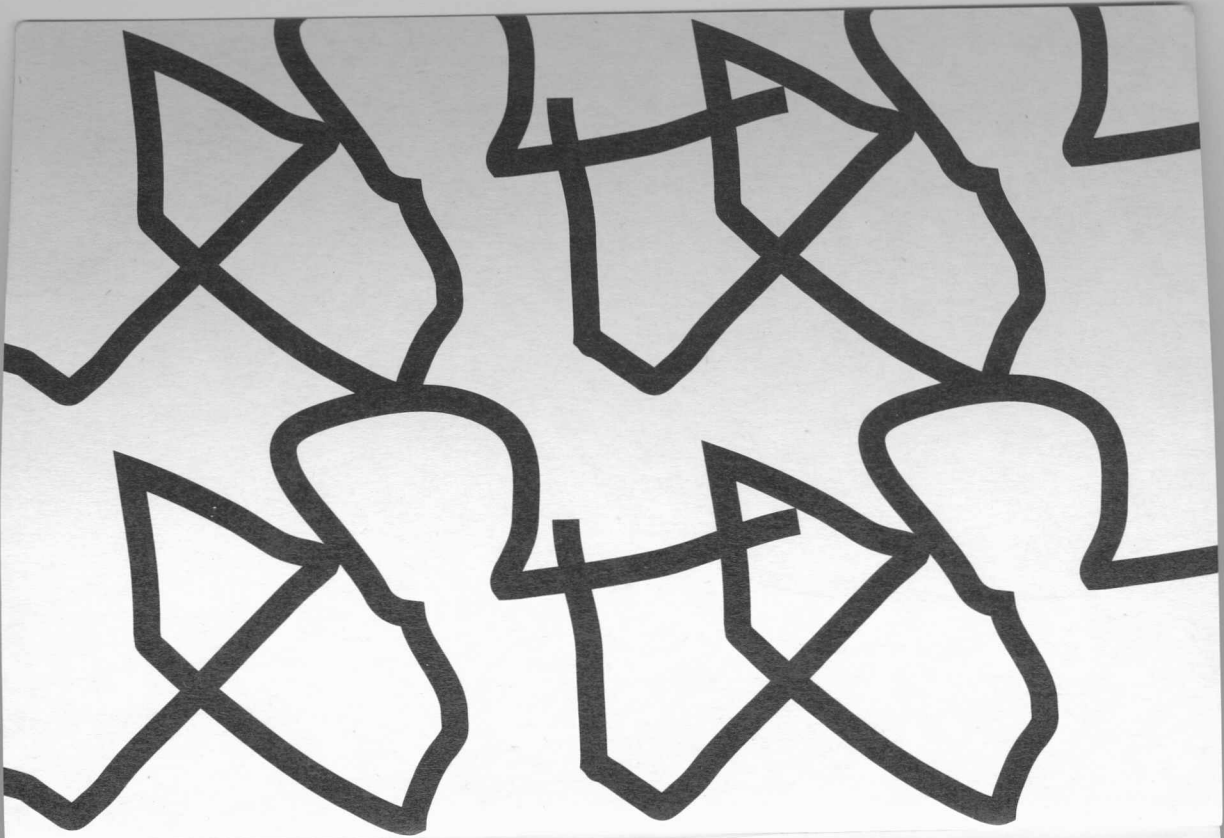


Cena Jindřicha Chalupeckého
Jindřich Chalupecký Award
2016





Společnost Jindřicha Chalupceckého
Jindřich Chalupcecký Society

Cena Jindřicha Chalupce

Cena Jindřicha Chalupce, nesoucí jméno předního českého teoretika a kritika výtvarného umění a literatury, esejisty a filozofa, byla založena v roce 1990 z iniciativy Václava Havla, Jiřího Koláře a Theodora Pištěky. Cenou se vyslovuje uznání celoživotního díla Jindřicha Chalupce (1910–1990) a jeho aktivitě, skrze niž u nás po roce 1969 podněcoval neoficiální, avantgardní výtvarný život a zasazoval se o to, aby si české nekonformní výtvarné umění udržovalo svébytnost a nepřerušovanou kontinuitu s tradicí moderního umění a evropskou výtvarnou kulturou.

Cena Jindřicha Chalupce je určena vizuálním umělcům do 35 let, žijícím nebo působícím na území České republiky. Cena je udělována za mimořádnou tvorbu a přínos v oblasti vizuálního umění. Je určena nastupující generaci umělců, jejichž dílo má potenciál dlouhodobě obstát v kontextu české i mezinárodní umělecké scény a ztělesňuje po obsahové a formální stránce výjimečný postoj. Cena je udělována umělcům pracujícím v libovolných médiích, respektive také mezidoborové přesahy a další aktuální tendence v současném umění.

Společnost Jindřicha Chalupce

Cena Jindřicha Chalupce je organizována Společností Jindřicha Chalupce, která působí jako platforma pro současně české umění. Pořádá výstavy, programy pro veřejnost a rezidence, věnuje

se také edukativním a publikačním projektům. Cílem je především podporovat experimentální a inovativní uměleckou a teoretickou činnost, napomáhat ke zvýznamnění současného českého umění v lokálním i mezinárodním kontextu, skrze otevřený a inkluzivní přístup přispívat k profesionálnímu diskurzu, ale také oslovovat co nejširší vrstvu publika.

Výběr finalistů Ceny Jindřicha Chalupce

O udělení Ceny Jindřicha Chalupce rozhoduje nezávislá porota odborníků v oboru vizuálního umění, kterou jmenuje správní rada Společnosti Jindřicha Chalupce. Porota je sedmičlenná a jejími členy jsou jak občané České republiky, tak zahraniční odborníci, obvykle v poměru 3:4. Členství v porotě je ohraničeno dobou tří let. Společnost Jindřicha Chalupce nemá právo ovlivňovat rozhodnutí poroty. Výběr finalistů a laureátů Ceny Jindřicha Chalupce je výsledkem konsenzu členů poroty, založeného na intenzivní společné diskusi a důkladném procesu selekce.

Porota každoročně vybere pět finalistů, které Společnost Jindřicha Chalupce během celého roku intenzivně podporuje, zejména v práci na novém díle pro společnou podzimní výstavu konanou v jedné z partnerských institucí, tj. v Národní galerii v Praze nebo Moravské galerii v Brně. Finalisté se zároveň ještě před zahájením výstavy účastní série programů pro veřejnost, představují své tvorby na uměleckých školách,

v mediálních výstupech ad. Během konání výstavy zvolí porota laureáta Ceny Jindřicha Chalupce pro příslušný rok, jehož jméno vyhlásí a Cenu mu předá během slavnostního ceremoniálu.

Vyřazení poroty k výběru finalistů Ceny Jindřicha Chalupce 2016

Aleš Černáček poroty zaujal důsledným rozpracováním hybridních forem lokálního zkoumání a exponování sociálních a politických problémů dnešního globálně propojeného světa, které je v kontextu české umělecké scény unikátní.

Slovenská umělkyně Katarína Hladková je od doby studií na Fakultě výtvarných umění v Brně intenzivně přítomná na české umělecké scéně. Pro porotu byla důležitá mimořádná výtvarná inteligence a čistota provedení konceptuálních operací s idejemi a zkoumanými vztahy mezi realitou, modelem a jejich mentálním obrazem.

Pro rozhodování poroty bylo mimořádně významné, že Anna Huláčková zjevně našla způsob, jakým lze klasickou sochu – dokonce i s ohledem na její ikonografické a symbolické zátěže – aktualizovat, ať by byla konceptuálním rámcem potlačena její kvalita hmotného, trojrozměrného artefaktu.

Materiálovou, ale také performativní citlivost Matyáše Chocholy a tendenci vytvářet komplexy – inscenované i prožívané – situace v návaznosti na generační zkušenost i zálibu v lehce mystifikujících mystériích

nemohla porota v kontextu nominovaných a přihlášených umělců přehlédnout.

Johana Stržková přesvědčila porotu důsledně subtilním a konceptuálně promyšleným přístupem k poetické výpovědi o věcech a dějích všedního dne a ke zdůrazněnímu prožívání tělesnosti. Redukce v jejím případě smyslově intenzifikuje význam, a to mnohdy v návaznosti na předobrazu nejen z repertoáru historických avantgard.

Členové poroty

Předsedkyně poroty:

Holly Block, kurátorka a ředitelka The Bronx Museum of the Arts, New York, USA

Jiří Kovanda, umělec, Česká republika

Alexandra Kusá, teoretička umění a ředitelka Slovenské národní galerie, Bratislava, Slovensko

Gunnar B. Karan, ředitel The Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, Norsko

Pavlna Morganová, teoretička umění a kurátorka, Česká republika

Marek Pokorný, výtvarný kritik a kurátor, umělecký manažer Galerie města Ostravy PLATO, Česká republika

Marina Shcherbenko, kurátorka a odborná poradkyně v Bottega Gallery a Shcherbenko Art Centre, Kyjev, Ukrajina

Jindřich Chalupický Award

The Jindřich Chalupický Award, named after the leading Czech art and literary critic, essayist and philosopher, was established in 1990 by playwright, writer and former Czech president Václav Havel, artist Theodor Pištěk, and poet and artist Jiří Kolář. The award commemorates the lifetime achievement of Jindřich Chalupický (1910–1990) who initiated unofficial, avant-garde art activities in former Czechoslovakia. At the same time, he worked to preserve Czech art's independence and its affinity with the tradition of both Czech and European modern art.

Jindřich Chalupický Award is presented to visual artists under the age of 35 living or active in the Czech Republic. The award is conferred for an extraordinary artistic achievement in visual arts. It is designed for the emerging generation of artists whose work has the potential to gain recognition both on the Czech and international art scene and which embodies an exceptional attitude both in its content and form. The award is granted to artists working in any media, with respect for interdisciplinary approaches and other current tendencies in contemporary art.

Jindřich Chalupický Society

The award is organized by Jindřich Chalupický Society which operates as a platform for contemporary Czech art. In collaboration with various partner institutions and individuals both in the Czech Republic and internationally, we organize exhibitions, public

programs and residencies, educational and publication projects. Our primary goals are to support experimental and innovative artistic and theoretical production, foster the recognition of contemporary Czech art in local and international contexts and embody a socially aware, open and inclusive attitude, contributing both to the professional discourse and a broad public impact of our projects.

