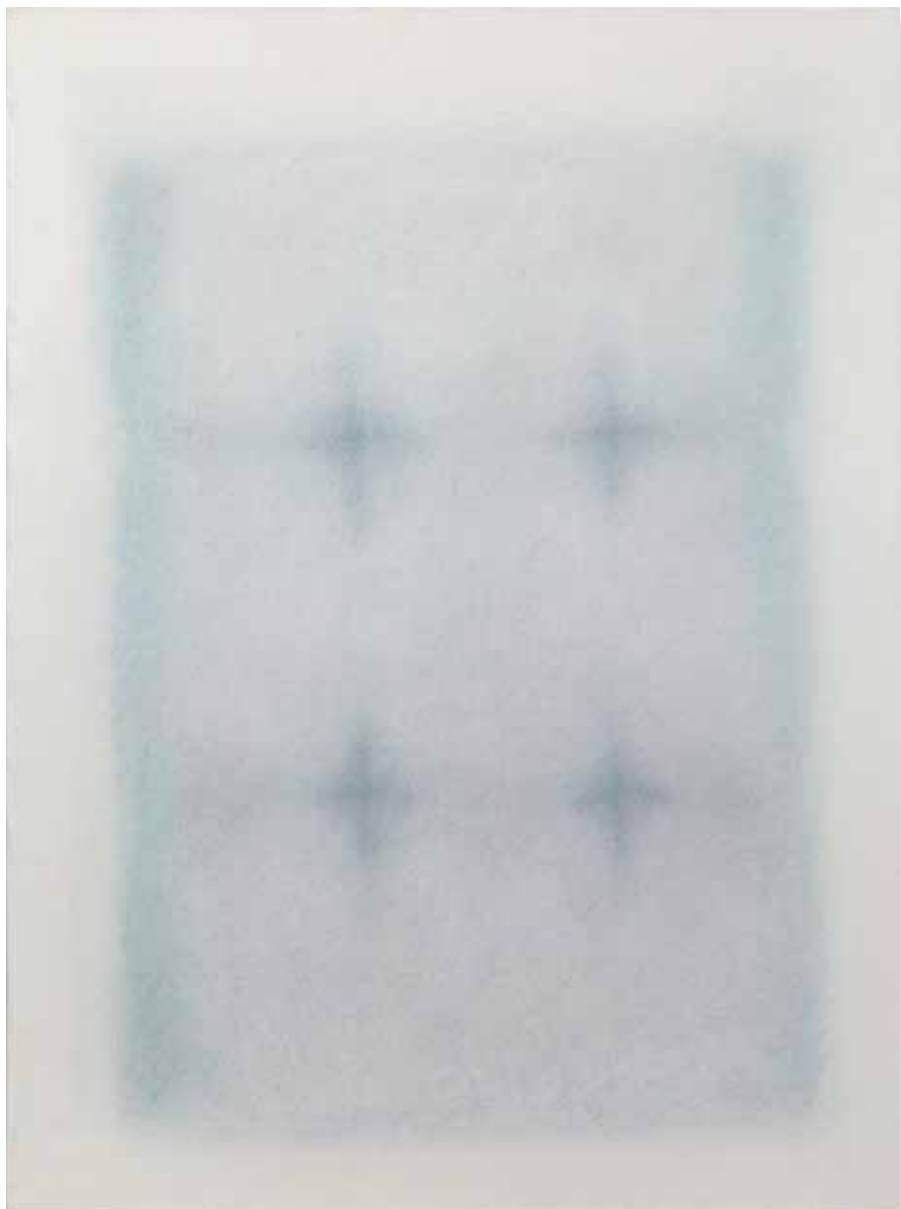
Nábor, 2019–2020
akryl na plátně
263 × 165 cm



