

04



04



04

P4P 03: PAINTING 4 PRAGUE  
PDF ATELIÉRU MALBA 4  
LS 2024  
AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ V PRAZE

STUDENTI: FILIP BRANDEJSKÝ, ŽOFIE EDER, ELIŠKA GREGOROVÁ, PETR HOLEČEK, MATOUŠ KAŠPAR,  
HUGO MAREK, KAROLÍNA NEČADOVÁ, PAVEL PETŘÍK, LUCIE POUCHOVÁ, EMA PROSOVÁ, LUKÁŠ  
PRUDÍK, LUCIE ROSICKÁ, ENISA SKOKO, SARA ALISA SOUALMIA, LUDMILA STAŇKOVÁ, JIŘÍ STRAKA,  
JÁNOS VÁMOS, MATĚJ ZIKMUND.

STÁŽUJÍCÍ STUDENTI: JITKA PETRÁŠOVÁ, LEONARD ŽELEZO

PEDAGOGOVÉ: PETR DUB, MAREK MEDUNA

FOTOGRAFIE: RADEK DĚTINSKÝ, PETR DUB, MAREK MEDUNA

TEXTY: PETR DUB, MAREK MEDUNA, KAROLÍNA NEČADOVÁ, PAVEL PETŘÍK, LUDMILA STAŇKOVÁ

GRAFICKÝ DESIGN: PETR HOLEČEK, MAREK MEDUNA

KOREKTURA: EVA ELLINGEROVÁ

PUBLIKOVÁNO V PROSINCI 2024

## OBSAH

- 4 EDITORIAL**  
Petr Dub
- 6 KALENDÁRIUM**  
Marek Meduna feat. Petr Dub
- 14 KLAUZURY**  
studenti M4
- 46 SKENY**  
Viktor Šlegl, Marek Meduna (ed.)
- 80 DIPLOMKY**  
studenti M4
- 88 ROZHOVOR S HUGO MARKEM**  
Pavel Petřík, Marek Meduna
- 94 ROZHOVOR S LUCIÍ ROSICKOU**  
Ludmila Staňková, Petr Dub
- 100 ROZHOVOR S MATĚJEM  
ZIKMUNDEM**  
Karolína Nečadová, Marek Meduna
- 106 VÝSTAVY BAR NOD**  
Matouš Kašpar
- 112 ANKETA**  
Svätopluk Mikyta, Jan Šerých

## Chat GPT feat. Petr Dub

V očekávání žánru úvodního slova se potkávají hned dvě odlišná očekávání: resumé (pohled zpět) a vítání (naděje nového) současně. Ohlížíme se, abychom ošetřili moment budoucí interakce, který ve skutečnosti nutně odkazuje k minulosti: přšlo, ale mokří už nejsme. Svítilo slunce, ale na jeho žár jen vzpomínáme. Hasíme, co nepálí, ale na kamna už nesaháme. Minulost je nepřítomna, budoucnost rozostřená. Sdílíme vzpomínky, slova a znaky. Aktualita, argumentace a subjektivita se potkávají na pitevním stole Akademie, a ve smyslu jasného sdělení – zarytě mlčí. Čas v roli unikavé konstanty.

Pojďme se na chvíli ponořit do světa, kde slova nejsou jen zvukem, ale skutečnou silou, která formuje myšlenky, pocity a realitu. Umění jako životní filozofie. Významy, které padají z obrazů, jsou jako jarní verše psané na stěny měst, na plátna srdcí a do myslí lidí. Umění pomáhá. Umění vidí věci, které bys normálně přehlédl\*a, a umožňuje posunout hranice toho, co je (ne)možné.

Ale pozor – tohle není žádná pohádka. Umění je nástroj, ne (ezo)magie. Aby ses dostal\*a na vrchol, musíš vědět, jak s ním zacházet. V tomhle zinu jde o to, jak propojit beaty s algoritmy, kánon s Insta a jak napsat text, který tě nezklame, ani když tě duo Dub & Meduna (DM: zde jsem člověkem) pošle zpátky na začátek. To je ta pravá kreativita: vydat se na cestu, kde není žádné správné nebo

špatné, ale je tu nekonečný prostor pro experimenty a objevování. Nakonec v Klubu je otevřeno 24/7.

A co na to instituce? To je, kámošk\*o, jako když jedeš freestyle. V první chvíli možná zniš jako nováček, ale čím víc zkoušíš, tím víc ti žánr dává smysl. Škola tě může inspirovat, ale nakonec je to tvoje flow, tvoje slova, tvoje příběhy, které rozhodují, co bude mít sílu. Když spojíš rýmy s uměleckým beatem, stane se z toho něco víc než jen technika. A to je to, co dělá rap a umění tím, čím jsou: slova, co pálí, barvy, co mluví, sny, co mění svět!

A to je to, co dělá rap a umění tím, čím jsou: slova, co pálí (ale s ohledem na všechny, kdo preferují chladnější tón), barvy, co mluví (a poslouchají každého, kdo má co říct), a sny, co mění svět (nebo aspoň zlepšují ten náš, jakýkoliv ten náš je). A to je to, co dělá rap a umění tím, čím jsou: slova, co pálí (ale respektují všechny, kdo preferují jiný druh tepla), barvy, co mluví (a naslouchají každému, kdo je připraven je vidět), a sny, co mění svět (nebo jakýkoliv kousek reality, který je pro každého z nás doma). A to je to, co dělá rap a umění tím, čím jsou: slova, co pálí (ale každý si může vybrat, jakou intenzitu chce cítit), barvy, co mluví (a dávají prostor každému, kdo chce být viděn), a sny, co mění svět (ať už v malých krocích nebo obřích skocích, podle toho, jak to cítíme všichni společně). A to je to, co dělá rap a umění tím, čím jsou: slova, co pálí (ale

přizpůsobí se každému, kdo cítí potřebu hořícího vzkazu, ať už je to v horkém létě nebo chladné zimě), barvy, co mluví (a naslouchají každému pohledu, bez ohledu na to, jaký je jeho tón, jaké je jeho pozadí, jaké má prožitky), a sny, co mění svět (ale i ty drobné okamžiky, kdy si každý z nás dovolí doufat v lepší chvíle, bez ohledu na to, kde se nacházíme nebo kdo jsme).

# KALENDÁRIUM

## Marek Meduna feat. Petr Dub

Předzvěstí navazujících událostí letního semestru se stal email, který dorazil do školní schránky Petra Duba sedmnáctého ledna. Byl vyzván, zda by nevážil vyjádření ke své účasti v debatě s Jiřím Černickým, kterou pořádal spolek Svatopluk. Pod výhružně znějícím emailem byla podepsaná Antidiskriminační platforma jako jeden muž, nebo jako jedna bytost. Desátého února zemřel Günter Brus, milovník make-up, čar a význačný akcionista. O dva dny poté začal letní semestr na Akademii výtvarných umění v Praze. Jak napsal Kafka, takhle matička nikoho nepustí, ta má drápky. Bylo polojasno, oblačno. Denní teploty se pohybovaly mezi šesti až deseti stupni. Vítr váł mírný. Když se jeden člověk koukl na nebe, spatřil jen různé odstíny šedé. Byl typický únorový den ve střední Evropě a se začátkem semestru odstartovala výuka teoretických předmětů. V pátek šestnáctého v trestanecké kolonii na Sibíři zemřel nejvýznamnější ruský opoziční politik Alexej Navalnyj. Internetem se záhy začaly šířit spekulace o příčinách jeho úmrtí. Současně po intenzivních a dlouhotrvajících ruských útocích se ukrajinské síly zcela stáhly z naprosto zdevastované Avdijivky. Město s méně než tisícem většinou starších obyvatel přenechaly napospas invazní armádě a jeho administrativě. Zemřel Aleš Lamr. Zářivé barvy jeho děl však nepohasly. Devatenáctého února ředitelka Společnosti Jindřicha Chalupického, Karina Kottová, obeslala

český Instagram nabídkou na přátelství svého nového profilu s názvem @tantra\_vesna. Profil s podtituly „umění vědomého doteku a transformační masáže a rituály“ se oproti všeobecným očekáváním nakonec neukázal jako guerillová akce odpůrců současného statusu CJCH. Stávající ředitelka po devíti letech ve funkci ohlásila, že na další setrvání ve funkci nehodlá kandidovat. Dvacátého února jsme navštívili s částí ateliéru domov Žofie Eder, kde nám ukázala keramické kachle, na nichž pracovala během studijní stáže v Portugalsku. Pak jsme se přemístili do školy. Většina jela tramvají, Petr Dub jel na své nové elektrokoloběžce. Do školy dorazili další studenti a schůzka pokračovala do odpoledne. Navázala schůzka pedagogů z druhého patra, po níž ve večerních hodinách proběhl kulatý stůl s clickbaitovým názvem *O čem se na AVU (ne)mluví*, který pořádaly GRID a Antidiskriminační platforma. Mělo se diskutovat o práci na etickém kodexu AVU, o vystoupení Petra Duba na debatě spolku Svatopluk a případně o omluvě, kterou žádal Petr Dub od Antidiskriminační platformy za její akademické svobody pošlapávající email. Došlo stěžít na první bod. Vyhánění ducha patriarchátu a hierarchie se ztělesnilo ve vymítání jednoho čaroděje, přičemž posléze došlo i na čarodějnici, která si nechala hlídat své děti studentstvem jí spoluvedeného ateliéru. Na jakoukoliv odpověď, diskusi s Antidiskriminační platformou či omluvu





od ní Petr Dub doposud čeká. Kolektivní odpovědnost Antidiskriminační platformy umožňuje vysokou míru individuální neodpovědnosti, zatímco heslem setkání se bezděky (ne)stal onen unikavý „brave (safe) space“. Pátého března zemřel Pavel Zajíček, zakladatel DG 307, jejichž hudba doposud neztratila téměř nic ze své intenzity. O den později zasedl Akademický senát, a to hybridně i fyzicky. V úterý dvacátého šestého března se sešli pedagogové ateliérů malby a kresby. Pozvání přijal i Ondřej Basjuk, nový vyučující předmětu Praktické dovednosti – malba, který byl dříve znám jako malířská příprava. Mezi patnáctým a sedmáctým proběhly volby prezidenta Ruské federace. Zvítězil Vladimir Putin s osmdesáti sedmi procenty. Kupodivu i jeho diktátorský režim musel sehrát divadlo, v kterém předstíral, že si nechává prověřit legitimitu vlastního režimu. Putin ví, že jeho obyvatelé ví, a naopak oni ví, že i on ví. Vědí všichni kromě Václava Klause, který je jako vždy nevinný, jsa doživotním vězněm svého ega. Ani ne týden na to proběhl teroristický útok v Krasnogorsku u Moskvy. V koncertním sále Crocus City Hall došlo k masové střelbě a několika výbuchům. Zemřelo téměř půl druhé stovky návštěvníků, prakticky dvojnásobek utrpěl větší či menší zranění. Zásah bezpečnostních orgánů i následné vyšetřování obestřela obvyklá ruská mlha, tedy vysoce štiplavá směs brutality, tutlání, zneužívání a neprofesionality. Stejně jako dříve v Beslanu, podobně jako v divadle Na Dubrovce. Dvacátého pátého března proběhla vernisáž výstavy *Nové realismy aneb Moderní realistické přístupy na československé výtvarné scéně 1918–1945* v Galerii hlavního města Prahy. Kurátorky a kurátor pod pojmem nové realismy rozuměli širší spektrum dobově aktuálních realistických přístupů zahrnujících oblasti tvorby tradičně označované jako neoklasicismus, verismus, nová věcnost, sociální umění, magický realismus a primitivismus. Tedy leccos. Stěny galerie pokryla hluboká zeleň ve stylu knižních potahů. S pohyby v umění se tomu má podobně, jako když jeden chlapeček říkal své mamince na Nádraží Veleslavin: „Mami, je to tamhle, protože tam jdou všichni“. Pravda je v demokratické společnosti vždy tam, kam míří většina. Dvacátého šestého března zemřel Richard Serra, ruka chytající olovo již neohne další ocelový plát a nevytvoří novou a syrovou minimalistickou instalaci. V sobotu předposledního březnového dne zemřela ve věku devadesáti šesti let umělkyně Věra Nováková. Její kresby a malby z přelomu čtyřicátých a padesátých let představují emocionální a významový kontrast k rozesmátým básním třeba takového Pavla Kohouta, Milana Kundery ze stejného období. Na prvního apríla se brány Akademie zavřely, okolo její budovy celý den rejdlí chlápci a mladí muži s velikonočními pomlázkami. Už od 16. století je první dubnový den spojen s žertiky a drobnými

zlomyslnostmi. Třetího dubna zasedl ctěný Akademický senát. Mimo jiné se řešili následky kybernetického útoku na AVU. Pavel Grešl, manažer kybernetické bezpečnosti AVU, sdělil přítomným senátorům a senátkám, že se vyhotovuje analytická zpráva, která rozkryje, jak přesně k útoku došlo, jaké přesně byly kroky IT oddělení a kolik útok bude školu stát, tedy ve vztahu k IT oddělení podnikl jakýsi damage control. Z pozice manažera kybernetické bezpečnosti k chráněné instituci žádnou osobní odpovědnost nevyvodil. Šestého dubna proběhlo druhé kolo slovenských prezidentských voleb. Vyhrál ho Peter Pellegrini, protikandidát Ivan Korčok prohrál. Slovenští Maďari s požehnáním Viktora Orbána podpořili kandidáta vládní koalice, a tím mu pomohli k vítězství. Koneckonců politickým programem Viktora Orbána je dělat čest svému křestnímu jménu. Osmého dubna došlo ve středním Tichém oceánu, v severním Mexiku a východní části Spojených států k úplnému zatmění slunce. K nejbližšímu stoprocentnímu zatmění slunce na našem území dojde až sedmého října dva tisíce sto třicet pět. Pokud nedojde k zásadnímu prodloužení lidského života, tak se ho nikdo z nás, aktuálních pedagogů a studentů AVU nedomluví, útěchou budiž, že je možné úplné zatmění slunce spatřit v řádu let na jiných místech naší domovské planety. Devátého dubna jsme s ateliérem navštívili ateliér Ivana Kafky. Ateliér měl charakter spíše archivu či místa bezčasí než aktuálně používaného pracoviště. Mluvílo se o tvorbě i se komentovali dobové či menším dílem aktuální souvislosti. I tato návštěva doložila opakující se pozorování, že od jisté chvíle se každý umělec uzavře do jakési časové kapsle se všemi dobovými konflikty, polemikami a preferencemi, a uzavřen jejími neprostupnými stěnami letí osamocen vstříc nevyhnutelnému horizontu událostí. Den poté došlo ke konjunkci Jupitera, Měsíce a Uranu. Další den, protože pohyb vesmírných těles se nikdy neomrzí, nastala konjunkce Marsu a Saturnu. Dvanáctého dubna horolezkyně Klára Kolouchová jako první Češka stanula na vrcholu hory Annapurna. Vyšší lidé si prý statisticky vedou úspěšněji než lidé menšího vzrůstu a Češky jsou prý čtvrté nejvyšší na světě. Proto je třeba brát úspěch Kláry Kolouchové jako příklad dobré výživy českých žen a dívek a z něho vyplývajících důsledků. Šestnáctého dubna se místo běžné kolektivní schůzky v ateliéru uskutečnil sled menších schůzek vždy po třech lidech. Konzultovali: Karolína, Filip, Žofie, Pavel, Lucie, Jiří, Eliška, Enisa, Leo. Marek Meduna si během schůzky nasadil na pomoc s četbou své zbrusu nové brýle. Také v úterý následujícího týdne proběhla schůzka v modelu návaznosti dílčích schůzek vždy po třech lidech. Účastnili se: Ludmila, Ema, János, Sára, Lukáš, Jitka, Petr a Matouš. Dvacátého čtvrtého dubna zasedl Akademický senát AVU k mimořádné schůzi.

Po dvou neomluvených a čtyřech omluvených absencích zaniklo členství Matouše Kašpara a Adama Pokorného. Na stejné schůzi navrhl Tomáš Vaněk mezi jinými podněty, aby škola pro studenty a pedagogstvo zajistila testy na čistotu drog. V podvečer filipojakubské noci proběhla performance studentky ateliéru Nová média 2 Vojty Dubcové, již se účastnila i její pedagožka Kateřina Olivová a další účastníci. Společně rozbili piňatu naplněnou semeny rostlin. Smyslem mělo být otočit zažité role. Místo upalování čarodějnice (symbolu potrestání nepodřízené ženy) měla dát semena vzniknout novému životu, tedy zajímavému zahradnímu koutku. Upalování čarodějnic má sice význam poněkud jiný, ale to v následném mediálním humbuku zaniklo. Veškerá pozornost se soustředila na Kateřinu Olivovou, a nikoliv na autorku performance *Slay the Patriarchy*. Dotyčný zahradní koutek vypadá stále stejně zanedbaně. Čtvrtého května zemřel americký umělec Frank Stella, minimalista a vynálezce maximalismu. Jak řekl Carl Andre, Frank Stella si myslel, že je ježek, ale čas ukázal, že byl spíš liškou. Dvacátého dubna začalo šedesáté Benátské bienále: *Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere*. Eva Kořátková s kurátorkou Hanou Janečkovou, ve spolupráci s kolektivem dětí a seniorů a komisařem českého pavilonu Michalem Novotným, vystavují v Padiglione Ceco a Venezia. Spolek Skutek v návaznosti na zahájení výstavy a znepokojené hlasy ze slovenské umělecké scény Národní galerii napsal: „Jsme přesvědčeni, že výstava Evy Kořátkové neprobíhá v Českém pavilonu a Michal Novotný není jeho komisařem. Přesto to čteme na oficiální webu této prezentace.

V Benátkách žádný český pavilon nemáme, ani nikdy neexistoval. Navrhujeme, aby ve všech materiálech bylo nadále uváděno pouze Česká expozice v Benátkách.“ Hana Janečková popuzeně zareagovala slovy: „Jako dlouholetá platící a aktivní členka Spolku bych chtěla upozornit na velmi problematickou situaci, kterou tento postup vyvolal. V první řadě bych chtěla vyjádřit znepokojení nad tím, že jsem jako členka Skutku nebyla informována o tom, že jsem subjektem Otevřeného dopisu.“

A končí slovy: Dopis adresuji zejména představenstvu, ale také celému Skutku a prosím, vezměme společně tuto situaci spíše jako příležitost, jak přehodnotit způsob, jakým spolu komunikujeme a nastavit taková pravidla, která nejsou syčená reklamními algoritmy mezinárodních korporací.“ Ateliérová schůzka proběhla výjimečně v pondělí. Šestého května dorazil do ateliéru japanista Filip Suchomel, aby dokončil svůj úvod do japonského umění dřevorytu. Přednáška byla tentokrát zaměřena na Kacušiku Hokusai. Přednášející uvedl Hokusaiovu tvorbu v adekvátních souvislostech japonského umění, zároveň pohovořil o odlišném vnímání jeho osobnosti v Japonsku, kde je brán jako jeden z mnoha, a v Evropě a Americe, kde je vnímán

jako zásadní umělec. Asymetrie, plošnost, geometrizace, literárnost, časovost, posloupnost prostorových plánů – to jsou vybrané kategorie, o nichž se zmiňoval Filip Suchomel v souvislosti s umělcovou tvorbou, a to včetně jeho mang, které se od Evropy v devatenáctém století dostaly tak, že do nich Japonci při exportu balili porcelán a jiné cennosti. Část studentů ateliéru Malba 4 pod kurátorským vedením Jiřího Straky a Lea Železa vystavovala v administrativních prostorách J & T. Sedmého května vyšla na stránkách týdeníku Echo krátká glosa, která byla podnícena facebookovým příspěvkem pedagoga AVU Vojtěcha Miči, v němž se zabíral chystaným svěšením „Myslbečova Ježíše“. Následovala mediální smršť, včetně menšího poprasku na facebooku a síti X, tedy další z šarvátek kulturních válek. Většina Akademie se o chystaném záměru dozvěděla až z médií a nezaznamenala žádnou předchozí debatu, natož dlouhodobější polemiku o tom, co bychom touto deinstalací mohli získat a co ztratit. Desátého května skončila výuka teoretických předmětů. Studentské hlavy byly naplněny a inspirovány až k mezím svých možností. Mluvidla vyučujících byla adekvátně tomu náležitě ochablá. Ve slovenském městě Handlová došlo patnáctého května k pokusu o atentát na slovenského premiéra Roberta Fica. Důchodce Juraj Cintula zavolał na procházejícího premiéra Fica: „Robo, pojd' sem“. Když k němu oslovený premiér došel, vytáhl z ledvinky pistoli CZ 75 a pěti výstřely ho vážně zranil. Z následného vyšetřování bylo jasné, že motivy atentátníka byly zmatené a nejasné. Vládní představitelé záhy využili situaci k obvinění opozice z rozpoutávání nenávisti. Zástupci koaličních stran Smer, Hlas a SNS neměli zapotřebí rozlišit kritiku od nevhodných slovních útoků. Proč také, když účel svěť prostředky. Instalaci letošních letních klauzur si vzaly za svou Enisa Skoko, Ludmila Staňková a Sára Alisa Soualmia. Přípravné práce začaly ve středu patnáctého května úklidem. V pátek byl s pomocí vstřícných pracovníků truhlářské dílny vztýčen centrální a současně podélný panel, který sloužil i jako depozit pro zbytečné věci. Během soboty a neděle proběhl pod dohledem trojice kurátorek hlavní díl povedené instalace. Po devíti dnech rektorka AVU Maria Topolčanská zareagovala na mediální odezvu kauzy „Ježíš“ poněkud ironickým facebookovým příspěvkem. „Myslela jsem si, že jako každá vysoká škola můžeme nakládat se svým fundusem, jak potřebujeme. Socha *Krista na kříži* od Josefa Václava Myslbeka měla být přesunuta, zhruba za měsíc, do prostor Moderní galerie AVU. Ze dvou důvodů: 1. škola je sekulární prostor a 2. lepší fyzické podmínky pro sochy. Nebude. Nevadí. Socha zůstane viset na svém místě, na rok, na pět let, do kdy budeme/budete chtít, do nekonečna. Diskutujme. Antické sochy byly převezeny do Moderní galerie AVU, aby uvolnily místo Klauzurám a Diplomní výstavě. Žádní organizovaní studenti/



zaměstnanci, kterým socha není příjemná, pokud vím, neexistují. Stejně tak neexistuje organizovaná skupina studentů/zaměstnanců, kteří sochu milují. Obojí jsou jednotlivci. Diskuse už začala, poctivě jste to panu Zukrbergovi o víkendu odpracovali, skoro nemůžu uvěřit. Pokračujte a nezapomeňte přijít na klauzury. Socha visí v přízemí, vpravo od vstupu.“ Je k úvaze, jestli je podobný způsob vyjádření tím nejodpovědnějším vůči funkci rektorky a instituci Akademie. Dvacátého druhého května proběhla vernisáž rozsáhlé výstavy Julie Bény v ostravském Platu. Dvacátého třetího května se v bujaré i zjitřené atmosféře odehrála vernisáž letních klauzur. „Myslbečková Ježíše“ chránili pracovníci bezpečnostní agentury. Sám otec boží jim jejich službu oplátí na nebesích, anebo na dětech. Mezi dvacátým čtvrtým a dvacátým sedmým květnem proběhla výstava letních klauzurních prací. Návštěvnost byla slušná. Dorazilo i několik tříd ze základních škol a školek. Ruská armáda na Donbasu obsadila během května území o rozloze téměř dvě stě kilometrů čtverečních a pomalu se blížila k důležitému dopravnímu uzlu celé oblasti, městu Pokrovsk. Prvního června zveřejnil Deník N článek poněkud nejasného novinářského žánru od pedagoga AVU Dušana Zahoranského. Jeho cílem bylo zřejmě hasit důsledky několika předchozích mediálních kauz a ukázat autora jako výraznou osobnost, jejíž schopnosti by mohly být zapotřebí v budoucím vedení Akademie. Jestli se tak stalo, je přinejmenším sporné. Někteří muži řeší krizi středního věku koupí motorky, jiní ztrátou soudnosti a oportunním přijetím vybraných ideálů nejmladší generace. Pátého června zasedl Akademický senát. Ve stejný den došlo k nešťastné srážce dvou vlaků u Pardubic. Zemřeli čtyři lidé, dalších dvacet dva bylo zraněno. Jednání Akademického senátu se obešlo bez obětí na životech. Zápis z jeho jednání doposud nebyl zveřejněn na stránkách Akademie, takže podobný exces nelze s úplnou jistotou vyloučit. Dvanáctého června byla zveřejněna petice s mnohomluvnou hlavičkou *Vyjádření a výzva umělců a kulturní veřejnosti k AVU, CJCH a NG*. Petice požadovala mimo jiné rezignaci rektorky AVU Marii Topolčanské. Autorství petice bylo zpětně mnohými přisouzeno manželce bývalého pedagoga AVU Lukáše Rittsteina Barboře Šlapetové. Mnoho podepsaných bylo bývalými pedagogy či dokonce rektory AVU. V petici se kombinovaly osobní resentimenty význačných signatářů, profesionální trollení třeba Davida Černého a jistá obava, která zřejmě plynula z nešťastné, velmi zřídka a často ideologicky načichlé komunikace AVU s veřejností. Text petice byl zabalen do velmi chatrné argumentace se značně přestřelenými požadavky. Tato třaskavá kombinace téměř vylučovala oprávněnou a důležitou kritiku všech potrefených institucí. Od třináctého do osmnáctého června proběhly obhajoby diplomových prací. Kromě

jednotlivých komisí pedagogů se jich účastnil i reportérský tým časopisu Respekt v čele Janem H. Vitvarem. Škola se díky petici i předchozím kauzám dostala do centra pozornosti, aby se záhy zjistilo, že se na ní nic neobvyklého neděje. V průběhu obhajob, a to sedmnáctého června, proběhlo mimořádné pedagogické plénum, které na petici zareagovalo ve znamení přísah věrnosti a shánění oveček do houfu. Promoce se jako vždy uskutečnila v Anežské klášteře. Tedy dvacátého sedmého si všichni zúčastnění hluboce oddychli, pustili tento dramatický semestr z hlavy a rozjeli se na prázdniny. Začala požehnaná okurková sezóna. I přesto druhého července galeristovi Janu Třeštíkovi zrušil soud osmileté vězení za údajné podvody při obchodech s uměním. Podle policie, bez ohledu na předcházející soudní líčení v jiných kauzách, například zpronevěřil obraz v hodnotě dvě stě padesát milionů – dal ho jako zástavu za své dluhy. Epilogem tohoto semestru se stal pád ukrajinských ozbrojených sil na území Kurské oblasti Ruské federace, který se záhy stal nejúspěšnější ofenzivní operací ukrajinské armády od charkovské protiofenzivy na podzim roku dva tisíce dvacet dva. Snad je přes oceán slyšelo samo božské ucho Donalda Trumpa, kterým jim na pozdrav zavolał: „Fight! Fight!“ Závěrem semestru lze v kontextu střelby na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, jež se odehrála ve čtvrtek dvacátého prvního prosince loňského roku, konstatovat, že problémy umění byly naštěstí i naneštěstí poměrně marginální.