Selection of Finalists of Jindřich Chalupický Award

The winner of Jindřich Chalupický Award is selected by an independent jury of visual arts experts appointed by the Jindřich Chalupický Society Board. The jury includes seven members, both Czech citizens and foreign experts, usually in a ratio of 3:4. The jury membership term is restricted to three years. Jindřich Chalupický Society has no right to influence the decisions of the jury. The choice of finalists and the award winner is the outcome of a consensus among the jury members, based upon an intense discussion and thorough selection process.

Each year, the jury selects five finalists that are intensively supported by Jindřich Chalupický Society throughout the year, primarily concerning their new work created for a common exhibition held in the fall at one of the partner institutions: the National Gallery in Prague or the Moravian Gallery in Brno. Before the exhibition, the finalists take part in a series of public programs, introduce their work at art schools and in the media. During the exhibition, the jury selects the winner

of Jindřich Chalupický Award for the respective year. The winner's name is announced and the award is presented as part of the award ceremony.

Statement of the Jury Regarding the Selection of Finalists of Jindřich Chalupický Award 2016

Alš Čermák has captivated the jury by his thorough elaboration of hybrid forms of local exploration and exposition of the social and political issues of today's globally interconnected world which is unique in the context of the Czech art scene.

Since the time of her studies at the Faculty of Fine Arts at the Brno University of Technology, Slovak artist Katarína Hladeková has been intensively present on the Czech art scene. The jury values the extraordinary visual intelligence and purity of rendition of the conceptual operations of ideas and explored relations between reality, the model and their mental image.

What was especially important for the decision of the jury is the fact Anna Hulačová has obviously found a way to employ the classic sculpture in current contexts – even with respect to its iconographic and symbolical meaning – without suppressing its quality of a three-dimensional artefact by the conceptual frame.

Matyáš Chochola's sensitivity to materials and performance as well as his tendency to create complex situations – both staged and experienced ones – in connection with the generational experience as well as his predilection

for slightly mystifying mysteries could not be overlooked by the jury in the context of the nominated and registered artists.

Johana Stržiková has convinced the jury by her consistently subtle and conceptually elaborate approach to the poetic account of everyday things and events and a restrained experience of corporeality. In her case, reduction leads to a sensory intensification of meaning, often alluding to archetypes not only from the repertoire of historical avant-gardes.

Jury Members

Head of the jury:
Holly Block, curator and director of The Bronx Museum of the Arts, New York, USA

Jiří Kovanda, visual artist, Czech Republic

Alexandra Kusá, art theorist and director of the Slovak National Gallery, Bratislava, Slovakia

Gunnar B. Kvaran, director of The Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, Norway

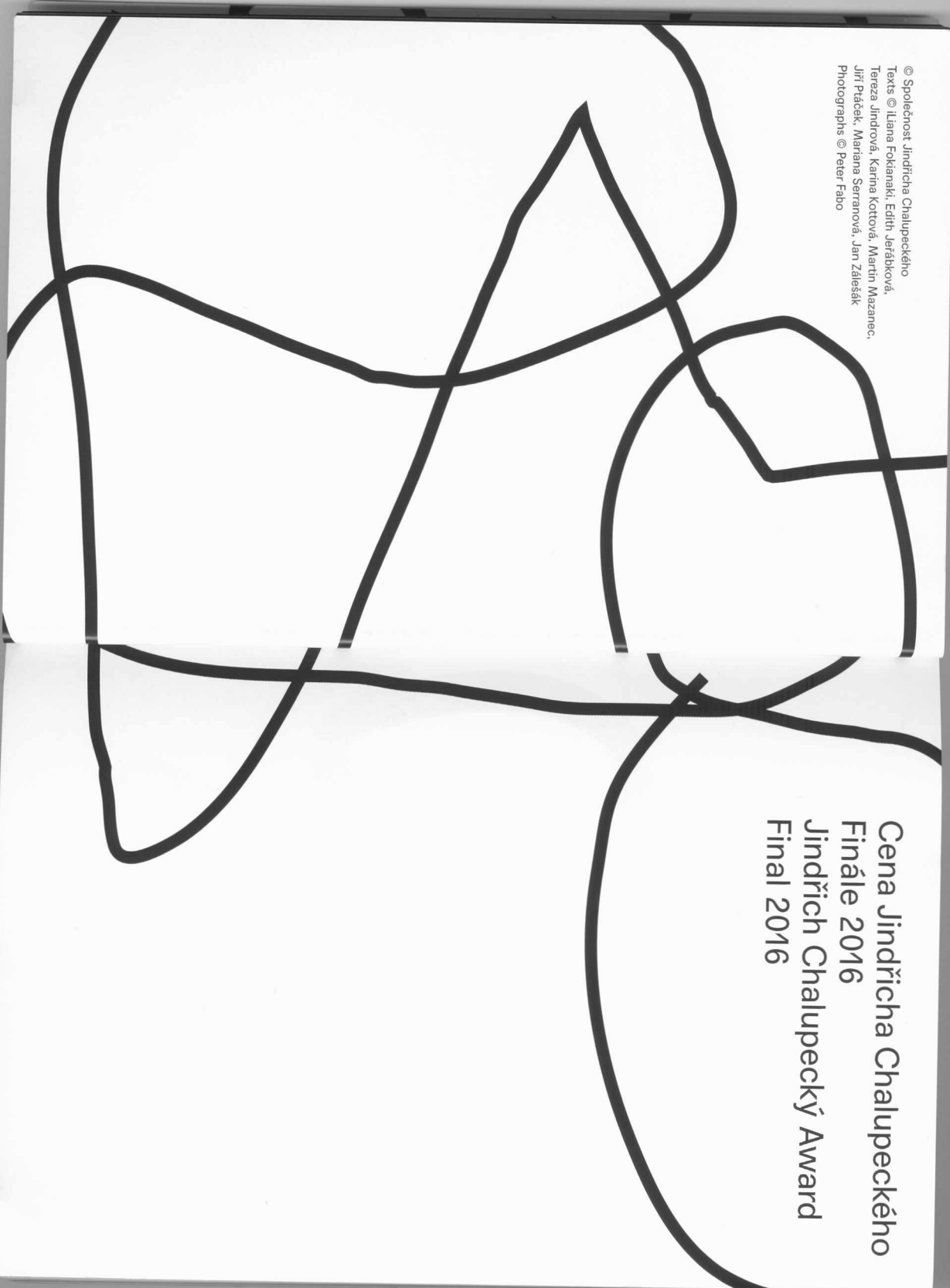
Pavína Morganová, art theorist and curator, Czech Republic

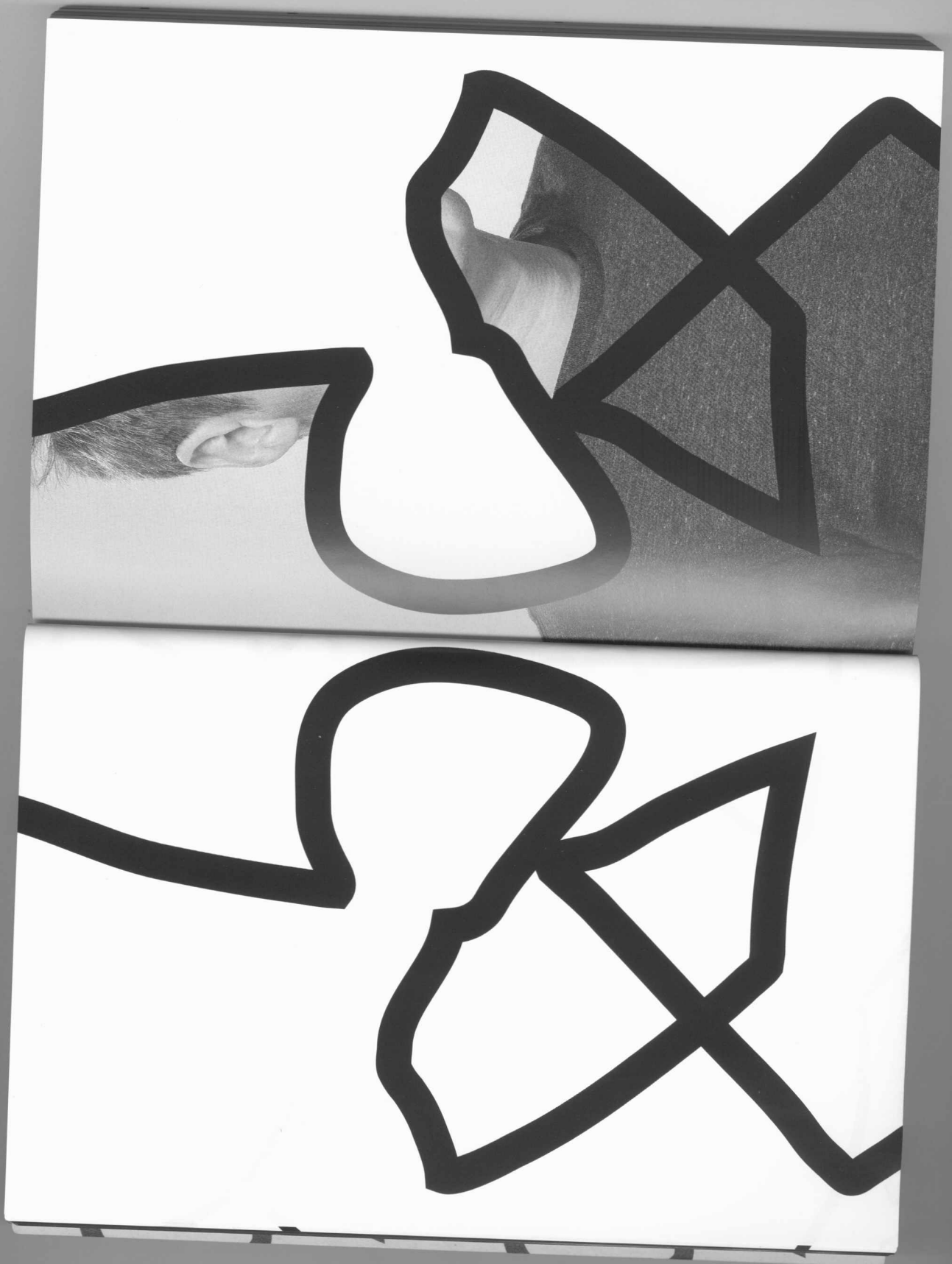
Marek Pokorný, visual arts critic and curator, art manager of the Ostrava City Gallery PLATO, Czech Republic

Marina Shcherbenko, curator and art consultant at Bottega Gallery and Shcherbenko Art Centre, Kiev, Ukraine

© Společnost Jindřicha Chalupeckého
Texts © Iliana Fokianaki, Edith Jerábková,
Tereza Jindrová, Karina Kottová, Martin Mazanec,
Jiří Ptáček, Mariana Serranová, Jan Zálesák
Photographs © Peter Fabo

