

VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ
V BRNĚ
BRNO UNIVERSITY OF
TECHNOLOGY
FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ
FACULTY OF FINE ARTS

TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE
Vybrané postkonceptuální přístupy
v současné české malbě
Thesis
Post-conceptual Approaches in the
Contemporary Czech Painting

AUTOR PRÁCE
AUTHOR
VEDOUCÍ PRÁCE
prom. ped.
SUPERVISOR

MgA. Petr Dub, DiS.
doc. Václav Stratil,

BRNO 2012

Klíčová slova

Současné malířství, expandované malířství, hybridizace, konceptuální umění, postkonceptuální tendence, nezobrazivé přístupy, závěsný obraz, projekt <<REWIND, autorské strategie, transformace, galerijní provoz, Art&Language, Personal Structures, dohoda v umění

Anotace

Disertační práce *Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě* reflektuje autorské projevy generace nejmladších umělců pracujících s konceptuálními formami v médiu malby po roce 1996. Cílem práce je přiblížení střetu a prolínání konceptualismu s malířstvím. Referenčním rámcem pro překládanou práci je vedle vývoje konceptuálního umění i postmoderní obrat ve výtvarném umění spojený s globální změnou jeho společenského statutu v průběhu druhé poloviny 20. a začátku 21. století. Vývoj na domácí umělecké scéně a konkrétní přístupy jsou prezentovány na základě reprezentativního výběru nejvýraznějších tendencí a signifikantních autorů ve srovnání s tvorbou zahraničních tvůrců. Text interpretuje zásadní teoretická pojednání, recenzované ohlasy a tvůrčí prohlášení z oblasti „současné malby po konceptuálním umění“.

Key Words

Contemporary painting, expanded painting, hybridisation, conceptual art, post-conceptual tendencies, non-image approaches, hanging painting, <<REWIND Project, author's strategies, transformation, gallery system, Art & Language, Personal Structures, agreement in art

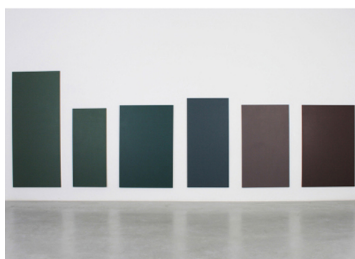
Abstract

The dissertation thesis entitled *Selected Post-conceptual Approaches in the Contemporary Czech Painting* reflects the author's expressions of the youngest artists' generation working with the conceptual forms in the painting medium after 1996. The aim of the dissertation is to outline the conflict and overlapping of the conceptualism and painting. Apart from the development of conceptual art, the reference framework of the submitted thesis also comprises the post-modern turn in visual arts associated with a global change in its social status during the second half of the 20th and at the beginning of 21st century. The development of the domestic artistic scene and particular approaches are presented on the basis of a representative selection of the most distinctive tendencies and significant authors, being compared with the work of foreign artists. The text interprets the key theoretical treatises, reviewed responses and artists' statements covering the domain of "contemporary painting to conceptual art".

Osnova

1. ZÁMĚR PRÁCE	7
2. REFERENČNÍ RÁMEC	9
2.1. Umění jako konspirace zájmových skupin	9
2.2. Nenápadná tendence?	11
3. KONCEPTUÁLNÍ V POHYBU	13
3.1. Postkonceptuální a postprodukční	12
3.2. Stratil nebo Richter?	14
3.3. Jak namalovat postkonceptuální obraz	18
4. ZPĚT, VPŘED ANEBO NIKAM	22
4.1. Poslední obraz	22
5. ČESKÁ POSKONCEPTUÁLNÍ MALBA SOUČASNOSTI	24
5.1. One Can Never Tell: REWIND	24
5.2. Dekódování jako koncept obrazu <i>Magid, Meduna, Nálevka, Salák, Šerých</i>	25
5.3. Zítř ráno vstanu akrylem <i>Babincová, Kočí, Mladějovský, Svobodová</i>	27
5.4. Experimentální, sériové a lineární přístupy <i>Houser, Novotný, Šimera</i>	29
5.5. Apropriační postoje <i>Artamonov & Klyuykov, Houdek, Nikitinová, Pěchouček, Šalanda</i>	31
5.6. Mimo formát <i>Böhm & Franta, Jaroslav</i>	33

6. ZÁVĚR	35
7. PŘÍLOHY	37
7.1. Přednáškový cyklus <<REWIND v letech 2010–2011 (Přehled autorů prezentovaných v rámci projektu)	37
7.2. Seznam vyobrazení	38
7.3. Literatura	38
7.4. Seznam internetových odkazů	39



4 x 4 = malba na plátně

1. ZÁMĚR PRÁCE

Disertační práce *Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě* je pokusem o reflexi fenoménu „konceptuálních přístupů“ v provozu současného malířství na pozadí globálního obratu v postmoderním umění. **Cílem předkládaného textu je v teoretické rovině přiblížit specializovanou a přesto různorodou disciplínu, která v domácím uměleckém prostoru tradičně nepatří k větší-novému proudu a zároveň podléhá vlivu rozvolněného postmodernistického slovníku.** Více než analýze psychologického obsahu konkrétních děl či jejich reprezentaci je tato práce věnována mapování lokální situace a domácích autorských přístupů při srovnání se zahraničními tendencemi. Reflexe dobových a sociálních okolností je prezentována s ohledem na snahu o zachycení specifických podmínek pro vznik a percepci současného uměleckého díla a ve snaze o zasazení zvoleného tématu do kulturně-sociální transformace naší společnosti po roce 1989.

Kategorizace tvůrců nejmladší generace je omezena na autory vstupující na uměleckou scénu v polovině 90. let minulého století do současnosti, přičemž mezníkem na časové ose je pro následující text výstava *Poslední obraz* Mileny Slavické, jež proběhla v roce 1997 (až 1998) v pražské galerii Rudolfinum.

Text práce je rozdělen na tři prolínající se ideové proudy: referenční a interpretační rámce vymezující zkoumanou oblast v kontextu globální situace umění; teoretické přístupy k „zániku malířství“ v kontextu pojmu konceptuální a postkonceptuální; a v neposlední řadě na oblast při-

bližující kategorizaci vybraných autorských přístupů: česká post konceptuální malba současnosti.

Jakkoli bude pro vnímání následujícího textu klíčovým, kdo jej bude číst (nebo posuzovat), výchozí pozicí pro jeho formulaci je pozice umělce působícího v disciplíně, jež postrádá strukturované teoretické zázemí v kontextu domácí umělecké komunity. Ideálním čtenářem předkládané práce je proto především oborově dostatečně zainteresovaná osobnost se schopností ověřovat elementární otázky.

O1 Jaké jsou projevy současného nezobrazivého malířství?

O2 Jak kategorizovat konceptuální přístupy v malbě?

O3 Co jsou formální možnosti a kapacity konceptuální sdělení v závěsném obraze?