# KLAUZURY

12. — 14. 1. 2024

Filip Brandejský  
Žofie Eder  
Eliška Gregorová  
Petr Holeček  
Matouš Kašpar  
Karolína Nečadová  
Jitka Petrášová  
Pavel Petřík  
Lucie Pouchová  
Ema Prosová  
Lukáš Prudík  
Enisa Skoko (kurátorka)  
Sara Alisa Soualmia (kurátorka)  
Ludmila Staňková (kurátorka)  
Jiří Straka  
János Vámos  
Leonard Železo

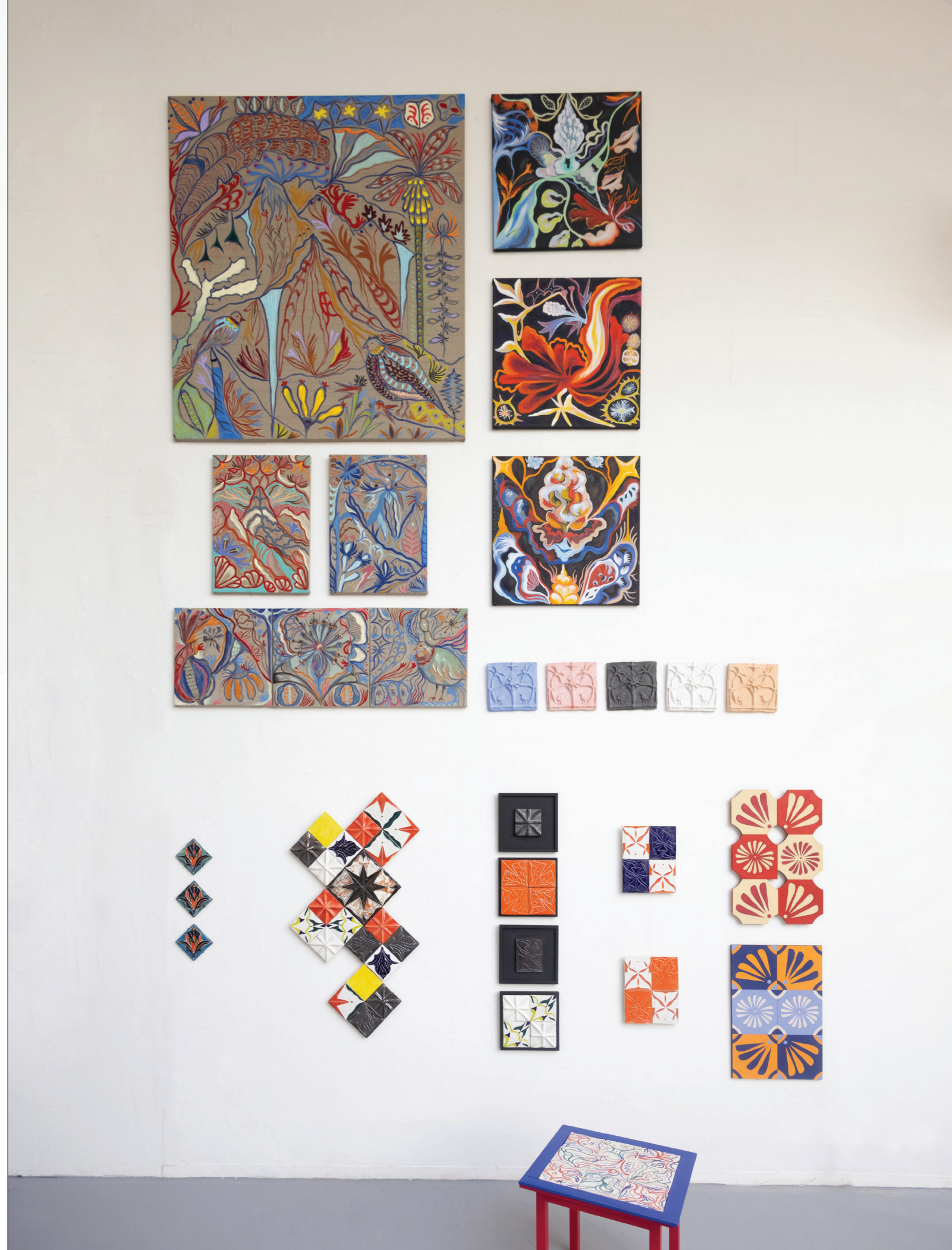








↑ Filip Brandejský  
→ Žofie Eder





Eliška Gregorová







↑ Pavel Petřík  
← Jitka Petrášová









Lukáš Prudík



Enisa Skoko



↑→ Enisa Skoko



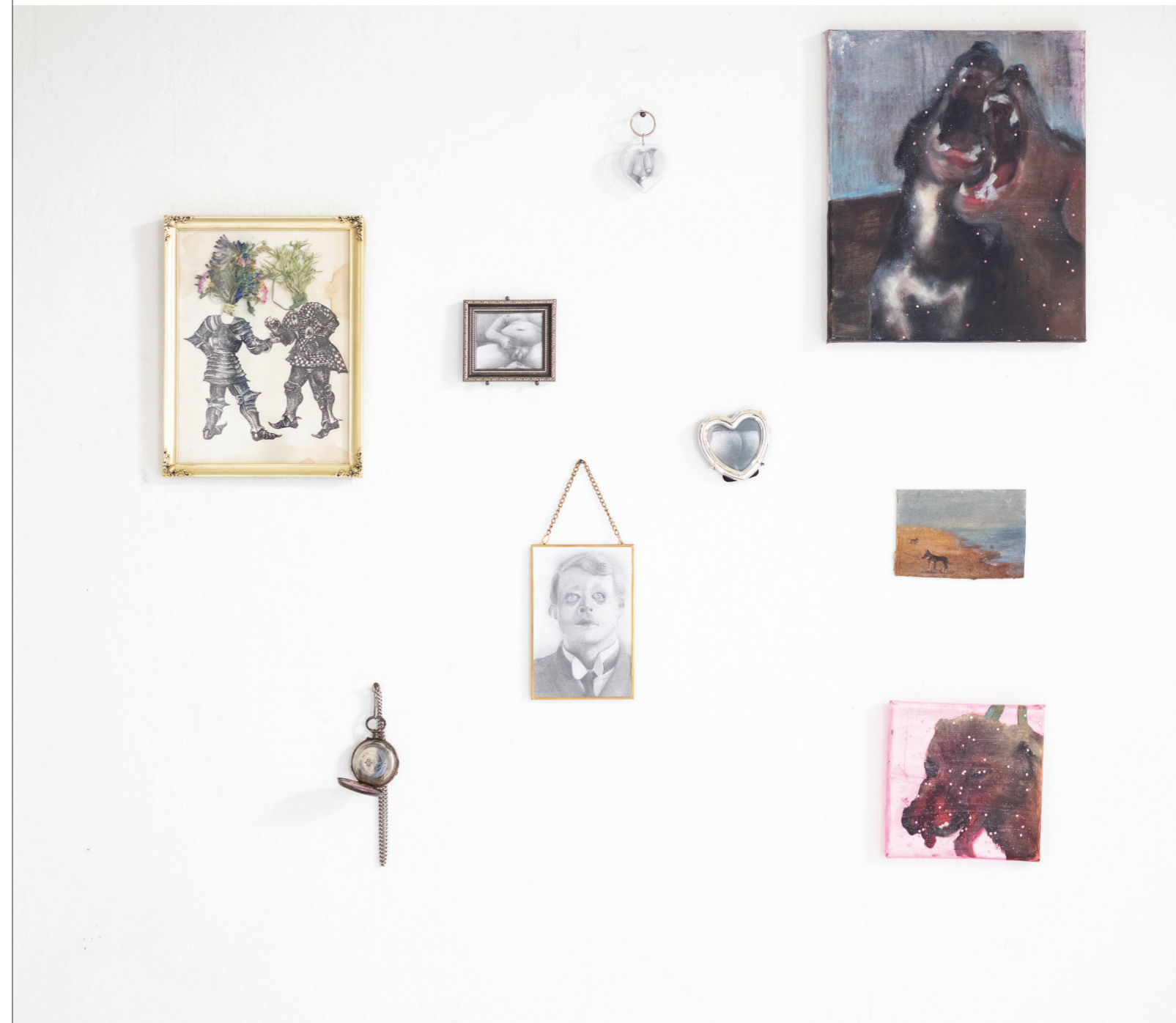


Ludmila Staňková



↑→ Jiří Straka





↑→ Leonard Železo

Viktor Šlegl, Marek Meduna (ed.)

1. Thomas Stearns Eliot, *O básnictví a básnících*
2. Petr Rezek, *K teorii plastičnosti*
3. Zdeněk Kratochvíl, *Alternativy (dějin) filosofie*
4. SALVE, *Revue pro teologii a duchovní život*

## TRADICE A INDIVIDUÁLNÍ TALENT

### I

V anglickém literárním jazyce jen zřídka hovoříme o tradici, třebaže občas tohoto výrazu používáme, abychom vyjádřili politování nad nepřítomností tradice. Nemáme však na mysli jednu určitou tradici ani jednu z mnoha tradic — nanejvýš tohoto slova používáme jako adjektiva a říkáme, že poezie toho a toho básníka je „tradiční“ či dokonce „příliš tradiční“. Většinou se tento výraz opravdu vyskytuje ve formulacích vyjadřujících výtku. Použijeme-li jej výjimečně v kladném slova smyslu, naznačujeme tím, že dílo, které se nám líbí, je jakousi příjemnou archeologickou rekonstrukcí. Bez konejšivé asociace na povzbudivou archeologickou vědu bude toto slovo anglickým uším jen sotva znít příjemně.

V každém případě není moc pravděpodobné, že by se tento termín objevil v našich hodnoceních živých či mrtvých autorů. Každé národní společenství se vyznačuje nejen určitým uměleckým, ale také kritickým založením a na nedostatky a omezení svých kritických návyků zapomínáme ještě raději než na omezení svého tvůrčího génia. Vzhledem k obrovské záplavě kritických děl vycházejících ve francouzštině známe, či myslíme si, že známe, francouzské kritické metody a návyky. Vyvozujeme z toho pouze (sebereflexe není naše silná stránka), že Francouzi jsou „kritičtější“ a dokonce se tím i trochu pyšníme, jako by Francouzi byli méně spontánní. Kdo ví, možná jsou, ale měli bychom si uvědomit, že kritika je tak nevyhnutelná jako dýchání a že nám neuškodí, vyjádříme-li, co probíhá v našem vědomí, když čteme knihu a prožíváme nad ní jisté emoce, či podrobíme-li kritice naše vlastní kritické myšlení. Kdybychom to totiž udělali, nejspíš bychom

(9)



zjistili, že když chválíme nějakého básníka, bezděčně zdůrazňujeme ty aspekty jeho díla, jimiž se nejméně podobá někomu jinému. Právě v těchto aspektech či částech jeho díla se snažíme najít básníkovu individualitu, jeho svébytnou podstatu. S uspokojením prodléváme u toho, čím se básník liší od svých předchůdců, zvláště těch bezprostředních. Usilovně se snažíme objevit v jeho díle něco, z čeho bychom mohli mít potěšení. Když však k básníkovi přistupujeme bez tohoto předsudku, často poznáme, že nejen nejlepší, ale také nejsvébytnější části jeho díla jsou právě ty, v nichž se nejvýrazněji projevuje nesmrtelnost mrtvých básníků, jeho předchůdců. A nemám přitom na mysli období dospívání, nejvíc přístupné dojmům, ale období plné zralosti.

Kdyby však jediná forma tradice či předávání spočívala v tom, že budeme ve všem následovat generaci bezprostředně nás předcházející a slepě či bázně lpět na jejích úspěších, pak bychom každého měli před „tradici“ rozhodně varovat. Mnohokrát jsme už viděli, jak se takové jednoduché proudy brzy ztratily v písku — a novota je lepší než opakování. Tradice je záležitost mnohem širšího významu. Nelze ji zdědit, a chcete-li ji mít, musíte si ji získat usilovnou prací. Předpokládá především historické vědomí, které je téměř nepostradatelné pro každého, kdo chce zůstat básníkem po pětadvacátém roce svého věku. A historické vědomí znamená schopnost vnímat nejen minulost minulosti, ale také její přítomnost. Historické vědomí nutí člověka psát tak, jako by celá evropská literatura počínajíc Homérem, včetně celé literatury jeho vlastní země, existovala simultánně a vytvářela simultánní řád. Právě proto historické vědomí, obsahující nadčasovost a časovost i jednotu nadčasového a časového, činí autora tradičním. A toto vědomí zároveň způsobuje, že si autor velmi ostře uvědomuje své místo v čase, svou současnost.

Žádný básník, žádný umělec, ať už pracuje v jakémkoli oboru, nenabude úplného významu sám o sobě. Jeho význam a hodnota spočívají v jeho vztahu k mrtvým básníkům a umělcům. Hodnotit jeho význam znamená hodnotit jeho vztah k mrtvým básníkům a umělcům. Samotného ho ocenit nelze. Pro kontrast

(10)

a pro srovnání ho musíme zařadit mezi mrtvé. Pokládám to za princip nejen historické, ale také estetické kritiky. Musí-li se básník přizpůsobit, musí-li s něčím souviset, není to jednostranná nutnost. Vznikne-li nové umělecké dílo, stane se zároveň něco se všemi předchozími uměleckými díly. Existující umělecké památky společně vytvářejí ideální řád, který se modifikuje, jakmile do něho uvedeme další nové (skutečně nové) umělecké dílo. Než k tomu dojde, je však tento řád úplný. Aby řád zůstal řádem i poté, kdy je do něho uveden nový prvek, musí se *celý*, byť sebenepatrněji pozměnit. Proporce, hodnoty a vztahy každého uměleckého díla vůči celku se musí znovu upravit, staré se musí vyrovnat s novým. Nikomu, kdo přijal tuto představu řádu či formy evropské a anglické literatury, nebude připadat absurdní, že přítomnost mění minulost stejně jako minulost určuje přítomnost. A básník, který si toto uvědomí, získá zároveň vědomí velké obtížnosti a odpovědnosti.

V určitém zvláštním smyslu si také uvědomí, že musí být posuzován měřítky minulosti. Říkám posuzován, nikoli oklešťován. Ne však v tom smyslu, zda je lepší či horší než mrtví básníci či stejný jako oni. A určitě nebude posuzován podle kánonu mrtvých kritiků. Spíše jde o soud či srovnávání, v němž se dvě věci poměřují navzájem. Pouhým přizpůsobováním vlastně umění popírá samo sebe — naprosto přizpůsobivé umělecké dílo by nebylo nové, a tudíž by přestalo být uměleckým dílem. Nechci snad tvrdit, že nové dílo je hodnotnější, protože se přizpůsobuje. Ale skutečnost, že se přizpůsobuje, je zkouškou jeho kvality — zkouškou, kterou, pravda, musíme provádět jen postupně a opatrně, protože nikdo z nás není neomylným soudcem přizpůsobivosti. O uměleckém díle říkáme: vypadá, že se přizpůsobuje, ale možná má svou osobitost, nebo vypadá, že má svou osobitost, ale možná se přizpůsobuje. Ale sotva kdy můžeme jednostranně zjistit, zda je to jedno nebo druhé.

Přístupme však ke srozumitelnějšímu výkladu vztahu básníka k jeho minulosti: básník nemůže chápat minulost jako jeden kus, jako pilulku, v níž splývá všechno možné, nemůže se utvářet pouze na jednom či dvou soukromě obdivovaných vzorech, ani pouze na

(11)

základě jednoho svého oblíbeného období. Ten první způsob je nepřipustný, ten druhý představuje důležitou zkušenost mládí a ten třetí zas příjemný a velice žádoucí doplněk. Básník si musí velmi dobře uvědomovat hlavní proud, který nemusí vždy protékat těmi nejvčetnějšími jmény. Musí si plně uvědomovat tu zřejmou skutečnost, že umění se sice nikdy nezdokonaluje, ale že jeho materiál není nikdy úplně stejný. Musí si uvědomovat, že evropské myšlení — myšlení jeho vlastní země — které je, jak časem pozná, daleko důležitější než jeho soukromé myšlení — se neustále proměňuje a že tato změna představuje vývoj, který se nevzdává ničeho *en route*, který nedává do penze Shakespeara, ani Homéra, ani skalní kresbu magdalénského umělce. Že tento vývoj, možná třibení, určitě neustálé komplikování, z hlediska umělce vůbec neznamená nějaké zdokonalování. Dokonce ani z hlediska psychologa to možná není zdokonalování, ne do té míry, jak si myslíme. Možná jde pouze o zdokonalování pramenící z rozvinutějšího hospodářství a složitějších strojů. Ale rozdíl mezi přítomností a minulostí spočívá v tom, že vědomí přítomnosti v sobě obsahuje vědomí minulosti, a to do takové míry a takovým způsobem, jakým si minulost nikdy nemůže uvědomovat sama sebe.

Kdosi pravil: „Mrtví autoři jsou nám tak vzdálení proto, že *známe* daleko víc, než znali oni.“ Přesně tak, *známe* totiž právě je.

Jsem si vědom obvyklé námitky proti tomu, co je zcela zřejmě součástí mého programu pro básnické *métier*. Tato námitka spočívá v tom, že moje doktrína vyžaduje směšnou spoustu erudice (pedantství), což je požadavek, který lze zavrhnout poukazem na životy básníků v jakémkoli panteonu. Tvrdí se dokonce, že přílišná učenost umrtvuje či znehodnocuje básnickou senzibilitu. Třebaže však stále věříme, že básník má znát jen tolik, kolik bez nepříznivých následků unese jeho nutná vnímavost a jeho nutná lenost, není žádoucí omezovat naše vědomosti na to, co můžeme s užitkem uplatnit u zkoušek, ve společnosti, případně v ještě okázalejších formách sebereklamy. Někdo vědomosti vstřebává, pomalejší jedince stojí studium pot. Shakespeare se z Plutarcha dozvěděl o dějinách

(12)

víc podstatných věcí, než by většina ostatních lidí získala studiem celé knihovny Britského muzea. Musíme však trvat na tom, aby básník získal a pěstoval vědomí minulosti a v průběhu své tvůrčí dráhy toto vědomí neustále rozvíjel.

V tomto procesu se básník vzdává toho, čím sám v dané chvíli je, aby přijal něco hodnotnějšího. Vývoj umělce je neustálé sebeobětování, neustálé popírání osobnosti.

Zbývá definovat tento proces odosobnění a jeho vztah ke smyslu pro tradici. Lze říci, že právě tímto odosobněním se umění přibližuje vědě. Vyzývám vás proto, abyste si jako sugestivní analogii představili reakci, k níž dochází, vložíme-li kousek jemně roztepané platiny do komory s kyslíkem a kysličníkem siřičitým.

## II

Poctivá kritika a citlivé hodnocení se nezaměřuje na básníka, ale na poezii. Zaposloucháme-li se do zmateného pokřiku žurnalistické kritiky a obecného šumu, který je její ozvěnou, uslyšíme spoustu jmen básníků. Když nám však nejde o seznam významných osobností, ale o potěšení z poezie — tedy když hledáme báseň — *zřídka* ji nalezneme. Před chvílí jsem zdůrazňoval, jak důležitý je vztah básně k jiným básním od jiných autorů a nastínil jsem pojetí poezie jako živoucího celku zahrnujícího veškerou poezii, která kdy byla napsána. Druhým aspektem této neosobní teorie poezie je vztah básně k jejímu autorovi. A prostřednictvím jisté analogie jsem naznačil, že zralý básnický intelekt se neliší od nezralého hodnotou „osobnosti“, tím, že by básník byl zajímavější nebo měl „víc co říci“, ale tím, že je jemnějším a dokonalejším médiem, v němž zvláštní nebo velice různorodé emoce vstupují volně do nových kombinací.

Tou analogií byl katalyzátor. Když se dva zmíněné plyny smísí v přítomnosti platinového vlákna, vytvoří kyselinu sírovou. K této kombinaci dochází jedině za přítomnosti platiny. Nově vzniklá kyselina nicméně neobsahuje ani stopu platiny a sama platina zůstává touto reakcí zjevně nedotčena, zůstává inertní, ne-

(13)

utrální, nemění se. Mysl básníka je takovým kousičkem platiny. Může částečně nebo zcela pracovat na základě lidské zkušenosti básníka, avšak čím dokonalejší je umělec, tím úplněji v něm bude člověk, který trpí, oddělen od mysli, která tvoří; tím dokonaleji jeho mysl stráví a transformuje vášně, které tvoří její materiál.

Ta zkušenost, která vstupuje do kontaktu s transformujícím katalyzátorem, sestává, jak uvidíte, z prvků dvojího druhu: z emocí a pocitů. Účinek uměleckého díla na člověka, který se z něho těší, je zkušeností zcela jiného druhu než jakákoli zkušenost zprostředkovaná mimouměleky. Může vznikat na základě jedné emoce či kombinací několika emocí. A na výsledném účinku se navíc budou podílet různé pocity, které v autorovi vyvolávají určitá slova, výrazy či obrazy. Existuje také velká poezie, na jejíž tvorbě se emoce bezprostředním způsobem nepodílejí vůbec: může sestávat pouze z pocitů. XV. zpěv *Pešla* (Brunetto Latini) zpracovává emoci, která zjevně vyplývá ze situace, ale jeho účín, třebaže je stejně ucelený jako účín kteréhokoli uměleckého díla, je vyvolán značnou komplexností detailů. V posledním čtyřverší nalezneme obraz a s ním spojený pocit, který „se objevil“ náhodou a nevyplýval prostě z předcházejícího kontextu, který však pravděpodobně byl v básníkově mysli připraven, dokud se nenaskytla vhodná kombinace, k níž by se tento pocit mohl přiřadit. Básníkova mysl je vlastně schránka, v níž se zachycují a uchovávají nespočetné pocity, výrazy, obrazy, a ty v ní zůstávají, dokud se nespojí všechny částice schopné vytvořit novou sloučeninu.