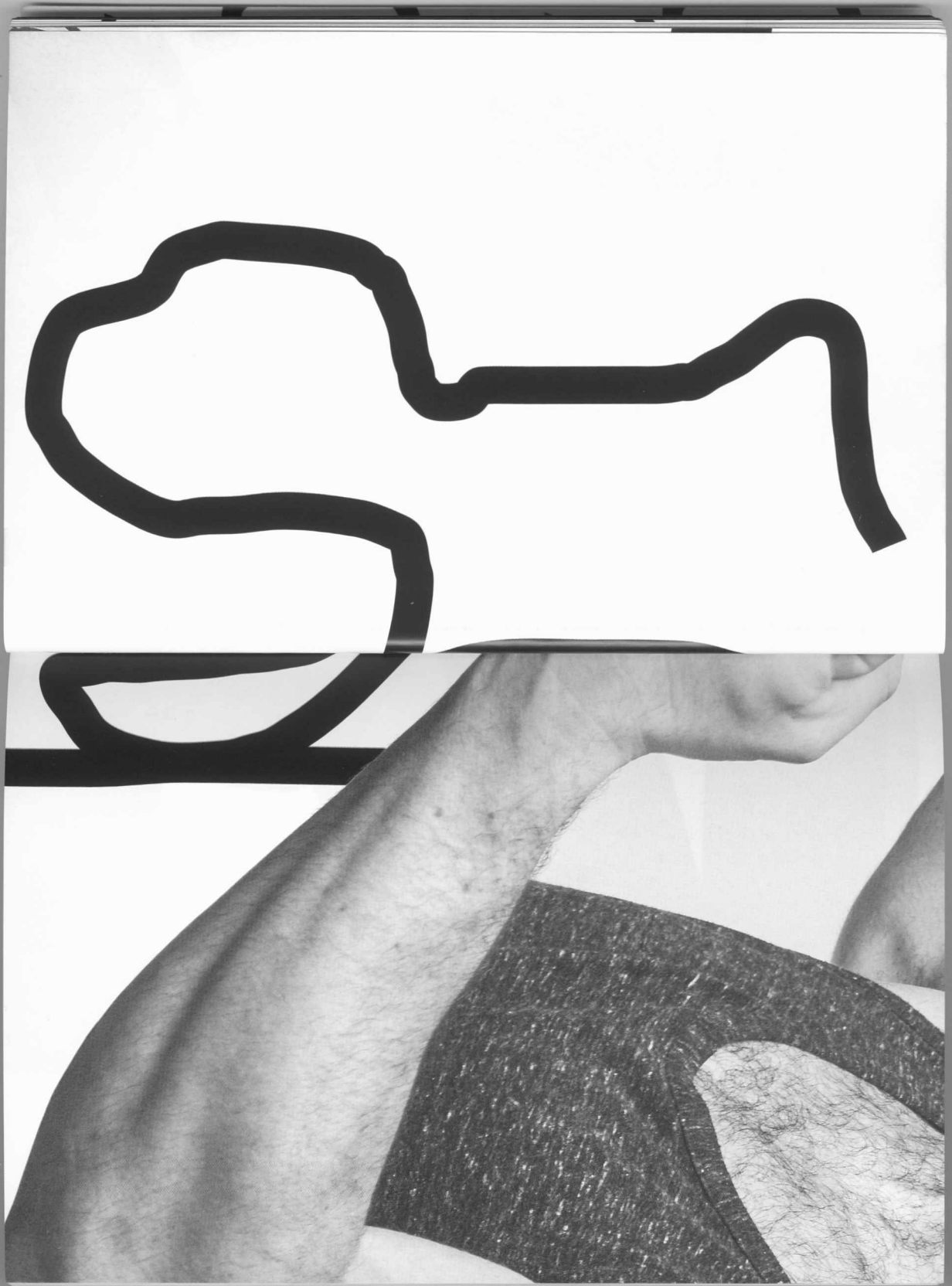
Cena Jindřicha Chalupeckého
Finále 2016
Jindřich Chalupecký Award
Final 2016

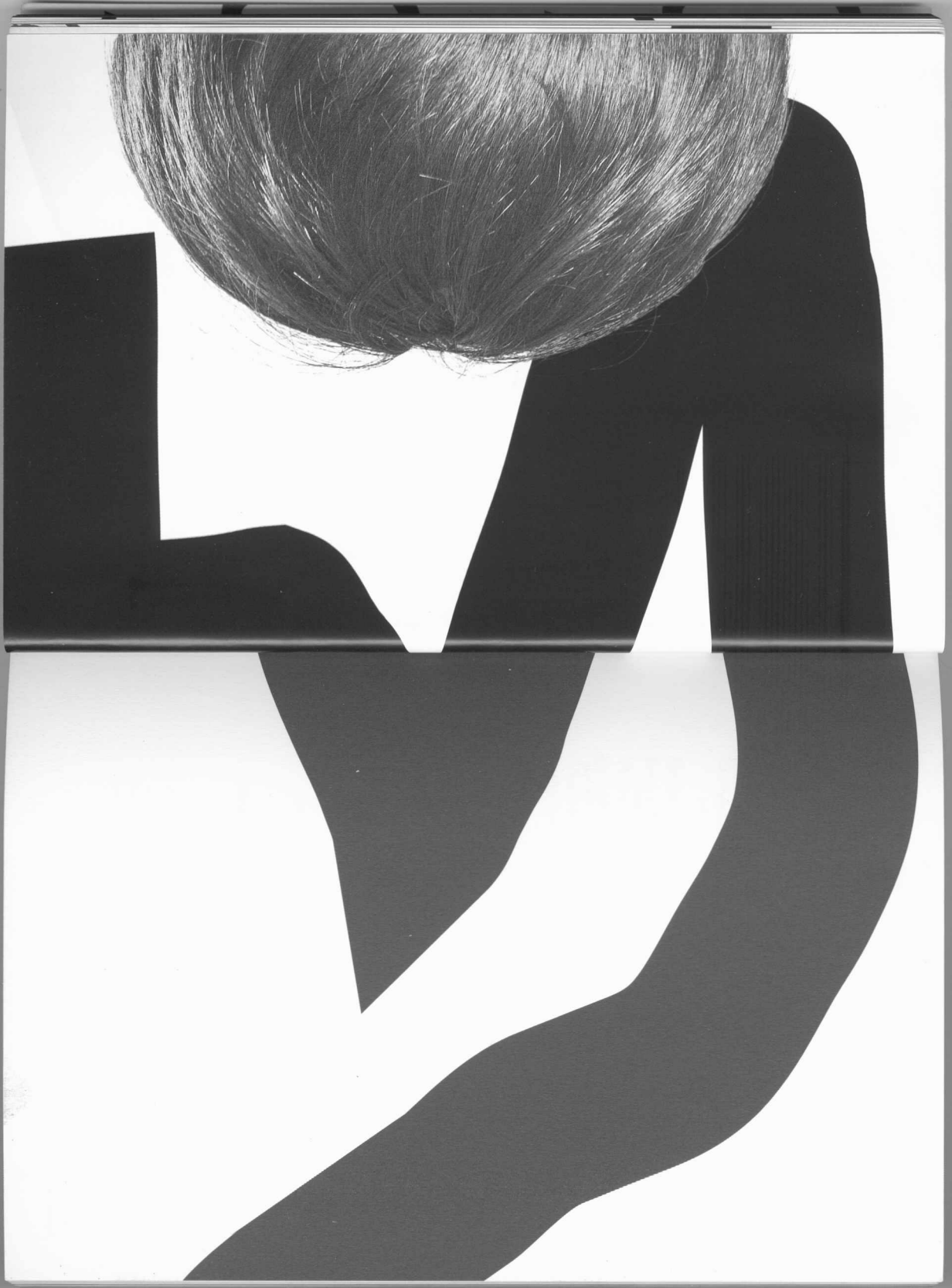












Katalog vydala Společnost Jindřicha Chalupského ve spolupráci s Národní galerií v Praze / The catalog is published by the Jindřich Chalupský Society in collaboration with the National Gallery in Prague

Redakce katalogu / Catalog Editor:
 Karina Kottová, Tereza Jindrová
 Texty / Texts: Lana Foklanaki, Edith Jerábková, Tereza Jindrová, Karina Kottová, Martin Mazanec, Jiří Ptáček, Mariana Serranová, Jan Zálešák
 Překlady / Translation: Tereza Chochořlová
 Korektury / Language Editing: Josef Šebek
 Produkce / Production: Barbora Ciprová
 Grafická úprava / Graphic Design: Petr Bosák, Tereza Hejmová, Robert Jansa (2016 Designers)
 Fotografie / Photographs: Peter Fabro
 Tisk / Print: IndigoPrint

ISBN 978-80-905397-5-8

www.cjch.cz

Vystava a vydání katalogu se uskutečňují za finanční podpory Ministerstva kultury České republiky, Magistrátu hlavního města Prahy, Městské části Praha 7 a Francouzského institutu. Generálním partnerem Společnosti Jindřicha Chalupského je JST Banka. / The exhibition and the publication of the catalog were supported by the Ministry of Culture of the Czech Republic, Prague City Hall, Prague 7 and the French Institute. The general partner of the Jindřich Chalupský Society is the JST Bank.

Ediční poznámka / Editorial note:
 Texty o finalistech od Edith Jerábkové, Martinu Mazance, Jihno Ptáčka, Mariany Serranové a Jana Zálešáka vznikly ve spolupráci s Artalk.cz, kde byly původně publikovány. / The texts about the finalists by Edith Jerábková, Martin Mazanec, Jiří Ptáček, Mariana Serranová and Jan Zálešák are based on a collaboration with Artalk.cz where they were originally published.