O3 Existuje-li, co vůbec znamená pojem „postkonceptuální malířství“?

V praktickém ohledu jsem své doktorandské studium využil především jako prostředek reflexe současného dění v českém umění prostřednictvím organizace přednáškového **cyklu <<REWIND. Dvouletá série „inscenovaných dialogů“, odehrávající se pod střechou Pražákova paláce Moravské galerie v Brně, v současnosti dokumentuje na webových stránkách www.rewind.cz vystoupení celkem 45 předních českých umělců a teoretiků, přičemž více než třetina z nich se přímo (nebo okrajově) zabývá současným malířstvím.**

2. REFERENČNÍ A INTERPRETAČNÍ RÁMEC

2.1. Umění jako konspirace zájmových skupin

Jean Baudrillard definuje v eseji *The Conspiracy of Art* z roku 1996¹ současné umění jako korporátní strategii zájmových skupin využívajících metody obdobné pro politické či ekonomické lobby. Poukazuje na globalizaci a rozmělnění pojmů původního významu umění, nekonečnou sérii reinterpretování vlastního a uzavřeného problému. O současném umění pak tvrdí, že „nemá další důvod existovat.“²

Baudrillardovo prohlášení „umění je dohoda o umění,“³ nelze podle mého mínění racionálními důkazy aktuálního uměleckého provozu vyvrátit. Faktem, který lze totiž jen těžko popřít, zůstává, že současné umění reprezentuje utilitární dohodu postavenou na znacích a poznávacích symbolech profesní skupiny používající vlastní, cizím příslušníkům nesrozumitelný a často nepřátelský jazyk.

V tomto ohledu lze konstatovat, že české prostředí sice stále splácí výrazný historický dluh, ale ve znění nové „hypoteční smlouvy“ je povinností umělecké scény za nastalých okolností začít hledat a číst indexové poznámky na poslední straně jejího výtisku. **Hlas domácího umění je v lokálním mixu postmoderního rozpadu celospolečensky respektovaných hodnot a po ukončení větší části postkomunistického transformačního procesu hlasem bezzubým a často může působit také jako**

¹ Baudrillard, J.: *The Conspiracy of Art*, Semiotext(e), 2005.

² Tamtéž. s. 9

³ Baudrillard, J.: *The Conspiracy of Art*, s. 10

„zbraň obrácená do vlastních řad”. I přesto je logické, že posledním medvědem, kterého v rámci vypnutí osvětlení české privatizace zbývá naporcovat, je vlastnictví vědy a umění.

Václav Bělohradský ve svém příspěvku *Vztah vědy a politiky*⁴ tvrdí, že ve vědecké obci platí určitý druh ctností – předpokladů komunikace, otevřenosti, antiautoritativismu a že se teze mají formulovat tak, aby je mohli druzí vyvracet. Toto konstatování ovšem platí pouze do té doby, dokud se věda zabývá pravdou, a do doby, než se promění v patentovou válku. Přičemž patent v principu považuje za akt jdoucí proti poslání vědy. Pravda má být veřejným statkem, zatímco patent je statkem soukromým. V postdemokracii se posouváme od pravdy k patentům a od zastupitelské demokracie – reprezentace – k uzákoněnému lobování. Dále se Bělohradský ptá, komu tedy v dnešní době patří věda, sociální kapitál: shareholders, tedy těm, kteří mají legální status pro rozhodování, například firmám? Nebo stakeholders, tedy skupinám, které mají něco v sázce s příchodem a výrobou skupiny první?

Po vzoru Bělohradského se lze tudíž dotazovat: *Komu patří umění? Kdo jsou v současném umění shareholders, kdo stakeholders a jakou tradici jsou u nás zakotvena jejich práva? Jaké skupiny se dohodly na čem?*

⁴ Bělohradský, V. 2010. Vztah vědy a politiky [online]. Athenaeum pro 21. století [citováno 19. 8. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=ps-nVolvyOo>>.

2.2. Nenápadná tendence?

To, co bylo ze světového uměleckého dění v minulosti domácí umělecké scéně zapovězeno (nebo co mohla vnímat minimálně ve zkreslené podobě) v důsledku neexistence přímé a kontinuální konfrontace, je dnes dostupné jediným kliknutím či zakoupením mezinárodní letenky za několik set korun. Konec komunistického režimu přinesl odstranění politických bariér v kontaktu se současným uměním (konec *demografické historie dobře* ukazuje vztah mezi geografickými pojmy „zde“ a „tam“ Paula Virilia).⁵ „Zde“ a „tam“ bylo předdefinováno na „to, co je k vidění na Google“ a „to, co je mimo dosah internetu“.

Domácí umělecká scéna skrze většinový proud současného umění paradoxně posiluje svou uzavřenou identitu. Vytváří umělecké objekty, simulující běžný a všední život natolik, že se i pro nezainteresovaného odborníka stávají často nečitelnými až cizími. Lokální umění jako by nejen strmě navázalo na konceptuální umění formulující se v průběhu 60. let minulého století, ale současně v průběhu několika posledních let adaptovalo svůj provoz přímo na tvorbu praotce konceptu – Marcela Duchampa. Dnešní česká „*Mančuškova židle*“ je vyrobena z OSB desky zakoupené v Hornbachu, stojí nenápadně ve vylidněných industriálních prostorech Karlín Studios nebo Meet Factory a dílem programově splývá s vizualitou komunismem ukrade-

⁵ Virilio, P.: Informatická bomba, s. 17

né avantgardy. „Insiders“⁶ se stali zavedenou a dále neproěřovanou značkou. S jejich generací jsme většinou spřizněni a setrvale odmítáme ty, kteří ji plně nepochopili. Naše barvy jsou barvami většinové intermediality a zřeknutí se autorství.

Samotné malířství, historicky se orientující na vytváření hmotného uměleckého artefaktu, bylo přirozeně vytlačeno na okraj teoretického zájmu, zatímco snaha formulovat kolektivní zkušenost prostřednictvím konceptuálních forem umění zažila v českém prostředí od počátku tohoto století ojedinělý návrat k hnutí, jež v českém prostředí nemělo možnost zažít svá „zlatá léta“ v době své celosvětové působnosti.⁷

Lokální forma postkonceptuálního umění – „nenápadná tendence“ formulující se v průběhu druhé poloviny 90. let minulého století – ovládla domácí scénu ve snaze napravit krizi vizuálního a vytěžit z civilního minima maximum pro profesionální umělecký provoz. Ve svém nejsilnějším proudu jistě bezkonkurenčně uspěla, nicméně za jakou cenu?⁸

⁶ Označení vychází z přelomové výstavy Pavlína Morganové (Insiders, Dům umění města Brna - Dům pánů z Kunštátu), 15. 11. 2004 - 31. 1. 2005.