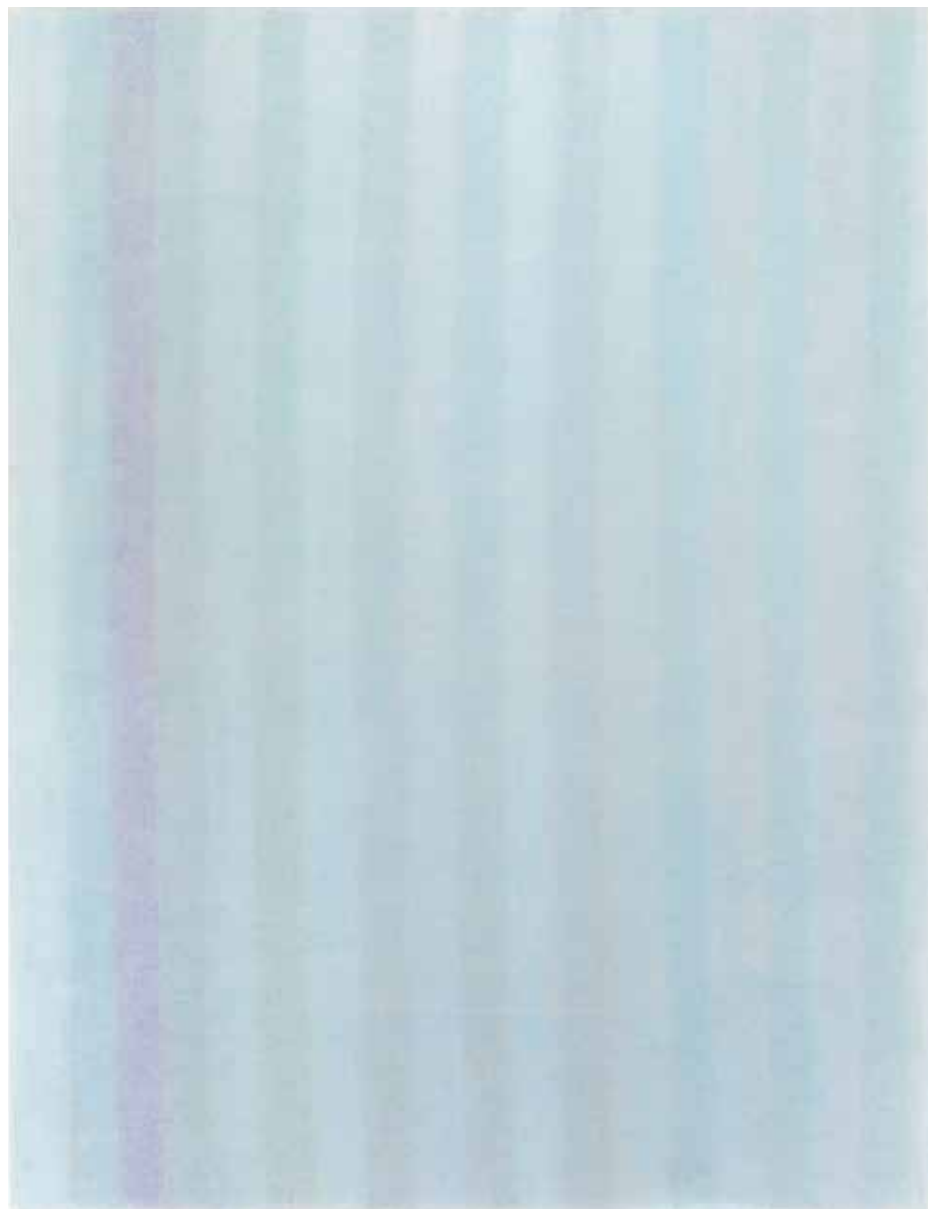
V díle Jitky Svobodové, podobně jako v tvorbě Jana Merty a Františka Skály, hraje důležitou roli mimetický moment. Téměř vždy u Jitky poznáme, co je obrazově zpodobeno, a pokud si nejsme jisti, pomůže nám název obrazu. Každý pokus o vyjádření živého vztahu člověka ke světu je aktem abstrakce, kterým je předmět prožitku přítomný v mysli i se svými jedinečnými kontexty převeden do systému jazyka, ať je to jazyk verbální, obrazový, gestický nebo jiný. Podoba této abstrahující transformace – charakter znaku – je převážně věcí osvojeného jazyka (češtiny, angličtiny). Jsou však příklady (báseň, divadelní přednes, malířské gesto), kdy je tato transformace autorským dílem, a potom se poselství realizuje především silou kontextu či odkazu k celku, odkazu figury k pozadí. Je případem vyslovení nevyslovitelného.