Generální partner
 General Partner

JST BANKA



Ve spolupráci
 In collaboration

Hlavní mediální partner
 Main Media Partner

Česká televize

Partneři / Partners: Trust for Mutual Understanding, Foundation for Civil Society, Residency Unlimited, Moravská galerie v Brně, Ministerstvo kultury ČR, Magistrát hl. m. Prahy, Městská část Praha 7, Státní fond kultury ČR, Česká centra, Francouzský institut, Americká ambasáda v Praze, Centrum a nadace pro současné umění Praha, Stuchliková & Partners, Fair Art, Dopravní podnik hlavního města Prahy
 Mediální partneři / Media Partners: Newsweek, Český rozhlas, art + antiques, Artýčoktv, Artmap, Artalk.cz, A2
 Speciální partneři / Special Partners: Artemide, BioFlims, GPO platform, Gurnex, Joimmusic, Kaplan, Kovyvřoba Brno, Tranzidisplay, ZpokojeDopokoje

Hrdinové a ti, kteří jim pomáhají	22
Z pohledu sekundárního diváka.	
Matematika, geopolitické změny, přechody a halucinace	28
Pokus o model Kataríny Hládekové	38
Charaktery, role, vztahy a kontexty	44
Šašek? Šaman!	52
Smělá nejistota	60
Heroes and Those Who Help Them	162
From the Perspective of a Secondary Viewer: Mathematics, Geopolitical Changes, Transitions and Hallucinations	168
An Attempt at a Model of Katarína Hládeková	180
Characters, Roles, Relations and Contexts	188
A Showman? A Shaman!	196
Bold Uncertainty	204
442	
Představy neidentitních realit Imagining Neo-identitarian Realities	442

5. října 2016 – 8. ledna 2017

Cena Jindřicha Chaloupeckého Finále 2016

Národní galerie v Praze, Veletržní palác
Kurátorka: Karina Kottová
Asistující kurátorka: Tereza Jindrová
Architektura výstavy: Zbyněk Baladrán
Produkce: Barbora Ciprová

Karina Kottová

Hrdinové a ti, kteří jim pomáhají

Tak málo skvělých umělců. Kdo zaplatil účty?

Gregory Sholette

Rádi si připomínáme, že současná česká umělecká scéna vyrostla „zdola“, jaksi navzdory problematickým veřejným institucím a neadekvátním standardům uměleckého provozu, které přes chvilkovou vlnu polistopadového entuziasmu nikdy zcela nedohonily ty západní. Vyrostla z atmosféry nezávislých galerií a projektů, často vedených umělci a sdružujících úzce spřízněné komunity dalších umělců, teoretiků a několika málo lidí, kteří se do tohoto prostředí zakutáleli z přílehlých končin. Přirozeně se z takového podhoubí vyvinul silný smysl pro vzájemnost spíše než soužití. Nejtěžším úkolem byl samotný vstup na scénu. Jakmile do ní člověk patřil, přílišný individualismus a draní se dopředu byly spíše na škodu, své výstavní kolečko skrze menší i větší prostory respektované touto komunitou si umělci museli vydobýt „chvályhodnějšími“ prostředky.

Proč píšu v minulém čase? Do určité míry situace stále trvá, nebo možná doznívá, ale nejmladší generace umělců už prožívá poněkud jinou zkušenost – je pro ně přirozené jezdit na zahraniční rezidenční pobyty a využívat studijní stipendia na mezinárodních uměleckých školách, s vlivnými osobnostmi se mohou setkat osobně, nebo přinejmenším sledovat jejich práci skrze virtuální sítě. Donedávna jsme si stěžovali, že přestože vzniká také více příležitostí k vystavování v zahraničí, české umění je stále opomíjeno na předních světových přehlídkách nebo v programech výrazných mezinárodních institucí. I to se snad začíná postupně měnit. To všechno sice neznamená, že už není důležité „být na scéně“, ale samotný pojem umělecké scény se natolik rozšiřuje a diverzifikuje, že být dnes umělcem zahrnuje tisíce dalších věcí než jen být členem jediné, poněkud

hermetické komunity. Tím se mění také pravidla hry. Strategie, jak se v mezinárodně orientovaném uměleckém provozu prosadit, jaké místo v něm zaujmout, jak se svou prací uživit a jak k ní vůbec přistupovat, jsou formovány obrovským množstvím proměnných. Soutěživost a spolupráce, včetně jejich nuancí a alternativ, se dostávají na pomyslné misky vah.

Umělecký svět je tradičně spojen s heroizací hrstky vyvolených, ať už v rámci místního nebo globálního kontextu. Vždy existuje nepsaný seznam několika (desítek) jmen, s nimiž lze zacházet téměř jako se značkou zajišťující určitý typ kvality, a potom řada méně známých umělců, tvůrců pohybujiících se na pomezí volného umění a dalších oborů, a nakonec skupina úplných „outsiderů“, ať už co se týče společenského vymezení vůči dominantní scéně nebo nikam nezařaditelné povahy tvorby. Například tímto kategoriemi, se kterými se také ve výstavní, publikační a výzkumné činnosti hojně operuje, prochází ještě rovina věku – mladý, ale (dosud) ne tak známý umělec může ležce získat slibný status „emerging“, zatímco umělcům starší generace, kteří ještě nejsou „established“, zbývá spíše doufat, že se jejich práce dotknou rozličné kurátorské a kunsthistorické snahy o přepisování dějin (současného) umění a další pokusy o nabourávání aktuálního statu quo. Všichni si uvědomují, že jen vrchol ledovce je viditelný nad hladinou oceánu – a samozřejmě, který umělec by si nepřál být viděn? Přitom to, co je pod špičkou, je alespoň v případě ledovců nesrovnatelně monumentálnější a velice fascinující. Takové podloží vůbec spatřit ale vyžaduje určitě úsilí. Umělec a spisovatel Gregory Sholette si v textu nazvaném *Dark Matter: Activist Art and the Counter-Public Sphere* (2002) pro pole, které dává vyniknout několika málo hvězdám, vybral

příměr „temná hmota“. Stejně tak jako je snad 96 % vesmíru tvořeno neviditelnou a blíže neidentifikovanou hmotou, je podle Sholette většina umělecké produkce neviditelná očím kritiků, kurátorů, kunsthistoriků, galeristů a dalších odborníků. Autor do umělecké „temné hmoty“ zařazuje například domácí řemesla, internetové umělecké galerie, amatérskou fotografii a pornografii, nedělní malíře, producenti fanzinů, ale také rozličné aktivistické komunitní praktiky. Zdůrazňuje, že „stejně jako fyzický vesmír závisí na své temné hmotě a energii, závisí svět umění na své stínové tvořivosti“. Sholette požaduje přehodnocení pozice této „temné hmoty“ v hierarchiích vysokého a nízkého umění. Považuje ji za „protiveřejnou sféru“ (*counter-public sphere*), která nejenže v materiálním i ideovém slova smyslu „žíví“ onu špičku ledovce, ale také má potenciál iniciovat strukturální, politické či ekonomické změny.

Je tedy zřejmé, že hrdinové nejsou na světě sami. Že si tento status získali v porovnání s něčím nebo někým jiným a také že jim v jejich cestě na výsluní nejspíš někdo pomohl, ať už přímo nebo nepřímo. Umělecký diskurs zejména v posledních letech hojně skloňuje slova jako spolupráce, vztahová estetika či participace v souvislosti s provázaností uměleckého světa a důrazem na vztahy mezi jeho činiteli spíše než na hmotné artefakty. Přesto je k modu heroizace a soutěžení o nejvyšší příčky těžké nabídnout reálnou alternativu. Mnohdy to vypadá spíše jako snaha vynést toho nahoru více, krátkodobě poukázat na určitou osobnost, praktiku, aktivitu jisté komunity apod. a po odklonění reflektoru, kterým danou záležitost dočasně osvětluje výstava, festival nebo článek, zase tento fenomén ponechat jeho osudu – možná se udrží, nebo, což je pravděpodobnější, klesne opět pod hladinu. Podobně osvětlování a vyhledávání „zvláštního, jiného“

apod. se nakonec stává jen jedním z mnoha trendů v současné reflexi umění, a co se týče tradičních hierarchií, spíše je potvrzuje, než nabourává.

To zároveň neznamená, že být na vrcholu je něco špatného. Ano, je zapotřebí určitý mix štěstí, konsenzu důležitých lidí a být v správný čas na správném místě, aby se z umělce stala hvězda, a v pyramidálním uspořádání nemůže být hvězdou každý. Tím bychom ale neměli devalvovat jejich práci. Možná že stejně slavný by za jiných okolností mohl být ten vedle, a možná že dokonce i jazyk jejich děl je velmi podobný. Ale dokud nebude jeden člověk zcela zaměnitelný za druhého, nemůže být zaměnitelný ani jakýkoli jejich výtvar. Je pravděpodobné, že se na špičce pyramidy nenachází vždy to „objektivně“ nejlepší. Vždyť se jedná o umění, nikoli o exaktní vědy, a jakékoli jeho poměrování a posuzování je věcí nanejvýš citlivou, ovlivněnou řadou subjektivních faktorů. Na druhé straně se tam v podstatě ze stejných důvodů velmi často nachází něco, co je dobré a má co říct. A navíc – nikdo jiný by to nemohl říct stejně. Pro zbytek světa je to tudíž možnost setkat se s jedinečným vyjádřením dotyčného hrdiny nebo hrdinky, kterým se shodou okolností momentálně podařilo být vidět. Samozřejmě bychom mohli uvažovat o zcela nehierarchizovaném světě (umění), ve kterém bude stejná pozornost a podpora věnována každému článku viditelného i neviditelného vesmíru. Bylo by to zcela navzdory všem principům současné společnosti, ve které má soutěž a srovnávání své (ne pouze negativní) místo. Museli bychom zvýšit své mozkové kapacity, abychom vše zvládli pojmut, a přorganizovat veškeré systémy, ve kterých fungujeme. Bylo by to krásné a možná by to bylo trochu nelidské – zdá se, že potřebujeme k někomu nebo něčemu vzhlížet, i když to, co je ve stínu, nemusí být o nic méně důležité. Hrdinové

a hvězdy pro nás představují určité kategorie pro orientaci v jinak bezbřehých možnostech. I z tohoto důvodu bychom na ně neměli rezignovat. Na druhé straně bychom ale také neměli zapomínat na všechny podpůrné mechanismy, které jim umožňují být tam, kde jsou.

Můžeme se pokusit utvářet svět umění, ve kterém vzájemnost a zvýznamněná spolupráce nebudou jen vlastností úzce definované komunity, která těchto kvalit pozbuje otevřením se globálnímu poli s klikatějšími cestami a ostřejšími lokty. Můžeme si vážit těch, kteří krátkodobě nebo dlouhodobě obsadili ona přední místa, a nezapomínat u toho vyjmenovat a docenit všechny ty, kteří jim na jejich vzestupné cestě pomohli – ať už jejich pomoc byla profesní, emocionální či materiální. A v neposlední řadě můžeme uvažovat o tom, v jakých hierarchiích s těmito pojmy pracujeme – v uměleckém světě, který je přirozeně citlivý vůči celospolečenskému a politickým změnám, se uměle vyostřované hranice mezi vysokým a nízkým, profesionálním a amatérským, soutěží a spoluprací zdají být spíše na překážku svobodnému vyjádření, které, jak také připomíná Shollette, může být iniciátorem pozitivních změn. Soutěž potom může být podpůrná, přičemž spolupráce a podpora může být považována za hrdinství.