⁷ „Jednotvárnost současného mladého umění v Čechách je dána tím, že „nenápadná tendence“ zde nemá rovnocenné soupeře. Obvyklí a dlouhodobí kritici dané tendence nejenže vůči ní dosud nedokázali nabídnout žádnou perspektivní alternativu, ale dokonce ji ani nebyli schopni správně identifikovat.“

Magid, V. 2006. Krize nenápadné tendence [online]. Divus [citováno 16. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1355>.

⁸ Liam Gillick kriticky konstatuje, že: „Umělci jsou lidé, kteří se chovají, komunikují a inovují stejným způsobem

3. KONCEPTUÁLNÍ V POHYBU

3.1. Postkonceptuální a postprodukční

„Nebyly žádné obrazy bez původu, bez základu, bez historie.“⁹

Vyhledat i přes masivní institucionalizaci umění posledních třiceti let exaktní bod rozmělnění radikálního konceptualismu v globální trend neokonceptualismu je prakticky nemožné. Neo-konceptualismus utvářející se průběžně od první poloviny 80. let do 90. let 20. století dokončil snahy konceptuálního umění dematerializovat jeho význam, přičemž terminologicky je nejčastěji spojován s definicí „post-mediálních podmínek a forem“. Volně spojuje celou řadu předchozích hnutí a stylů (konceptuální umění, pop art, sociální umění, minimalismus, digitální a nová média). Stává se branou k rozvolnění konceptuálního vymezení a podobně jako původní konceptuální hnutí 60. - 70. let minulého století navíc podléhá regionálním specifikům (Moskevský konceptualismus, Young British Artists, ad.) Dnes pro jeho vývoj využíváme nejčastěji termínu postkonceptuální umění.

Výraz „konceptuální“ však v současném jazyce funguje především jako širší pojem a to často

jako ti, kteří se pokoušejí vytěžit každý moment denního života. Tomuto způsobu nenabízejí žádnou alternativu.“
Gillick, L.: The Good Work, in: *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, s. 61

⁹ Weibel, P.: *Contemporary Painting in Context, Pittura/Immedia*, s. 51

bez potřeby jeho uživatele uvádět jej do kontextu naší doby či v rámci konkrétního problému. Je důležité zdůraznit, že klasické médium malířství je na hony vzdálené tomu, co si vytyčilo za cíl konceptuální umění počátkem šedesátých let minulého století – redefinovat samotný přístup k umění. **Z podstaty malířství je tedy nutné konstatovat, že jakákoli jeho odnož, například včetně geometrického díla Sol LeWitta, vyžaduje při použití výrazu konceptuální terminologické zpřesnění. Oproti tomu Gombrich ve svém textu *Umění a iluze* z roku 1985 prohlašuje, že „veškeré umění je konceptuální“.** Má tím na mysli, že: „*všechny obrazy jsou založené na předešlých obrazech a jsou určitým druhem modelu relací.*“¹⁰

Podobnou proklamaci zaštiťuje v textu „Současné, společné, kontext, kriticismus“ i Jonathan Harris. Doslovně říká, že: „*Malbu identifikovanou v konvenčním slova smyslu a v umělecko-historických termínech jako ‚po tom či onom‘ demonstruje umělec pozorovatelným spojením k vlastnímu předchozímu dílu či dílům. Současné malířství však zároveň, jakkoli odlišné od modernistického, nese jistý druh relace s uměleckými díly, které přišly před ním.*“¹¹

K samotnému popisu termínu post-konceptuální lze tedy v principu přistupovat dvěma základními cestami. Za prvé, striktně z perspektivy chronologie. Tzn. jako k časovému období následujícímu po ukončení hlavního

¹⁰ Gombrich, L. H.: *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového vnímání*, s. 103

¹¹ Harris, J.: *Painting After the End of Postmodernism*, s. 29

proudu prostředků a forem konceptuálního umění (konec 70. let 20. století)¹² nebo méně rigidně, jako k myšlenkovému modelu kontinuálně pracujícím s pojmem „konceptuální myšlení“.

Odhlédneme-li od lineárního pohledu nedokončených dějin postmoderního umění, je příhodnější *postkonceptuální* definovat více jako komplexní uskupení volných znaků jedné příbuzné třídy než jako krystalicky čistý pojem. Postkonceptuálnímu (či neokonceptuálnímu) lze dnes nejsnadněji rozumět jako přístupu, jež se profiluje v souladu s obvyklou praxí konceptuálních forem, nebo se naopak proti konceptuálnímu provozu vymezuje, a to ať jeho redefinicí nebo jeho apropriací. Před klasifikací konceptuálního a jeho vývoje je ve směsi výkladů usilujících o ukotvení nejaktuálnějšího uměleckého dění nezbytně nutné zmínit i pojem *postprodukce*.

¹² Cuauhtémoc M.: Contemporary: Eleven Thesis, in: *What Is Contemporary Art?*, s. 18

3.2. Stratil nebo Richter?

Gerhard Richter, pohybující se na široké škále tvůrčích prostředků zahrnující radikálně rozdílné výrazové formy jako je abstrakce, fotografie nebo fotorealistická malba je vyzdvihován právě pro příznačné „neupínání se“ k využití jediného malířského stylu a pro hledání konceptuálního řádu ve svém díle. Konflikt obsahu a formy má v jeho případě být vyřešen zřeknutím se vlastní formy a přihlášením se k umění prostřednictvím malířských cyklů, které doslovně chrlí stovky obrazů (i zde můžeme vidět paralelu s prací Václava Stratila¹³). Malba je v jeho případě médiem komunikace. Záznamem hledání umělecké metodiky. Stačí ovšem tyto postoje k označení Richtera za konceptualistu?

Co jsou důkazy a co příznaky konceptualismu? Christopher Knight v souvislosti s Richterovou retrospektivou v MOMA z roku 2002 tvrdí, že: *„Mezi konceptuálním uměním a Richterovou prací můžeme pozorovat důležité spojovací body. Richter ovšem není konceptuálním umělcem. Konceptuální umění se v 60. letech minulého století formulovalo s přesvědčením, že malířství je zkorumpované. To Richterovo od začátku tvrdí, že tomu tak není.“*¹⁴ Knightův zdánlivě nekompromisní postoj lze podpořit jedním ze dvou základních stanovisek Charlese Harrisona: ***„Konceptualismus osvobodil umění od zastaralé specializace, rozpustil tradiční hranice mezi médii a zavedl věk***

¹⁴ Knight, Ch. 2002. A Brush With Pop [online]. Los Angeles Times [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://articles.latimes.com/2002/apr/06/entertainment/et-knight6/2>>.

obecného umění.¹⁵ Zdá se, že Richterovo specifické zřeknutí se autorství, rukopisu, mechanického opakování a multiplikace na kořeny konceptuálního umění nestačí.