Jitka Svobodová namalovala v roce 1968 olejem na plátně báječný abstraktní obraz. Brzy na to opustila barvy, a to jednou provždy. Podle jejích slov se jí ukázaly jako zbytečné. To, co jí v procesu „jazykové abstrakce“ zaujalo, byla nejprve funkce linie a později světla a světelné „hrany“, vymezující identitu tvaru. Čím neurčitější je „hrana“ světla, tím důležitější funkce jí připadne, což provokuje a soustřeďuje tvůrce/reipientovu pozornost a percepční aktivitu. Minimalistický ráz Jitčina výrazu poukazuje k tomu, že rozhodování, včetně singulárního rozhodnutí, je asi tou nejdůležitější věcí v životě člověka. Přesvědčuje-li nás Vladimír Skrepl, že lidská rozhodnutí jsou unášena a pohlcována proudem spontaneity, náhody a situované relativity, pak Jitka je přesvědčena o tom, že pravidla fungují i v oblasti nevyslovitelného.

Polštář, 2019
pastel na papíře
135 × 100 cm



Záclona 14, 2017
pastel na papíře
170 × 130 cm





„Slova“ obrazového jazyka jsou stejně mnohoznačná jako slova jazyka verbálního, ale stejně jako při verbálním projevu musí být dobře skloubena. A právě na míře a charakteru tohoto skloubení závisí působnost díla. Před Skreplovým chaotickým rukopisem člověka napadne, jestli i jeho jazyk je „dobře skloubený“.

Nám Evropanům je dlouhými dějinami vrozeno logické myšlení založené na protikladech. Jeho dominantní postavení bylo přirozeně vynuceno potřebou dorozumění a spolupráce v komunitě; jenže komunitní soužití je soužití individuí, která by si měla zachovávat svou jedinečnost a svobodu. V dynamickém nepředvídatelném světě, ve kterém jsme se před třemi tisíci lety rozhodli žít, nemůžeme předpokládat absolutní řád, který by platil nepodmíněně a v každé nové situaci – i křesťanství nadřadilo lásku nad zákon. Řád neustále bojuje s chaosem a zmizí-li z pozadí řádu chaos, nastupuje dogma, násilí, nesvoboda, poslušnost. Řád bez chaosu má smysl jen v dílčích oblastech, jako jsou třeba dopravní předpisy. Život v heterogenní dějinné společnosti jedinečných individuí nemůže bez chaosu existovat. Pravidla soužití musí být něčím, o co usilujeme, ne tím, co máme.

Proto i spontánní výraz respektující svobodu každé linie a stopy štětce může mít charakter kompaktního a přesvědčivého gesta a být výrazem hledání řádu. Jde zřejmě o totéž hledání, které v dílech Jitky Svobodové má tak odlišnou podobu. Skrepl poukazuje spontánním uměleckým stylem své malby k tomu, že tvář skutečnosti je, a vždycky bude, věcí rozhodnutí člověka, které bude činěno v otevřenosti svízelného úkolu vlastní svobody a vlastní odpovědnosti.