Edith Jerábková

Z pohledu sekundárního diváka. Matematika, geopolitické změny, přechody a halucinace

Aleš Čermák (1984) je absolvent Akademie výtvarných umění v Praze (Ateliér intermedialní tvorby II / škola Jiřího Příhody). Strávil studijní stáž na Cooper Union School of Art v New Yorku a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Je zakladatelem nakladatelství Ausdruck Books. Pro jeho tvorbu je klíčová práce s textem a obrazem v nejširším slova smyslu jako s angažovaným protipólem žité skutečnosti. Autor vytváří publikace, výstavní a dramatické situace, které se zabývají globalizovanými sociopolitickými podmínkami a jejich vztahem k hybné síle jednotlivce nebo komunity. Svou tvorbu představil v českém i mezinárodním kontextu: například v rámci Biennale fotografie a vizuálního umění Liège, v Muzeu současného umění Taipei nebo v Czech China Contemporary v Pekingu. Na divadelních projektech spolupracoval s pražskou MeetFactory, Studiem Alta a Experimentálním prostorem NoD. Absolvoval rezidenční pobyt mj. ve Vídni a Lipsku. Ve finále C.I.C.H. se objevil již v roce 2013.

Edith Jerábková je kurátorka a teoretička umění. Spolu s Dominikem Langem vede ateliér sochařství na pražské UMPRUM.

Chtěla bych částečně dodržet formát textu, který byl navržen editorkou, a vkomponovat do něj myšlenky umělce na základě předchozího rozhovoru, v našem případě spíše setkání. Nebudu citovat přímo Aleše Čermáka, ale blogspot *Platform*. Jelikož Aleš Čermák nemá ateliér, pro naši schůzku si vybral místo a kontext Transitdisplaye, kde pro mě připravil prezentaci svých projektů, protože jsem skoro žádné nezažila. Ocitla jsem se tak v roli sekundárního diváka, někoho, kdo chce marně zhlédnout a pochopit akci, která se už stala. Umění se pokouší o trik, jak učinit divadlo méně závislým na čase a více závislým na čase vytiženého jedinice naší společnosti, který nemá čas prožívat, ale touží vidět a vědět. V tom jsou umělci nebyvale smířliví, neboť jsou sami obětí tohoto soukolí. Nacházejí dokonce jistou výzvu v možnosti učinit své projekty trvale přístupnými a komunikovatelnými. To je samozřejmě téma samo o sobě, zvláště v případě autora, jakým je Aleš Čermák, jehož performance a divadla navíc hledají trochu jiného diváka než v klasických příkladech obou žánrů, již proto, že některé události se přímo zabývají vztahem prožívané nebo sledované události v životě a prožívané nebo sledované události „na jevišti“. Nemusíme asi ani příliš rozvádět, jak se mění pozice diváka se změnou prostorů, kde se Čermákovy performance a divadelní hry odehrávají. A ještě zajímavější by bylo sledovat Čermákovu publikum, především proto, že velká část jeho prací je procesuálních. Ideální divák by pak zřejmě byl takový, který by navštívil všechny fáze projektu a dokázal by si z nich složit celek. Ale možná to vůbec není nutné, protože i jednotlivé fragmenty mají vlastní integritu.

Tím, jak se autor dlouhodobě zajímá o lidské tělo jako zásadní element performance, ale i obecně jako subjekt, objekt, kvazi-objekt nebo kvazi-subjekt, jako nástroj, jako zdroj a obětí násilí a v poslední době jako překážku,

hranici, tak i jeho projekty získávají metaforickou podobu těla, organismu. Čermák se v umění nepohybuje směrem nápad – dílo. Jeho myšlené a rozdělané práce se dostávají na jeho blogspot *Platform* a rodí se již s divákem a s jeho spolupracovníky, sledovány v procesu a uchopeny v různých formátech a médiích. Začalo to jakousi serialitou, kterou můžeme sledovat názorně v pěti dílech divadelní hry *Občan a věc* (2013–2014). Tento formát zavedl proto, aby tématům umožnil vytvořit větší souvislé celky, které by se mohly vyvíjet nejen konceptuálně v pěti krocích, ale vstřebávat do sebe také zkušenosti z jednotlivých částí a vylučovat nebo rozvíjet to, co se již odehrálo, a být citlivý k novým podnětům. Projekty tak připomínají otevřené systémy, které mají potenciál se měnit, vyvíjet a samy modifikovat. Od *Občana a věci/ize* – aniž bychom se utopili v množství projektů a témat – dobře sledovat orientaci Čermákovy práce a její posun v poslední době. Jak Čermák sám uvádí, silným tématem série je tzv. vyloučený druhý.

Dovolím si zde větší vsuvku: Aleš Čermák svou prací vytváří jakési kontinuum v rámci českého polistopodového umění, jeho projekty navazují na generaci autorů jako Ján Mančuška, Tomáš Vaněk, Zbyněk Baladrán, Jiří Skála a další. Domnívám se, že se tato kontinuita stále projevuje v jeho způsobu práce, ve střídavém antropologickém pohledu na události, míře popisnosti a reflexivité. Možná také v zajímavé figuře průvodce nebo vypravěče, voiceoveru (v první části *Občana a věci* se mj. zabývá E. F. Burianovým voicebandem), který používali umělci předchozí generace jako jakýsi funkční pozůstatek dokumentárního žánru. Bylo by zajímavé pokusit se nalézt pozici Čermákových prací v rámci teorií, které mezi sebou obě generace svírají, zvláště proto, že témata svých projektů artikuluje v souvislosti se současnou a nedávnou filozofií, sociologií,

politickými studii a krásnou literaturou nejen formou výstavních projektů, ale také performance, divadla a textu. Hrubou linku můžeme načrtnout od rhizomatické a dia-gramatické struktury myšlení Deleuze a Guattariho přes beckettovské a brechtovské pojetí divadla, agambenovské gesto, destrukci občana a jeho práv k latourovskému ANT a objektově orientované ontologii. OOO nezasahuje Čermáka cele, přestože vyloučení dominantního subjektu je principiálně přítomno v jeho performancích a divadelních hrách, kde se pokouší o nehierarchické struktury a postupy, ale pro někdy potřebný antropologický pohled musí částečně zachovat pozorující subjekt, aby mohl sledovat problematiku druhého, jiného, kterou vědomě zachovává, neboť i ve společnosti je stále přítomna. V této souvislosti je dále zajímavé, že on, jako autor scénáře a režisér, zůstává viditelný s herci nebo performery a zároveň je také pozorovatelem události. Je tedy jakousi tranzitní figurou. Zdá se mi, že aby mohl pojmenovat civilizační traumata, potřebuje pro svou práci obojí, jak objekt, tak vztah; jak objekt, tak subjekt. Odpovědí na Serresovu řečnickou otázku: „Je parazit bytost, nebo vztah?“¹ by tedy pro něj asi bylo dvojí přitakání.

Čermák sleduje pohyby ve společnosti, systém – jeho modely, fáze, zákonitosti, teorie a nemoci, civilizační události, konflikty, násilí. Oproti předchozí generaci autorů se však v jeho pojetí projevují existenciálně expresivní rysy, odklánění se od konceptuálních postupů, zahrnutí problematiky „přírodního“ a prvky metafyzické, například když píše: „Katastrofa je negativní zázrak, kletba, kterou žádným

1 Michel Serres, *The Parasite (Posthumanities)* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), s. 224–234.

pokáním nemůžeme odčinit.⁴² Zajímá ho situace, jak v jejím konkrétním, tak abstraktním významu. Pohybuje se podle potřeby oběma směry, které bychom pomocně mohli označit jako dokumentární a matematický, tělo a myšlenku, tělesnou akci a vektor. Přestože se přiklání k dematerializovaným formám, stále pro něj zůstává důležitý objekt, ať již lidské tělo nebo neživý předmět na scéně, v instalaci nebo v obraze. Událost také zkoumá v souvislosti s badiouovským chápáním situace, události a subjektu, kde je těžké událost rozpoznat, rozhodnout o její přítomnosti a kde má velký význam prázdno a prázdná místa, což v důsledku v Čermákově díle omezuje hierarchickou strukturu. V současnosti také dosti intenzivně spolupracuje s umělci, kteří se věnují počítačovému jazyku, programování a práci s otevřenými systémy a algoritmy, jako jsou Michal Cáb nebo Kryštof Pešek. Možná i tato spolupráce posunuje Čermákovu uvažování blíže teoriím chaosu a fungování dynamických systémů a bifurkace, kdy malé změny v parametrických hodnotách systému náhle způsobí kvalitativní nebo topologické změny chování.

Ale zpět k *Občanovi a věci*. Aleš Čermák svá témata otevřeně diskutuje, analyzuje a také interpretuje, jsou zjevná a celá série je na *Platformě* prezentovaná, nebudu se tedy pouštět do jejího popisování. Nicméně téma občana a věci, řekněme jako politického a nepolitického těla (těla, které přesahuje své hranice v butlerovském pojetí a agambenovské zrušení pouta mezi člověkem a občanem v centrální figurě dnešní biopolitiky – uprchlíka), zůstává v Čermákově práci stále přítomné až do budoucnosti. Věc, v podobě figur, se v průběhu jednotlivých děl „probouzí k životu“ a sebeuvědomění a ve třetí části se Čermákovu

2 <http://zemeseschveje.blogspot.cz/p/fragments.html>

zpracování tematiky protíná s tvorbou a názory dalších autorů, hudebního uskupení *Lightning Glove*. V dalších dílech pak Aleš Čermák přizval ke spolupráci občanské sdružení *Inventura*, které se zaměřuje na práci s tělesně a mentálně postiženými lidmi, a hudebníka Petra Skalu. Je třeba uvést, že své spolupracovníky nevyužívá jako nějakého zdroje, který poskytne materiál, nebo nástroje, jenž vykoná záměr, ale spíše sleduje, kde se jejich zájmy a názory podporují a rozvíjejí. Nechává je tedy jednat. V páté, poslední části Čermák představuje další téma filozofické diskuse o povaze současného systému, které jej bude zajímat asi ještě nějakou dobu – téma katastrofy.