Stanovení limitu pro nenaplnění představy „konceptuálního“ z hlediska výše uvedených podmínek se provokativně nabízí rozšířit i o další z Harrisonových proklamací (tentokrát ve smyslu estetiky obrazu) a prověřit pro změnu přístupy Stratilovi. **Podle Harrisona spočíval úkol konceptuálního umění především v zájmu o vymanění se z rozvratného modernistického dekorativismu¹⁶ a jeho třídní politiky.** Nelze však považovat s odstupem více jak 50 let za dekorativismus i antiesteismus Stratilových monochromů, speciálně je-li určen poučenému divákovi? A co víc je exemplárním znakem k třídnímu zařazení, než-li přihlášení se k určitému vkusu a jeho stylu?

Ztotožnit se s tvrzení Knighta a Harrisona můžeme pouze za podmínek, že se smíříme s **nepoměřitelností „klasického konceptu“ a jeho současné mutace. Za milník střetu konceptuálního umění a malířství je totiž nutné považovat samotný vznik konceptuálního umění. Zároveň je na místě uvědomit si, že současné umění již není kulisou tohoto problému, nýbrž jeho důsledků.** Kontext uměleckého provozu je jasně stanoven a současné umění je jeho reprezentací.

¹⁵ Harrison, Ch.: *Conceptual Art and Painting*, s. 21

¹⁶ Tamtéž, s. 21

3.3. Jak namalovat postkonceptuální obraz?

Sociální rámec, který tvořila *Art&Language* vytvořila, zůstává převážně profesním. V kritickém hledisku navíc přispěl k rozdělení post-moderního světa na „obrazy“ a „virtuální relace“, kdy **z pohledu Baudrillardovy kritické teorie můžeme připomenout jeho postoj hlásající, že současné umění je „ničím“ ne z pozice estetického soudu, ale z pozice antropologického problému.**

Paradoxem uměleckého provozu posledních desetiletí je současně i institucionalizace a komercializace konceptuálního umění coby umělecké druhu, jehož ambicí podle Baldwina a Ramsdena rozhodně nebylo skončit v „galeriích – knihovnách“¹⁷ či stát se široce přijímaným společenským fenoménem.

Naopak malba jako široce vymezené médium zažívá svou renesanci a ve stopách Paco Barragána, Petera Lodermeyera, Karlyn De Jongh a Sarah Gold nakonec kráčí i výstava *Malerei: Prozess und Expansion* uvedená v loňském roce ve vídeňském muzeu MUMOK, jež reflektuje malbu jako sebe samu, expandující a rozpouštějící původně jasně vymezené médium do dnešního širokého chápání termínu obraz. Přehledem výše uvedených přístupů a aktivit jsem se mimo jiné pokusil doložit, že hledání vztahu současného malířství k pojmům konceptuální, postkonceptuální (nebo postprodukční) je v současném světovém uměleckém provozu ve srovnání

¹⁷ Srov. Ramsden, M. 2011. #124 [online]. Radio Web Macbah [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <http://rwm.macba.cat/en/sonia?id_capsula=819>.

s domácí realitou minimálně výrazně liberálnější a etablovanější disciplínou.

Postkonceptuální dialog oproti původním konceptuálním východiskům 60. let 20. století byl donucen rezignovaně připustit, že estetiku od uměleckého vyjádření nelze oddělit. „Čistotu“ přístupů vytvářejících konceptuální dílo navíc komplikuje trend postprodukce – znovuvyužití zavedených kulturních znaků ve vztahu k logicky dohledatelné linii formy, které následně ve vztahové relaci vytváří nová sdělení. Archeologie hybridní přítomnosti tak pozorného diváka nutí k odkrývání individuálních autorských přístupů a jejich pravidel, existují-li. **Jak zní profesní dohoda o postkonceptuální malbě? Zpět, vpřed a nebo nikam!** Adaptovat se na současné podmínky a integrovat se do dialektu současného umění. Splynout s širokým konceptuálním odkazem a novou intermedialitou.

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

1.

Postkonceptuální práce v malířství jsou vytvářeny ve vědomém kontextu dosavadního historického formování média malby, konceptuálních směrů, uměleckého provozu a potažmo současné teorie umění. Sledujeme u něho hybridní formu, kterou lze jak pozorovat tak číst.

2.

Postkonceptuální obraz často vzniká za pomoci technických či mediálních obrazů (fotografie, počítačová grafika, videoprojekce, ad.) formou tzv. postprodukce. Jeho formy a nakonec i výklad jsou tímto výrobním postupem principiálně již v samotném základu vzniku díla ovlivněny.

3.

Postkonceptuální obraz je spojen s využitím netradičních materiálů, technologií, nových verzí adjustace, technologického zpracování či komplexních instalací včetně hledání nových cest uvedení díla do výstavního kontextu.

4.

Hranice mezi konceptuálním a postkonceptuálním obrazem je běžně rozostřena odbouráváním rukopisu, který by vymezoval příslušnost k aktuálnímu datu. Samotní tvůrci se vědomě vystavují podezření z eklekticismu či možnému uvíznutí v bezcílném opakování již proběhlých uměleckých postupů. Bez znalosti kontextu vzniku díla je nemožné dílo obhájit či interpretovat, ale prakticky ani plnohodnotně vnímat či smysluplně vystavovat. Díla této skupiny vznikají s vědomím autorského rizika, že *nemusí být běžným divákem plně dekódována*.

5.

Současná postkonceptuální díla v protikladu ke konceptuálním zvyklostem 60. a 70. let (symbolizujících pokusy o vytvoření univerzálního výkladu umění

skrze myšlenku) výrazně akcentují osobnost a individualitu autora. Ve stejný okamžik platí, že motivy, vizuální inspirace včetně zpracovávané látky více než kdy v historii reagují na celospolečenské kulturní, geopolitické a sociální změny. Vytvářejí tak globální rámec interpretace, který je ovšem nezbytně nutné číst v disciplinárním a lokálním kontextu.¹⁸

6.

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

7.

Systematizace výrobních procesů, opakování zavedených metod a zmnožení výstupů tvorby vede v dlouhodobém horizontu k legitimizaci prakticky jakéhokoli díla. Nezbytnou součástí prosazení díla je možnost jeho ukotvení v rámci lokální sociální sítě a regionálního dění. Mluvíme o nezbytnosti vytvoření silné umělecké značky.

8.

Mezi uměleckým záměrem, schopností diváka vnímat předkládané dílo a kontinuálním výkladem je vždy dostatečný prostor deformaci původní myšlenky. S novými pohledy přicházejí nové interpretace.

9.

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

¹⁸ Srov. Pospiszyl, T.: Před obrazem, s. 29

4. ZPĚT, VPŘED ANEBO NIKAM

4.1. Poslední obraz

V roce 1996 představila Milena Slavická v Galerii Rudolfinum kurátorský projekt *Poslední obraz*. Na seznamu autorů stála jména Karla Balcara, Jakuba Dolejše, Romana Hudziece, Ľubomíry Kmeťové, Kryštofa Krejči, Jana Procházky, Milana Saláka, Víta Soukupa, Miloše Englbertha, Tomáše Kubíka a Tila, autorů s různými formálními přístupy.