Bez názvu (Černá figura), 2008

akryl na plátně

250 × 200 cm



VLADIMÍR SKREPL

Hnědý sen, 2013
akryl na plátně
175 × 130 cm



Kastrace, 2013
akryl na plátně
250 × 200 cm

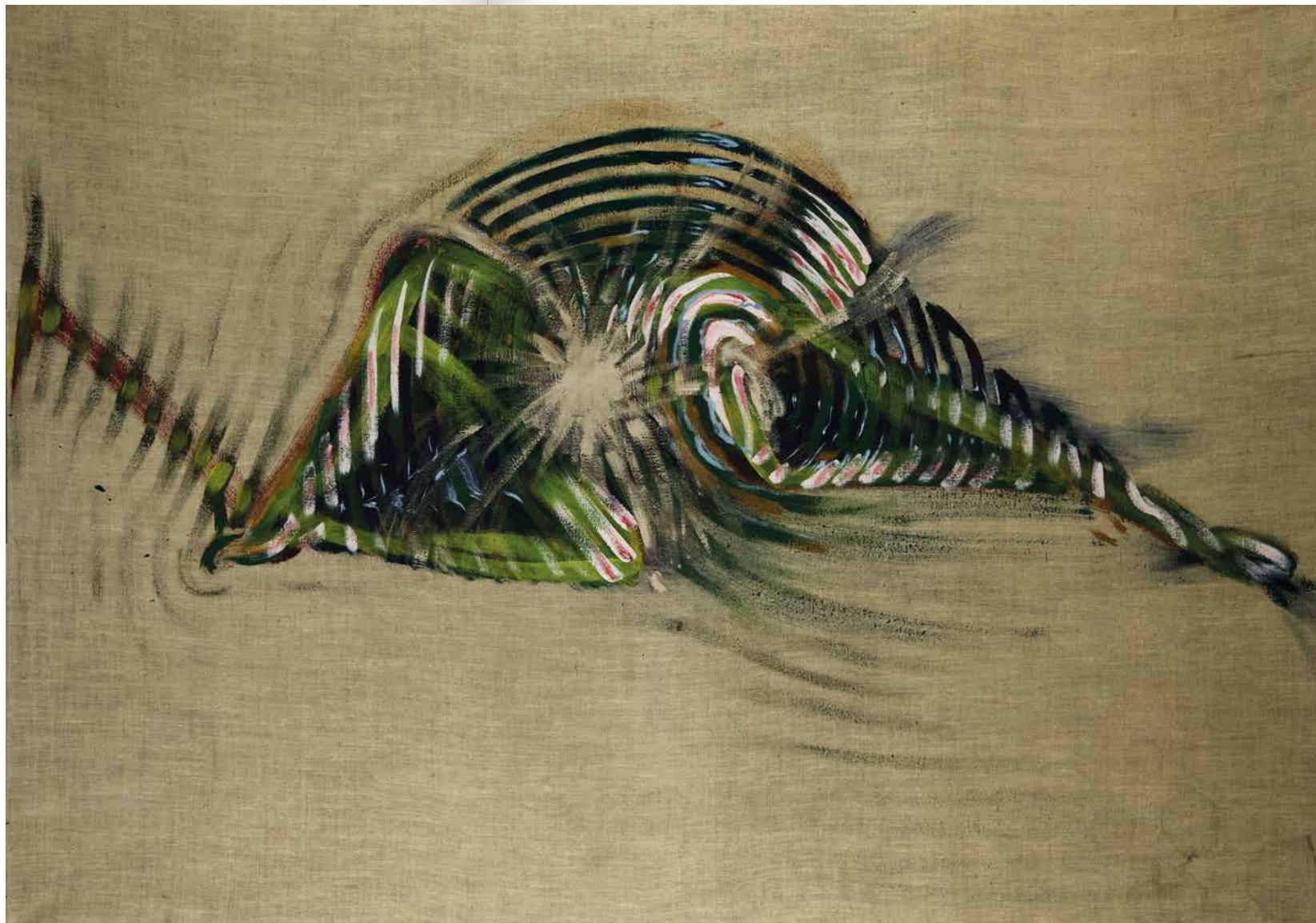


Malířská tvorba Vladimíra Kokolii nám nabízí vypjatou variantu obecné umělecké aporie (a vlastně nejen umělecké): Umělec přebírá odpovědnost za osobní postoj ke světu a za svůj výraz, přičemž ve stejné chvíli usiluje s houževnatou důsledností o omezení aktivity vlastního ega. Vladimír výslovně popírá aktivní podíl vlastního „já“: „... *nevěnuji se mu, pracuji na druhé straně.*“ Na jiném místě však mluví o „*svém slovníku*“ a „*svém vidění*“.

Od poloviny osmdesátých let 20. století se výrazně formuje jeho osobitý výraz, a kupodivu nikoliv ve smyslu tehdy nastupující postmoderní narativity. Proti dobovému trendu vyhraňuje se jeho zájem zachytit tajemství světa, který má umělec jistým způsobem před sebou a zároveň je jeho součástí.