Budoucnost a minulost se v cyklické povaze katastrofy spojují, současnost pak může být interpretována jako její následek a působení. Její přítomnost je plíživá a my si neuvědomujeme, že již probíhá. V textu k projektu *Země se chvěje* (2015) ji autor popisuje takto: „Katastrofa není něčím, co hrozí nastat v blízké budoucnosti, nebo co se naopak stalo už někdy dříve. Prožíváme ji spíše právě teď. Neexistuje žádný konkrétní moment zkázy. Svět nekončí velkým třeskem. Země se chvěje. Nikdo neví, co přesně pohromu způsobilo. Její příčina leží někde v daleké minulosti a je absolutně oddělená od přítomnosti. Katastrofa je negativní zážrak, kletba, kterou žádným pokáním nemůžeme odčinit. Katastrofu může zmírnit jen zásah něčeho nepředvídatelného, jako je třeba událost, která ji spustila. Nemá smysl se o něco pokoušet, jenom nesmyslná naděje dává smysl. Co je katastrofa samotná? Je možné, že její motiv je nutné chápat jako metaforu nebo výraz nějakého jiného druhu úzkosti. Jak dlouho může katastrofa existovat bez nových podnětů? Co se stane, když už nikdo nepřijde s ničím překvapivým? Katastrofa dává tušit, že konec už přišel, že budoucnost nám může

nabídnout jen opakování, variaci jednoho a téhož. Je možné, že už nás nečekají žádná překvapení?⁴³

Na samém konci projektu *Občan a věc*, v závěrečné, páté části, autor ostře přechází ke konkrétnímu a současněmu námětu, který se vztahuje k tématu humanitární katastrofy, utonutí 366 afrických uprchlíků v říjnu roku 2013 u břehů italského ostrova Lampedusa. Zajímavým aspektem Čermákových projektů jsou právě tyto proměny uměleckého jazyka v průběhu sérií, ale i jednotlivých děl, kdy mění formáty, média, ale i jemněji přechází z abstraktního do konkrétního, mění vzdálenost pohledu – celek a část. Nejedná se o zcela hybridní formy, ale spíše o transformace, přechody z divadelního představení do filmu, textu, galerie, které ovšem vždy vyžadují specifické uchopení. Tak se tomu také děje v divadelním představení *Země se chvěje*, které navazuje na *Občana a věc* a téma katastrofy přibližuje tématům úzkosti společnosti a hauntologickým předstávám. Ve stejnojmenném apokalyptickém videoeseji (2015), ve kterém Čermák rozvinul text a zpracoval ho do podoby videa společně s Michalem Cábem, se střídá pohled na celý systém s pohledem na chování a procesy několika jeho buněk. Videoesej, jenž je spojením komentáře a vizualizace, která využívá 2-D buněčného automatu OTCA Metapixel hry *Game of Life*, diváka zavádí na sugestivně přesnou cestu k zániku veškerého života na Zemi. Psychologizuje tak úzkost jedince a skupiny do globálního rozměru a poukazuje na její stálou podvědomou přítomnost.

Musím se přiznat, že jsem již dopředu rezignovala na popsání Čermákovy tvorby jako celku. Množství témat, jejich průběžná interpretace samotným autorem, jejich prolínání se s tvorbou jiných autorů a jejich přímá konfrontace

3 Tamtéž.

s literaturou, teorií a filozofií činí tento celek příliš rhiptomickým a komplexním pro jeho krátké uchopení. Vybírám si proto z něj momenty, které možná nejsou nejpodstatnější, ale pro můj (a snad i divákův) současný pohled, omezený přímou neúčastí, nějak upozorňující. Zajímá mě série, která je stále otevřená a má potenciál vytvořit velký celek, *Předobraz přícházejícího selhání* (od 2014), jejímž začátkem je formát „sociální choreografie“, jak ji nazývá sám autor. Jako herci zde vystupují herec Jakub Gottwald, umělec Michal Cáb a hudebník Petr Skala, se kterými Aleš Čermák spolupracuje dlouhodobě. Projekt vznikl ve spolupráci s Pobytovým střediskem v Kostelci nad Orlicí a Krump Family Union Runners. Vychází z výrazně abstraktního pohledu na současnou společnost, kdy tělo vnímá jako bod a jeho pohyb je představen vektorem. První část je hledáním scénické formy pro vyjádření skupinového tvoření, které připomíná otevřenou formu nebo jakýsi druh jamování či kinestezie. V tomto formátu se Čermák možná nejvíce vzdaluje metaforickému uchopení a moralitě, přestože zcela nevylučuje kritický potenciál: „Použitím určitého pocitu jinakosti chci ukázat způsobu, jakými moc proniká do těl subjektů i způsobů jejich každodenních životů... Tělo [objekt]. Těla v pohybu [vektory]. Tělo jako nástroj. Tělo jako manuál. Tělo, vystavené v obecných pozicích. Těla [objekty] v rolích svědků, vyrobená proto, aby mohla vyprávět příběhy... Těla v roli odřenin, na nichž je možné rozpoznávat dějiny.“⁴⁴

Podobně halucinogenní výraz má také další část projektu, filmová esej *Polo Shirt / Discipline/* (2015–2016). Nahlíží na tělo jako na jakýsi tranzitní objekt, jehož tvar se podřizuje tvaru auta, deformuje se do něj, aby se skrylo. Je motivována jedním z extrémních způsobů překračování

4 <http://predobraz.blogspot.cz>

hranic, kdy se migrant zabudovává do podvozku auta, za polstrování, do kufru, k motoru apod. Čermák nahlíží na tělo také jako na hranici, kterou samo překračuje. Jedinec tak překračuje hranice země, ale často i hraniční možnosti vlastního těla. Filmová řeč směřuje od rozmlíženého ke konkrétnímu, kamera bezděčně a pomalým těkáním pozoruje výsek hraničního přechodu mezi Španělskem a Marokem, rutinní prohlídky aut. Její pohyb přechází od objektu k objektu, mezi nimiž nerozlišuje humanitu, je repetitivní a narušuje jej kolážování obrazu záběry na uprchlíky, kteří se deformují do autosedaček a palubních desek. Obraz se postupně začne konkretizovat do jednoho reálného případu, ve kterém bylo tělo vystaveno intenzivnímu vdechování výfukových zplodin. Čermák v této souvislosti popisuje přechodný stav člověka „transcendujícího“ do věci, který může cestovat například jako selfie. „To, že je tento způsob přemístování spojený s extrémní fyzickou a psychickou náročností, je víc než zřejmé. Tělo už není překážkou. Na tomto půdoryse se ale rýsuje další velice zajímavé téma. Otázka o povaze transcendence předmětu. Všichni dobře vědí, že halucinace nenapodobuje přítomnost, ale že přítomnost je halucinatorní.“⁵

Předobraz přicházejícího selhání je další z řady prací sledujících současné geopolitické změny, pokouší se ale nacházet takové formy, které se zbavují koloniálního patosu i postkoloniální emancipace. Čermák hledá příklady takovýchto forem v tanečním stylu KRUMP nebo projektech tanečního souboru Gintersdorfer/Klaßen, jehož členové pocházejí z Německa a Pobřeží slonoviny. Abychom pochopili jeho současné snahy, zakončíme tento text, který opominul

5 <http://predobraz.blogspot.cz/p/2-p.html>

celou řadu výrazných Čermákových prací a divadelních představení – především adaptaci románové trilogie maďarské spisovatelky Agoty Kristof *Velký sešit, Důkaz a Třetí lež* (2014) – citátem z knihy Erin Manning, která společně s Brianem Massumim a členy Sense Labu a Workshop in Radical Empiricism rozvíjela „koncepty-v-tvoření“ (*concepts-in-making*) pod označením *Technologies of Lived Abstraction*: „Cílem akce *Dancing the Virtual* bylo zpochybnit často prosazovanou dichotomií mezi tvorbou a myšlením/výzkumem. Konkrétně pak akce měla sloužit jako platforma spekulativního pragmatismu, kde se každý pohyb stává pohybem myšlenkovým. V aktivním přechodu mezi pohybem a pohybem myšlení začali účastníci společně budovat repertoár nových experimentálních technik, které performativně přemostují mezeru mezi myšlením/mluvením a děláním/tvořením. Nejenže to umožnilo tvorbu a komunikaci napříč obory během samotné akce, ale rovněž to mnoho účastníků přimělo k tomu, aby i nadále prozkoumávali možnosti, jak i v budoucnu pořádat akce s aktivní účastí, které zpochybnují aktivní/pasivní model mluvčí/posluchač či umělec/divák. Pohyb těla se mění v pohyb myšlení...“⁶

6 Erin Manning, *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy* (Cambridge, MA – London: MIT Press, 2009), s. 1–2.

Jiří Ptáček

Pokus o model Kataríny Hládekové

Katarína Hládeková (1984) je absolventka Fakulty umění Technické univerzity v Košicích (Ateliér grafiky a experimentální tvorby Rudolfa Sikory) a brněnské Fakulty výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně (Ateliér malířství III Petra Kříčaly). Strávila studijní stáž na Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki v Krakově. Doktorské studium zahájila na Katedře elektronického obrazu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem a v současnosti v něm pokračuje na brněnské FaVU. Pracuje zejména v médiích objektu, instalace a fotografie, přičemž ústředním tématem její práce je model: monumentální prostorová realizace v malém měřítku, která je často představována právě skrze fotografii. Autorka zkoumá proměnlivý vztah mezi realitou a jejím obrazem (či předobrazem), který se sám o sobě stává novou skutečností. Svou tvorbu představila v mnoha českých a slovenských výstavních institucích, v poslední době například v Kabinetu T ve Zlíně, brněnské Galerii TIC, Make Up Gallery v Košicích nebo Fait Gallery v Brně. V roce 2013 reprezentovala Slovensko v rámci Henkel Art Award.

Jiří Ptáček je kurátor a kritik umění. Kurátorsky vede galerii Fotograf v Praze.

Jsem v Brně. S Katarínou Hládekovou mám domluvené setkání v Solo. Založila ho s manželem, kreslířem a grafickým designérem Ondřejem Homolou, a mladým vizuálním umělcem Martinem Nytrou. Do té doby v něm uspořádali několik výstav. Od Domu umění na Malinovského náměstí to je rovně a pak doleva. Pět sedm minut chůze Cejlem. V jednu chvíli procházíte kolem zadního traktu divadla pro děti, který vypadá jako dřevěný koráb na souši. Model 1:1.

Katarínu zahlédnu přes výlohu. Sedí v jinak prázdném prostoru za stolem. Nad ním jsou nástěnné hodiny, v nichž poznávám papírový model, který si před dvěma roky slepila kvůli fotografiím na jednu výstavu. Ručičky velkého počtu tehdy neukazovaly čas, ale své postavení vůči centrálnímu bodu, kolem něhož byly rozesetavěny.