Srovnáte-li několik reprezentativních ukávek největší poezie, uvidíte, jak velice rozmanité jsou kombinací typy a jak dokonale se mívají cílem napůl etické měřítko „vznešenosti“. Nezáleží totiž na „velikosti“ a intenzitě emocí, to jest komponentů tvůrčího procesu, ale na intenzitě tvůrčího procesu samotného, na tlaku takřkajíc, pod nímž dochází k fúzi. Epizoda Paola a Francesky sice určitou emoci obsahuje, ale intenzita poezie je něco zcela odlišného od intenzity zkušenosti, která se za poezií domněle skrývá. Navíc tato epizoda není intenzivnější než XXVI. zpěv, obsahující Odysseovu plavbu, kde se žádná emoce neuplatňuje přímo. Proces přeměny emocí umožňuje velkou rozmanitost:

(14)

vražda Agamemnona či muka Othellova vytvářejí umělecký efekt, který má zjevně blíž k možnému originálu než scény z Danta. V Agamemnovi se vlastně umělecká emoce přibližuje k emoci diváka, v Othellovi k emoci samotného hrdiny. Ale rozdíl mezi uměním a skutečnou událostí je vždycky absolutní; kombinace prvků, jakou představuje zavraždění Agamemnona, je nejspíš tak složitá jako kombinace prvků v plavbě Odyssea. V obou případech došlo ke sloučení prvků. Keatsova óda obsahuje řadu pocitů, které nemají mnoho společného se slavíkem, ale které slavík, možná pro přitažlivost svého jména, možná pro legendu, jíž je opředen, pomohl pospojovat.

Hledisko, které tu napadám, souvisí s metafyzickou teorií substanciální jednoty duše: básník podle mého názoru nemá „osobnost“, kterou by měl vyjádřit, má pouze k dispozici zvláštní médium, které je pouze médiem a nikoli „osobností“, médium, v němž se dojmy a zkušenosti spojují zvláštním a nečekaným způsobem. Dojmy a zkušenosti, které jsou důležité pro člověka, nemusí mít pro poezii žádný význam a ty, které v poezii naopak důležité jsou, mohou mít pro člověka, pro lidskou osobnost, význam zcela zanedbatelný.

Ocituji úryvek, který je natolik neznámý, že jej lze ve světle — či v temnotě — těchto poznámek vnímat neotřele:

A mohl bych si třeba zlořečit,  
že jsem tak šílel po té její kráse,  
i když má pomsta ztrestá její smrt.  
Pro tebe bourec do zámotku souká  
hedvábí? Pro tebe sám sebe ničí?  
Což kvůli potřeštěné chvílce s dámou  
nepřijdou pánové i o jmění?  
A tamhleten chlap zas krade na silnicích,  
svůj život klade soudci do rukou,  
na koně sedá, verbuje lidi —  
jen aby před ní zůstal hrdinou? . . .

V tomto úryvku (jak je zjevné, když jej čteme v kontextu) se kladné emoce kombinují se zápornými: velmi intenzivní mámení krásy se stejně intenzivní, čarovnou emoci oškřivosti, která kontrastuje s emoci krásy a ničí ji. Rovnováha protikladné emoce vyvěrá z dramatické situace, k níž se promluva vztahuje, ale tato

(15)

situace sama není adekvátní. Je to takřikajíc strukturní emoce vyplývající z dramatu. Ale celý účín, dominantní tón úryvku, vyplývá z toho, že mnoho letmých pocitů, jejichž příbuznost k této emoci vůbec není na první pohled zřejmá, se spojilo v jeden celek a vytvořilo novou uměleckou emoci.

Básník není pozoruhodný či zajímavý kvůli svým osobním emocím, kvůli emocím vyvolaným určitými událostmi v jeho životě. Jeho vlastní emoce mohou být jednoduché, primitivní či všední. Emoce v jeho poezii budou velice složitou záležitostí, ale tato složitost nebude odpovídat emocím lidí, kteří prožívají velice složité a neobvyklé emoce v životě. Vyhledávání nových lidských emocí, abychom je mohli vyjádřit, je vlastně jedním z omylů básnické výstřednosti. Hledáme-li novost na nesprávném místě, objevíme zvrácenost. Posláním básníka není mít nové emoce, ale používat těch obyčejných, přetavovat je na poezii a vyjádřit tak pocity, které vlastně vůbec nejsou emocemi. A k tomu básníkovi poslouží stejně emoce, které nikdy nezažil, jako ty, které dobře zná. V důsledku toho musíme dojít k závěru, že „emoce v klidu vzpomínané“ nejsou dobrou definicí poezie. Neboť nejde ani o emoce, ani o vzpomínání, ani o klid, pokud jej nechápeme překrouceně. Jde o koncentraci velkého počtu zkušeností, které by praktickému či aktivnímu člověku jako emoce vůbec nepřipadaly, jde o tu novou věc, která z této koncentrace vzejde. K takové koncentraci nedochází vědomě či úmyslně. Tyto emoce nejsou „vzpomínané“ a společně nakonec vytvářejí atmosféru, která je „klidná“ jen v tom smyslu, že je pasívním přihlížením. To samozřejmě není všechno. Psaní poezie musí být do značné míry vědomou a záměrnou činností. Špatný básník si obvykle neuvědomuje to, co by si uvědomit měl, a uvědomuje si to, co by si uvědomit neměl. Oba omyly do jeho tvorby vnášejí „osobní“ prvek. Poezie není výlevem emocí, ale únikem od emocí, není vyjadřováním osobnosti, ale únikem od osobnosti. Ovšem jenom ti, kdo mají osobnost a emoce, vědí, co to obnáší, chceme-li jim uniknout.

(16)

### III

Tento esej se hodlá zastavit na hranicích metafyziky a mysticismu a omezí se na takové praktické závěry, které budou k užítku odpovědnému člověku zajímajícímu se o poezii. Odklonit zájem od básníka a soustředit jej na poezii je chvályhodný cíl: protože by to vedlo ke spravedlivějšímu hodnocení skutečné poezie, ať dobré či špatné. Existuje mnoho lidí schopných ocenit vyjádření upřímného citu v poezii, méně lidí dokáže ocenit výtečnou techniku. Ale jen velmi málo lidí pozná, kdy jde o vyjádření *signifikantní* emoce, která žije v básni a ne v životním příběhu básníka. Umělecká emoce je neosobní. A básník nemůže této neosobnosti dosáhnout, dokud se cele neodevzdá dílu, které má vytvořit. Avšak nebude vědět, co má tvořit, pokud nebude žít pouze v přítomnosti, ale v přítomném okamžiku minulosti, pokud si neuvědomí ne snad to, co je mrtvé, ale to, co už žije.

(1920)

(17)

## Kopyto

### Boty

Známe jen boty. Kopyto je dnes téměř neznámé. Boty si kupujeme hotové, jsou sériově vyrobeny, my přicházíme, abychom vyzkoušeli a našli své číslo a svůj pár. Vybíráme ty, které nám padnou. Ale odkud se boty vzaly? Přivezli nám je z továrny. A kde je vzala továrna? Ta je ušila. (Víme všichni proč.)

Boty umí nosit každý, i kritik nosí boty. Ale pokračujme: Továrna ušila boty strojem a ten musí postupovat podle programu. U strojů obráběcích se k naprogramování použije *model*, tj. standard, který dovolí seřadit krajní polohy chodu stroje, a ten pak pracuje mezi nimi: hobluje, brousí, frézuje apod. Obuvnický stroj nesoustruží, nehobluje, nýbrž sešívá a lepí *vykrojené* díly. Podle čeho se krájelo? Podle vzoru-střihu.

V obuvnictví tedy stojí krájení a sešívání či lepení proti modelu obrábění ve strojírenství a proti vylitku v hutnictví. Zatímco model ve strojírenství je co do rozměrů přesně tím, co má vzniknout, nevychází obuvnictví z modelu boty, ale z modelu *dutiny*, kterou vyplní noha.

Princip obuvnický nepoužívá kopírování, nýbrž *kopyto* (53), které může vznikat podle výkresu – ten se však řídí nohou.

A tak na počátku byla noha, jenže noha bosá. Kopyto je dříve než bota. Noha si botu nazývá tak, jako si tělo obléká šaty, a teprve v nošení je bota botou a šaty šaty. Teprve ve svém fungování se naplňují – a v něm se také opotřebovávají, a tím naplňují i svůj konec, protože i takzvané bytelné boty svůj konec bytí jen oddalují.

### Kopyto a odlitek

Princip strojírenský v oboru obrábění kopyto nezná a nepotřebuje. Složitější problém vznikne při lisování, kdy se látka navléká na jakési kopyto. Odlévání musí vytvářet formy dle modelu.

Obuvnictví má pro nás tu výhodu, že dovoluje jasně spatřit krok od kopyta k výrobku. Obuvník při vnějším vypracování boty uplatní i svou fantazii, ale musí přitom vycházet vždy z kopyta.

Kopyto v individuálním obuvnictví není ani kopií, ani vylitkem, nýbrž rekonstrukcí dané nohy z hlediska *nošení*. Kopyto zaujímá *odstup* od nohy, která je teprve díky kopytu osvětlena ve své stavbě. Naproti tomu v obuvnictví kolektivním vše určuje noha dané velikosti vůbec, jakási obecná noha.

Kopyto tudíž zachycuje a ukazuje základní dimenze individuální nohy – pro různé druhy bot. Tím, že kopyto zjednodušuje, odhlíží od vedlejšího a nepodstatného (ale zachovává individuální zvláštnosti, jež jsou podstatné), vytváří distanci, které nemůže nikdy dosáhnout *odlitek*, který je spíše trapnou kuriozitou, protože jen opakuje (snad s výjimkou posmrtné masky, která čerpá spíše z faktu poslední stopy).

Rekonstrukce, kterou je kopyto, podává nohu jako objem, a to jako *stavbu*. A stavba musí nést, mít logiku stavění – není prostě tím, co vyrostlo z malé nožky.

### Spící bota a bdící kopyto

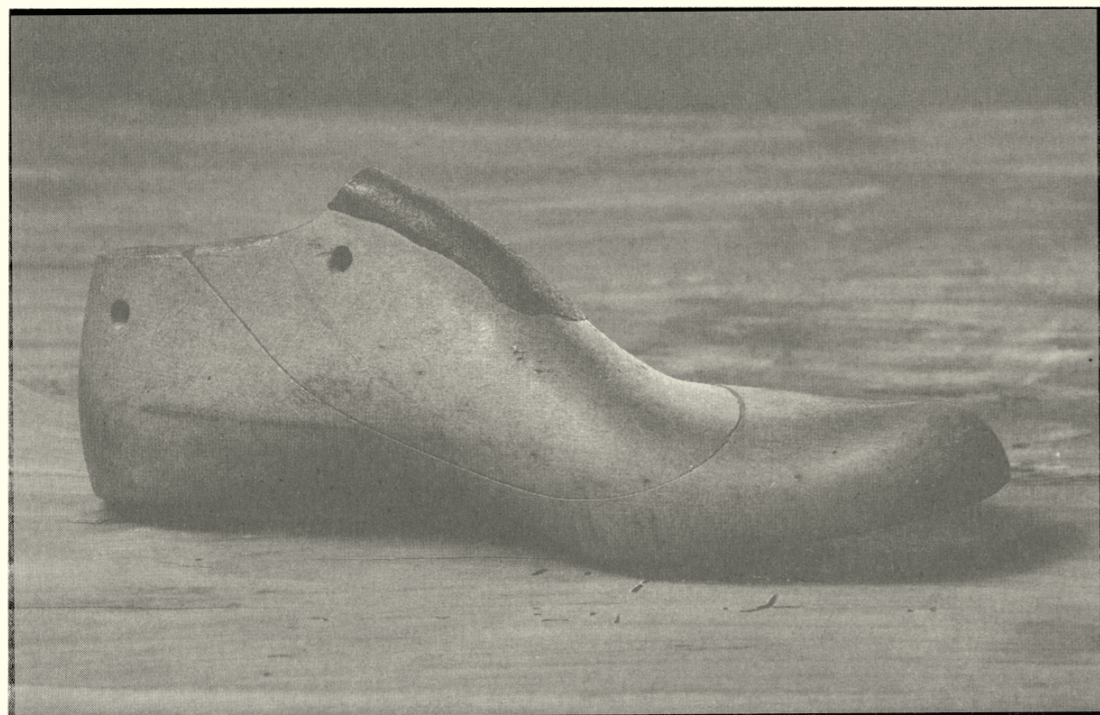
Kopyto zaujalo jiný postoj než odlévání, vylévání, kopírování, napodobování. Kopyto není ani objektem. Pokud ovšem kopyto vystavíme, ocitne se mimo svůj obor působnosti jako vystavená či zahozená bota: dožila, ale žila. Objekt nežil, jen se přižívoval.

Bota pohozená se stává objektem. Když je zahozena, je odpadem. Je-li relikvií, přiživuje se na botách, které svou působnost neztratily a dosud ji naplňují.

Po probuzení si boty nazýváme, bota do té doby spala jako my. Avšak kopyto neusíná, kopyto bdí. Je ve střehu. Kopyto ne-

nazujete; ale až boty ochodíte, pomůže zhotovit nové. Kopyto bude k nepotřebě, až když nebudou žádné vaše boty prošlapávány. Jenže kopyto své vyřazení nebude po vaší smrti respektovat, bude ve střehu stále – kopyto věří ve zmrtvýchvstání, je na ně vždy připraveno.

53



Ani odlitek boty, ani odlitek nohy nenazujete, ani podle nich neušijete botu – leda byste dle nich vytvořili kopyto.

### *Socha a bota*

Aplikujme nyní tyto poznatky na sochařství. Kopyto předchází botu – a socha předchází našemu pochopení, naší logice. Socha se řídí tělem, není odlitkem, ale rekonstruuje je tak, aby umožnila ukázat logiku věci jako stavbu. Socha je kopytem v tom smyslu, jako je naše porozumění soše botou.

Stojíme-li před sochou, oživujeme kopyto tak, že v našem porozumění vzniká *bota*. Sochař dělá kopyto, které musí být oživeno, nikoliv *nazuto*, nestačí je bezmyšlenkovitě použít. Je třeba teprve šít, lepit, sestavovat – to ale znamená respektovat logiku, kterou *před* zhotovením boty, ale *vzhledem* k jejímu zhotovení za-

chytilo kopyto. Bylo by to kopyto špatné, kdyby podle něho vznikaly boty k nenošení – kopyto zachycuje logiku boty, která je k nošení. Špatná je ta socha, která není k porozumění, která nemá logiku, kterou nelze oživit a pomocí níž nelze oživovat.

Zuté boty jsou také hotové a možná ochozené (možná ještě neprošláplé), ale až když je nazujeme, zjišťujeme, zda jsou k nošení. Lze sice zvětšením kopyta navrhnout mamutí a vytvořit mamutí botu, která nebude k nošení. Pak jsme ovšem mimo individuální i kolektivní obuvnictví, byť si na tu akci najmeme obuvníka.

Z hlediska nás diváků je tedy socha botou, z hlediska sochaře je kopytem. Divák nedostává sochu hotovou, nýbrž v porozumění ji podle kopyta teprve buduje. Divák se také nemusí umět dívat, a žádná bota pak nevznikne; kopyto samo je pro něho málo zajímavé. Zjistit, že jde o kopyto – ať individuální či kolektivní –, je právě tak málo atraktivní jako zjistit, že stojíme před „sochou“ TGM.

Socha jako každé kopyto nabízí nové a nové možnosti tvorby bot. Kutil-samotvůrce musí být zoufalý z neukončenosti a nevyčerpatelnosti kopyta – ocitá se v koncích se svou pohodou. Nastává konec domáckosti a důvěrné jednoznačnosti. Domov je cílem kutila, ale socha z něho vytrhuje tak, jako teprve kopyto ukazuje nohu.

### *Kritikovy onuce*

Dnešní kritik nemá rád sochy, hledá pohodu kutila. Zatímco by kritik měl postupovat od boty ke kopytu (a tím vybočovat nad běžné diváky), mluví pořád *jen o botě*. Kupříkladu se mu činnost ševce (alias výtvarného umělce) objeví z aspektu psychoterapeutického. Jelikož každý známe svoje boty, dotyčný kritik je jen jako každý jiný člověk, pouze o svých botách mluví nahlas. Kritika pak není poznáním bot, natož aby byla poznáním kopyta.

Milí čtenáři, oslovuje nás kritik, raďte si nazout boty, které jsem vyzul (a kritik mění boty často). Snad čtenář vlivem kritikovým propadne dojmu, že kopyto se dělá z (kritikovy) boty, že je lze

kdykoliv a z kterékoliv boty zhotovit. Je-li navíc sám také kutilem, ihned začne vyrábět další (kritické) boty a „dokáže“ zbytečnost kopyta. Ptáme se však, co vlastně nosí na své noze. Pokud předpokládá, že boty jsou to, co se *nosí* na noze, pak nosí boty i v případě, že si ovine onuce. A zná pak jako své boty právě onuce.

I divák je potom kritikem. Anketa místo kritiky. Místo kritiky rozhovor s umělcem, něco ze soukromí (kde ho tlačí bota).

Odkud jsou onuce? Přivezli je od kritika. A kde je vzal kritik? Nastříhal je. A podle čeho? Podle své boty, anebo podle své nohy? To zůstane tajemstvím.

Intimita bot a onucí je něco odlišného. Onuce jsou jedna jako druhá, přizpůsobí se každé noze, jen se omotají – intimita bez intimity.

Ukazuje-li kritik umělcovy boty, kouká-li mu do bot, nehledá kopyto, nachází jen onuce.

Sám stojí v onucích – a bez bot. Svou kritickou činností jen vine (své) onuce.

1997

**Stefan Kraus**

## **Estetický okamžik**

**Pokus popsat okamžik beze slov**

Velice vám děkuji za pozvání na dnešní Akademii na Popeleční středu umělců 2009. Toto pozvání mě uvádí do rozpaků, protože jsem se jako mladý člověk po studiu rozhodl proti akademii a pro muzeum, abych byl blíže nejen práci s originálními uměleckými díly, nýbrž také lidem, s nimiž lze o těchto dílech rozmlouvat. Proto bych chtěl při absenci uměleckých děl využít této příležitosti k tomu, abych do tohoto fóra vnesl některé zkušenosti kurátora muzejních sbírek a zprostředkovatele umění. Naštěstí patří akademie a muzeum od dob antiky k sobě, přinejmenším od okamžiku, kdy Platón založil v háji attického hrdiny Akadéma v severozápadní části Athén svou filozofickou školu a zřídil tam posvátný okrsek „musaion“ pro bohyně umění.

### **I. Estetický okamžik**

To mě povzbuzuje k tomu, abych se věnoval tématu „estetického okamžiku“, tohoto prvního krátkého momentu setkání s uměním, tématu, které lze pravděpodobně osvětlit spíše z hlediska filozofie než jako čistou empirii kurátora pohybujícího se mezi uměleckým dílem a jeho pozorovatelem. Zejména by tu přicházela v úvahu hermeneutika jako „filozofie porozumění“, zvláště když se ve 20. století zabývala především „praktickým porozuměním“, které se objevuje dávno před humanitním vědeckým poznáním jako nejazyková forma uchopení jsozna a pojímá estetický prožitek jako nikdy nekončící proces poznání. Nechtěl bych se však ukvapeně uchylovat k hermeneutickým modelům výkladu, nýbrž se k fenoménu estetického okamžiku přiblížit zcela z pozice zkušenosti s uměním a s jeho pozorovateli. Přitom jsem si také vědom blízkosti k teologii, kterou však mohu jako neteolog pouze naznačit. Můžeme se také ocitnout v nebezpečí, že se při mluvení o estetice nepřiblížíme prožité smyslové hloubce vjemu. V prvním ze svých *Listů o estetické výchově* Friedrich Schiller napsal: „Budte proto ke mně i poněkud shovívaví, kdyby se snad předmět následujícího zkoumání, který se snažím přiblížit rozumu, začal vzdalovat smyslům.“ Když tedy doplňuji název

své přednášky Estetický okamžik vymezením Pokus popsat okamžik beze slov, jsou to taková moje zadní vrátka, protože pokusy mohou, jak známo, ztroskotat.

Mluvení o estetice předpokládá pochopení nanejvýš dynamického procesu vnímání, který je ve své komplexnosti tvořen stejně tak z představ a intuitivních zkušeností jako z intelektuálních reflexí, přičemž tyto vzájemně propletené proudy našeho vědomí nelze od sebe takřka oddělit. Když k vám mluvím jako zprostředkovatel umění, chci se nejdříve pokusit o vymezení svého předmětu ze zkušeností s uměním, umělci a pozorovateli, potom popsat dosah umění a nakonec z toho vyvodit důsledky vyplývající pro zprostředkování umění.

Člověka lze v rámci všech stvoření definovat pravděpodobně „jako estetizující nebo k estetizaci připravenou bytost“ a zřejmě neexistuje a neexistovala žádná společnost, která by „tváří v tvář tvrdému zápasu o obživu, přístřeší a bezpečí zcela ignorovala krásno“ (Meyer 1990, s. 41). Zdá se tedy, že vidět krásno je více či méně výraznou, ale podstatnou potřebou. Nejde mi tu tolik o teorii estetiky jako spíše o konkrétní proces zakoušení světa, smyslového vnímání přírody a umění. V duchu příležitosti, při níž se setkáváme, kladu důraz na umění, o němž – pro zjednodušení – bude dnes řečeno jen tolik, že se v jeho případě musí evidentně jednat o předmět, který nelze označit žádným jiným pojmem. Americký malíř Ad Reinhardt to v roce 1962 přesně vyjádřil, když napsal, že „umění je umění jako umění a všechno jiné je všechno jiné...“ (citováno podle Kellein 1984, s. 136). Při této přednášce se mi jedná o moment setkání s uměním, který nás může dojmout, uchvátit, rozrušit a připravit o slova. Jde mi přesně o tento první krátký moment, kdy se obejdeme beze slov, který vzápětí vystřídají pořadající porovnávání a přemýšlení, pokus o intelektuální porozumění. To ovšem v žádném případě neznamená, že bych odmítal poznatky vědy o umění nebo že bych snad dokonce podceňoval rozumové uvažování, ale pro dnešek bych se opravdu chtěl zaměřit na tento bezeslovný počátek aktu vidění, protože se mi zdá být předpokladem pro všechno to, co následuje po něm, ba co víc, počátkem, jehož intenzitu už nelze ničím, co následuje po něm, vystupňovat.

Všichni, kdo máme jisté zkušenosti s uměním, známe zřejmě tyto nebo velmi podobné momenty: vstoupíme do prostoru s několika uměleckými díly a ihned pocítíme, že některé dílo „má něco v sobě“, že nás jedno z děl obzvláště přitahuje; prohlédneme si obraz a prožíváme silný moment velmi hlubokého a nepochopitelného pohnutí; nebo navštívíme umělce v jeho ateliéru, rozhlédneme se a ihned při prvním pohledu na rozestavená umělecká díla kolem víme, zda je určité dílo přitažlivé nebo ne; listujeme složkou kreseb a při jejich prohlížení jsme s to provést bez dlouhého uvažování výběr něčeho zvláštního, a učinit tak estetický soud. V takových situacích na nás věci působí nevysvětlitelně fascinujícím dojmem,

takže nás nijak neudiví, že tento pojem je odvozen z latinského slova „fascinare“ čili očarovat.