„A i s vnitřkem ustavičně dělám to, že ho převracím naruby, do vnějšku. Já jsem prostě za celou tu dobu nezjistil, kde ten svět doopravdy je – ale dělám si naději, že něco uvízne v obraze, asi jako tvaroh v plátně.“

Kokoliův obraz je pokusem zobrazit nejen viděný předmět, ale také, ba hlavně, sám proces zobrazování, celý ten aktivní myšlenkový a smyslový „dialog“ mezi tím, co je viděno a jeho osvojováním. Malíř se nespokojuje s identifikací předmětu a jeho pojmu, popřípadě předmětu a jeho obvyklé podoby. „Malíř chce vidět vidění“. (Miroslav Ambroz) S lokalizací světa mu pomáhá bojové umění tchaj-ti, a to zřejmě svou modelovou schopností pochopit jednotu myšlení a těla.



VLADIMÍR KOKOLIA

Pohled do koruny jasanu, 2016
olej na plátně
100 × 130 cm



Pod ořechem, 2020
olej na plátně
100 × 135 cm



Do jisté míry se vymyká uměleckým postojům svých českých i evropských vrstevníků. Svůj umělecký i osobní svět založil v oblasti peruánské divočiny a džungle mu nedala jen rodinu, ale i svět, zásadně odlišný od evropského. Džungle je tajemství, které bezprostředně určuje každodenní praxi i způsoby soužití. Rozdíl je markantní. Charakter lidských možností, který byl v Evropě během posledních tří tisíc let stále důsledněji infikován objektivním logickým soudem, má v džungli podobu otevřené náruče tajemných, organicky svázaných vztahů, na jejichž „realitu“ žádná abstraktní logika nedosáhne.

Jak líčí Otto působivě ve své inspirativní monografii¹, džungle mu nabídla zcela jinou povahu vztahů mezi jednotlivinami a celkem. Džungle je svět v celku, který nelze artikulovat, identifikovat a transformovat v objektivní strukturu věcí a vztahů, a nelze jej tedy ani popsat. Lze jen naslouchat, jak „...*bučí dílna, ve které stvořitel vyrábí svět.*“ Ayahuascy, popisuje Václav Dejmár v citované knize, není ani jen duch, ani jen droga, je to stav mysli či lépe stav světa, který je živlem poskytujícím neartikulanou jednotu. Přesto je džungle i se všemi svými jednotlivinami plná života, napětí, energií, je svébytná, živá a mocná.

Jestliže evropský umělec hledá za jednotlivinami celek a snaží se najít v tomto celku přirozené místo pro své „já“, pak džungle naplňuje tyto snahy jaksi apriorně, sama od sebe a vrchovatě. Jakoby nás chtěla přesvědčit, že od chvíle, kdy jsme opustili zahradu Eden, řešíme problémy, které si sami vytváříme. V Evropě tomuto řešení říkáme dění dějin.

Vegetace, 2017
akryl na plátně
200 × 200 cm



1 PLACHT, Otto et al. *Otto Placht: el libro mágico*. Praha: Václav Dejmár a Torst, 2014.

OTTO PLACHT

Bohyně hojnosti, 2015
přírodní barva „pukuty“ na přírodní bavlně
220 × 150 cm



Pornografie není podle mého soudu umění, protože slouží k příliš jednoznačně vymezenému a dílčímu účelu. V díle Lenky Klodové *Ženin – návrh pornografického časopisu pro ženy* je pornografické téma zasazeno do vrstevnatého kontextu.

Nejde o morální kritiku pornografie, ale o umělecky (individuálně) podanou kritiku nesouměrného sociálního vztahu mezi mužem a ženou. Autorka konstatuje, že veškerá dosavadní pornografie byla komponována pro muže. Smyslem projektu *Ženin* je poukázat, že tato asymetrie je projevem mocenské ideologie, neboť erotické hry jsou ze své povahy symetrické, jsou řízeny pravidlem vzájemného poskytování radosti a jejich podstatným rysem je překročení identity obou zúčastněných „já“.