Vítáme se a Katarína mi ukazuje místnosti v zázemí. Nahlížíme do několika malých ateliérů. Stálý ateliér tam nemá. K práci využívá vstupní prostor. Pokud v něm zrovna není výstava. Když se coby galeristé shodnou, že by rádi výstavu uspořádali, prostor vyklidí. A když je naopak potřeba víc pracovat na vlastním, neorganizují veřejný program.

„Je to něco na pomezí sukromného a verejného. Pre nás by to bol veľmi veľký luxus, keby to bola len galéria alebo len ateliér, pretože celú prevádzku hradíme z vlastných zdrojov a nežiadame o granty. Takže takto je to pre nás ekonomické a ekologické.“ V té době nevím, že se sem znovu podívám za týden během diplomových obhajob na FaVU.

Jdeme na kávu. Navrhnou Šestou větev, protože tam Vilém Duha zrovna vystavuje své reliéfy. Uvědomuji si, že Solo je pouze poslední z „galerií“, které jsou s Katarínou nějak spojené. Jednu vedla už na Fakultě výtvarných umění v Brně, když tam přišla z Košic. Stála uprostřed ateliéru a vypadala jako zmenšená modernistická kunsthalle.

Vystavující museli vyřešit expozici v miniaturních sálech

a diváci nahliželi dovnitř okny jako Gulliverové. Později si spolu s Marií Štindlovou zřídily výstavní prostor na privátu. Jmenoval se Jádro a vznikl v takové hlubší nice na chodbě bytu. Zvaly tam autory zvučnějších jmen, než měly samy. Spolubydliči se nelíbilo, že se jí tam scházejí cizí lidé.

Když Jádro přestalo být galerií, organizovalo program na bázi exkurzí a výletů. Následoval Grau Kolektiv, sdružení mladých umělců a kurátorů, které se mimo jiné staralo hned o několik malých výstavních míst po městě. Katarína mi po cestě do Šesté větve říká, že neví, jestli Grau Kolektiv aktuálně existuje. Svého času to ale byl vcelku viditelný lokální kulturní label. Patřili k němu zakladatelé dnešních Bastl Instruments a také Klára Peloušková, která dnes vede Artalk.

V Brně trvají na významu vystavování po kavárnách. Spolek, Švanda, Steiner, Kino Art, Falk, Šestá větev. Obvodové zdi a výlohy. Naopak méně často zakládají klasické galerie. Po dlouhé odmice od zániku legendární Galerie Eskort vznikly vlastně pouze tři standardněji provozované off space – OFF/FORMAT, Tvar a Klubovna. Jenže městské a státní výstavní instituce v Brně fungují poměrně dobře a na menší scéně je vstup do nich přece jen snazší než v Praze.

Sedíme u nápojů. Miniaturní galerie Katarína nestavěla pouze kvůli komunitní kratochvíli. Patřilo to k rozvíjení jejího uvažování o modelech. Nejde přitom jen o změny měřítka a nápodoby skutečnosti: „Zo začiatku ma fascinovala hlavne estetika architektonických modelov a tiež ilúzia, ktorá vzniká zmenou mierky. Postupne som o modeloch začala uvažovať ako o forme reprezentácie a to prvotnú fascináciu posunulo do úzadia. Modely som prestala len používať a moja práca začala byť viac o' modeloch. To celú vec skomplikovalo a zamotalo. Vytváram modely o modeloch, čo prirodzene zahŕňa

implicitnú tautológiu a cyklickosť.“ Pomerně dlouho mi vypráví o kognitivních modelech a vágnosti. „Myslím si, že ak je umelecké dielo formou reprezentácie, tak je možné uvažovať o umení aj ako o forme modelu. Najviac ma inšpiruje teória zastrešujúca vedecké alebo teoretické modely. Tie sú ale určitým spôsobom opačné voči tým modelom, ktoré využívame v umení. Myslím, že je to práve vágnosť, vlastná i kognitívnym modelom, ktorá odlišuje umelecké a teoretické. Vágnosť je nepresnosť, vzniká asociatívne a intuitívne. Často je neodôvodniteľná. Napriek tomu, že svoje práce staviam na vopred daných pravidlách, v procese tieto pravidlá porušujem a nechávam priestor voľným asociáciám. Potom sa vzniknuté protiklady snažím vybalansovať. Takto postupujem už dlhšiu dobu, aj keď som to pôvodne nasledovala vedome.“

Centrálnim objektom jej loňské výstavy *Obrazy tohoto blogu* (2015) v Galerii Kabinet v Brně byl váleč, na který návštěvník posouváním navíjel dlouhý papír s textem Mariky Kupkové. Rychlost posouvání po podlaze odpovídala rychlosti čtení textu. Také tento váleč byl modelem – materiální verzí virtuálního svitku běžně užívaného v prostředí internetu. Text nebylo možné vidět celý, podobně jako před čtyřmi lety nemohly být najednou viděny všechny čtyři fotografie na výstavě v mé Fotograf Gallery. K nim si Katarína postavila papírové modely výstavního sálu, do nichž umístila čtyři navzájem se podobající objekty. Divák si při troše pozornosti všiml, že se nevidí na fotografickou dokumentaci prostoru s obrovským trojrozměrným objektem. Nemohl ovšem poznat, že se nejedná o jediný objekt fotografovaný ze čtyř různých stran. Skrže čtyři snímky čtyř objektů mu ale přesto v mysli vznikl model viděné věci. Reprezentované

skutečnosti neodpovídající realita, objektivně neúplná a ovlivněná limity naší paměti, přesto ale taková, že k ní zaujíráme důvěřivý postoj.

Neúplná a deformovaná informace, imerze a paradox, který ponoření do obrazu ruší, zacyklenost, zrcadlení, smyčka nebo uzavírání kruhu jsou abstraktní témata, která se v její práci objevují tak často, že se stala jakousi Katarínou osobní značkou. Jejich vyřešení mají často charakter hádanky či hlavolamu. Jejich vyřešením, včetně případného rozpoznání odchylky a porušení pravidel, můžeme pocítit radost, jakou zažívá dítě, když vyřeší úkol, a zároveň si uvědomit, že její racionálně podložená díla jsou metaforou našeho vztahu k obrazovým reprezentacím.

Ve fotografiích sleduje nečitelné pomezí, kdy sérii obrazů začínáme považovat za kontinuální sekvenci. V objektu z výstavy *Rozdělat oheň* (2014) v brněnské Fait Gallery Preview zase využila odrazu keramického modelu větve uvnitř zrcadlového patnáctistenu k vyvolání efektu jejího animování. K plnohodnotnému zážitku přitom bylo nutné začít objekt obcházet. Rozpohybovaná větev, uložená na rudém podkladu, a přeskakování jejího obrazu před očima pozorovatele z jednoho zrcadla na druhé ale zároveň volně asociovala strhující, neredukovatelný zážitek horčičko ohně. Jedno z možných řešení, jak vytvořit model ohně. Model, který vyvolává emocemi prohrátý obraz, jejíž v sobě nosíme.

Povídáme si ale také o projektu na finále Ceny Jindřicha Chalupeckého. Protože text dávám dohromady výrazně později, raději se ještě ptám, jak svůj záměr rozvíjela. Píše jí a ona mi odepisuje: „Chcem vytvorit niečo, čo pôjde po povrchu, bude opisom opisu alebo tematizovanou tautológiou. Nakoniec som sa rozhodla pre tri objekty. Sú to drôtené modely typografických symbolov. Zároveň

slúžia ako inštalačné moduly pre zbierku vernakulárnych nájdených obrazov, ktoré v ďalšom pláne rozvíjajú motívy cyklickosti, slučky alebo rovnováhy. Súvisí to s tým, ako sami projektujeme svet, ako vnímame objekty, ako odraz deformuje informáciu, ktorá sa k nám dostáva. Jeden z modulov nesie zrkadlo, ktoré by ideálne malo opisovanú situáciu obracať do skutočnosti. Naschvál nepoužívam typografii písmen ako jednotiek pre stavbu slov. Vybrala som špeciálne znaky, ktoré nesú vlastné významy. Dôležitá pre mňa bola symbolika ich tvaru, ktorá opakuje zdelenie uzavretosti a cyklickosti.“ A upřesňuje, že základním tématem tohoto pro ni manifestačního díla je problematika symetrie a její estetické a emocionální působivosti. „Hovorí sa, že človek považuje za krásne to, čo je symetrické a postavené na centrálnej kompozícii. V umení sa mi často zdajú centrálné kompozície nudné a zachádzajúce do dekoratívnosti. V náväznosti na zbierku ilustrácií z knihy *I Am a Strange Loop* od Douglasa Hofstadtera som začala zbierať fotografie tematizujúce uzavretosť v slučkách, ktoré sú obvyčajne symetrické, ale zároveň sa mi zdajú atraktívne. To, čo ma na nich oddialuje od toho, aby som sa nudila, je práve ich zasadenie do určitej sociálnej a časopriestorovej skutočnosti. Je to niečo, čo by mohlo byť označené za vágnosť, ale zároveň niečo, čo vyvoláva záujem.“

Mariana Serranová

Charaktery, role, vztahy a kontexty

Anna Hulačová (1984) je absolventka Akademie výtvarných umění v Praze (Ateliér sochařství / škola Jaroslava Róny a Ateliér intermedialní tvorby II / škola Jiřího Přibody). Strávila studijní stáž na Korean National University of Arts v Soulu v Jižní Koreji a na Gray School of Art v Aberdeenu. Ve své sochařské tvorbě aktualizuje tradiční řemesla a do jazyka současného umění překládá inspiraci nalézanou ve starých mytologických, východních kulturách, ale také českých lidových tradicích a původní křesťanské symbolice. Převážně figurativní práce ztělesňují osobitou estetiku na pomezí starodávných idolů, gotické dřevorezby a plošného minimalismu grafického designu a fotografie. Svě dílo Hulačová představila v mnoha renomovaných českých výstavních institucích, jako jsou Národní galerie v Praze, pražská MeetFactory či Hunt Kastner Artworks. Zahraniční publikum mělo možnost se s její tvorbou seznámit mj. na Biennale Gherdina v italském městě Ortisei nebo veletrhu Art Basel v sekci Liste. Absolvovala rezidenční pobyt v CEAC ve Štrasburku, kde také letos otevřela výstavu svých prací.

Mariana Serranová je kurátorka a kritička umění. Působí jako dramaturgyně Festivalu Fotograf.