Jedná se o časové momenty velmi krátkého trvání, které bych tedy raději nazýval pojmem „okamžik“, protože oko a pohled „mžiknutím oka“ jsou pevně spjaty s estetickou zkušeností. Vždyť oko „je oknem lidského těla, jímž si člověk ohledává svou cestu a užívá si krásy světa“, napsal Leonardo da Vinci. „Oku vděčíme za to, že se duše spokojuje s tělesným žalářem, který by se jí bez oka stal moužením.“ (citováno podle Chastel 1990, s. 138) Souvislost mezi světem, okem a duší představuje pro dějiny umění zásadní podmínku, kterou kdysi velmi nápadně pojmenoval Erwin Panofsky, neboť „vztah oka ke světu je ve skutečnosti vztahem duše ke světu oka“ (citováno podle Huberman 2000, s. 147). Jelikož veškeré představy o světě se neodehrávají vně, nýbrž uvnitř subjektu, je každý pokus dospět k normativním estetickým kategoriím svým způsobem velmi vágní. Estetický okamžik se váže na subjekt. K tomu, abych vám objasnil, co tím rozumím, mi zřejmě dobře poslouží paralela z hudby. Mnozí z vás mi totiž jistě potvrdí, když vám takovou situaci připomenu, že nás poslech hudby může občas dojmout až k slzám, aniž přitom chápeme, proč tomu tak je, a že této prožívané blízkosti k hudebnímu dílu nelze dosáhnout žádným vědeckým zkoumáním. Estetický okamžik může přirozeně nastat také v setkání s jinými lidmi. Ten nebo onen z vás si jistě vzpomene na nedávné dny masopustu a bude se cítit zvláště osloven následujícím srovnáním americké výtvarné umělkyně Louise Bourgeoisové. Jako komentář k jedné ze svých abstraktních kreseb napsala: „Mohli bychom zde například mluvit o ideji radosti. Něco, co tam vedle uvidíte, vám udělá velkou radost. Někdo jiného pohlaví, že je to tak? Je to jen krátký pohled, ale vy nemůžete tvrdit, že na vás nezapůsobil, protože kdybyste to udělali, neříkali byste pravdu. Může to být docela letmý okamžik. Zmocní se vás jen na pár vteřin, a když žijete v manželství, nebo tak nějak, pak začnete ihned myslet zase na něco jiného.“ (Bourgeois 1996, str. 23)

U estetického okamžiku, tohoto momentu emocionality nevyjádřené slovy, který vychází často zcela bezprostředně ze setkání s uměním, hraje výraznou roli intuice, protože ta ví očividně víc než my sami – přinejmenším to ví dříve než my sami. Při vnímání umění je intuice vždy o trochu před námi, neboť zatímco my o díle přemýšlíme a krok za krokem se pokoušíme najít si cestu k tomu, jak si vytvořit úsudek, spěchá intuice rychlostí světla kupředu a rozhoduje ve zlomcích sekundy o tom, zda nás má vůbec něco dále zaměstnávat, nebo ne. Intuice nás bezprostředně poučuje, zda by se umělecké dílo mohlo stát součástí nás samých, zda se vůbec vyplatí si dílo blíže osvojovat, bez ohledu na to, zda se nám líbí, nebo ne a zda v uměleckém díle nakonec najdeme víc než jen



faktický materiál, na který se díváme. – Co je to, co v těchto momentech slouží naší intuici jako bezpečná základna? Co vyvolává emocionalitu estetického okamžiku? Je to specifická barva, s níž si podvědomě spojujeme určité zkušenosti? Je to lesk nebo matnost povrchu či struktura materiálu, kterou pocítujeme jako přitažlivou? Je to podoba, která se, viděna tak či onak, uložila v naší obrazové paměti v docela jiných souvislostech než doposud? Je to proporce, kterou pocítujeme jako harmonickou, nebo je to postava v prostoru, která se nám líbí svým pohybem? Zřejmě se tu nakonec jedná o společné působení všech těchto možností, a to v libovolných kombinacích a podílech. Zřejmě je to stopa krásy, kterou zažíváme a která se v nás setkává s něčím, co jí odpovídá. Možná je to jen nepatrný detail – jediné slovo, hlas, vůně, tah štětce –, jehož se můžeme pevně zachytit, protože v nás něco probudí.

Myslím si, že pozorovatel a umělec k sobě nemají při prožívání uměleckého díla nikdy tak blízko jako právě v tom prvním okamžiku a ve vědění, jak intuitivně posoudit uměleckou kvalitu. Ewald Mataré v roce 1950 napsal: „Jsou to vždy jen sekundy čistého poznání, z nichž se začne skládat dobrá práce, nejlépe jedna jediná, a veškerá pozdější práce, takzvané provedení, je úsilím zobrazit znovu působivě ve všech částech to, co bylo v prvních sekundách prožito.“ (Deník, 9. 12. 1950, citováno podle Mataré – Schilling 1997, s. 376) To, co pozorovatel zažívá v tomto prvním okamžiku jako dotvoření díla, prožívá umělec v zacházení s materiálem jako vlastním zdrojem díla, který mu zůstává – a zřejmě také musí zůstat – záhadou. „Z čeho vychází prvek, který dává všemu smysl? Co z nás dělá ty, kdo vidí a slyší? Proč existuje toto souznění a sladění nějaké práce? Kde začíná ono ‚příroda v souladu s přírodou‘?“ Tak se ptá malíř Michael Toenges z Kolína na Rýnem, aniž by znal odpověď na svou otázku: „Když obraz funguje nebo zní nebo ladí, pak to je právě tak – proč? [...] Odvážím se tvrdit, že my lidé sice umíme malovat, ale nikdy se nedozvíme, od kterého okamžiku se do obrazu vloudí to, co odlišuje obraz od řemesla.“ (dopis ze 6. května 2008) Stejně jako pro pozorovatele platí i pro umělce, že ho zakoušení toho, jak se umělecké dílo rodí, ohromí. O této zkušenosti píše opět malíř Toenges: „Moje práce se mi zdá zdařilá, když mě překvapí. Pak přijde moment, ve kterém mi obraz začne vycházet vstříc. Na krátký okamžik se obraz projasní jako vlastní světlavé kontinuum, jako můj protějšek, který mě ohromí a který je nezávislý a živý, nesporný a silný.“ (neuveřejněný rukopis, prosinec 2008) – Estetický okamžik je ve své radikální subjektivitě propojením umělce a recipienta. Oba totiž cítí, že prožívají hloubku uměleckého díla, aniž by mu rozuměli podle racionálních kritérií.

## II. Estetický okamžik beze slov a zjevení

V čem spočívá dosah tohoto estetického okamžiku, o němž tvrdím, že zkušenosti v něm učiněné jsou i po veškerém dalším rozumovém uvažování ve své intenzitě neopakovatelné a nelze jim beze zbytku porozumět. Chci se pokusit k těmto okamžikům ještě více přiblížit. Co se s námi děje, když procházíme touto zkušeností nereflektovanou slovy, co přesně nás spojuje, co sdílíme s uměleckým dílem? Z uměleckého díla vychází očividně nějaký impuls, který nás zastihuje v tomto prvním momentu v naprosté bezbrannosti, a proto nás může uchvátit. Je to moment naivity, dětské nepředpojatosti v tom smyslu, že se v něm ještě vědomě neprojeví žádné věcné znalosti a žádná nabytá kritéria a kategorie. „Tím, že nás něco neodolatelně uchvacuje a přitahuje a něco jiného udržuje v odstupu, se zároveň nacházíme ve stavu nejvyššího klidu a nejvyššího pohnutí, a tak vzniká ono podivuhodné dojetí, pro něž rozum nemá žádný pojem a jazyk žádné pojmenování,“ píše Friedrich Schiller při úvahách o Junoně Ludovisi (Schiller [1795], s. 64). Tím, že intuitivně cítíme, že „to má něco společného se mnou“ a že se necháme dílem „zasáhnout“, zažíváme v tom, na co se díváme, něco, co odpovídá nám samým, a akceptujeme v prvním okamžiku a bez výhrad, že jsme s dílem srozuměni. Joachim Plotzek popsal před několika lety bezvýhradné akceptování druhého jako nutný předpoklad každého dialogu, a to i dialogu s uměním. Princip dialogičnosti provází nás, kdo působíme v muzejnictví, po celá léta. Je to intimní moment vzájemného setkání osobností, a to osobnosti pozorovatele s osobností díla. Přítomnost uměleckého díla jako našeho protějšku, této zhotovené, svébytné, a tudíž autonomní věci, nám v těchto okamžicích umožňuje zažívat zcela bezprostředně skutečnost bytí, a proto nedochází v těchto okamžicích jen ke srozumění s dílem, ale také ke srozumění se světem. Proto může být prožívání umění velkou radostí a může nám zprostředkovat pocit štěstí, který není třeba komentovat, stejně jako procházku lesem nebo západ slunce. V estetickém okamžiku máme docela blízko ke stvoření, k jeho celistvosti, k jeho kráse, k jeho nezakreslené pravdě. Tímto zakoušením bytí se zevrubně zabýval Martin Heidegger ve své stati „Původ uměleckého díla“, uveřejněné poprvé v roce 1936. Heidegger píše: „Uvědomme si, nakolik pravda jako neskrytost jsoucího nevypovídá o ničem jiném než o přítomnosti jsoucího jako takového, tj. Bytí.“ (Heidegger 1960, s. 98) Také Heidegger přitom vidí pozorovatele velmi těsně spjatého s umělcem, neboť „veškeré umění je jako ponechání prostoru pro příchod pravdy jsoucího jako takového v podstatě básnictvím. Podstata umění, na čem tedy umělecké dílo a umělec zejména spočívá, je sebeučinění pravdy.“ (tamtéž, s. 82) Toto bezeslovné a nevědomé „ponechání prostoru pro příchod pravdy“ předpokládá – ať už

u umělce, nebo u pozorovatele – poznání, že vlastní obsah díla, to, co umění dělá uměním, nelze pojmenovat, že – jak napsal filozof Walter Warnach – „velkému uměleckému dílu je vlastní dimenze, která přistupuje jako něco zcela nového [...] k látce a k vědomí a která potají řídí tvůrčí proces, přestože v něm působí nejjasnější vědomí a vede k završení, které stojí nedefinovatelně výš nad tím, co do díla kdy vnesl sám umělec.“ [Umělecké dílo tedy přerůstá svého autora. Proto je naprosto bezcenná často kladená otázka, „co si přitom umělec myslel?“] Musíme předpokládat, že to, co si přitom myslel, našlo svou podobu v uměleckém díle a tím se samo sděluje, neboť samotný záměr ještě netvoří dílo. A přesto je to, co si přitom myslel, pouze jednou z nekonečných individuálních možností, jak umělecké dílo rozkrýt. Warnach označoval „tuto novou dimenzi v uměleckém díle jako jeho ‚historickou formu‘ nebo jeho ‚časovou formu‘, [...] onen nezaměnitelný znak ve výtvarném díle, v němž se pregnantně shrnuje epocha v plné šíři svého rozpětí a který představuje zároveň také znak ve smyslu odvíjení lidských dějin.“ (Warnach 1982, s. 785)

Umělec a pozorovatel dosahují této dimenze uměleckého díla bezvýhradným „ponecháním prostoru pro příchod pravdy“ a otevřeností vůči uměleckému dílu, nutně označovanou jako naivní, aniž by se ukvapeně ptali na poznávací přínos a na užitek. V tom zřejmě spočívá největší výzva, protože jsme zvyklí na to, že posuzujeme věci bezprostředně podle jejich užitku. Malíř Willi Baumeister proto ve své studii „Neznámé v umění“ rozlišoval dva pojmy: nahlížení (*Schauen*) stojící „nad rozumem“ od „účelného“ a „užitečného“ vidění (*Sehen*). V roce 1947 napsal: „Tento prvotní stav procesu vidění, nahlížení (*Schau*), skrývá v sobě možnosti dalšího rozvoje, které v sobě vidění zaměřené na užitek nemá. [...] V tomto způsobu nahlížení získává svět vzácnou hloubku a šířku a jako by obrovskou neutralitou nabývá plnosti bytí a jednoty.“ (Baumeister 1960, s. 44–46) To, co Heidegger označuje jako „ponechání prostoru pro příchod pravdy jsoucího“, prožívají umělci a pozorovatelé jako zjevení. „Tato zkušenost přichází zevnitř“, píše Louise Bourgeoisová. Umělecké dílo není podle ní „vyobrazením něčeho vnějšího“, nýbrž „zjevením. Zjevení má léčivý účinek, zatímco vyobrazení nemá vůbec žádný účinek kromě toho, že chce zapůsobit na studenty.“ (Bourgeois 1996, s. 89) Umělecké dílo se tak konstituuje prostřednictvím své účinnosti. Na otázku po podstatě umění lze odpovědět pouze prostřednictvím účinnosti díla, prostřednictvím dojmu, který dílo zanechává v pozorovateli. „Krásné je to, co se líbí zrak“ (*pulchra sunt, quae visa placent*), věděl už Tomáš Akvinský (srov. Kluwe 2008, s. 316). U estetického okamžiku mluvíme o zjevení, jemuž rozum spíše brání, než aby ho podporoval; zjevení, které se oživuje smysly v dynamickém meziprostoru mezi dílem a pozorovatelem, mezi okem a duší, která propůjčuje křídla fantazii.

„Obraz má něco zjevovat a zároveň má být dobře udělaný,“ požadoval malíř Werner Schriefers: „Jsem malíř a malování se věnuji ve smyslu akce a techniky, která vytváří krásu. [...] Barevnost má být událostí a má být tak diferencována, aby se uskutečnilo celé vnímání barevnosti a světa. Svět nevnímám jen jako něco filozofického, nýbrž vždy také jako moment, který vyvolává impulz v oku, ať už je to barevný zážitek v botanické zahradě, nebo něco jiného. [...] Přeju si, aby všichni lidé chtěli být vlastně mnohem otevřenější a vnímavější, aby se těšili z obrazů stejně jako z rostliny, jejíž druh a původ nedokážou určit, aby pochopili obraz pro jeho krásu.“ (citováno podle Schriefers 2004, s. 134n)

V bezeslovnosti estetického okamžiku se rozvíjí vlastní potenciál umění. Americká malířka Agnes Martinová, která zemřela roku 2004, napsala: „Můj zájem se soustředí na zkušenost, která je beze slov a je tichá, a na skutečnost, že mohu tuto zkušenost vyjádřit uměleckým dílem, které je rovněž beze slov a tiché. [...] Když se v díle spatříme – a neprohližíme si ho –, pak je dílo důležité. Když dokážeme rozpoznat svou reakci a uvidět v sobě samých, co jsme z nějakého díla přijali, pak je to cesta k porozumění pravdě a kráse.“ (Agnes Martinová, citováno podle Schwarz 1992, s. 91)

Bylo by však naprosto nedostatečné, kdybychom krásu jako „zjevenou pravdu“ postavili naroveň prožité harmonii. K tomuto velmi rozšířenému nedorozumění se musíme v rozhovorech s našimi návštěvníky neustále vracet. Neboť „tím, že nás něco neodolatelně uchvacuje a přitahuje a něco jiného udržuje v odstupu“ – jak se vyjádřil Schiller tváří v tvář antickému ideálu –, můžou pocitovanou blízkost k dílu tvořit také pocit ošklivosti a prudké odmítavé reakce. Proto je třeba řadu příkladů estetického okamžiku doplnit ještě o tento případ: člověk prožívá nevyzpytlitelný odpor a distanci k uměleckému dílu, aniž by mu přitom mohl upírat jeho zjevnou hloubku. Takovéto situace jsem zažil dost často při rozhovorech s našimi návštěvníky a při tom jsem se poučil, že se za zdánlivým nedorozuměním uměleckému dílu nebo v prvním momentu dokonce za nelibostí k němu může při bližším pohledu skrývat velmi osobní vazba, která může přejít v silné zasažení. Stupeň odmítání díla se tu stává mírou osobního zasažení. Pozorovatel má v takovém případě pocit, že umělecké dílo míní právě jeho a nikoho jiného. Neprožívá bezprostřední srozumění s dílem v podobě potvrzení, které mu přinese radost, nýbrž distanci, která ho překvapí, jako zpochybnění sebe sama. Tím, že se k dílu chová odmítavě, se instinktivně pokouší chránit, protože cítí, že se ho konfrontace s tímto dílem osobně dotýká a že by ho dílo mohlo změnit. Píše o tom Rilke v závěru své básně Archaické torzo Apollona: „... z okrajů svých by netryskal jak čistá / hvězda: neb není zde žádného místa, / jež nezří Tě. Musíš se proměnit.“ (překlad Vladimír Holan)

Estetický okamžik tak může znamenat zpochybnění vlastní existence, může nás přivést až na kraj našich možností, může nám přinést radost a štěstí, ale právě tak i smutek a bolest. Ve spojení krásy a pravdy, která zahrnuje dokonce i to, co nás odpuzuje, i to, co pocítujeme jako ošklivé, a s tím i bolest, spočívá ústřední poselství křesťanské estetiky, kterou v návaznosti na novoplatoniky rozvinul sv. Augustin. Augustin zaprvé konstatuje, „že existují věci, které jsou samy o sobě ubohé a ošklivé (*cloaca*), ale které lze spojením s vyšším (*creatura superior, homo*) zkrášlit, ozdobit (*ornari*) a takříkajíc zušlechtit. To, co v řádu bytí stojí výše, stačí nižšímu k okrase, a tím je zhodnotí. Objevuje se zde tak znovu [...] známý myšlenkový pochod, že věci čerpají svou krásu z toho, že se vzájemně doplňují, že se k sobě navzájem dobře hodí a že jako doplňky tvoří zvláštní druh jednoty (*quandam sui generis unitatem*).“ (Trelenberg 2004, s. 39–40) Toto spojení paradoxů umožňuje Boží vtělení a Kristova smrt na kříži a vede Augustina k tvrzení, že ošklivost Krista visícího na kříži je naše krása (*Sermon 27: pendeat ergo in cruce deformis, sed deformitas illius pulchritudo nostra erat*). Papež Benedikt XVI., který se Augustinem zabýval již od své disertace, sledoval tento myšlenkový pochod před několika lety ve své přednášce „Smysl pro věci. Nahlížení krásna“: „Kdo věří v Boha, a to v Boha, který se právě zjevil ve znetvořené podobě Ukřižovaného jako láska ‚až do konce‘ (Jan 13,1), ten ví, že krása je pravda a pravda je krása, ale na trpícím Kristu se tak učí, že krása pravdy zahrnuje také rány, bolest, ba dokonce i temné tajemství smrti a že ji lze nalézt jen v přijetí bolesti, nikoli mimo ni.“

Umělci na rozdíl od mnoha pozorovatelů tuto souvislost velmi důvěrně znají. Poznal jsem řadu umělců, kteří se ve své práci snažili hledat krásu svých děl tak, že bojovali proti vlastní virtuozitě a procházeli aktem zničení a bolesti. My ne-umělci bychom si neměli každodenní práci v ateliéru představovat jako procházku. Zdá se mi, že se jedná spíše o Jákobův zápas. Herbert Falken pronesl jednou o umělcích toto: „Jsou to mniši, kteří se uchylují do izolace, aby se dozvěděli něco, co se už v této společnosti dozvědět nelze.“ (rozhovor s autorem, in: Plotzek 1996, s. 47) Falken mluví o osamělosti umělců a o tom, že umělecké dílo se právě proto naplňuje až v komunikaci s pozorovatelem. Historik umění Roger Fry spatřoval na počátku minulého století v „sympatii“ mezi umělcem a pozorovatelem, vznikající nad uměleckým dílem, podstatnou část estetického soudu vůbec: „Cítíme, že vyjádřil něco, co v nás již dříve dřímalo, ale nikdy nám nepřišlo na mysl, že tím, že sám sebe zjevil, zjevil dokonce i nás.“ (*Versuch über Ästhetik* [1909], citováno podle Harrison – Wood, 1998, s. 108) K tomuto tématu cituji znovu malíře Michaela Toengese z Kolína nad Rýnem: „Tím, že nás tento ‚obraz‘ – jak si myslíme – zasáhne, víme na okamžik, že existuje něco víc než ‚znějící kov‘. A tím ‚nás‘ myslím vždy to, že moje práce je nesmyslná, když mě neuschopňuje ke sdílení. Teprve

v okamžiku, když můj podíl na obraze (jeho přetvoření) vyústí v Tvém podílu poznání, stane se obraz obrazem!“ (e-mail z 11. 1. 2009) – Je tedy estetický okamžik koneckonců především aktem blízkosti a lásky? Kdo by neznal ten téměř hmatatelný půvab těchto okamžiků a slast, která nás vede k tomu, abychom šli dál za nimi, abychom se vydali po stopě doteku, abychom sledovali vůně a zvuky, slova a hlasy, barvy, tvary, materiály a povrchy. Koneckonců je to Erós, kdo v Platónově *Symposionu* přivádí člověka ke krásě. Proto je třeba „lásku ke krásě, dobrou a pravdě [...] chápat jako touhu po nesmrtelnosti.“ (Kluwe 2008, s. 316)

Tím se dosah estetického okamžiku dostává do absolutně existenciální roviny, neboť v momentu, kdy se „necháme něčím dotknout“, spočívá radikální konfrontace se smrtí. Poznání krásy v sobě vždy skrývá pocit ztráty, jak napsal francouzský filozof a historik umění Didi-Huberman: „Nyní začínáme rozumět tomu, že každá viditelná věc, ať už se nám jeví jako sebetišší a sebeneutrálnější, se stává neodvratnou, když je nesena ztrátou [...] a když na nás z tohoto hlediska zhlíží, dotýká se nás, zasahuje nás.“ (Didi-Huberman 1999, s. 15, 25) Tvrdím, že odmítání uměleckých děl, že ochranný val zdánlivého neporozumění má v mnoha případech co do činění se strachem před touto konfrontací a že je vlastně únikem před faktem smrti. Lidskost a současně konkrétnost a trvalost uměleckého díla a všech jeho smyslově prožívaných detailů nás konfrontuje s křehkou pomíjivostí našeho vlastního těla. Z této prožité diskrepance může v estetickém okamžiku vyrůst bezpodmínečná víra. Didi-Huberman odkazuje v této souvislosti na průzračnost Janova evangelia, kde učedník přichází k prázdnému Kristovu hrobu a kde se jednoduše říká „uviděl a uvěřil“ (Jan 20,8). Ztracené tělo zpřítomňuje ztrátu lidskosti a je základem bezeslovné víry ještě před vyřčením slova „nevěděli totiž ještě, že podle Písma měl vstát z mrtvých“, jak se v Janově evangeliu píše dále (Jan 20,9). Didi-Huberman k tomu poznamenává: „Právě tato absence těla měla uvést navěky do chodu veškerou dialektiku víry. [...] Nic nevidět a všemu uvěřit.“ (Didi-Huberman 1999, s. 15, 25)

### III. Muzeum jako místo estetického vzdělávání

Viděli jsme, že možnosti poznání uměleckého díla jako zjevení pravdy se rodí v onom rozhodujícím estetickém okamžiku mimo jazyk, dokonce v rovině, která se obejde zcela beze slov. Dovolte mi, abych v závěrečné části přednášky položil otázku, jaké důsledky z toho vyplývají pro vědu o umění, pro muzejní praxi a pro zprostředkování umění. Nebo snad tento požadavek na zjevení v uměleckém díle není dnes už aktuální? V roce 1989, na vrcholu postmoderny, napsal Werner

Spies toto: „Dnes si už nevystačíme s definicí umění jako cesty ke zviditelnění metafyzicky zdůvodněného neznáma. Vyjádření spontaneity a víry ve vývoj jsou i v těch nejlepších pracích vytlačeny ironií a hrou s věděním.“ (Spies 1995, s. 182) Je dnes umění sekularizované, nebo se tento stav týká spíše jen vědy o umění a zprostředkování umění? Zdá se mi, že všechny pokusy pojmut současné umění jako „znamení víry“ nebo jako spojení „přítomnost-věčnost“ (název dvou výstav Wielanda Schmieda v letech 1980 a 1990), byly chápány jako specifické výpovědi o umění a církvi, nikoli však jako zásadní výpovědi o umění. Dnes se sice znovu projevuje rostoucí zájem o duchovní obsahy, jako nedávno na příkladu velké mnichovské výstavy *Stopy důchovna (Spuren des Geistigen)*, ale dokonce i zde se převzetím názvu z francouzštiny do němčiny proměnilo „posvátno“ na „duchovno“ a tím se na toto téma nahlíželo spíše jako na intelektuální hru než jako na otázku víry.