Záměr výstavy popisuje kurátorka takto: *„Výstava s ironickým názvem Poslední obraz se uskutečnila ve chvíli, kdy malování obrazů odzvonila hrana. Pouze nová média, případně instalace a fotografie byly považovány za odpovídající výraz doby. Neměla jsem nic proti novým médiím ani instalacím, ale vadilo mi, že jakýkoli jiný umělecký výraz byl automaticky považován za anachronický, nesoučasný, kýčovitý, salónní a kdoví jaký ještě. Chtěla jsem upozornit účastníky postkonceptuálního provozu, že na české scéně existují umělci, kteří nefotografují, nenatáčejí videa, nedělají instalace, ale malují obrazy. Škála vystavených malířských stylů byla široká, tzv. realistická malba, neoexpresionistická malba, akademická malba, ale i malba imitující různé malířské styly – představen byl tedy i konceptuální přístup k malířství. Výstava chtěla především položit otázku, proč dnes někteří mladí umělci, kteří studují nebo právě vystudovali vysokou uměleckou školu a znají velmi dobře současné umělecké trendy, malují? Proč se rozhodli pro tento nevýhodný způsob práce, když je jim předhazováno, že zaspali svou dobu a že nepatří*

*do současného umění? Kam tedy patří? Jakou dobu žijí?*¹⁹

Samotný kurátorský záměr skončil dílčím fiaskem, který v závěru Slavická okomentovala následovně: „**Není bez zajímavosti vzpomenout, že přímo v Galerii Rudolfinum byl uspořádán seminář, jehož se účastnili tehdy vlivní kritici a umělci, kteří bez jakéhokoli humoru odsoudili výstavu jako retrográdní. Z této rigidní reakce jsem pochopila, že současná česká umělecká scéna trpí vážnými deformacemi.**”²⁰ Výsledek výstavy podle názoru Milana Saláka zpochybnila její výsledná podoba. Podle jeho slov skončil kurátorský experiment prezentací pedagogické školy Berana preferující hyperrealistické přístupy.

Její pokus nakonec svého uznání doznal, jelikož následující teoretická přestřelka s manželi Ševčíkovými přinesla celou řadu zajímavých (i kurátorských) počínů a souhrnné malířské výstavy se v programech domácích galerií objevují víceméně pravidelně. **S odstupem let je ovšem třeba doplnit, že ti, kteří chtěli na domácí scéně uspět, museli nakonec formy postprodukce či post-konceptuálního provozu do svého díla zahrnout.**

¹⁹ Slavická, M.: Poslední obraz, in: *Médium kurátor, Kdo je to kurátor*, s. 203

²⁰ Tamtéž, s. 203

5. ČESKÁ POSTKONCEPTUÁLNÍ MALBA SOUČASNOSTI

5.1. One Can Never Tell: REWIND

Fotografie ilustrující formální **podobnost děl autorů různého časového původu, odlišných generací, národností i tvůrčích přístupů zanechávají hodnotitele neschopného dílu porozumět bez širšího výkladu – jejich rozbor se neobejde bez dnes již nevyhnutelné kontextualizace vzniku díla a bez schopnosti identifikovat, jak se jednotlivé veličiny ovlivňují.** Vybrané práce On Kawary, Jana Šerých, Jana Nálevky a Richarda Serry současně dokumentují i nepostradatelný díl subjektivity autorského záměru a interpretačních možností.

Ať již definujeme pojem *konceptuální* či *postkonceptuální*, nemůžeme se obejít bez vymezení vůči základnímu umělecko-historickému kánonu. Schopnost porozumět současnému uměleckému dílu navíc vyžaduje znalost kompletního referenčního rámce, slovy Zory Rusinové: *„...v rámci určitého mapovaného teritoria a období je důležité zvolit si jisté názorové východisko. Znamená to nejen zkoumat podoby interakce mezi globálními vlivy a lokálními specifikami, ale přemýšlet „transkulturně“ a ve snaze o komplexní uchopení se soustředit i na primární aspekty vzniku vizuálních děl, na to, co určuje způsoby jejich reprezentace a jejich fungování v daných historických a konkrétních společenských a politických podmínkách.”*²¹

²¹ Rusinová, Z.: Problém antalogie v oblasti vizuálních kulturních studií, in: *(A) symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsňené problémy*, s. 67

5.2. Dekódování jako koncept obrazu

Václav Magid (*1979), Marek Meduna (*1973),

Jan Nálevka (*1976), Milan Salák (*1973),

Jan Šerých (*1972)

Kapitola *Dekódování jako koncept obrazu* je věnována umělcům pohybujícím se v obdobné autorské pozici jako autoři předchozího oddílu – *Obsah reprezentující obraz (Art&Language)*. Zařazená díla, vyžadují od diváka komplexní proces čtení nastavené formální podoby, ale zároveň stavějí na informacích za fyzickým rámem obrazu. Spojujícím prvkem skupiny je výrazný důraz na vytváření kontextuální situace, předpoklad či očekávání logického zkoumání obrazu, odkazování k jeho lingvistickému potenciálu, stejně jako vytváření sémantických odkazů či odkazování se ke znakům současné mediální kultury.

Jakkoli je skupina autorů uspořádána příkladově (nikoli programově), vykazuje společné znaky vysoké selektivnosti při výběru zpracovávaných témat, pracuje s informacemi zahrnujícími historii i výklad postmoderního umění, podobně jako využívá možnosti pohybu v současné vizuální kultuře. Staví na vědomí sociální příslušnosti k umělecké subkomunitě, ale současně vytváří projekty analyzovatelné zejména skrze kontextuální výklad. Malba vytvořená v podmínkách „dekódování“ nevzniká samovolně nebo bez zásadního a strukturovaného motivu. Je součástí dohody, uzavřené v rámci úzce specializovaného okruhu autorů a jeho vnímání či artikulace je vůči společenskému prostoru ve své podstatě velmi omezené. Vytváří skladby kódů a konstruuje situace spojené s metakódý.

Metaforickou ukázkou „postkonceptuální dohody v malířství“ může být i obraz Milana Saláka s názvem *Camo Jacket (1995-2007)* ²², znázorňující vojenskou bundu s maskováním. Instalace malby doplněná o text psaný rukou na zeď ve znění: „*Cena tohoto obrazu několikánásobně převyšuje hodnotu znázorněného objektu*“ dokumentuje autorův záměr tematizovat relativnost hodnoty umění a jeho tržní ceny.

Salákovo vědomí lze vnímat ve dvou polohách. Za prvé jako morální apel vztahující se ke komercializaci současného umění nebo zcela opačně, jako impulz pobídky k nákupu „vtipného a navíc uvědomělého obrazu“. Pro první variantu jistě svědčí Salákova angažovanost na domácí umělecké scéně, pro tu druhou především volba média závěsného obrazu, které je všeobecně nejvyhledávanější „umělecko-komerční“ komoditou. Ano, výklad díla zůstává na pozorovateli, ale jeho vznik je vědomým činem autora. Salák se hlásí ke své příslušnosti účastníka současného uměleckého provozu dílem, které upozorňuje na jeho krizi, ale ke svému sdělení využívá formy, jež je její součástí.