Kontext Lenčina projektu se nevyčerpává jen v dílčí oblasti sexu a erotiky ani v obecnější, ale rovněž dílčí rovině feministické ideologie. Princip vzájemné odkázanosti lidských bytostí je modelem, který platí nejen v „sou-ležení“, ale i v „sou-žití“. V soužití dvou lidí i obecněji v soužití komunity.



Slovo „zpovrchnění“ je negativní v tom případě, že trváme na ideálu skryté pravdy. V takovém případě je povrchní to, co má k takto chápané pravdě daleko. Co když ale připustíme model, že pravda se děje v procesu více či méně odpovědného sociálního diskurzu, v „rozhovoru“, který stále probíhá, v procesu, v němž se prosazuje svobodná invence i starostlivá kontrola, situovaná jedinečnost i obecné závěry? Když se sama pravda děje „na povrchu“, co pak splňuje ideu pravdy?

Krištofovy instalace a kresby jsou příkladem citlivého empatického vyladění rezonujícího s proměnou sociálního diskurzu, pokud jej chápeme jako suverénní souhrn sociálně komunikovaných významů. Tento celek je bohatě strukturován, ale zároveň je komplexní do té míry, že v něm nelze odlišit hloubku od povrchu. S tím souvisí i zásadní proměna umělecké autonomie. Umění se nemůže zbavit své autonomie, tj. nesmí se proměnit ani v politiku, ani ve vědu, nesmí se proměnit v propagaci ani v otevřené násilí.

Zároveň ale Krištof ve jménu časového posunu (zase ten čas!) znatelně pohnul i s podobou autonomie umění.

Síla osudu (deformovaná popelnice), 2020
objekt v. cca 250 cm



Název výstavy „Umění navzdory času“ je znovu a znovu zpochybňován. Dílo Anny Hulačové se svým charakterem liší od jazyka umělců jen o málo starších – a tento výrazový posun může být třeba chápán jako posun charakteru obecného diskurzu v čase.

Slovník, syntaxe i gramatika Annina výrazu vykazují značnou míru odvahy, svobody a zároveň ikázně, takže odvážné metafory a zkratky drží pohromadě a přesvědčují nás, jakkoli nevíme vždy o čem. Ale to je asi to podstatné, co nám Anna sděluje. Tváří v tvář těmto dílům si uvědomujeme, že náš současný sociální diskurz je diskurz systémů. Systém je pevná logická komplexita konstruovaná podle logického zákona o vyloučení třetího. Donedávna jsme

si mysleli, že systémové výroky jsou obecným uspořádáním našich dílčích osobních porozumění. Anna nám ukazuje, že naše systémy, jak jimi dnes myslíme, se obejdou bez porozumění. Ukazuje nám to specificky distanční charakter recepce, dojem, že hledíme na abstraktní, skoro mechanický záznam dobrodružství. Obrazový slovník Anniných děl jakoby napodoboval v podstatě abstraktní charakter objektivních pojmů. Pevná systémová vazba obrazového jazyka nám poskytuje jistotu, ale zároveň to činí v modu znepokojivé vyprázdňenosti. Rozumím Anniným dílům jako výrazu aporetické „sokratovské“ ironie, která je kritikou a zároveň afirmací, úzkostí i hravou svobodou.