Nedorozumění v oblasti zprostředkování umění začíná pravděpodobně tím, že se – z nedostatku jiných slov – mluví o umění jako o „jazyku“. Skrytá smyslová struktura uměleckého díla se tak porovnává se slovíčky, se slovy v nějakém cizím jazyce, která lze – protože jsou používána uvnitř nějaké pospolitosti – překládat a spojovat do srozumitelných vět. Porovnávání s jazykem může leccos osvětlit, ale neznamená to, že by bylo možné vyložit umělecké dílo slovy, že by bylo možné je přeložit do jazyka. Není to spíše tak, že se toto porovnávání s jazykem vztahuje spíše ke schopnosti díla zobrazit skutečnost, k tomu, co lze již pojmenovat, než k tomu, co je výsostně umělecké, tedy ke smyšlení skutečnosti, kterou nelze pojmenovat? Snad bude vlastní hodnota uměleckého díla mnohem zřetelnější, když spojení umění a jazyka pro tentokrát zruším a budu tvrdit: umění není „jazyk“ a nemá také žádný jazyk, protože umění je umění. Nelze mu porozumět prostřednictvím jazyka, nýbrž jeho vlastními prostředky. „Slovíčka“ umění jsou úlomky tvarů opracovávaného materiálu, který oslovuje smysly. Musíme si být trvale vědomi toho, že jazyk je zde nanejvýš nástrojem, jak se přiblížit prožité smyslovosti, nástrojem, jak ji sdělit. Řekněme to tak, že jazyk je žebříkem, po němž můžeme vystoupit, aniž bychom přitom dosáhli nebes. Tento jiný způsob porozumění uměleckému dílu vyžadovali stále znovu zejména malíři, a to zde v žádném případě nemluvím o nefigurativních (nepředmětných) malířích 20. století. Max Liebermann například napsal: „Specifický malířský obsah obrazu je o to větší, o co menší je zájem na jeho vlastním předmětu, a čím plněji se obsah obrazu rozplývá v malířské formě, tím je malíř větší. [...] Jak jinak by mohlo dojít k tomu, že mezi tisíci obrazy Madony se nachází jen tak málo uměleckých děl?“ (Max Liebermann, *Die Phantasie der Malerei* [1904], citováno podle: Harrison – Wood, 1998, s. 75)

Dámy a pánové, přicházelo někdy do muzeí a na výstavy více návštěvníků než v naší době? Nikdy nepocítovalo tolik lidí potřebu a zřejmě také příležitost mít podíl na umění. A přesto mám jako zprostředkovatel umění dojem, že tato vlna zájmu o umění nevedla ani k uvědomění si existenciálního významu umění pro individuum a nutnost kultury pro společnost, ani ke zvýšení společenského statusu umělce. Jinak si totiž nedokážu vysvětlit, proč nadále přetrvávají výhrady k jakékoli umělecké práci, které se přitom stále znovu podsouvá záměr provokovat. Neboť návštěvníci si evidentně neuvědomují ani to, že umění minulosti, rozšiřované a obdivované podle všech tržních zákonitostí, bylo kdysi stejně tak současné, jako to dnešní, a že lidé v něm stejně tak cítili provokaci. Vidíte, že nevěřím kvantitativní oblibě globalizovaných Muzeí moderního umění (MoMas) a Guggenheimových muzeí. Jak jinak by mohlo dojít k tomu, že před nedávnem nejdříve Německá průmyslová a obchodní komora a po ní pak Hospodářský výbor Spolkové rady přišly s návrhem na zrušení sociální pokladny umělců (*Künstlersozialkasse*); tohoto pro většinu umělců v naší společnosti jediného – a jak víme, skromného – nemocenského a důchodového pojištění? (*Süddeutsche Zeitung* 20. 12. 2007 a *Focus* 19. 9. 2008). Umění se stalo když ne čistým marketingovým faktorem, pak jistě v mnoha případech hříčkou pro nápady kurátorů, předmětem, jímž se ilustrují na výstavách uměnovědné teze a vymyšlená témata. Promiňte mi, že se na tomto místě pouštím do stručné polemiky, kterou zde potřebuji k tomu, abych ozřejmil, jak velmi mnohé z toho, co se v takzvaném „uměleckém provozu“ vyvinulo jako běžný a očekávaný standard, odporuje vlastním možnostem a zájmům umění. Místo toho, aby byl dán prostor tomu, co promlouvá beze slov, probíhá komplexní zprostředkování umění, které sugeruje, že lze to podstatné vysvětlit v několika větách, na cedulkách, prostřednictvím „audio-průvodce“ nebo výstavního katalogu. Ve světě, který sám sebe vidí jako informační společnost a v němž může člověk přežít jen tehdy, když zpracuje každý den novým způsobem co nejvíce informací a učiní pokud možno co nejvíce rychlých rozhodnutí, se umění redukuje na jeho fakticitu, na materiál a historii, na materiální hodnotu, na postavení a na jméno. Proto se pozorovatel ocitá stále znovu v týchž slepých uličkách, jakmile tato informace neexistuje a on cítí, že je sám konfrontován s uměleckým dílem. Věty typu „nic mi to neříká“, „nerozumím tomu“, nebo „co k tomu umělec řekl?“ svědčí o naprosté bezmocnosti, o vědomí, které se žádným způsobem neproměnilo, a vyjadřují situaci, v níž už došlo k překročení estetického okamžiku. Pro oblast zprostředkování umění, pro tento obrovský personální a ekonomický kolos, který ovládá muzejnictví a výstavnictví, nemůže nastat horší situace. Po návštěvnicky působivých výstavách od Rembrandta až po Richtera, které etablovaly heroické postavy umění a mnohokrát vyskloňovaly všechny

„ismy“ dějin umění, nastává doba, kdy je třeba brát návštěvníka vážně jako pozorovatele, nikoli jen jako odpočítanou masu, nýbrž jako prožívající individuum, a konfrontovat ho s faktem, že na uměleckém díle není nic, čemu by se mělo „rozumět“, aniž by předtím došlo k jeho prožitku. „Nic není v rozumu, co předtím nebylo ve smyslech,“ napsal Tomáš Akvinský (*Quaestiones disputatae de veritate*).

Z mnoha rozhovorů s našimi návštěvníky vím, že ono „nic mi to neříká“ tváří v tvář uměleckému dílu neexistuje. Každé umělecké dílo se sděluje každému pozorovateli, pokud je ochoten připustit svou výše popsanou bezbrannost a tím ono zmiňované „ponechání prostoru pro příchod pravdy“. Existuje stále intuitivní zkušenost před dílem, která může vstoupit do vědomí. U pozorovatele ovšem předpokládá, že prožívá umění jako část své vlastní skutečnosti a nezaměňuje je s umělostí, že své intuici a své vlastní zkušenosti důvěřuje víc než slovům „průvodce“, že nevidí relevanci uměleckého díla u odborníka, nýbrž u sebe samého. Zprostředkování umění, které si činí nárok na to vzdělat návštěvníka jako neškoleného pozorovatele umění, musí mít za cíl především něco jiného, a to umožnit mu estetický okamžik a nejprve ze všeho radost z nahlížení. Zprostředkování umění proto začíná způsobem, který nevyužívá slov: inscenováním díla v prostoru, přihlídnutím k jeho auře. Pokud chce muzeum či galerie brát vážně svůj úkol jako místo estetického vzdělávání, nesmí pojímat umělecké dílo jako materiál pro dějiny umění, nýbrž jako potenciální protějšek vnímavého člověka. „Cílem nahlížení umění je probuzení pocitů, nikoli sdělení nebo osvojení vědomostí,“ napsal Alfred Lichtwark, ostatně jeden z otců pedagogiky umění na konci 19. století. „To, jaké vědomosti a poznatky budou nutné k nahlížení uměleckého díla, by se mělo trvale rozvíjet, nikoli sdělovat.“ (Lichtwark 1897, s. 35)

Dámy a pánové, umění nepatří dějinám umění, stejně jako náboženství nepatří teologii. Patří samo sobě a s jeho hlavní vlastností, zjevením neznámého, intuitivně prožitého a uvěřeného, nemůže člověk volně nakládat. V tom spočívá jeho kvalita a z toho vyplývá nezbytnost chovat se jako pozorovatel vůči umění tvůrčím způsobem. Dějiny umění a nástroje jejich zprostředkování trpí dodnes pojetím vědy, které jí není vlastní a které není hodno jejího předmětu, dokud se součástí vědecké metody nestane intuice a subjektivita. Paul Klee píše: Teprve tam, kde se k exaktnímu zkoumání připojí intuice, urychlí se skokem pokrok exaktního zkoumání. Exaktnost okřídlená intuicí je občas silnější. [...] Dokládá, odůvodňuje, opírá se, konstruuje, organizuje: dobré věci; ale nedospívá k totalitaci.“ (Paul Klee, *Exakte Versuche im Bereich der Kunst* [1928], citováno podle Regel 1987, s. 8–89) Tak se na konci přece jen vracím zpět k hermeneutice, která už před téměř padesáti lety při pohledu na humanitní vědy rozpoznala, že „jistota, kterou

poskytuje použití vědeckých metod, nestačí k tomu, aby zaručila pravdu“, a že tím, že do hry nutně vstupuje subjektivita, nedochází k „úbytku její vědeckosti, nýbrž naopak k legitimizaci nároku na zvláštní humánní význam“ (Gadamer 1990, sv. 1, s. 494). Pro dějiny umění jako vlastní „humanistické disciplíny“ (Panofsky) to platí ve zcela zvláštní míře.

Krátký okamžik oněmění před dílem, které pozorovatel sdílí s umělcem, je oněměním před krásou, krásou, která zahrnuje bolest a ztrátu, dokonce ji předpokládá; tato absence jakýchkoliv slov je v tomto krátkém momentu estetického okamžiku zásadní zkušeností lidstva. Vstupujeme zde do vlastní sféry umění, kterou nelze popsat slovy. S velkými obavami pozoruji, že tato vlastní možnost poznání umění, kterou já sám považuji za existenciální, hraje v našich školách pod tlakem neustálých reforem a takzvaného „zvyšování kvality výuky“ stále menší roli; je to vývoj, který skončí estetickým analfabetismem. K této otázce cituji ještě jednou papeže Benedikta XVI: „Nesmíme podceňovat význam teologické reflexe, přesného a pečlivého teologického myšlení – zůstává absolutně nezbytné. Kdybychom však kvůli tomu zavrhovali nebo odmítali otřes způsobený setkáním srdce s krásou jako pravý způsob poznání, ochudí nás to a zjednotvární víru i teologii. Tento způsob poznání musíme znovu nalézt – to je naléhavý požadavek této doby.“

Kdo zná muzeum umění při našem arcibiskupství, ví už dávno, že mluvím o Kolumbě. Každé muzeum je jako sbírka místem fragmentů, věcí, které ztratily svůj původní kontext, ať už je to chrámový prostor jako místo liturgie, ať už je to ateliér jako pracovna umělce. Pokud muzeum s těmito fragmenty dále pracuje, nemůže dělat nic jiného než je zasazovat do nových kontextů. Takový nový kontext vytváří každá forma výstavy. Kolumba se nyní pokouší tyto kontexty nevymýšlet, nýbrž skrze aktivní zacházení s vlastní sbírkou rozvíjet paralely věcí podle estetických kritérií. Přitom vznikají situace, u nichž si nedokážeme vysvětlit, co bezprostředně vidíme: zdánlivě rozdílná díla tu totiž ideálním způsobem navzájem korespondují. Toto muzeum není poplatné vědě o umění, avšak chce ji obohatit. Cílem prezentace děl a zároveň nástrojem kurátorů je estetický okamžik. Vytváříme sousedství, která vzbuzují v tom nejlepší slova smyslu otázky, sousedství, která vnímáme jako vztahy plné napětí, jejichž přitažlivost nedokážeme slovy blíže vysvětlit. Pokoušíme se o zasazení děl do kontextu, jehož základem je estetická přítomnost. Pokoušíme se vytvořit prostory, které lze prožívat a na něž si člověk ještě po letech vzpomene. Hlavním cílem našeho muzea je tedy to, aby se jeho návštěvníci zabývali uměním přemýšlivě, aby žasli, radovali se, vzpomínali a divili se, aby se tu dával prostor jejich fantazii a jejich víře a aby se tyto prostory staly svým způsobem „rozjímavé“, vždyť proč by se rozjímání a muzeum měly vylučovat?

Vědomě jsem využíval citáty umělců, jejichž díla našla své místo ve sbírkách muzea Kolumba. Mělo by to přispět k propojení dnešního odpoledne s večerem, kdy může dojít k ověření všech teorií skutečnosti. Dům, který chce svou architekturou, svými díly a svou inscenací, zaměřenou na dialogy, umožnit estetický okamžik a tím se jako „sakrální stavba v dimenzích muzea“ – jak jste, vážený pane kardinále, označil Kolumbu při jejím otevření – stal místem zjevení. K tomu dochází v prezentacích, které se každý rok obměňují. Aktuální expozice nese název trilogie obrazů od Felixe Droeseho *Člověk opouští zemi*. Pod tímto názvem, který jsme si nemuseli vymýšlet, protože nám byl dán, jsou naznačeny jak existenciální otázky, tak i dětská hra fantazie, kterou v expozici rovněž znovu najdete. Ověřte si sami tvrzení umělecké kritiky, zda Kolumba dělá „mnohé jinak a tím všechno správně“ (*Monopol* 9/2008), nebo zda vkládáme „do současného umění spiritualitu, kterou nemá“ (*Die Zeit* 20. 9. 2007).

Dospěl jsem na konec své přednášky a velmi pochybuji o tom, že jsem se byť jen vzdáleně přiblížil k radosti či k veselosti, štěstí a smutku, což může estetický okamžik pro každého z nás znamenat. Zůstává jedna z nejkrásnějších hádanek, proč se nás něco dotýká a jakým způsobem, proč můžeme vidět to, čemu zdaleka nerozumíme. S námahou jsme v „Akademii“ vystoupili o několik příček žebříku výš, abychom zjistili, že existuje přece něco „nevyslovitelného“, jak konstatoval filozof Ludwig Wittgenstein na konci svého díla *Tractatus logico-philosophicus*: „To se ukazuje, je tím, co je mystičnost.“ (Wittgenstein, s. 82) A přesto se tento pokus o přiblížení prostředky jazyka vyplatil a my bychom se o to měli pokoušet stále znovu, protože, jak se píše u Wittgensteina, člověk musí „takříkajíc odkopnout žebřík poté, co po něm vylezl“. Neboť „o čem se nedá mluvit, k tomu se musí mlčet“ (Wittgenstein, s. 83).

Přednáška byla pronesena při příležitosti pozvání Unie umělců z Kolína nad Rýnem na Popeleční středu umělců v kolínském domě Maternus, 25. února 2009.  
Z němčiny přeložil Petr Kaška.

## LITERATURA:

- WILLI BAUMEISTER: *Das Unbekannte in der Kunst* [1947]. Köln 1960.  
 LOUISE BOURGEOIS: *Zeichnungen und Beobachtungen*. Basel 1996.  
 ANDRÉ CHASTEL (Hg.): *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. München 1990.  
 GEORGES DIDI-HUBERMAN: *Vor einem Bild* [1990]. München–Wien 2000.  
 TÝŽ: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* [1992]. München 1999.  
 HANS-GEORG GADAMER: *Wahrheit und Methode* [1960], sv. 1 a 2, 6. vydání. Tübingen 1990–1993.  
 MARTIN HEIDEGGER: *Der Ursprung des Kunstwerkes* [1936]. Stuttgart 1960.  
 CHARLES HARRISON – PAUL WOOD (Hgg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1998.  
 OTFRIED HÖFFE (Hg.): *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft*. Berlin 2008.  
 THOMAS KELLEIN (Hg.): *Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche*. München 1984.  
 STEFAN KRAUS: „Gegen die Erwartung – Für die Erfahrung“. IN: PETER NOELKE (Hg.): *Zwischen Malkurs und interaktivem Computerprogramm. Vorträge des Internationalen Colloquiums zur Vermittlung an Kunstmuseen*. Köln 1997, s. 23–27.  
 TÝŽ: „Plädoyer für ein lebendes Museum. Das Erzbischöfliche Diözesanmuseum in Köln“. IN: *das münster* 1/03, s. 27–36.  
 HANS MAIER U.A. (Hg.): *Schönheit*, Internationale Katholische Zeitschrift *Communio*, Juli–August 2008.  
 SONJA MATARÉ – SABINE MAJA SCHILLING: *Ewald Mataré. Tagebücher 1915 bis 1965*. Köln 1997.  
 HEINZ MEYER: *Das ästhetische Urteil*. Heidelberg 1990.  
 ERWIN PANOWSKY: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* [1955]. Köln 1978.  
 JOACHIM M. PLOTZEK U. A. (Hg.): *Herbert Falken. Arbeiten der 70er und 80er Jahre*. Köln 1996.  
 JOACHIM M. PLOTZEK: *Kunst für alle, aber mehr noch für den Einzelnen*. Köln 1995.  
 TÝŽ: *Von der Dialogfähigkeit der Kunst*. Köln 1996.  
 JOSEPH KARDINAL RATZINGER: *Der Sinn für die Dinge. Die Betrachtung des Schönen*, Vortrag anlässlich eines Treffens der kirchlichen Bewegung „Gemeinschaft und Befreiung“. Rimini 2002.  
 GÜNTHER REGEL (Hg.): *Paul Klee. Kunst – Lehre, Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Leipzig 1987.  
 FRIEDRICH SCHILLER: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen* [1795]. Stuttgart 1965.  
 MARGRET A THOMAS SCHRIEFERS: *Werner Schriefers. „...arbeiten wie der Vogel singt“*. Bramsche 2004.  
 WERNER SPIES: *Schnitt durch die Welt. Aufsätze zu Kunst und Literatur*. Ostfildern 1995.  
 JÖRG TRELENBERG: *Das Prinzip ‚Einheit‘ beim frühen Augustinus*. Tübingen 2004.  
 WALTER WARNACH: „Vom Bewusstsein in der Kunst“ [1961]. IN: KARL-DIETER ULKE (Hg.): *Walter Warnach. Wege im Labyrinth, Schriften zur Zeit*. Pfullingen 1982, s. 771–788.

KATHARINA WINNEKES: „Museum der Nachdenklichkeit oder die Quadratur des Kreises“. IN: *kunst und kirche*, 4/1995, s. 226–229.

LUDWIG WITTGENSTEIN: *Tractatus logico-philosophicus*, české vydání Praha, Paseka 2007 (přeložil Petr Glombíček).

## Umění

Ukázat, v čem je poznání vyjádřené uměleckým dílem analogické poznání vědeckému nebo filosofickému a v čem je specifické, by byl značný problém, jemuž se zatím vyhnu. Krom jiného proto, že umění je kategorií ještě širší a pestřejší než kategorie vědy. Vztahy mezi poznáním, inspirací, tvorbou a iluzemi jsou složité. Nepokusím se tady o nějakou definici umění, která by zahrnovala všechny formy a žánry. Chci jen upozornit na jiný, často zanedbávaný problém, totiž na nesamozřejmost samotného vydělení umění z ostatních lidských činností a artefaktů.

V každé lidské kultuře, přítomné, nedávné i velice dávné, potkáváme něco, čemu říkáme umění. I při hodně striktním pohledu to platí už přinejmenším 40 tisíc let, ale nejspíš o dost déle. Leč ouha! To až my tomu říkáme umění – a tento náš zvyk takhle starý není. Není to jenom slovíčkaření, jak by to zatím mohlo vypadat. Je opravdu významné, že snad každá kultura má něco, čemu my řekneme umění, ale že samo vydělení umění z ostatních činností a výtvorů je doménou několika málo kultur, počínaje řeckou antikou. Pro velkou část židů, křesťanů a muslimů to řecké umění nebylo žádné umění, nýbrž „odporné modly“, „fašlešné objekty úcty“ a „ohavné zvyky“. Nejde pouze o jinou povahu těchto náboženství, ale také o to, že tyto kultury sice měly své umění, ale neměly je vydělené jako zvláštní kategorii, takže až

26 Nepatřím k obdivovatelům Jana Patočky, i když si ho vážím. Kromě jiného pro myšlenku, kterou dokážu po paměti jenom parafrázovat: „Platón chtěl své posluchače učinit lepšími. Kdybych na úvod této přednášky řekl, že vás chci učinit lepšími, působilo by to komicky a sám bych se mohl stát směšným. Připomeňme si však, že to patří k tradičním úkolům filosofie.“ (Následovala odmlka a přechod do ryze odtažené formy.)

teprve jejich pořečtené části tuto kategorii převzaly a mohly vůbec nějak respektovat také cizí umění. Antické sochy, včetně soch bohů a bohyň, proto nakonec mohly skončit také ve Vatikánských muzeích – a nepůsobí dojmem, že by tam byly zavřené za trest. Ostatně, s vědou to dopadlo podobně. Jako rozsvičku uvedu ještě analogii s tím, čemu my říkáme sport. Dnes asi málokoho napadne, že atletika je činnost náboženská, nebo aspoň náboženství blízká. Řekové to ovšem viděli jinak. Atlety měli, ale trvalo, než vydělili kategorii „sport“. Jejich „hry“ byly povětšinou součástí náboženství. Zrovna tak není náhodou, že i novodobé výtvarné umění nebo divadlo občas probouzí svoje obecně náboženské kořeny a připomíná nějaký obřad.

V řecké archaické době je většina toho, co je později považováno za uměleckou produkci, určena k náboženským účelům, tedy pro chrámy, hrobky a náboženské slavnosti, nebo aspoň pro společenské příležitosti nějak spojené s náboženstvím. K výjimkám může patřit třeba kuchyňská a stolní keramika nebo kosmetické potřeby pro každodenní užívání a podobný „umprum“, řečeno pozdějším jazykem. Na sklonku tohoto období, zhruba kolem roku 500 před n. l., začíná vývoj směřující k osamostatnění kategorie umění, který je dokončen v průběhu klasické doby. Trochu to připomíná problematiku vzniku a vydělení filosofie. (Soukromě si myslím, že alespoň část Platónových invektiv vůči umění a umělcům souvisí právě s touto kategorizační novinkou, navíc s nastupujícím výtvarným verismem a perspektivou, což se staromilnému aristokratovi vůbec nelíbilo.) Po většinu antiky po Platónovi je už osamostatnění kategorie umění samozřejmé, ale s pádem antické kultury téměř mizí. Znovu se pak obnovuje někdy v pozdějším středověku nebo v renesanci – a je otázkou, jak stabilní je – jako zvláštní kategorie – v naší době. Nemusíme být překvapeni tím, že odklon od klasicistních měřítek nebo příklon k archaičtějším formám, natož úplné novátorství tuto kategorizaci destabilizují, takže slabší povahy opět říkají, že to není žádné umění, ale nějaké podivnosti až ohavnosti. Proměny uměleckých stylů bývaly citlivým indikátorem proměn společnosti – a tím spíš jím jsou proměny způsobu kategorizace umění.

Když tedy něco charakterizujeme jako umělecké, musíme být opatrní vzhledem ke kontextu, v jakém tak činíme.<sup>27</sup> Před vydělením samostatné kategorie bylo umění součástí náboženství a řemesla,

27 Dost marně jsem pátral po tom, zda k vydělení kategorie umění došlo i někde mimo širší Evropu. Narazil jsem jenom na neověřený údaj, že snad ve středověké Číně. Pokud tomu tak opravdu je, tak ve srovnání s filosofií je umění sice mnohem univerzálnější, přítomné snad ve všech kulturách, ale jeho vydělení jako svébytné kategorie naopak ještě unikátnější. Je to vážný kandidát na nejspecifičtější rys Evropy.

ale říci, že to bylo „jen“ řemeslo, by bylo urážlivé. Ten rozdíl mezi řemeslem ve smyslu „jen řemeslem“ a uměním se kdysi vyjadřoval konceptem *enthúsiasmu*, latinsky pak *inspiratio*. Představa inspirace k umění často patří dodnes, i když v přeznačeném významu.

O umění dnes možná platí to, co Platónův dialog *Parmenidés* říká o „jsoucnu“: „Dříve jsme si mysleli, že víme, o čem mluvíme, když říkáme to slovo, nyní jsme však upadli do značných rozpaků.“

Objevuje se však velice pádný argument, i když velice nepěkný, totiž přízračná cena uměleckých děl na aukcích.<sup>28</sup> Čich bohatců větrí hodnotu, samozřejmě ekonomickou. Je to argument pro trvající ocenění umění jako svébytné kategorie – nebo pro proměnu naší civilizace? Může mít i kontext ryze archaický: Vyváření sbírky sakrálních objektů má v naší civilizaci podobu nakupování investičních děl, protože sakrální hodnotou se stala hodnota ekonomická.



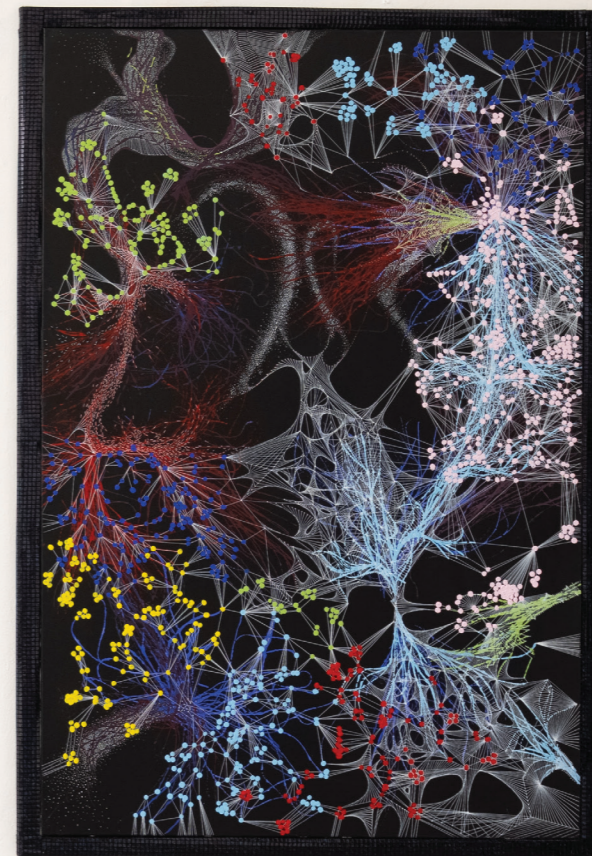
# DIPLOMKY

20. — 30. 6. 2024

Hugo Marek  
Lucie Rosická  
Matěj Zikmund



Hugo Marek





Milý deníčku,  
úsměvskočino!  
Módo Nautice...  
me jemu má  
mle pyjindá  
ole Ac-ses.šut.  
jinak de kydou.