²² V roce 1995 Salák maluje sérii obrazů, které jsou instalovány v konfrontaci se všedními předměty (kožich, fotbalový míč, prázdná láhev a plná láhev od coca-coly, ad.) Obrazy představující vybrané objekty poté následně autor doslovně prodává za pořizovací cenu zobrazených položek: kožich za 7 000,- Kč, prázdná láhev za 10,- Kč, atd.

5.3. Zítř ráno vstanu akrylem

Jana Babincová (*1977), Václav Kočí (*1981),

Josef Mladějovský (*1986), Ira Svobodová (*1986)

Konceptuální „kóděři“ předchozí kapitoly v různé míře příležitostně médium malby opouštějí, nebo jej využívají pouze občasně. Jejich cílem je odklon od objektu ke kontextu – navozené situaci, nikoli expresi. Na druhé straně navrženého spektra stojí v této části mého textu naopak **autoři, kteří s malířskými efekty, pracují jako s klíčem pro zaujetí diváka a skrytím původní zprávy. Konceptuální systémy v jejich díle tvoří nedílnou součást výsledného efektu, nikoli ovšem nutně dohledatelného obsahu. Ten může být vnímán jak kritický nedostatek, který je v rozporu s hledáním vysokého obsahu v umění, jeho dnešní role, a nebo zcela opačně jako abstraktní systém opisující optická pravidla našeho světa, tedy jako dynamické pozorování abstrahovaných pravidel objektivnějších než subjektivní interpretace jednotlivce nebo dobový výklad.**

Zásadním klíčem tohoto rozdílu je snaha o vymezení sociálního statutu současného umění. Jinými slovy hledání adekvátního postavení umělce a jeho díla ve společnosti. Pokus o pojmenování posunu k abstrakci v dílech českých malířů představuje v českém kontextu již výstava Martina Dostála a Marka Pokorného – *Česká abstrahce*, která proběhla v roce 1996 v Galerii Václava Špály. Termín „*abstrahce*“ odvozený od latinského „*abstraho*“ (oddalovat) použila kurátorská dvojice ve snaze o vymezení abstraktních tendencí reagujících na postmoderní „únavu z tzv. nové malby

nezatíženými intelektuálními významy a poučenou expanzí nových médií“.²³

Například Jana Babincová z perspektivy dnešního angažovaného kontextu umění neusiluje o objektivní zprávu. Ano, pracuje na základě systému – definuje vstupní syntax přiřazením znaků a barevných tónů k běžné abecedě, volí rozměry a objemy zpracovávaných ploch v souladu s konceptuálním uspořádáním a na hraně obrazu dokonce často zanechává „návod jak obraz číst“, nicméně celá soustava zůstává srozumitelnou pouze autorce samotné. Dílo není možné vlastně rozkódovat ani po „přečtení návodu“ a následně jej prověřit prostřednictvím jeho pravidel, a to bez ohledu na fakt, že divákovi své dílo „úspěšně“ balí do estetické masky, ale především proto, že autorka v něm zanechává významný prostor pro vlastní intuitivní intervence.

Heslo *Zítřka ráno vstanu akrylem* ztělesňuje rozhodnutí použít konceptuální přístup pro zahájení či zpracování obrazu-malby, při zachování výrazné možnosti tento plán podřídit „vlastní intuici a primárně smyslovému zážitku“.

²³ Pokorný, M.: Česká abstrakce, in: *České umění 1980-2010. Texty a dokumenty*, s. 428

5.4. Experimentální, sériové a lineární přístupy ***Milan Houser (*1971), Jaromír Novotný (*1974),*** ***Evžen Šimera (*1980)***

Autorské postupy Milana Housera, Jaromíra Novotného i Evžena Šimery vykazují vysokou hodnotu autorské distance od vlastního díla (tak dalece, jak je možná) a z vlastní vůle se různě intenzivně identifikují s rolí mediátorů procesu, jehož základ se ve své podstatě nachází mimo vizualizované struktury. Svou odměřeností, “popřením” času a prostoru získávají nezanedbatelný odstup od záležitosti modernistického vyčerpání malby. Podobně získávají důležitý čas pro odklad definování její aktuální role, což je to jediné, na co se patrně dnešní malba zmožila.

Další nezanedbatelnou výkladovou komplikací zůstává, že umění je jediným oborem, který dokáže spojovat i výhradně protipólní hodnoty. Konflikt konceptuálního (myšlenkového, tj. relativně objektivního) a fyzického (tedy čistě subjektivního) nelze jednoduše postihnout pouze z perspektivy teorie současné teorie umění a do soudů vybraného problému vstupují soudy estetické, ale i kulturnologické, filozofické nebo antropologické. Nakonec i Jean Baudrillard prohlašuje, že problém “nicoty” současného umění nespočívá v estetickém soudu, ale v jeho antropologickém hodnocení. Podaří-li se nám poskládat alespoň trochu přijatelný výklad čistě odborného problému, obratem se nabídne některá z vědních disciplín, aby naše zjištění zpochybnila. Hledání pravdy proto nadále zůstává v uměleckém experimentu.

Koncepční experimentalita, sériovost a využití linearity pomohlo postmodernímu malířství zpochybnit radikální rozdíly mezi původně natolik protichůdnými uměleckými postoji, jako byl na jedné straně Duchampův konceptualismus a straně druhé akční malba. Experiment slouží k ověřování, sériovost k potvrzování, linearita je příběhem k pochopení a pokus je základem empirického rozšiřování uměleckého poznání. Pravidla myšlení doplnila pravidla imprese.

5.5. Apropriační postoje

Vasil Artamonov (1980) & Alexej Klyuykov (1983), Vladimír Houdek (*1984), Alice Nikitinová (*1979), Michal Pěchouček (*1973), Robert Šalanda (*1976) Uměleckou apropiaci²⁴ můžeme vnímat jako adekvátní nástroj reflexe dějinného rázu, nebo ji zpochybnit coby placebo pilulku současného umění. V první rovině slouží jako nenahraditelný aparát komunikace s historicko-uměleckým odkazem, zatímco v té druhé jako nebezpečné konceptuální opium zacyklující využívání zaběhlých forem, které se povážlivě přibližuje Baudrillardovu pojetí simulaker. I přesto umělecký pohyb v apropiaci přirozeně odděluje subjektivní od objektivního. Apropriuující autor si musí být vědom své vlastní jednotky v kontextu ostatních umělců a vlastnímu postavení přizpůsobuje čtení komplexního uměleckého dědictví nebo jeho parciální části.