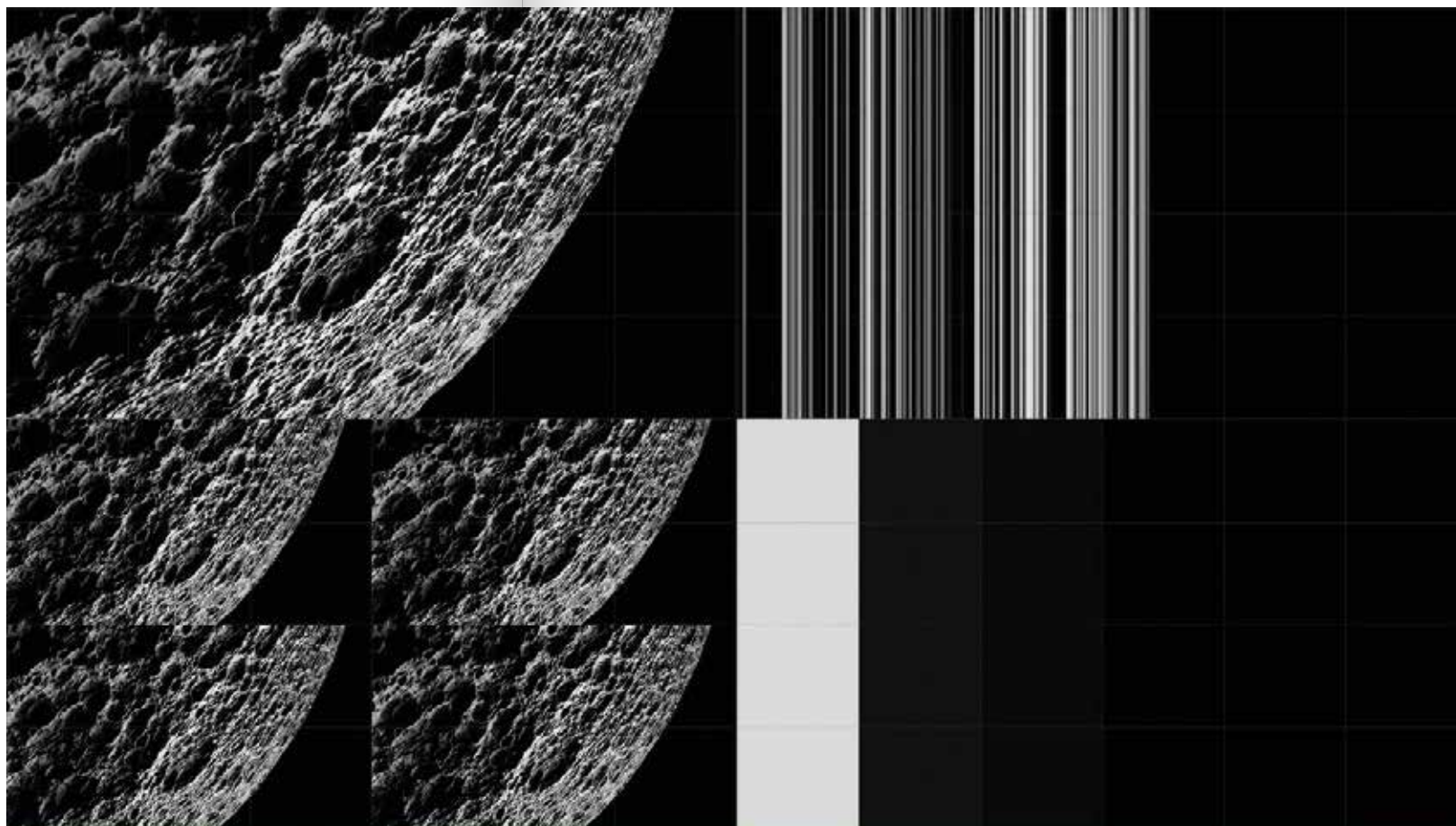


Pohybuje se v celé šíři umění. Byl již schopen zhostit se obtížných institucionálních úkolů, jakými jsou několikletá pedagogická činnost v Japonsku a následně v Čechách, osmileté působení ve funkci děkana vysoké umělecké školy, expertní činnost v oblasti nových technologií i úspěšná praxe navrhovatele výstavních projektů včetně návrhu této výstavy. Vedle toho je Pavel Mrkus umělcem ovládajícím metaforické způsoby myšlení a výrazu, které mu umožňují přistupovat k vědeckým a technickým objevům se zobecňujícím nadhledem.

„Kosmos je pro Pavla Mrkuse jedním z atraktivních témat, k němuž lze v závislosti na stupni vědeckého poznání, současných možnostech výrazových prostředků i na stavu společnosti přistupovat různě... S možnostmi, které jsou vědě v současné

době dostupné, zatím stále nejsme schopni dokonale poznat a plně pochopit veškeré zákonitosti a souvztažnosti, které ve vesmíru panují. Umělec si však vedle exaktního zkoumání může dovolit zapojit cit, vlastní intuici, kritický postoj nebo vizi.