Lucie Rosická



# ROZHOVOR S HUGEM MARKEM

Pavel Petřík, Marek Meduna

Hugo rozložil po zahradě rodinného domu svou rozdělanou diplomovou práci, která se jmenuje Zbulingská epopej. Vítr tu a tam některé obrazy povalil do trávy. Během mluvení jsme je zvedali. Stáli jsme nejprve venku. Pak jsme se ale před sluncem a horkem ukryli uvnitř, kde jsme nad kávou pokračovali v rozhovoru. Otec Huga pan Marek nám v průběhu nabídl Vitacit, což je kupodivu stále existující normalizační značka rozpustného ochucovadla s chutí někde mezi bonbóny a syntetickou chutí neurčitěho ovoce. Již chápeme, jaké substance iniciovali vznik fiktivního Zbulingu.

## Hugo, proč ses přihlásil na AVU?

Původně jsem se chtěl naučit malovat, osvojit si řemeslo. Nakonec jsem se stal hlavně propagátorem a iniciátorem Zbulingu.

## Inklinoval jsi před AVU jen k výtvarnému umění?

Inklinoval jsem stejnou měrou k výtvarnému umění i k hudbě. Předtím jsem studoval u Šimona Brejchy v Gymnáziu Na Pražačce. Zbuling jsem objevil dávno před AVU. Nikdy jsem ale nemaloval, pouze jsem kreslil, tak jsem si myslel, že malba bude znamenat kvalitativní stupeň nahoru, protože může mít lepší a větší účinek.

## Měl jsi jako dítě vztah k umění?

Od čtrnácti let jsem skládal hudbu a předtím jsem si hodně kreslil. Ale normálně, dětsky.

## Navštěvoval jsi základní uměleckou školu?

Chvilí ano, ale chodil jsem na piano a další nástroje.

## Jak probíhaly tvé přijímací zkoušky na AVU?

Měli jsme v obálce zadání. Myslím, že jedno téma bylo „skok, hop“ a druhé „město zaslíbené“ nebo něco podobného. V podstatě jsem maloval Zbuling. Tehdejšímu pedagogu Malby 4 Martinu Mainerovi to zřejmě bylo blízké. Už tehdy jsem měl vydanou originální knížku o Zbulingu.

## Konzultoval jsi práce s Martinem Mainerem ještě před přijímacím řízením?

Nekonzultoval. Byl jsem ale na třech konzultacích u Václava Bláhy. Co mi říkal, si už nepamatuji, je to už hrozně dávno.

## Pamatuješ si, jak vypadaly ty malby, které jsi vytvořil v rámci přijímacího řízení?

Ano, visí nám pořád na chatě. Jsou víc fantaskní než ty, které dělám dnes.

## Máš rád fantasy jako žánr? Co čteš ve volném čase?

Jo, fantasy mám hrozně rád. Teď jsem četl *Malicroix* od Henriho Boscoa, nebo hustý sci-fi, které se jmenovalo *House of Suns*. Nedávno jsem dočetl *Problém tří těles*. Mimo sci-fi mám rád třeba Milana Kunderu. Četl jsem i knihu Michala Ajvaze *Zlatý věk*. Její tematika je, myslím, Zbulingu docela podobná.

## Proběhl na přijímačkách nějaký pohovor s Martinem Mainerem?

Vlastně se mě jen občas na něco zeptal během malování. Samostatný pohovor jsem s ním neměl.

## Jaký jsi měl z přijímaček dojem?

Tipoval jsem, že to bude tak fifty fifty. S asistentem Samuelem Paučem, který hraje na kytaru, jsem se bavil o hudbě. Domníval jsem se, že by mi to mohlo pomoci. Přijímačky se mnou dělali lidé, kteří uměli malovat o mnoho lépe než já. Nevěděl jsem, jaká jsou kritéria pro přijetí. Říkal jsem si, že pokud se hodnotí pokročilost malířských dovedností, tak nemám šanci.

## Jaký jsi měl pocit, když jsi se dozvěděl, že to klaplo?

Měl jsem radost. To je jasný.



## Poté jsi nastoupil do prváku na AVU a současně i na konzervatoř.

Protože jsem měl stejně intenzivní vztah k umění i k hudbě, tak jsem šel na obě dvě školy a studoval jsem je současně. Na konzervatoři jsem vydržel jen rok a půl, nebyli moc otevření ohledně studijního plánu. Snažil jsem si studijní plán přizpůsobit, abych mohl mít volnější studium a víc se věnovat skladbě. Ale studium tam bylo hodně nalinkované a musel jsem hlavně drtit jazzové standardy, i když jsem věděl, že se budu v hudbě věnovat především komponování.

## Myslím, že tvé skladby působí řemeslně na úrovni, zatímco v umění často působíš jako autodidakt.

Kdybych prezentoval na konzervatoři svoji klavírní skladbu, kterou jsem teď složil, řekli by mi pravděpodobně to samé. Přišlo by jim, že ta skladba není dobře technicky zkomponovaná, ale zase by měli dojem, že jsem dobrý malíř, hahaha.

## Po prvním ročníku, uprostřed prázdnin, jsi mi volal a udělal jsi takový Zbulingský coming out. Mohl bys vysvětlit, co je Zbuling?

Zbuling je nastávající érou lidstva. Jedná se o ideologii založenou na interpretaci přírody. Artikuloval jsem na základě pozorování přírody principy, které by mohly být prospěšné lidské civilizaci. Zbuling je naše budoucnost.

## Nás všech?

Všech.

## I když třeba nechtějí?

Ano, protože jsem dobrý stratég. Strategie je jediné umělecké médium, ve kterém nejsem amatérem.

## Tvá strategie se proměňuje, nebo zůstává stejná? Proč se vlastně Zbuling jmenuje Zbuling?

Slovo Zbuling jsem vymyslel v dětství. Když mi bylo pět let, pojmenoval jsem svá dvě auta Zbuling a Skulimak a obě slova stále používám. Později jsem je ale naplnil jiným obsahem. Takže nejdříve byl Zbuling auto, potom se stal městem, pak fiktivní říší a nakonec se změnil v to, čím je teď. Mít vlastní slovo je fakt dobrý.

## Jak bys reagoval, kdyby někdo vzal slovo Zbuling a naplnil jej vlastním obsahem?

Proč ne, ale určitě nebude tak dobrým stratégem jako já. Pokud by se to stalo, tak já vždy zvítězím.

### Není škoda ustrnout v jedné verzi Zbulingu?

On se pořád proměňuje. Ale už má položené základy, kořeny. Ty zůstanou, ale spousta další věcí se mění a ještě bude měnit. Zbuling hodně reaguje na nové informace, nové technologie. Bude se proměňovat celý můj život, ale pořád v sobě bude mít esenci něčeho monumentálního.

### Původně byl jménem auta. To nezní úplně monumentálně.

Ano, ale pak ta myšlenka rostla, až se stala městem, potom největším uměleckým dílem v historii lidstva, něčím, co je větší než pyramidy. Nakonec ale nastal zvrat a Zbuling se má stát složkou, která bude součástí všeho lidského.

### Jak je to ve Zbulingu se skromností?

Podobně jako v jednotlivých kulturách, hahaha.

### Jak se idea Zbulingu potýkala s akademickým provozem? Jaký máš ze setkání zpětně dojem?

Mám dojem, že Zbuling nepatří do současného umění. Mezi Zbulingem a současným umění zela jakási mezera. Myslím, že Zbuling nebyl úplně vřele přijatý. Uvědomil jsem si, že Zbuling není současným umění a že to není ani dobře, ani špatně.

### Současné umění je tedy žárlivá entita, která vytěsňuje všechno, co je jiné?

Ano.

### Pardon, ale vypadá to, že se Zbuling právě zhroutil. (Na zahradě zrovna popadala většina opřených obrazů.)

To je dobrý. Já je pak uklidím. Stejně je ještě musím domalovat. Už nevím, co jsem říkal.

### Jaký je vztah současného umění a Zbulingu?

Mám pocit, že současné umění něco dovoluje a něco ne. Jeho svět není tak otevřený, jak se při zběžném pohledu zdá.

### Co nedovoluje?

Nevím. Chápu to intuitivně a těžko vyjadřuji slovy. V současném umění panují určitá pravidla. Když si představím dobré současné umění, tak většinou funguje v reakci a návaznosti na historii umění. Ta komunikace s historií má svá pravidla a způsoby, jimiž se tak děje. Když ale chceš mluvit jinak, nebo se ti nechce vztahovat k historií umění, ale třeba k jiné historií, třeba fiktivní, tak se mi zdá, že se ten výsledek do sféry současného umění nehodí.

### Přikročme k tvój diplomce. Co na ni plánuješ?

Zbulingskou epopej.

### Proč epopej? Souvisí se Slovanskou epopejí Alfonse Muchy?

Trochu ano. Ve smyslu monumentálního díla, které popisuje příběh nějaké pospolitosti. V tomto případě Zbulistů, nikoliv Slovanů. Zbulisté jsou metaforickým národem, který bude jednou existovat. Žánr epopeje jsem pro diplomku zvolil jako nejmonumentálnější věc, kterou schopen vytvořit během jednoho roku. Původně jsem chtěl dělat film, ale v listopadu nebo v prosinci jsem změnil záměr a rozhodl se, že budu malovat.

### Co tě od původního plánu odradilo?

Uvědomil jsem si, že bude strategičtější, když film udělám až ve chvíli, kdy bude Zbuling víc zapojený do politické sféry. Ten film se pak lépe propojí s jeho politickou agendou, aby mohl navádět potenciální reálné voliče.

### Je to logické?

Je to zcela logické. Epopej jsem se rozhodl udělat teď, protože bych ji dřív nebo později musel stejně namalovat.

### Proč ta nutnost? Přijde mi, že je jedním z principů Zbulingu je organičnost a jistá nepředvídatelnost. „Musím“ zní trochu nuceně, jako neblahý rys naší plánované, industriální civilizace.

Ne. To je jen můj osobní motiv. Mám pomyslný katalog věcí a děl, které, přestože, jak si správně řekl, je Zbuling organický a chaotický, chci uskutečnit. Epopej byla jednou z nich. Spoustu dalších věcí teprve plánuji.

### Kolik bude epopej obsahovat obrazů?

Mělo jich být dvanáct, ale bude jich víc. Dvanáct z nich bude tvořit samotnou epopej, protože co obraz, to jeden měsíc v jednom metaforické roce, kdy civilizace rozkvete z dnešní šedivosti do éry Zbulingu.

### Takže by se dílo mohlo jmenovat třeba Rok Zbulingu?

Rok zbulingské revoluce.

### Co přinese příchod éry Zbulingu mně jako prostému občanovi?

Budeš moci ze všech měst světového prostředí čerpat mnohem více duchaplnosti. Budeš kráčet krásnějším prostředím. Tvoje duše bude naplněna blahem.

### Takže tvůj záměr má hlavně spirituální rozměr?

Spiritualita bude vycházet přímo z architektury, designu, krásných fasád a artefaktů. Nemusí se

jednat o spiritualitu v náboženském smyslu, vždyť sama krása je silně duchovní.

### Jaký je rozdíl mezi Zbulingem a třeba secesí? Secese taky často vycházela z rostlinných, organických tvarů, které se snažila rozvíjet.

Rozdíl je v tom, že secese představuje balíček estetických principů, zatímco Zbuling je hnojivo, které maximalizuje principy a potenciál nacházející se v jakémkoliv hnutí. Kdybys akceleroval secesi Zbulingem, vyvinula by se z ní jakási hyper-secese. Samozřejmě můžeš aplikovat Zbuling i na brutalismus. Každé estetický sloh a hnutí má kulturní obsah, který si ve Zbulingu zaslouží mít své pokračování. Zbuling jen bojuje proti architektuře, která nemá žádný názor.

### A co minimalismus? Jak ve Zbulingu maximalizovat minimalismus?

Minimalismus je trochu sporný. Představuje šedou zónu.

### Takže typickou architekturu Zbulingu budou představovat domy porostlé břečťanem, případně se zatravněnou střechou?

Také. Ale může stejně dobře to může být i hyper-kubistický dům, který nepracuje s žádným aspektem reálné přírody. Princip Zbulingu se může hodit na jakoukoliv formu a styl.

### Jak se mají k sobě Zbuling a kapitalismus, případně Zbuling a patriarchát?

To je dobrá otázka. Odpovím ale jen na vztah Zbulingu a kapitalismu. Cílem Zbulingu není profit, ale duchaplnost. Peníze jsou ve Zbulingu nástrojem k výrobě duchaplnosti, což znamená, že peníze nejsou cíl, ale jsou kladivem, pilou, zkrátka pracovním nástrojem. Všechny principy a systémové kapitalismu existují též ve Zbulingu.

### Většina kapitalistů ti řekne, že jejich cílem nejsou samotné peníze, ale že kapitál je jim prostředkem k něčemu jinému. Potřebují akumulovat kapitál, aby měli větší možnosti a mohli proměnit nějaký aspekt světa či se prostě jen realizovat.

To říkají, ale často nemluví pravdu. Ty největší korporace jsou obvykle ovládány investory a těm jde pouze o vydělávání peněz.

### Jak ohlídáš, aby lidé jednou o Zbulingu neříkali to samé?

Zařídím to pomocí algoritmických principů, o kterých se můžete dočíst v mé čtyřicetistránkové eseji, kde jsem všechno perfektně popsal, hahaha.

### Jak se Zbuling rýmuje se současným světem sociálních sítí a umělé inteligence?

Skvěle. Sociální sítě jsou můj úplně esenciální nástroj. Teď opětovně formuluji a programuji filozofii Zbulingu do nezávislé samostatné entity, která by mohla fungovat jako influencer na sociálních sítích, kde by produkovala umění i peníze. Ve zkratce se snažím zásadním způsobem pracovat se sociálními sítěmi, přímo s jejich algoritmy.

### Zmínil jsi, že cílem Zbulingu je duchaplnost a blaho. To pro spoustu lidí může znamenat velmi rozdílné věci. Jak tyto pojmy chápeš ty?

Duchaplnosti jsem věnoval část své knihy, kde jsem se snažil ji velmi přesně definovat. Vnímám duchaplnost jako pocit podobný tomu, když jdeš do přírody a tvůj duch je naplněn krásnými formami, atmosférou, vůní. Zkrátka tvůj duch je nasycen. Když jdeš do kostela, spirituální budovy nebo jakékoliv krásné části města, tak jsi plněn stejnou látkou, inspirací, která zažehne tvoje přemýšlení.

### Každý ovšem chápe přírodu jinak. Já si kupříkladu zajdu do lesa, abych se zbavil stresu. Ale třeba takový myslivec chodí do lesa jako do zaměstnání, krmit, sledovat, případně střílet zvěř.

Když zastřelí srnce, tak je to součást jeho práce. Řekl bych, že to s tím nesouvisí. Duchaplnost je subjektivní. Co se snažím udělat objektivním, je ustavení duchaplnosti jako základního společenského cíle. Každý ví, co mu přináší nejvíce duchaplnosti. Ale vždy budou existovat společná „zřídla duchaplnosti“ jako je například krása.

### Třeba pro strýčka Skrblíka bylo cinkání peněz možná projevem duchaplnosti.

Jemu potěšení přinášely ty dukáty. Asi pro tebe mohou být „zřídlem duchaplnosti“ i peníze, ale řekl bych, že pro většinu lidí to bude něco jiného.

### Nemůže být Zbuling vnímán jako další z utopií? Četl jsi nějakou literaturu o utopiích?

Četl. Třeba od Patrika Ouředníka *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem* nebo od Jiřího Hruzy *Města utopistů*. Ale myslím, že jsem inspiraci pro Zbuling čerpal spíš z jiných oblastí, protože se skutečně snažím vymyslet Zbuling tak, aby byl dosažitelný a realistický. Když si člověk čte ty známé utopie, tak prostě realistické nejsou. Jedná se o žánr neuskutečnitelných vizí. Problémem většiny utopií je, že počítají s ideálním občanem. Jakmile se vůči tomuto modelu člověka začne vymezovat další společenská skupina, tak ten postulovaný systém přestává fungovat. Zbuling tohle řeší tím, že má fungovat jako relativní algoritmus, který se bude přizpůsobovat jednotlivým kulturám. Není to plán, jak diktovat zákony, pravidla, stavět města.

### **Ale na počátku stojí úvaha jednoho člověka, tebe, která má přinést prospěch celému lidstvu.**

Liší se to v tom, že já jsem sice ta jiskra a stratég, ale snažím se vymyslet takový algoritmus, který by umožňoval kulturní demokracii všech lidí. Ve výsledku nebudu mít žádnou moc. Snažím se vymyslet rám, systém, který bude decentralizovaný. Spolupracuji na tom s lidmi, co dělají umělou inteligenci. Spíš se snažím vymyslet něco po vzoru bitcoinu, aby to nebylo závislé na myšlení a omezeních jednoho člověka, protože to by nikdy nemohlo fungovat. Historie je v tomto směru docela poučná.

### **Pamatuji si, že v devadesátých letech byl internet brán jako velmi pozitivní věc, která měla rozvrátit stávající kánony, instituce a nastolit éru větší demokratičnosti. Teď všichni pláčou nad tím, že to vede i k některým nehezkým koncům. Co udělá Hugo Marek, když i Zbuling povede k některým nepěkným výsledkům?**

Jelikož to bude filozoficky založené na opensource-blockchainové technologii, tak kdokoli může myšlenku Zbuling rozvést, ohnout, pozměnit. Udělat vlastní variaci, nastavit si vlastní pravidla, což ve finále znamená, že nevznikne jeden velký Zbuling, který by všechno ovládal. Bude se spíš jednat o slovo, které zaštití různé pospolitosti, co se dále množí a dělí.

### **Co když jako první zruší slovo Zbuling?**

To samozřejmě můžou. Na to mají právo. Ale neudělají to, protože Zbuling budou následovat s láskou.

### **Přemýšlíš o tom, jak se vyhnout roli „podivína“, který se pokouší o něco nereálného, nebo roli „vůdce sekty“?**

Mám několik principů, kterými se tohle snažím řešit. Prvním je, že to nebudu já, Hugo Marek, kdo bude volat do světa: „Následujte mě!“ Vytvořím multiplicitu nezávislých umělých inteligencí, které budou vykládat a ovlivňovat ve prospěch Zbulingu v různých dílších oblastech. V době umělé inteligence můžeš naprogramovat myslícího influencera, který bude na mně do jisté míry nezávislý. Projektanti a stavitelé budou inspirování architektonickým influencerem, který bude navrhovat šílené a nádherné baráky. Nebude říkat slovo Zbuling. Bude ovlivňovat a inspirovat bez toho, aby užil tohoto slova. Takhle se dostanu skrz všechny jednotlivé body ke každému člověku a pak stačí jen udělat Ctrl C, Ctrl V do jednotlivých jazyků. Takže budeš mít ve všech státech světa, ve všech oblastech lidského života armádu těchto umělých inteligencí. To je úkol číslo jedna.

### **To zní trochu jako proslov imperátora z hvězdných válek.**

Oni nebudou přinuceni. Lidi je budou následovat dobrovolně. V celém Zbulingu není žádný militantní aspekt. V jednu chvíli se stane zřejmým, že ty umělé inteligence jsou poháněné něčím, co se jmenuje *zbuling culture engine*. Lidé si potom řeknou *zbuling culture engine*, co to asi je? Tento člověk, kterého sleduji, je poháněn nějakým kulturním enginem, wow!

### **Jednou věcí je estetika, která má konkrétní rodokmen, nějaké formální parametry, ale jak to bude ve Zbulingu s těmi primárně lidskými věcmi typu manželství/partnerství, rodičovství, vlastnictví?**

Myslím, že toto je typ věcí, kdy je blbé, abych je řešil sám. To bych se dostal do té role utopisty, který říká, jak věci mají být, což je přesně to, co nechci dělat. Lidé si své životy budou moci řešit sami. A pokud byste se zeptali, jestli Zbuling nemůže vypadat stejně jako současná realita, kde se věci řeší velmi podobně? Tak třeba už žijeme ve Zbulingu. Jediný opravdu důležitý princip, který hraje roli v těchto záležitostech, je princip biodiverzity. Nechtě je diverzita filozofií, kterou různé pospolitosti i jedinci přistupují k rodině a ke všem dalším aspektům lidského spoluzítí. Čím je svět rozmanitější, tím jsem šťastnější.

### **Když trváš na tezi, že Zbuling je realistickou představou, proč nejsou obrazy tvé epopeje provedeny realisticky?**

V obrazech epopeje překládám Zbuling pro účely školy a světa současného umění. Přizpůsobuji svá rozhodnutí, a to i estetická, světu, do nějž své dílo posílám. Stejně tak se bude dít i v jiných oblastech. Realismus, co je v samých základech Zbulingu, není estetickým formálním způsobem provedení. Snažím se zpracovat jednotlivé obrazy epopeje, tak aby zvolené prostředky byly v oblasti současného umění co nejefektivnější.

### **To je princip sociálních sítí. Třeba facebook algoritmicky cílí na různé cílové skupiny odlišná sdělení. Takže vzhled obrazů a dalších artefaktů bude šít na míru různým skupinám společností?**

Trochu ano. Zároveň to byl původní záměr plánovaného filmu. Chtěl jsem natočit vysloveně propagandistický film. Část jeho původního záměru zřejmě prosákla i do obrazů epopeje. Byť ne cíleně. Kdybych chtěl vytvořit propagandistické plakáty, tak je udělám jinak.

### **To je princip marketingu. Kdy se může stát, že tak často měníš formu a dílčí aspekty, až sublimuje esence propagované ideje. Jaká je vlastně esence Zbulingu?**

Jakou esenci myslíš?

### **Jak se ta esence kromě duchaplnosti projeví? Vezmu si třeba zbulingskou lžičku, v čem bude jiná než ta běžná?**

Bude mít kulturní náplň podle toho, v jaké oblasti se budeš nacházet.

### **To už má, ne?**

Ta, kterou držíš v ruce, může představovat ukázkou evropské jednoduchosti a účelnosti. Ale představ si, že máš evropskou účelnost, která jako jeden přírodní druh pokrývá celou Evropu. Ve Zbulingu se tento druh rozrůzní do tisíců poddruhů a variací. Třeba u nás v Hloubětíně si budeš míchat kafe hloubětínskou lžičkou. Až se vrátíte na Letnou, tak tam budou lžičky zase vypadat trochu jinak. Hlavním principem Zbulingu je diverzifikace.

### **Takže se vlastně od průmyslové výroby vrátíme k řemeslu?**

Není to vyloženě jen k řemeslu. Zbuling se snaží dosáhnout jinakosti za pomoci kombinace nejnovějších technologií a řemesel.

### **A co se stane se Zbulingem, když přijde blackout?**

To jsem strategicky ještě nevymyslel, hahaha. Díky automatizaci a nejnovějším technologiím jsme ve Zbulingu schopni dosáhnout velké míry diverzifikace i jinak než pouze pomocí řemesla, po čemž už mnoho hnutí volalo. V tom se Zbuling liší od hnutí jako bylo třeba Arts and Crafts, které vyzdvihovalo řemeslo. Ve Zbulingu jde spíš o jinakost. V současnosti vzniká mnoho technologických diverzifikačních nástrojů, které individualizaci a variantnost umožňují i průmyslovém měřítku. A současně to ekonomicky dává smysl. Arts and Crafts nemohlo vyjít kvůli tomu, že návrat k řemeslu nebyl rentabilní. Ekonomické rámce a logistické trasy ještě nejsou úplně vhodně vyladěné, ale změna možná je. Myslím, že se tak děje poprvé v historii lidstva.

### **A pokud tvá hypotéza neplatí?**

Tak je stačí jen dovyvinout správné technologie. Dříve nebo později to bude pravda.

### **Máš na závěr nějaký vzkaz budoucím generacím, budoucím studujícím AVU?**

Volte Zbuling!

# ROZHOVOR S LUCIÍ ROSICKOU

Ludmila Staňková, Petr Dub

Rozhovor s Lucií vedli v Café Lajka Petr a Lída. Setkala se tak studentka na začátku a na konci svého studia. Úterní párky jsme mimořádně vynechali. Na stole: třikrát flat white, jednou cola a jeden diktafon. Tempo rozhovoru plynulo jako lidé opouštějící budovu AVU za oknem vedle nás. Mluvili jsme hodně, smáli se ještě víc. A při redakci jsme hodně škrtali – jak už to při pohledu do zrcadla často bývá.

## **Lucie, konec školy automaticky svádí k otázkám po jejím začátku. Z jakého popudu jsi se hlásila na školu?**

Vždycky jsem tušila, že mě baví kreativno a že chci pracovat v prostředí, které se proměňuje. Ale na gymplu, jako hodná holčička, která poslouchá pokyny rodičů, jsem netušila, že by to mohla být malba. Chodila jsem do kroužku šití a snila jsem o tom, že budu módní návrhářka. Nápad „být malířkou“ vlastně nikdy nepadl. K rodičům často chodili různí malíři, proto to nebyla úplně moje představa jak žít. Ale jeden náš známý malíř mi řekl: „Lucie, proč vlastně nezkusíš AVU, proč nezkusíš malbu?“. Řekla jsem si, že by to mohlo být docela dobrý a začala jsem chodit na konzultace. Na nich mi došlo, jaký je to skvělý prostor, který dává člověku příležitost nejen v malbě, ale i v pohybu mezi dalšími médii a ateliéry. Začala jsem makat a měla jsem štěstí, že to nakonec vyšlo. Jsem moc ráda, protože můj sen začal jako blíže neuchopitelná a nespecifikovatelná potřeba. Až na škole mi došlo, že jsem se ocitla na správném místě.