V počátku tohoto textu proklamují, že se má práce bude zabírat výhradně nezobrazivými postupy. Apropriační linie nicméně reprezentuje natolik zajímavý průnik „klasického“ s „konceptuálním“, že stojí za individuální přiblížení autorských přístupů i těch autorů, kteří v zásadě pracují jak na poli figurálním, tak nezobrazivém, přičemž je

²⁴ „*Apropriace (angl. appropriation); umělecká strategie, umožňující tvůrci vědomě si přivlastnit (apropriovat) již existující objekt, jev anebo myšlenku ze/vně světa umění a začlenit do nového uměleckého kontextu, aniž by předmět přivlastnění ztratil vnímatelnou podo-bnostní vazbu na originál.*”

Nelson, Robert S.: Apropriačia. In: Nelson, Robert S. – Shiff, R. (eds.), *Kritické pojmy dejín umenia*, s. 197-211.

na místě připomenout, že termín „nezobrazivé“ lze vnímat různě především s ohledem na přítomnost a šíři výkladového aparátu. Kdybych ve svém původním závazku zůstal zásadovým, více než polovina autorů by v tomto souboru nemohla figurovat a to bez ohledu, zda-li se v textu objevují odkazy na jednu či druhou polohu jejich autorských konceptů.

Zajímavější výzvou pro mne proto zůstává zachycení vazby mezi zobrazováním, citací a konceptuálními relacemi – tj. zkoumáním vyjadřovacích prostředků, funkcí a odmítnutí nadřazenosti formy obsahu. Představená škála apropriujících autorů z mého pohledu demonstruje nejen možnosti interpretace originálních autorských intencí (Ale pozor, už v této větě můžeme identifikovat problém: Záměrů koho? Originálního tvůrce nebo umělce citujícího?), ale i limity osobního a kolektivního myšlení, jelikož individuální reminiscence nemůže nikdy dosáhnout účinku srovnatelného s kolektivní pamětí.²⁵

²⁵ „Individuální paměť je nepřenosná. Obsahuje obrovské množství nepojmenovatelných detailů, na jejichž přesnost a objektivitu se ale nemůžeme spolehnout. Existuje představa, že naše paměť je podobná kartotéce, do které každý den přibývají nové záznamy. Podle potřeby se můžeme archivem procházet a nahlížet do záznamů, které nás zajímají.“

Pospiszyl, T. Přítomná minulost. [online]. Atlas transformace [citováno 16. 6. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/p/pritomna-minulost/pritomna-minulost-2.html>>.

5.5. Mimo formát

David Böhm (*1982) & Jiří Franta (*1978), Jaroslav Matula aka MUTANT (*1977)

Kapitola *Mimo formát* je prostorem pro trojici autorů, kteří se svými autorskými metodami překrývají hned v několika ohledech s doposud rozebíranými strategiemi, ale i přesto by bylo zařazení dvojice David Böhm & Jiří Franta a Jaroslava Matuly k předchozím tvůrcům poněkud nepatřičné. Böhm & Franta naplňují většinu ze znaků skupiny pracující na poli experimentálních, sériových a lineárních přístupů, ale v jejich díle minimálně zásadně absentuje zájem o vzhled výsledného uměleckého artefaktu a postprodukční myšlení Jaroslava Matuly lze sice porovnávat s ranou tvorbou Jana Nálevky, těžko jej však zařadit mezi „dekodéry“.

Duo Böhm & Franta za sebe nechává malovat stromy, motocykly, bagry, jeřáby, hudebníky, provazolezce nebo demonstrativně maluje bagrem, zavěšené na stropě kostela se štětci delšími jak osm metrů, kreslí tuhami na botách, mořskou vodou, v posilovně v tahu proti posilovacím strojům a tak dále. Vše do úmoru kostí nebo alespoň do té doby, kdy zůstává na kartě digitálního aparátu kapacita k ukládání dat. Za pozitivní lze považovat jejich upozornění na naši situaci, ve které platí pouze dohody o tom, co je umění, ale těžko určit, zda-li se vůči společnosti, kterou plně přebírají ekonomické mechanismy nebo rovnou ovládají technické stroje vymezují, nebo zda-li jejího nastavení využívají? **David Böhm spolu s Jiřím Frantou připomínají setrvačnost uměleckého provozu a limity jeho prolínání se**

všední realitou. Nabízejí však „stroji umění“ adekvátní alternativu?

Stojí-li elementy Böhma & Franty na určité procesualnosti a reflexi komunikačních možností současné kresby, pak práce Jaroslava Matuly testuje vztah nízkého a vysokého umění. Matula, který je zakladatelem imaginární kooperace *Mutant Industries*, jistě nepatří k autorům ověřeným uměleckými cenami či nominacemi a i jeho výstavní činnost je v kontextu většiny jmenovaných autorů marginální, což je dáno především jeho životní stylem, který život s uměním moc neřeší a už vůbec nepředstírá.

Listování Matulovým autorským portfoliem zprostředkuje pohled na svérázné přihlášení se k postprodukci v umění a nabízí se jako současné pokračování pop artu. *Mutant* je provokativně sexy, sarkastický, ironizující a napadající. Využívá reklamních formátů, jednoduchých zkratk, samovolného marketingového bujení a undergroundový korporát *Mutant Industries* dokonce svého času „hrozil“ zaplavením společenského systému zprávami zahrnující originální informace, jež by hypoteticky mohly ohrozit celé komunikační uspořádání společenského systému a výrazně tak oslabit jeho virtuální provoz.

Značka MUTANT stojí mezi „post-produkčním obrazem“ Jana Nálevky a „vystoupením z obrazu nebo galerie“ Tomáše Vaňka. Matula své obrazy a grafiky nepodrobuje přísné konceptuální analýze, ale to jej současně automaticky nestaví mimo probírané metody.

6. Závěr

Jmenovaní tvůrci jasně formulují své dílo s vědomím pravidel konceptuálního obrazu a jeho praxe. Ve svých dílech vytvářejí autonomní umělecké systémy, obratně zvládají složité intelektuální hry, autorské přístupy dovedou prezentovat s vyváženou dávkou humoru a ovládají postprodukční formy myšlení i vztahové estetiky, leč ani jejich umění nelze postavit mimo ohrožení vytváření disfunkčních a nazpět vedoucích cest, nebo je nevnímat v kontextu globální ztráty kontroly nad společenskou realitou.

Jaký jiný typ děl, než který vybraní autoři reprezentují, totiž více hrozí nenaplněním základní funkce umění, jež se v čase víceméně nemění – předat určité vyšší sdělení? Lze považovat za legitimní umělecké dílo, k jehož pochopení je nezbytné osvojit si široký slovník odborných pojmů? K čemu slouží Salákův mnohoúhelníkový monochrom ve věku Viriliovy vizuální dyslexie? A komu takové umění slouží? Stakeholders nebo stakeholders? Komu je povinováno? Ano, vybraní autoři překonali nástrahy estetizace obrazu a manýrismu malířského rukopisu. Vypořádali se úspěšně i s obsahovou stránkou svého díla, jakkoli každý po svém a na relativně široké škále forem. Nepopírají ovšem intelektuálním kódováním svých děl jejich samotný princip? Nejsou více než jiní součástí umělecké koluze? Pro veřejnost utajené profesní dohody o pravidlech provozu současného umění?