Pavel Mrkus ve své digitální animaci s názvem „Science Friction“ vytvořil virtuální 3D model na první pohled abstraktního kosmického objektu. Objekt se rozkládá v mnohých iteracích – sledujeme opakování určitých procesů na obrazovce v měnících se strukturách. Sledujeme jeho analyzování a zkoumání, které však k ničemu nevede... Název Science Friction je slovní hříčkou, ve které je očekávaný výraz nabrizen slovem znamenajícím tření – tedy energii zpomalující pohyb. Pavel Mrkus ve svém díle akcentuje skeptickou rezistenci proti nárokům exaktní vědy na pokrok lidstva.“



NA ZÁVĚR PÁR REAKCÍ NA VÝSTAVU

Vyjádření návštěvníků potvrzují názorové polarity vložené organizátory do DNA výstavy. Převážně pozitivně je hodnocena žánrová rozmanitost (malba, objekt, video) i výrazová rozdílnost: Svobodová i Skrepl hledají totéž, jen každý v jiném modelovém kontextu. Zdá se, že pozitivně byl přijat i důraz na svébytnost uměleckého díla, které, jakkoli otevírá bohaté myšlenkové konotace, je samo pro sebe vždy svrchovanou totalitou.

Bylo slyšet jak názor, že jde o sondu do toho „nejlepšího“ ze současného českého umění, ale i kritiku vyjádřenou slovy „old school“. Do jisté míry tu jde o vymezení rozsahu pojmu „současné“. Bice Curiger, kurátorka 54. Benátského bienále (2011) vystavila uprostřed děl navýsost současných monumentální malbu Tintorettovu z r. 1594 a poskytla nám vizuální odpověď na naši otázku (příčemž vizuální odpověď postrádající objektivitu je často přesvědčivější než verbální). Skoro se stydím přiznat, že mi tehdy Tintoretto na výstavě současného umění vadil. Ale jen do té chvíle, než jsem se rozpomněl, že recepci umění nelze naplnit jednovrstvým spontánním aktem: líbí–nelíbí. Poučen touto zkušeností se domnívám, že slovo „současné“ ve vztahu k umění nemůže být vnímáno jako identita na lineární ose času a také ne v jedinečnosti toho kterého intencionálního vztahu, ale jako vymezení na poli otevřené lidské představivosti, schopné svobodné a produktivní syntézy obsahů pocházejících z různých kontextů.

Vnímání umění předpokládá produktivní (jít naproti tomu, co se ukazuje) dialog při kterém je aktivní celý kognitivní potenciál naší mysli, zahrnující vedle logiky a propozičního soudu i všechny druhy tzv. neobjektivního poznávání, jako je imaginace, paměť, tvořivost, reflexe, abstrakce atd. Takovéto (estetické a holistické) poznávání skutečnosti je ale typické nejen pro vnímání uměleckého sdělení, ale i pro obecnou každodenní orientaci ve světě a ve společnosti. Přes svou zřejmě nepřekonatelnou autonomii má tedy umění kognitivní mechanismus společný s obecným praktickým sociálním diskurzem.

Ludvík Hlaváček

UMĚNÍ NAVZDORY ČASU
GALERIE JELENÍ A GALERIE KURZOR
V NADAČNÍM DOMĚ PEKÁRNA NA ADRESE:
DUKELSKÝCH HRDINŮ 500/25A, PRAHA 7, HOLEŠOVICE
4. 3. – 25. 4. 2021
ORGANIZÁTOR: NADACE PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ PRAHA
Z PODNĚTU LIBORA WINKLERA
KONCEPCE VÝSTAVY, VÝBĚR UMĚLCŮ, TEXTY: LUDVÍK HLAVÁČEK
ARCHITEKTURA: PAVEL MRKUS
GRAFICKÁ ÚPRAVA: ADÉLA SVOBODOVÁ
JAZYKOVÁ REDAKCE: MARIE KRATOCHVÍLOVÁ
PRODUKCE: ANNA DORŇÁKOVÁ
INSTALACE VÝSTAVY: MAX BERDYCH, ROBIN SEIDL

NADACE DĚKUJE HUNT-KASTNER ARTWORKS A MUSEU KAMPA
ZA ZAPŮJČENÍ UMĚLECKÝCH DĚL