## **Kdy jsi k podobnému zjištění došla?**

Časem. Myslím, že třeták byl zlomový.

**Ty jsi hned na začátku studia zažila změnu vedení ateliéru, což asi nebylo úplně jednoduché, když je člověk nastaven na nějaký rámec, který je pak jiný. Jak bys návazně popsala, co se pro tebe odehrálo ve třetáku, popřípadě kdy ti došlo, že věci fungují a baví tě?**

Asi to, že jsem začala více pracovat. Před tím mi přišlo, že jsem nebyla ochotna obětovat umění tolik

času a padaly ze mě, když to řeknu na rovinu, fakt blbě věci. Ale ve třetáku se ve mně něco zlomilo a začala jsem vnímat, že je nutné tvorbě věnovat o dost více času. Že si to jde v hlavě nastavit tak, že chci, aby tohle byla moje práce, že chci být ateliéru nonstop. Začít v ateliéru mezi 8 a 9 hodinou ráno a večer odcházet 7. Přemýšlím, jak to lépe specifikovat...

## **Myslíš, že ti pomohla pracovní rutina?**

Sto procentně. Rutina mi strašně pomohla. Do té doby pro mě umění bylo hobby. Ve třetáku se něco ve mně zlomilo a řekla jsem si: „Aha, vždyť to nemusí být hobby, může to být krásná regulérní práce, která mě naplňuje a spojuje všechno, co jsem si představovala, že by mě v životě mohlo bavit.“

## **Když říkáš „zlomilo“, je za tím nějaký milník?**

Ano. Určitě to bylo stáží na scénografii. Do té doby jsem ještě pokukovala, jestli by mi někde jinde nebylo lépe, jestli bych raději neměla dělat módu. Na scénografii mi došlo, že scénografie není pro mne. Že se nemusím zbytečně trápit hledáním jiného ateliéru, když všechno, co mám ráda, jako jsou ty látky, můžu spojit do obrazů i v malířském ateliéru. To byl pro mne určitě velký milník. Návazně covid. Během jeho trvání jsem byla trochu odříznutá a měla možnost experimentovat – zkusit udělat „strašně špatné věci“, což je, myslím, vždy hodně důležité.

## **Tím máš na mysli bez kritického pohledu?**

Přesně, bez kritického pohledu:) V ateliéru přece jenom platí, že se člověk stydí dělat úplně blbě věci.



Protože pak přijde nějaký spolužák, v mém případě starší spolužačka Laura Limbourg, která vždycky řekla: „No, to je úplně na hovno.“

## **Lído, dává ti to smysl? Peskujete se mezi sebou v ateliéru?**

**Naštěstí ne, ale i tak mám stejnou obavu. Mluví k tobě vnitřní Laura?**

Jde o to, zbavit se strachu udělat „špatný“ věci, protože přes ty nepovedený díla a ten čas s nimi strávený se lze prokousat k něčemu, co dává člověku smysl. Pak to může dát smysl i někomu dalšímu.

**Mluvíš o Lauře, ale já mám pocit, že není špatný mít nějaký reálný měřítko. Mezi tím, co říkáme my s Markem, a kde jste vy, může být často velká mezera. Proto je hodně důležité vaše generační sdílení a konfrontace napříč a mezi spolužáky.**

Je pravda, že přátelé udělali hrozně moc. Právě ve třetáku jsem se začala víc vídat s kamarádkami od fochu a částečně opustila svoji gympláckou bublinu, kde všem přišlo, že se jen víc věnuji svému hobby.

Když jsem poznala lidi, kteří mají umění jako své zaměstnání, bylo to pro mě osvobozující.

## **Když se bavíme o sdílení, co pro tebe znamená Instagram?**

Super příležitost, zároveň trochu práci a trochu voser. Společně s Facebookem je to zdroj dramatu.

**Lucie, jsi hodně vidět, a to i v prestižních médiích. Je pro tebe náročné utvářet si svůj mediální obraz? Je to pro tebe stresující, nebo to naopak bereš jako přirozenou součást své práce?**

Na jednu stranu to беру jako součást, na druhou stranu z toho mám trochu strach. Vždycky když někomu sdělím své myšlenky, tak je tomu pokaždé jinak porozuměno. Nicméně ze začátku jsem vůbec nevěděla s jakými příležitostmi souhlasit a kdy říct ne. Třeba tohle je věc, která by se mohla víc probírat ve škole. Na začátku se mi stávalo, že jsem se na tazatele naladila až příliš. Výsledkem bylo, že jsem jim řekla úplně všechno, i to, co jsem nechtěla. Později jsem si četla výsledný text a měla jsem pocit, že něco podobného bych nikdy nevynechala z úst,



že má slova byla špatně pochopena. Takže na jednu stranu to беру jako součást práce, ale na druhou mám obavy z toho, že jen obtížně odhaduji, kde je dobré a kde je škodlivé se objevit. Protože člověk se podobným způsobem definuje, a nechci, aby se mi po škole stalo, že budu zařazená ve škatulce jako... Můžu říkat jména? (smích)

**Na druhou stranu je otázka, jestli se tohle v českém kontextu nepřeceňuje. Mám dojem, že když říkáš svoje a říkáš to správně, tak není až tak důležité, v jakém médiu se objevíš. Část sdělení může být dezinterpretována, ale to se snadno může stát i v kvalitních odborných médiích. Člověk nemusí být urputně sebekontrolující, protože se z ochrany může snadno stát izolace. Dostáváš články k finální kontrole?**

Ano, ale ne vždy je můžeš „převrtat“, jak by sis představovala. Tím vlastně narušuješ ego autora textu. Jeden článek jsem měla chuť opravdu hodně upravit, ale redaktorka mě usměrnila, že v žádném případě nemůžu změnit tolik věcí, kolik bych si přála. Myslím si, že teď s těmi posledními články jsem se naučila, jak věci říkat lépe. Byla to i dobrá zpětná vazba, že druhého nesmím úplně zahltit nepodstatnými věcmi a musím lépe komunikovat to podstatné. Podobně jako na výstavě člověk nevystaví všechno, tak podobný filtr patří i do profesionálního dialogu.

**Máš za sebou už dost výstav a jiných aktivit. Zajímalo by mě, jestli máš i nějaké negativní zkušenosti? Jednal s tebou někdo s despektem právě proto, že jsi mladá a úspěšná?**

To záleží. Myslím si, že na začátku kariéry vždycky člověk bojuje s tím, že je s ním zacházeno jako s osobou na nižším stupni potravního řetězce. Byla místa, kde si člověk musel všechno zařídit sám – dovoz, odvoz. Ještě se k němu chovali špatně a všechno se řešilo na poslední chvíli. Potom byla místa, kde byly podmínky o mnoho lepší. Organizátoři zařídili dovoz i odvoz. A ty jsi pak přišla na vernisáž a dostala do ruky skleničku prosecca. To bylo nádherný. Ale že bych se setkala přímo s despektem k mému věku, to asi ne. Spíš jde o tu pozici, kde je galerista/kurátor nad tebou.

**V ideálním případě by to mělo být partnerství. Nejsem si jist, jestli je tohle spojené s věkem nebo s postavením. Jsou lidé, kteří jsou profesionálové a ustojí pozici bez ohledu na věk nebo pohlaví, a pak jsou tací, kteří si přes ten institucionální rámec nevidí na špičku nosu, bez ohledu na to, kdo přichází do dveří.** Co vnímám jako největší problém, je určitá nezodpovědnost.

**Za dobu studia jsi vyzkoušela relativně velké množství médií a formátů. Vnímala jsi někdy mediální limity malířského ateliéru, nebo šlo především o překonávání vlastních hranic?**

To bylo něco, co jsem si potřebovala vyřešit v sobě. Já jsem malbou štětcem a barvami nedokázala strávit tolik času. S malířskými věcmi, které jsem dělala na začátku studia, jsem nebyla příliš spokojená, protože jsem jim nechtěla věnovat dostatek času. Nedostačoval mi ten kontakt s barvou. Měla jsem pocit, že „jen maluji“. Proto jsem zkoušela tolik technik, abych si našla takový způsob, který zahrnuje několik různých činností. Je pro mne důležité, abych každé z nich mohla věnovat odpovídající množství času a nenudila se u jedné aktivity. V tom mi vyhovuje šití. Přímě něco buduji rukama a hrozně mě baví, když jsem v přímém kontaktu s látkami. Na začátku kreslím přímo na látku, pak ji různě špendlím. Hraju si s řázením a natáčením textilie. Zkouším, jak funguje na světle. Potom připravuji podšívku, prošívám, vystřihuji, kreslím, vkládám asambláž. Činností je nakonec tolik, že mi nevádí strávit týden s jedním obrazem. Když si ale představím, že bych měla týden nebo více malovat jeden obraz, tak bych se z toho zhroutila. Asi mne moje netrpělivé vnitřní nastavení donutilo si najít tu specifickou řadu činností, které představuje šití.

**Není to taky tím, že když člověk vystoupí z média malby, tak se rozbije jistý typ očekávání a nabízí se pole pro volnější percepci?**

Vidíš, to asi taky... Možná je to spojené i s tím, že jsem přišla na AVU z gymplu. Když jsem byla v prváku, tak byl náš ateliér zaměřen ještě hodně malířsky a všichni byli v malbě fakt dobří. Díky tomu jsem zjistila, že moc dobrá malířka nejsem. Ne, že by mě ostatní do té doby krmili opakem, ale člověk na menším městě chodí do uměleckých kroužků a říká si, že to někam dotáhne. A pak přijde do ateliéru, kde jsou všichni fakt skvělí. Takže jsem si řekla, když pravděpodobně nebudu tak dobrá malířka, jako jsou oni, tak zkusím dělat věci jinak.

**Pořád používáš šicí stroj z bazaru v New Yorku?**

Pořád ho mám, ale nedošlo mi, že když si ho přivezu do Česka, tak tady samozřejmě bude jiná zásuvka. Koupila jsem si malou trafostanici, ale hrozně hučí. Proto stroj využívám jen někdy a mám ho bokem v ateliéru na památku. Teď už mám jiný, větší stroj, na který jsem přišla pomocí komunity quiltařek. Quiltování je technika ozdobného sešívání a prošívání textilu. Ty ženské mají neuvěřitelné schopnosti, ale většinou vytvářejí velké kýče. Trošku jsem se infiltrovala do jejich privátních skupin na Facebooku, kde hledám nejrůznější triky a sháním tipy na šicí stroje. Můj poslední šicí stroj, který ale plánuji

vyměnit za větší a lepší, má plochu velkou zhruba jako tento stůl a látku do něj mohu vypnout jako do vyšívacího rámu. Jde o šicí stroj, který je položený na pohyblivé destičce, která jezdí po ose X a Y. Můžu jím po látce vlastně kreslit.

**Na jaký stroj si teda děláš zálsusk?**

Má větší rameno, to znamená mnohem více aktivního prostoru. Taky má rám o rozměru dva a půl metru místo metru dvaceti, což bude příjemná změna.

**Jaký je nejoblíbenější materiál, se kterým pracuješ?**

Samety, syntetické samety.

**Osobně mi přišlo silné, že jsi konzistentně v průběhu studia řešila podobná témata. Byla to volba, nebo nutnost?**

Já jsem nad tím takhle nepřemýšlela. Mám pocit, že jsem nikdy nebyla schopna řešit nic jiného, protože nevím, jak na to. Přijde mi, že bych v jiných tématech nebyla upřímná. Když jde o něco, čím jsem si prošla, můžu to pomocí autoportrétů jako skrz cedník přecedit sama přes sebe. Jde o téma, které je mi blízké, znám ho a můžu ho tak komunikovat s ostatními i prostřednictvím zobrazení svého těla. Důležitá je pro mě upřímnost.

**O čem je ve finále tvoje diplomka?**

V mé diplomce se vlastně mísí dvě témata. Jedna část je věnována rezidenci v Karlových Varech, kde jsem zkoušela v místní minerální vodě nechat zkamenět moje práce. Zajímal mě kontrast mezi měkkostí látek, těla, a tuhostí zkamenělé látky. Podobně jako bylo naše tělo stvořeno k tomu, abychom žili, hýbali se, ale když vezmeme do ruky kamennou destičku/telefon, tak ztuhneme, zkameníme. A vyfotíme-li se, začíná místo nás žít naše fotka.

**Ve své diplomové práci hodně mluvíš o fenoménu selfie...**

Ano, mluvím hodně o selfies. Zároveň jsem si vzpomněla na báji o Medúze, která svým pohledem měnila živé bytosti v kámen. Ve Varech jsem vyzkoušela i novou techniku, a to prostřihávání obrazů. Dřív jsem se bála, že mi to vezme jistotu, jak napnout plátno nebo látku na rám a mít obraz. Ale prostřihávání mě dostalo do neprobádaných vod a myslím si, že dobře funguje. Z tohoto pokusu vznikl i nápad na diplomku. Chci udělat velkoformátový prostřihávaný obraz, a využít toho, že nemusím přemýšlet nad tím, kde seženu tak velký rám, jak ho napnu nebo zarámuji. Můžu se rozjet s náměty, které divák zahltní. Bude to jako když člověk čtyři hodiny scrolluje Pinterest, TikTok, Instagram, reelsy... Co se tématu týká, obraz odkazuje k průběhu celých šesti let studia, kdy jsem zažila spoustu „dospěláckých

věcí“, přátelství a zážitků. Je to autobiografický pohled na sebe sama. Trochu deník a dveře do mých intimních prožitků.

**Zmiňuješ motiv Medúzy, tj. moment uhranutí, ale mně se nabízí i báje o Narcisovi. Tak dlouho hledíš do odrazu vlastní tváře ve vodní hladině, až se utopíš.**

Proč jsi mi to neřekl dřív, Petře? (smích)

**V tvých skicách jsem viděl silné paralely s fungováním Instagramu. Konkrétně s fenoménem mechanického dívání se a klouzavého pohybu digitálních informací. Ty téměř vždy mizí v anonymní skrumáži jiných. V tomto kontextu je hodně důležité, že většinu postav na obraze představuješ ty sama.**

Jsou tam i jiné osoby, ale převážně jde o mně. Je to trochu narcistické.

**Plánované měřítko mě baví v tom smyslu, že se zobrazení vyhýbá běžnému lidskému měřítku. Je tak monumentálními a nabízí se srovnání s velkými oltářními obrazy.**

Rozměry látek mají své limity, i proto jsem obraz stavěla po jednotlivých místnostech. Díky tomu jsem si vzpomněla na klasické domečky pro panenky i na svůj dětský třípatrový domeček pro Barbíny. Vždycky když jsem byla s matkou na výstavě, tak jsem sbírala letáčky. Nejlepší byly z aukčních výstav. Tam byly super obrazy a já jsem jimi Barbínám dekorovala zdi podle ročních období.

**Ve tvých obrazech se hodně věnuješ tématu sebepečce. Byla ti vždy vlastní? Nebo se také jednalo o proces, kdy jsi k ní musela dojít?**

Byl to proces. V momentě, kdy jsem o sebe začala nějak pečovat, tak to byla zpočátku dost drsná péče. Kdysi bylo trendy dělat si peeling každý den. Takže si člověk, v té nejhorší pubertě, brousil obličej jak šmirglpapírem. Trhal si chlupy na nohách, aby vymýtil i jen jeho náznak. Pro mne to začalo touto „sebepečí“.

**A jde o péči? Není to spíš vyrovnávání s očekáváním okolí?**

Asi ano. Vzpomínám si, že na gymplu jsme se s holkami předháněly, kdo toho míň sní, kdo bude vícrát týdně ve fitku. Měly jsme navíc hodně času, takže tím to ještě akcelerovalo. Pak jsem musela dojít ke zjištění, že to není úplně dobrý přístup, že bych se mohla začít mít trochu ráda a že není nutné se snažit být někým jiným.

**Pomohla ti ve snaze více se přijmout tvoje práce?**

Určitě. Bylo pro mě důležité o tom mluvit. Nikdy před jsem se nesetkala se situací, kdy bych

před publikem spolužáků, v rámci konzultací rozebírala svoje niterné problémy. Třeba když jsem vysvětlovala, že ty obrazy jsou o poruše příjmu potravy, někdo se mě zeptal, kolikrát denně jsem zvracela. Vlastně vůbec nečekáš podobné otázky. Systém konzultací mě donutil se nad tím víc zamýšlet. Začala jsem chodit na terapii, což byl taky krok, o kterém se u nás na akademii asi mluví víc než na ostatních školách. Tím, že moje práce je „rýpat se“ v sobě samotné, měl by to člověk dělat alespoň trochu kvalifikovaně. Měl by vědět, do čeho může rýpnout, kam se může dostat.

#### **Řešíš všechny výstavy a další agendu sama, nebo máš někoho, kdo ti pomáhá?**

Nemám nikoho. Pomáhá mi dojíždění mezi Prahou a Ostravou. Mám ráda preciznost, tabulky, seznamy. Takže si ráda organizuji sama svůj diář, kam si trochu obsedantně všechno zapisuju.

#### **Když jsme u organizace a plánování. Jak vnímáš organizaci diplomantské výstavy?**

To jsme řešili v otevřené diskusi se se spolužáky, kde zazněla geniální myšlenka, že by ve škole měl být jeden člověk, který má výstavu vždy na starost a k němu pak přibudou externí kurátoři. Nejvíce času nám zabralo postupné seznamování původně vybraných kurátorek s tím, jak to na AVU funguje. Nebyl u toho nikdo, kdo by je zasvětil do situace. A my, diplomanti, jsme do možností a omezeních neviděli natolik, abychom jim dokázali situaci zprostředkovat. Zároveň si myslím, že je skvělé, když dostaneme pro prezentaci tak velký ateliér vzhledem k tomu, kolik vystavuje lidí. Abych se pak dostala do tak velkého výstavního prostoru, bude to chtít vážně dobrou uměleckou kariéru.

#### **Poslední otázka a pohled do zrcadla. Jak velké je tvoje ego po šesti letech na AVU?**

Přemýšlím. Asi menší, než se může na první pohled zdát. Ještě do toho vstupuje moje čerstvé těhotenství. To mě hodně ovlivnilo a ovlivní. Přemýšlím, jak to správně popsat. Řekla bych, že mě by těšilo, kdyby moje působení pokračovalo minimálně jako doposud.

# ROZHOVOR S MATĚJEM ZIKMUNDEM

Karolína Nečadová, Marek Meduna

Setkali jsme se na zastávce Vinohradská vodárna, prošli park. Zazvonili. Z mluvítka nás uvítal Matějův hlas. Vyšli jsem několik pater nahoru. Zvuk se rozléhal ve velkoryse pojatém vstupu a schodišti. Stěny i podlahu zdobily ornamenty fin de siècle. Vyšli jsme pár pater. Prošli předsíní, obývacím, do Matějova pokoje, kde se nám opět naskytl pohled na Vinohradskou vodárnu a konstruktivistickou věž Husova sboru od architektů Pavla Janáka a Jiřího Jakuba. Triptych diplomové práce stál opřen o stěnu ve stavu blízkém úplnému dokončení. Karlín na Vinohradech. Oříšky a sklenice vody stály připravené na stole.

## Matěji, proč jsi se přihlásil na AVU?

Napoprvé jsem se hlásil jak na AVU, tak na UMPRUM. Do prvního kola mě vzali na obě školy, ale druhé kolo probíhalo ve stejný čas. Rozhodl jsem se pro AVU, ale nevzali mě. Před dalšími zkouškami jsem si prošel ateliéry na AVU a měl jsem pocit, že formou a různorodostí studujících mě nejvíc zaujal ten, kde byl vedoucím pedagogem Martin Mainer. Takže jsem se napodruhé hlásil přímo k němu a on mě přijal.

## Jak proběhly přijímací zkoušky?

Přijímačky proběhly hodně vtipně, protože poprvé jsem údajně udělal přijímačky nejlíp ze všech, ale z nějakého důvodu vzali Balázse (Seböka) a Jitku (Mikolášková) a mě řekli, že mi dávají rok čas, abych zamakal a příští rok to zkusil.

## Konzultoval jsi v průběhu roku s vedoucími ateliéru své práce?

Asi jen dvakrát. Měl jsem pocit, že o mě stojí, protože Mainer si mě vytáhl do druhého kola z ateliéru Michaela Rittsteina, kam jsem se při prvních přijímačkách hlásil.

## Takže tvá první volba byl ateliér Malba 3 Michaela Rittsteina?

Ano. Ty druhé zkoušky proběhly dobře. Myslím, že jsem je i zvládnul, akorát mi oznámili, že to mám zkusit za rok. Zpětně jsem ale rád.

## Jaký byl pohovor během přijímacího řízení?

Nejednalo se klasický pohovor, kdy pedagog

s uchazečem hovoří o samotě. Ale od obou pedagogů, Samuela Pauča i od Martina Mainera se jednalo o spontánní reakce. Paučo s námi byl většinu času. Mainer tam moc nebyl. A když tam zrovna byl, ptal se někdy na různé provokativní témata. Ale mě už znali.

## Tak tě neprovokovali?

Neprovokovali. Ale někteří uchazeči byli docela nervózní, tak se zaměřovali spíš na ty. Myslím, že přijímačky proběhly celkem v pohodě. Ale provokativní poznámky měli pedagogové, kteří se byli v našem ateliéru kouknout. Já jsem třeba pracoval na zátiší, kde byly dva tóny červené, na štětci a na víčku od terpentýnu a Kokolia se mne ptal, jestli ta červená bude stejná jako na tom víčku. Řekl jsem mu, že ne.

## To nezní moc provokativně.

Ne. Ale v tu chvíli mě to rozhodilo. Sám bych se uchazeče na podobnou věc nezeptal. Ale vlastně nevím, jaký byl jeho záměr. Vlastně to nebyly provokativní, ale spíš konfrontační otázky.

## Takže pro tebe asi bylo překvapením, když jsme ateliér místo Martina Mainera vedli my dva s Petrem Dubem?

To bylo.

## Nepříjemný?

Dozvěděli jsem se o změně vedení ateliéru na poslední chvíli. Vlastně jsem se to dozvěděl z doslechu, myslím že mi volal Hugo (Marek).



Nevěděl jsem, jak se promění přístup ke studentům. Nebyl jsem ale z té změny nijak nervózní. Nechápu však, proč pedagog, u něhož hrozí, že tam další rok nebude, nabírá a zároveň odmítá lidi během přijímaček. Myslím, že to není vůči uchazečům úplně fér.

## Kdybys nešel na uměleckou školu, co bys dělal jiného, přemýšlel jsi nad tím?

Přemýšlel, ale nenapadá mě nic jiného, co by mě bavilo, nebo co bych dělal. Nevím, asi to nedokážu zpětně racionalizovat. Určitě bych se nechtěl hlásit třeba sedmkrát. I kdyby mě nepřijali, neznamená to, že bych se tomu oboru nemohl věnovat. Také jsem se nechtěl hlásit do jiného města. Nevím, jak bych to řešil.

## Takže de facto jediná volba.

Asi ano. Samozřejmě, asi bych se přizpůsobil situaci a našel bych si nějakou civilní práci. Nic jiného bych studovat nechtěl.

## Naučila tě AVU něco, co by ti umožnilo se živit jinak než jako umělec a malíř?

Asi ne. Ale díky státnicím a teoretickým předmětům, kde jsme museli napsat esej, jsem si uvědomil, že mě baví psát. Ale nebaví mě psát pořád, jsem rád, když mám termín, který mne donutí něco vyplodit. Státnicový text mi chválili, že se mi povedl, to bylo příjemné. Škola mi, co se týče teoretických předmětů, dala to, co měla. A dala mi tak i tyto malé zadní vrátka, u nichž jsem sotva tušil, že bych je mohl mít.

## Jaký byl tvůj začátek studia? Byl to šok?

Vždycky je to šok z aklimatizace v novém prostředí. Co mě hlavně zarazilo, byla náročnost prváku ve vztahu k přípravce, kam jsme museli chodit každý den. Nevěděli jsme, jestli budeme dělat klauzuru na přípravce nebo v ateliéru. Na přípravce se měly modely střídat ob dva dny, ale nakonec to šlo od desíti k pěti a střídaly se tak jednou týdně. Pokud sis nevzal svoje kresby domů, tak se tam v tom binci ztratily. Z toho jsem nebyl úplně nadšený. Měl jsem svůj styl tvorby, se kterým se nebylo ve škole úplně jednoduše adaptovat. Po prváku to bylo už lepší. Také jsem nevěděl, jaké bude směřování našeho ateliéru, jak moc konceptuální bude...