Do příběhu však nemusíme nutně vnášet zbytečné existenciální nebo kategorizační drama byť pod vidinou lákavého titulu „lékaře umění“. Dle Miroslava Petříčka mohou pojmy *konceptuální*

a *post-konceptuální* existovat vedle sebe bez zásadnějšího konfliktu zájmů a bez stanovení všeobjímající – tvrdé definice: „*Postmoderna, poststrukturalismus, dekonstrukce, postkoloniální dis-kurz, dispozitiv, neo-to a neo ono a tak dále. Myslím si, že navzdory různým neo předponám, které přidáváme, už ve hře není nějaká novost, že v této zprávě klasifikujících termínů není nějaké lineární přicházení nového a zase nového a tak dál, nýbrž že za mnohostí různého, jež právě akcentuje mnohost, je fakt, že termíny se svou rozmanitostí snaží dát najevo, že toto všechno koexistuje naráz, ne jedno po druhém, ale vedle sebe. A potom lze vyslovit hypotézu, že **za množe-ním a bujením nejrůznějších termínů, popisů a značek je snaha uchopit to, co se mění, protože vzniká. A nelze je ,zafixovat‘, nemá-li být deformováno.***”²⁶

²⁶ Petříček, M.: Rámec uvnitř, in: (A) *symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy*, str. 183

7. PŘÍLOHY

7.1 Přednáškový cyklus <<REWIND

v letech 2010–2011

(Přehled autorů prezentovaných v rámci projektu)

2011

Al-Ali, Matěj & Moravec, Tomáš / Mazanec, Martin

Böhm, David & Franta, Jiří / Stará, Markéta

Cenek, Filip / Kupková, Marika

Černický, Jiří / Koleček, Michal

Lang, Dominik / Mazanec, Martin

Meduna, Marek / Ševčík, Jiří

Kvetán, Marek / Müllerová, Katarina

Salák, Milan / Přibáň, Jiří

Sceránková, Pavla / Fabuš, Palo

Šerých, Jan / Hájek, Václav

RAFANI / Ptáček, Jiří & Zálešák, Jan

2010

Artamonov, Vasil , Klyuykov, Alexej / Magid, Václav

Binder, Erik / Beskid, Vladimír

Thýn, Jiří / Císař, Karel

Nálevka, Jan / Ptáček, Jiří

Kovanda, Jiří / Jeřábková, Edith

Mikyta, Svätopluk / Hanáková, Petra

Pěchouček, Michal / Pospiszyl, Tomáš

Skrepl, Vladimír / Pokorný, Marek

Vaněk, Tomáš / Zálešák, Jan

7.2. Seznam vyobrazení

[Obr. 1] 4 x 4 = malba na plátně

Shora dolů:

On Kawara, 6. JUN. 68, (1968, ze série

– Today, akryl, plátno)

Richard Serra, L.A. Hinge (2008, olej, plátno

– neměřeno)

Jan Šerých, Index P-S 19/10/2008 (2008, akryl,
plátno, 140 x 100 cm)

Jan Nálevka, One Can Never Tell (2009, série

– olej, plátno)

7.3. Literatura

ARANDA, Julieta – VIDOKLE, Anton – WOOD, Brian,
Kuan, *Are You Working Too Much? Post-Fordism,
Precarity, and the Labor of Art*. Berlin: E-Flux Journal.
Sternberg Press. 216s. ISBN: 978-1-934105-31-3.

ARANDA, Julieta – VIDOKLE, Anton – WOOD,
Brian, Kuan. *What Is Contemporary Art?* Berlin: E-
Flux Journal. Sternberg Press. 213 s. ISBN: 978-1-
934105-10-8.

BAUDRILLARD, Jean – LOTRINGER, Sylvvère. *The
Conspiracy of Art*.

1. vyd. Semiotext(e), 2005. 247 s. ISBN-10:
9781584350286.

GOODMAN, Nelson: *Jazyky umění : nástin teorie
symbolů* / Nelson Goodman ; [z anglického originálu
přeložil kolektiv překladatelů vedený Tomášem
Kulkou ; předmluvu napsal Tomáš Kulka]. 1. vyd.
Praha : Academia, 2007. 213 s. ISBN: 978-80-200-
1519-8.

HARRISON, Charles. *Conceptual Art and Painting*,
Cambridge: The MIT Press. 2001. 230 s. ISBN 0-262-
582240-6.

KORECKÝ, David. *Médium kurátor: role kurátora v
současném českém umění* / editor David Korecký. 1.
vyd. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP
Praha, 2009. 276 s. ISBN: 978-80-86603-51-3.

MICHALOVIČ, P. (vědecký redaktor): *(A)symetrické historie – zamlčené rámce*. Praha: VVP AVU, 2008. 269 s. ISBN: 978-80-87108-07-9.

PETERSEN, Anne, Ring – BOGH, Mikkel. *Contemporary Painting in Context*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2010. 220 s. ISBN-13: 9788763525978.

POSPISZYL, Tomáš. *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Sestavil a z angličtiny přeložil Tomáš Pospiszyl; [esej Leo Steinberga *Jiná kritéria* přeložila Věra Chase; esej Michaela Frieda *Umění a objektovost* přeložil Ruben Pellar]. 1. vyd. Praha: OSVU, 1998. 189 s. ISBN: 80-238-1286-6.

ŠEVČÍK, Jiří – MORGANOVÁ, Pavlína – NEKVINDOVÁ, Terezie – SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980-2010. Texty a dokumenty*. VVP AVU, 2011. 980 s. ISBN: 9788087108277

LOTRINGER, Sylvvère – VIRILIO, Paul. *The Accident of Art*. 1. vyd. Semiotext(e), 2005. 128 s. ISBN-10: 9781584350200.

VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Praha: Pavel Mervart, 2004. 168 s. ISBN: 80-86818-04-7.

7.4. Seznam internetových odkazů

Bělohradský, V. 2010. Vztah vědy a politiky [online]. Athenaeum pro 21. století [citováno 19. 8. 2011].

Dostupné z WWW:

<<http://www.youtube.com/watch?v=ps-nVolyvOo>>.

Knight, Ch. 2002. A Brush With Pop [online]. Los Angeles Times [citováno 18. 6. 2012]. Dostupné z WWW:

<<http://articles.latimes.com/2002/apr/06/entertainment/et-knight6/2>>.

Magid, V. 2006. Krize nenápadné tendence [online]. Divus [citováno 16. 6. 2012]. Dostupné z WWW:

<https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1355>.