**Měl jsi obavu, hahaha.**

Na základě toho, kdo mě přijímal, jsem čekal něco, ale dostal něco jiného. Ale i kdyby zůstalo předchozí vedení, tak by prvák byl asi podobně náročný, což je asi normální, v něčem přirozený a dobrý. Ale ten tlak na mě byl v prváku příliš velký. Ale zase jsem se dřív otrkal. Chvilí trvalo, než jsem našel určitý soulad toho, co a jak dělat, a jak o tom mluvit. To bylo těžký.

**Co by sis poradil, kdyby si šel znova do prváku?**

Vlastně jsem rád, že jsem si tím prošel, takže bych nic neměnil. Možná jedině ten tlak na kvantitu není moje filozofie. Na přípravce jsem musel mít patnáct kreseb místo pěti. Ale já raději udělám pět, které za něco stojí, než abych prezentoval patnáct nedodělaných.

**Takže by sis poradil, že by nebylo špatné snížit nároky na počet.**

Když toho uděláš míň, neznamená to, že jsi lajdák. Myslím, že když trávíš s prací na obraze víc času a pokoušíš se ho dotáhnout do cíle, tak to je dobré, protože máš na sebe nároky, což se může projevit na klauzurách i v případě, že ten obraz v očích ostatních třeba neobstojí. Raději udělám míň věcí, které si ale před sebou obhájím, než abych jich dělal kvanta pro jiné.

**Co znamená obhájit si věci pro sebe?**

Že jsou udělané tak, abych s nimi byl spokojený.

**To znamená nárok na kvalitu. Jak o ní získáváš povědomí?**

Zkušeností. Ale je to těžký. Vždy záleží na představě, kterou mám, které chci docílit. Samozřejmě výsledek je někdy trochu jiný. Někdy úplně do detailu neodpovídá tomu, co jsem měl v hlavě. Ale vždy směřuji k té myšlence, k té vizi, ta tam musí být obsažená. Když se to podaří, tak se to tím uzavře. Ale záleží. Někteří lidé v ateliéru, třeba Eliz (Kotelníková), po mě často chtěla, abych jí něco řekl k tomu, co dělá. Ale já jsem se moc vyjadřovat nechtěl, protože jsem věděl, že ten obraz během půlroku ještě pětkrát změní.

**Pokud se nepletu, tak jsi prvních několik let pracoval ve školním ateliéru, ale pak, asi v souvislosti s covidem, jen doma. V čem je ten rozdíl? Bylo pro tebe přínosné pracovat ve škole po boku s dalšími studenty?**

Záleží na lidech, kteří jsou v ateliéru. Někdy to bylo těžký. Když tam byli studenti jako právě Eliz, která moje věci komentovala hodně specificky a říkala mi, ať nějaké věci a postupy nedělám, i když jsem je chtěl dělat. Zároveň chtěla, abych se vyjadřoval k jejím obrazům. Takže mi to po nějaké době přestalo vyhovovat. Ne že by to bylo úplně nepříjemný, ale byl jsem rád, že mezi námi byla

stěna. Když jsem byl na stáži ve Skotsku, tak tam tamní školní ateliér tvořili tři místnosti. V jedné z nich jsem maloval s pěti dalšími lidmi, z nichž každý tvořil něco jinýho. Já jsem dělal v takové uličce, kde nebylo žádné soukromí, ale kolektiv tam byl v něčem lepší, víc jsme si sedli.

**Dokážeš pojmenovat důvody, proč jste si sedli víc?**

Myslím, že to bylo založením tamějších ateliérů, které byly zacílené hodně na malbu a na její formu, což by mi vyhovovalo. Mohl jsi dělat třeba kresbu, ale nikdo tam nedělal třeba sochu. U ní bych dotyčnému nebyl schopen poradit v ničem. Samozřejmě někdy u jiného média máš odstup. Doma máš zase větší koncentraci. Ale třeba během covidu to už bylo trochu na hlavu, docházely mi ideje. Nebylo to snadný. Osamělá práce mi vlastně nevadí. Když potřebuješ vstřebat nějaké vlivy, tak je dobré pracovat ve společném ateliéru, ale já bych nechtěl v tom školním strávit celé studium.

**Je něco, u čeho máš pocit, že ti to škola neposkytla, ale býval bys rád, aby ses to mohl naučit? Nebo je naopak něco, čeho si vážíš, že jsi od školy dostal?**

Někdy mi přišlo, že se klauzury až moc hrotily. Je dobře, že funguje oponentura, to je jasný. Ale vadí mi, že se malířské ateliéry hodně rozmělnily. Myslím, že třeba v ateliéru Roberta Šalandy hodně lidí dělá prakticky to samý. Za obrazy je vidět dosti podobné přemýšlení. Ještě když byl v ateliéru Mainer, tak bylo vidět, že každý ze studentů dělá svoje věci, že je nepřizpůsobuje pedagogům nebo kamarádům. Teď se ve většině malířských ateliérů, snad kromě toho Petrboškova, dělá podobně, a to je škoda. Jsem rád, že náš ateliér si přece jen udržel, alespoň dokud jsem to mohl sledovat, do třetáku, čtvrtáku, nějakou různorodost. Ale zároveň mezi ateliéry neprobíhal moc velký sociální kontakt.

**Dřív byl na Akademii z těchto důvodů povinný tělocvik. Jezdilo se na lyžák a na vodu.**

Cože? Byl povinný tělocvik?

**Byl.**

To si nedokážu představit. Protože my jsme měli tělocvik na střední umělecké škole a strašně jsme na něj kašlali.

**Nebylo to špatná zkušenost. Hlavně ta voda a lyžák, kde studenti napříč ateliéry strávili spolu týden v kuse, což jinak nedělají.**

Mně stačilo, že jsem musel každý týden konzultovat. Na to jsem v prváku nebyl připraven, asi mě to trochu demoralizovalo.

**Bylo to nepříjemný?**

Asi ne cíleně. Někdy byly vaše postřehy jako střely, který jsem nevěděl, kdy mám čekat. Cítil jsem v tom i trochu provokace. Vždy jsem musel balancovat, na který z komentářů nebrat ohled a kdy by byl dobrý nějaký kompromis.

**Jak jsi to dilema vyřešil?**

Jak kdy, ale pak jsem se třeba od klauzurní komise dozvěděl zase úplně jiný názor. Taky se mi zdálo, že někteří spolužáci jsou tak jiní, že mě ani nemůžou pochopit. Nebo možná nechtějí pochopit, nevím. Prostě jsme nebyli stejná krevní skupina.

**Pojdme přikročit k diplomce. Navazuje tvá diplomová práce na tvou předchozí tvorbu?**

Navazuje pozorování a procházení městem, Prahou. Také je pokračováním obrazů, v nichž jsem zobrazoval scenerie z Karlína. Zajímala mě morfologie města. Dřív jsem se o podobné výjevy nezajímal. Ani mě nenapadlo, že bych je mohl malovat. Ale postupně mě to téma zaujalo a přišlo mi vhodný z něj udělat téma diplomky. Říkal jsem si, že bych mohl udělat takovou případovou studii, když jsem se podobnými náměty zabýval dřív. V Karlíně se rozvíjí nová výstavba, kterou nebudu kvalitativně hodnotit. Ta čtvrt má dynamiku. Jsem z Vinohrad a zde se nic neděje. Všechno vypadá pořád stejně. Prostě jsem se rozhodl v rámci diplomky namalovat triptych s námětem Karlína. Teď byla vhodná doba. Ačkoliv na těch obrazech nejsou lidské postavy, tak to není proto, že bych snad opomíjel sociální aspekt města, protože tam jsou budovy, které k němu tak jako tak odkazují. Samozřejmě ten triptych má více rovin, pracuji s architektonickým tvaroslovím, které je současně konkrétní i abstraktní. Malířská forma dokládá můj vztah k realismu. Pracuji s polohami, které můžou jít k sobě i jsou zdánlivě protichůdné.

**Takže se jedná se o portrét Karlína jako čtvrti, který je dokládán na příkladu jedné karlínské ulice?**

Svým způsobem. Původně jsem chtěl zpracovat jednu z hlavních karlínských ulic. Ale nakonec jsem si vybral Pernerovu, protože v ní jsou vysoké stromy, které té ulici přidávají něco navíc. Na obrazech zachycuji její výsek, který se postupně měnil a už dlouho jsem si říkal, že by mě lákalo ho zpracovat. Původně tam byly dvě proluky, v době diplomky už jednu zastavěli. Zároveň jsem se chtěl dotknout industriálního a přístavního charakteru Karlína. Zachytit průřez historií od minulosti do současna.

**Přijde mi, že tvoje práce je hodně obrácena právě do minulosti, je to tak?**

Nějakým způsobem určitě, ale současně jsem chtěl do obou proluk namalovat imaginární, fiktivní domy, nereagovat na to, co teď reálně stojí.

**Mluvíš o historii Karlína, tradici, zároveň se jedná o portrét, tedy tradiční žánr. Je možné chápat tvé dílo konzervativně?**

V něčem asi ano, v něčem je to konzervativní, ale zároveň jsem nechtěl, aby byl vnímán jen přes modernistické tvarosloví. Chtěl jsem vnést do obrazů i jistou svěžest, proto je tam ta abstraktní vložka. Samozřejmě ty obrazy mají kolážový, do jisté míry modernistický charakter. Také většinu plochy obrazu zabírají fasády starých domů. To asi určuje charakter triptychu, ale zároveň jsem tam chtěl vnést prvek pozorování současnosti i prostor pro imaginaci.

**Je pro tebe konzervativnost důležitá hodnota?**

Asi záleží, co se myslí tou konzervativností z hlediska té formy. Asi to tak může vyznít, ale snažil jsem se do obrazů dát prvky, které jsou proti. Nevžívám se jen ve staré architektuře, to vůbec ne.

**Nemalovals to do kanceláře Klubu Za starou Prahu, hahaha.**

Chtěl jsem, aby tam byly obě složky, aby tam zůstal důraz na změnu, která ale nevím, jaká bude. Třeba ty budoucí domy budou ještě horší než ty nové, co tam stojí teď. Jsem v tomhle skeptik. Záleží mi na tom, co se zejména v Praze staví, a protože to nemůžu ovlivnit, tak nad tím alespoň přemýšlím. Myslím, že není třeba být za každou cenu „inovativní“ tím, že zobrazím novou výstavbu namísto té starší. Je snadné sklouznout k laciné novosti. Chtěl jsem, aby obrazy obsahovaly obecný důraz na hodnoty a na minulost, ale zároveň je třeba řešit i to, co přijde, co se bude stavět. Aby tam byla tato dualita. Je dobré se vyhnout opakování těch samých chyb a bezmyšlenkovitého opakování historických forem.

**Co očekáváš od diplomky? Máš nějaký plán, co budeš podnikat po škole?**

Nepřemýšlím, co se stane. Doufám, že to nějak dopadne. Já jsem svoji práci dodělal a teď budu čekat na ortel. Byl bych rád, kdyby ze strany návštěvníků diplomantské výstavy proběhla nějaká diskuse. Ale vlastně nemám žádná velká očekávání. Jsem ve fázi, kdy žiju přítomností a nemám dlouhodobější plán.

**Uvidíš.**

Kontaktoval mě jeden, nikoliv galerista, ale právník, který zakládá galerii. Takže se asi nějak domluvíme.

**Takže nevíš, co budeš dělat třeba dva měsíce po škole?**

Trochu mě to děsí, ale ještě nevím. Nechávám to plynout, ono se vždycky něco najde. Nejsem typ, který by se úplně účastnil galerijního provozu. To nechci.

### **Jak přemýšlíš nad prezentací svojí tvorby?**

Vnímám u mnoha ostatních umělců, a není to nic proti nim, že se z toho může stát až závislost na sebepropagaci. Jsou buď lidi, kteří se nepropagují vůbec, nebo ti, co na to někoho mají. Extrémy způsobené vlivem sociálních sítí mi nevyhovují. Hledám nějakou pozici mezi. Ani jsem si nechtěl dělat webovky, aby mé věci neproklouzly do virtuálního světa příliš brzo. Abych měl kontrolu a abych skrz samu sebepropagaci nezapomněl, o co mi jde, kam směřuji svou tvorbu. Chtěl jsem mít odstup od lidí, kteří se tváří, že ti nesou výhodné nabídky, nebo že mají zájem. Často jim nejde o tebe jako osobu, ale o tebe jako produkt. Člověk musí být opatrný.

### **Takže to si hlídáš.**

To bych chtěl říct i ostatním, jednou se mi bohužel stalo, že jsem naletěl s prodejem obrazu. Ale tím se člověk otrká. Ale to se nesmí uspěchat. Znam umělce, kteří svou internetovou přítomnost přehánějí, takže jsou v koloběhu virtuálního světa tak moc, až zapomínají na realitu. V tomhle mladém věku mi to přijde škoda.

### **To zní až příliš depresivně, ne? Nemáš pozitivní krátké doporučení pro budoucí adepty umění?**

Umění má určitě smysl, ale musí se nakračovat opatrně, myslím, že je dobré stran různých lidí mírnit svá očekávání, než pak být zklamaný.

# VÝSTAVY BAR NOD

Lucie Rosická  
Viktor Šlegl

## Anotace ročního výstavního programu

Nadcházející série výstavního bloku v prostoru „VIDEO NOD“ sestává z prezentace vybraných studentů a studentek ateliéru Malba 4, který na Akademii výtvarných umění v Praze společně vedou Petr Dub a Marek Meduna. Dosavadní ateliérové prezentace spojuje snaha o odklon od nezbytné, a přesto nebezpečné objektivizace, jakož i snaha nasvícení různých témat či uměleckých forem. Cyklus výstav představuje výrazné studující a kontinuálně navazuje na dosavadní ateliérové prezentace stavějící především na principu objevování společně sdíleného, testování experimentálních výstavních formátů a učení se z vzájemné odlišnosti.

*Petr Dub*



## K setrvalé změně stavu Matouše Kašpara

Hudební publicista Pavel Turek se zeptal Blixy Bargelda, zpěváka Einstürzende Neubauten, proč ve svých textech tak často používají slovo Alles, tedy všechno. Ten mu na to opáčil, že vše je pro něj ohraničenou množinou prvků, která však nesplývá s nekonečnem. Ve staré Číně se celek světa skládal z deseti tisíc prvků. Všechno bylo tak aktem moci, císařského rozhodnutí, tradice, lidové moudrosti, průzkumů veřejného mínění, ze kterého je vždy někdo či něco vyloučeno. Pokud se vše setrvale proměňuje, jistě cosi stojí, šouravě kulhá za všeobecnou proměnou. Bez ostrůvků rigidity by změna stavu byla neviditelná. Proměna je tak naší realitou, trvalý stav věci či fikce stálosti je abstrakcí, a tedy výkonem lidského ducha.

Elias Canetti v knize Masa a moc přisuzuje člověku jako jednu z definičních vlastností schopnost proměny, kterou dával do kontrastu k Aristotelovým analyticky umrtvujícím škatulkám a nálepkám. Ostatně i oblíbenou zábavu sociálních sítí, ono neblaze proslulé nálepkování, lze z jisté strany považovat za tendenci zjednat si v nepřehledném úhrnu všeho trochu pořádku, za příklad snahy o kategorizaci, která je stejně útěšná, jako může být urážlivá. Na webu Databáze knih má kniha Eliase Canettiho Dodatky z Heampsteadu: Kniha proti smrti pouhé dva hodnotitele, kteří jí ohodnotili na sedmdesát procent z celkových sta. Canetti se v ní radikálně staví proti ohraničenosti lidského života. Zápasí se smrtí i s vědomím konce, který ho dostihl v roce 1994 v Curychu. Byl pochován na hřbitově Fluntern v sousedství James Joyce, jehož poslední kniha Plačky na Finneganem začíná i končí uprostřed věty.

Obrazy Matouše Kašpara mohou formálně upomínat na postmoderní postupy třeba takového Davida Sallea. Malířské plátno je členěno na jednotlivé vzájemně oddělené části. Obrazy se snaží být nestylové, ahistorické, předváděna je rezignace na takzvané velké vyprávění. Formální blízkost ale ještě nezakládá příbuznost. Ani o dvojnicích Vladimíra Putina si nemyslíme, že jsou jeho příbuznými. Podobně byl Václav Bělohradský vnímán jako postmoderní filozof, než se zjistilo, že jeho změny rétoriky jsou konzistencí, jsou pevností při zachování pružnosti, jsou mnoha fasetami jednoho a téhož postoje. Ostatně Bělohradský v jednom podcastu pravil, že se příliš zajímáme o oheň a málo mluvíme o ledu. Asi oheň odevždy splýval se zápasem a proměnou, zatímco led se smrtí a nudou. Sám Hérakleitos by mohl dodat: „Zápas je hnací silou světa. Zápas je všech otec, všech král, jedny předvádí jako bohy, druhé jako lidi, jedny činí otroky,

druhé svobodnými.“ Pokud zaměníme v předchozím výroku slovo zápas za: technologie, sociální sítě, start-upy, svobodnou vůli, dlouhé časové řady, respektující přístup, hyperobjekty, patriarchát, lhostejnost, vůli k slasti, neoliberální diskurz, manipulaci, samotu, společenskou smlouvu, mor a válku, klimatickou změnu, lidská práva, roje dronů, mycelium, věčné zákony pokroku, paradigma, pornografii, neuroplasticitu..., tak se Hérakleitova smysluplná řeč rázem ocitne v zápasu i souladu s Joycovým jazykem řeč.

Obrazy Matouše Kašpara se skládají z vrstev, každá z nich je děravá a popraskaná, umně sestavená z memů, digitální špíny, pastózních gest, asambláží, generovaných elementů. Na plátnech se často opakuje motiv vyceněných zubů, který může signalizovat strach ze všeobecného a čím dál chladnějšího chaosu, ale i představovat nástroj, jímž odkusujeme z internetové cirkulace svůj díl, aby ho mohli dále trávit traktem osobních profilů, reakcí, komentářů, srdíček a emoji. Každé sousto je leakem, který je odtržen od svých souvislostí a stává svobodně cirkulujícím promptem i nebohou variací statistického modelu. Nostalgická reference k defaultnímu desktopu Windows XP i věta „všichni jsme svobodní, a proto jsme zaměnitelní“ mohou být pouhou reprezentací podloží, hlubiny pod ní, nebo být odrazovým můstkem k pohybu v prostředí beze dna. Když odsuneme kožichy ve skříni, můžeme projít do kouzelného bezpečí akademie v Narnii. Když vykouzlíme spolu s doktorem Strangem a celým medicínsko-průmyslovým magický kruh, vstoupíme na neobydlenou planetu nekonečné spravedlnosti. Až propadneme králičí norou, a to ať s Alenkou nebo s Morpheem, eskapismus dějinného pohybu nám otevře svou sametovou náruč. Za osamělými dveřmi na pošmourném pobřeží neznámého kontinentu si musíme dát pozor na humroidy i pistolníky ze starobylého Washingtonu. Při rychlém úprku i opatrném procházení nás jemné předivo fikcí šimrá na obličej a ubezpečuje nás, že právě náš život je real. Někdy až příliš. A mezitím se v Maine i Praze zjeví bůh sám, ten, který řídí vše skrze vše.

Marek Meduna





## Svätopluk Mikyta Jan Šerých

- 1.**  
**Jak vnímáte současnou AVU ve smyslu její profesní úlohy a dnešní role ve společenském kontextu? Jaký je dle vašeho názoru veřejný obraz AVU?**
- 2.**  
**Jak byste popsali vlastní postavení v domácím uměleckém provozu?  
Jaká institucionální a systémová změna by podle vás mohla zlepšit úroveň AVU?**
- 3.**  
**Jaké umělecké dílo, či výstava vás pozitivně zaujaly v průběhu roku 2024?**

## Svätopluk Mikyta

- 1.**  
AVU považujem i pri súčasných „personálnych otrasoch“ za dôležitú vzdelávaciu inštitúciu v oblasti umeleckého školstva, čo v ročných intervaloch potvrdzujú nové generácie absolvujúceho študentstva. Snažím sa mať aktuálny obraz o dianí v tejto a v ďalších akademických inštitúciách rovnako ako ma zaujíma súčasná živá umelecká scéna. Sú to mentálne mapy, ktoré sa prelínajú a doplňujú. Osobne sledujem AVU kontinuálne od svojich študentských čias na VŠVU začiatkom 90tych rokov až podnes. Vnímam nielen jej pretrvávajúcu zásadnú inštitucionálnu úlohu a zmysel, ale i jej premeny a posuny v čase, v ktorom sa jej rola, ktorú geograficky zohráva nemení. Menia sa však úlohy, ktoré nová doba prináša vo forme nových spoločenských tém a ďalších premien. A to nie len v domácom „pražskom“ merítku. Ak mám byť konkrétny k druhej časti otázky - myslím si, že AVU má smerom navonok k verejnosti aktuálne silne poškodený imidž v búrlivej kombinácii mediálne zdeformovaných a pravdivých výstupov v pomerne krátkom čase za sebou. Tieto sú neprekvapivo toxicky živené pofidérnymi komentármi komentárov na sociálnych sieťach. Zostručnene mám na mysli líniu: Film – Petíciu – Rezignácie, ktoré sa AVU týkajú, ale každá s týchto tém je na dlhú diskusiu a analýzu.

- 2.**  
Som aktívnym aktérom ako samostatný autor a spoluorganizátor umeleckých rezidencií a výstav (BSC) v kombinácii s dlhoročným pôsobením vo vysokoškolskom umeleckom prostredí (VŠVU Bratislava, AU Banská Bystrica, FaVU Brno). Mám presah v československom prostredí, ktoré je generačne aj mojím východiskom. Napriek posledným ruptúram, ktoré sú iba sprievodným javom fungovania AVU v čase som presvedčený, že úroveň AVU je dostatočne zabezpečená zaktualizovaným odborným kolektívom pedagogických pracovníkov/čok, čo považujem za základnú premisu fungovania inštitúcie. AVU zlepšujú prebiehajúce konkurzy, nová schválená akreditácia i prebiehajúca kritická diskusia. Určite však bude významným krokom smerom k lepšej budúcnosti úspešné obsadenie uvoľnených vedúcich pozícií novými odborníkmi/čkami.

- 3.**  
Diela + Výstavy: Ester Parásková v galérii NoD Praha, Vasil Artamonov v galérii VZLET Praha, Cindy Sherman v Photo Elysée Lausanne + Collection De L'Art Brut Lausanne, Výstava ovocia a zeleniny, aranžmánov a kvetov štiavnického regiónu Slovenského zväzu záhradkárov Štefultov, Rosa Loy a Neo Rauch v OL Liberec

## Jan Šerých

- 1.**  
Profesní úloha, dnešní role, společenský kontext...  
Tak dál.  
V poslední době se v souvislosti s AVU (či přímo na její půdě) odehrála série tragikomických událostí a ve veřejném prostoru se následně zcela vyčerpal zásobník opovrhlivých reakcí i sebestvrzujících floskulí. Jan Vitvar se nechal slyšet, že AVU je dobrá škola.
- 2.**  
Spojení obou dotazů do jednoho bodu působí dost sugestivně, jako by mezi nimi existoval tajemný vztah.  
Na první z nich odpovědět neumím, nechci, a vůbec, je mi proti myslí.  
Ad změna, možná by AVU prospělo méně sebestpěče a strategických úvah o vlastním vylepšování. Spasitelský komplex a narcistní porucha mají k sobě blíž, než by se mohlo zdát, a platí to myslím na umělce i jejich instituce.
- 3.**  
Dance With Demons, Fondation Beyeler

## KONEC AKADEMIE

Na AVU začíná nová éra. K moci se dostala duchovní lůza, která odmítá diskutovat se všemi, kteří projeví jen zlomek odlišného názoru. **Je to konec demokracie, konec akademické svobody, konec vzdělávání.** Akademie se zpronevěřuje svému poslání a zrazuje svoji historii.

Ještě nikdy od roku 1989 nevládla taková ignorance odborné diskuze a arogance jednání. Setkání Akademické obce 9.3.2015 bylo zcela zbytečné, poněvadž rektor opakovaně odmítl brát v úvahu názory jak velké části studentů tak i profesorů, kteří patří k týmu zakladatelů nové Akademie v roce 1990. To je bezprecedentní jednání. Široká diskuze byla vždy základem fungování školy. Akademie se tak vrací k totalitním manýrám.

Ale asi si to Akademie zaslouží, poněvadž se nedovede sjednotit a svrhnout nevzdělaného, demagogického rektora a jeho chuntu.

Prof. Milan Knížák