Intuitivní, citlivé, a přitom suverénní umění Anny Hulačové působí v technicistním prostředí vysočanského ateliéru jako zjevení. Udivuje vážností i humorem, dává svým neafektovaným naturelem prostředí přirozené měřítko, volbou materiálů a stylů potvrzuje a současně popírá definitivnost a materialitu sochařského média.

V bezúcelném labyrintu jednoho z vyprázdněných traktů tovární haly se skrývá imaginativní svět, spojující univerzální principy civilizace a přírody, mnohoznačné odkazy otevírají dveře do umění jiných epoch, mimoevropských kultur a přírodních národů. Sochy na poličkách, skříních v bývalé kanceláři a kumbálu působí jako bizarní lapidárium a etnografická sbírka současně. Prolínají se tu samovolně různá autorčina období – sochy z dřevěných hoblin, těsta, pálené hlíny, sádry i betonu. Starověkem a mimoevropským uměním inspirované hlavy, redukované pačcí postavy nebo nejnovější sochy vztahující se k odkazům moderny. Annina práce má zřetelně vymezené okruhy, které se místy obsahově i formálně doplňují, od performativního způsobu prezentace přes folkloristicky koncipované starší práce akcentující přírodní materiály po hybridní kombinace v tradičně sochařských i zcela nekonvenčních materiálech. V současnosti má navrch silně skulpturální přístup, který vychází z odkazu modernistických programů. Příkladem mohou být kompaktně modelované sochy *Horníků* (2015), eklektická figurativní skupina *Bratři* (2015) nebo právě vznikající kubizující postavy v mírně podživotní velikosti. Přesto udržuje kontinuitu a styl: „K některým tématům nebo technikám se už vracet nechci, ale občas mi v procesu přijde, že tam něco z minulosti zrovna sedne, tak to použiju.“ V posledních letech je Anna velmi exponovanou umělkyní, průřezové výstavy konfrontující její starší a novější práce stále překvapují bohatstvím zdrojů. Loňská autorská

Přehlídka pudů (2015) ve Francouzském institutu, spolupráce s Jiřím Přihodou v galerii Hunt Kastner *INTERPRET I. & ANNA HULAČOVÁ* (2015) nebo příznačně nazvaná samostatná výstava *Unlocked Characters* (2015) v CEAC ve Štrasburku potvrzují silnou autorskou pozici. Kompletní zpracování po všech stránkách vyzrálé produkce by bylo na obsáhlou monografii. Anna spolupracuje i se svým manželem Václavem Litvanem, v rámci jejich společného vystoupení v galerii Entrance *Zuby nebo rohy* (2015) prezentovala starší dvojici hlav *Andělský dialog* (2013) a *Blízká setkání vlastního druhu* (2013), sochy s reliéfem typickým pro zdobení pečiva či na maximum redukovanou hlavu z těsta.

Síla a přitažlivost Anny Hulačové tkví v nedopovězenosti otevřené metafory, v tom, jak ne příliš doslovně evokuje stereotypní symbolické principy a historické styly, či jak dává do souvislosti současné a archaické mytologie. Nevyhýbá se ani překvapivé interpretaci silně ikonograficky zatížených motivů a tradičních žánrů. Dnes již notoricky známým příkladem z Anny tvorby je v tomto směru projekt *Holubičky spanilé* (2013), který realizovala v Galerii 35m². Ústředním motivem instalace zde byla konfrontace postav *Kentaury* s fotbalistickými nožkami, *Madony s koalou a kravatou* a sousoší nesmlouvavě maskulinních torz, jejichž odvrácenou stranu doplňuje smyslné lyrizující ženský profil. Tato scéna, odlehčující napětí mezi silnými genderovými protějšky, také výrazně stvrzuje Annin dlouhodobý zájem o konstruování identit, jejich proměnlivost, ale i komplexitářnost a reverzibilitu.

Tato výrazná sochařská osobnost na sebe upozorila v rámci Essl Art Award CEE 2009, po které následovala řada stáží, autorských instalací i účasti na skupinových přehlídkách. Přes enormní pružnost a svobodu ve volbě prostředků působí v rámci kolektivních výstav Anny

sochy nezaměnitelně. Výrazným příspěvkem do diskurzu kolem současného sochařství byly její práce na výstavě *Opak je pravdou* (2012) v pražské MeetFactory, kde v interakcích svého dlouhodobého zájmu o folklor postavila mimo jiné známou pomlázkovou sochu *Velikonočního bojovníka* (2011). V této době autorka začínala téžít také z kombinace sochy s fotografií, rozvíjela rustikální a etnografické pojetí soch v různých materiálech a technikách a rozpracovala další alegorizující figurativní skupiny vycházející z evropské tradice – například instalaci *Láska, víra, naděje, přátelství* (2012) či sousoší nazvané *Víra* (*Sv. Jiří*) (2012).

Někdy se v přiznaném primitivismu nechává vést přírodními procesy. Nejradikálnějším projevem v této linii je její experimentování se včelstvem – připomenutí si zaslouží alespoň performativní projekt *Roje a zdroje* (2012). Také na letošním mezinárodním bienále *From Here to Eternity* v italském Ortisei Anna vystavuje rustikální postavy s včelími plástvemi v břišní dutině.

Pro Annu je charakteristické užítí technik, které jsou v určitém materiálovém kontrastu – jsou to klasické sochařské materiály, jako je dřevo, sádra, hlína či kámen, ve spojení s efemérními, syntetickými či organickými materiály – těstem, silikonem nebo slámou. Autorčin komentář k současnému chápání média sochy se pohybuje v rozmezí od surrealistického objektu přes princip koláže a asambláže s využitím fotografie až po další techniky povrchového dekoru a zdobení. Sochy jako by v nich dostávaly dvojitou životnost – základní charakterový typ i divadelní choreografičnost. Tento často se opakující rozpor mezi skulpturální vyhraněností a dohrou v provizorních materiálech však v podání Anny Hulačové vyzní víc než harmonicky.

V rámci přehlídky *Nejlipsší krejčí ve městě* (2015) v žižkovské galerii Hunt Kastner, která autorku zastupuje,

představila poetickou, dnes už emblematickou bustu *Mosta/říje* (2015), jejíž obličej vyplňuje konzervativní reprodukce krajiny. Silně evokuje pocit ničím nerušeného snění, jaký míváme při ohledávání dávného minulého, ale téměř teatrální biedermeierovské zdobení zase upozorňuje na past skrývající se v patetickém prožívání exaltované alegorie. Přístup vzýrazující příbuznost principů „paměti“ a reprodukovatelnosti fotografie či grafiky a sochařského „zvětšování“ a replikovatelnosti využila také v trojici hlav na společné výstavě s Viktorem Takáčem *Černé světlo* (2015) v galerii Fotograf.

Podobně jako u sousoší *Kráska a netvor* (2013) využívá autorka řezu či příčné plochy, kterými tradiční typologii personalizované busty nebo portrétu proměňuje v hybridní, anonymizované postavy, jejichž obličej komunikují prostřednictvím konvexních a konkávních ploch. „Právě anonymita portrétů vlastně vytváří osobnost. Někdy používám místo tváře kresbu, někdy fotku, jindy mě baví koláže, kdy diletantsky modeluju ve 3D programu a použiju plastický virtuální obraz na plošný tisk zakomponovaný do hmotné 3D sochy. Vlastně je to jedna z možností, jak uchopit současného člověka, který je částečně formován virtuální nebo internetovou realitou. Charakter člověka nejde jasně konkretizovat, jako by našemu celku něco chybělo nebo byl naopak rozdělen na několik částí, které se spolu zároveň snaží komunikovat.“

Každodenní situace nám diktují nejrůznější role. Žijeme s mnoha identitami současně a je v režii té které konkrétní situace, zda se ocitáme v pozici dominance, či podřízenosti. To je také tématem právě vznikajícího sousoší, uvádějícího v dialog podřízeného a nadřízeného. Anna se zde obsahem i specifickou plasticitou výrazně přihlašuje k programové inkluzivnosti a kolektivistickému přístupu

ke společnosti meziválečného civilismu. V ateliéru visí staré pohlednice s Gutfreundovými pracemi z konce 20. let. Inspirace je zcela příznaná a rozhodně nejde o pouhou stylizovanost, ale především o ideovou stránku civilismu s jeho sociálním nábojem: „Jde mi o to, jak uchopit sochu jako reprezentanta společnosti a zároveň jako jeho kritiku. Civilismus pro mě představuje ideál fungující společnosti, která komunikuje bez hierarchického zápachu. U nábožensky a reprezentativně motivovaného portrétování je mi sympatické zaměření na autonomní univerzum jedince zasazeného v jeho kontextu. Sousoší oproti tomu stojí na komunikaci mezi jednotlivci. Sociální sochu – portrét, figuru – vnímám jako ‚člověka ovlivněného prostředím, zatímco sousoší už zastupuje ‚společnost‘, která ovlivňuje prostředí, v němž fungujeme. U Gutfreunda mě baví, že jeho sochy z tohoto období jsou lidové jako postavíčky z vesnického betléma, a přitom byl předtím průkopníkem kubistické sochy. Postmoderná, inspirovaná minulostí, archaičností a estetikou přírodních kmenů, se vlastně moc neliší od moderny, která je svými zjednodušenými estetickými tvary příbuzná například africkým maskám. Vlastně ze specificity Afriky nebo lidovosti vychází. Dá se říci, že i veškerá architektura a design od dob kolonií až po současnost zde má kořeny nejen ve smyslu etnografickém. Vnímám tyto souvislosti i v současné politické perspektivě, jako politikum v kontextu uprchlické či globální ekologické krize.“

Umění Anny Hulačové přináší nadčasově pojednanou reflexi společenských a kulturních vztahů, stírá hranice a hierarchie mezi primitivním a moderním. Autorka techniky, vzorce vidění světa a způsobu reprezentace poplatné jímým dobám či exotickým krajínám aktualizuje s neobvyklou kombinací antropologické poučenosti i záměrně naivitu.

Její performativní vystoupení, spojená s využitím rituálních masek a rustikálně pojatých rekvizit, mají silný mystický rozměr, lehkost i hravost.

Vědomí potřeby empatie vůči jiným etnikům a jejich kulturám i vůči přírodě, které velkou měrou ovlivňuje současnou uměleckou produkci, má u Anny Hulačové těžko popsatelnou hloubku, jako by toto eticky podmíněné politikum tavila do metafyzické roviny, vyjádřené bezprostřední prezencí a hmatatelnou materialitou vystavenou působení času.

Jan Zálešák

Šašek? Šaman!

Matyáš Chochola (1986) je absolvent Akademie výtvarných umění v Praze (Ateliér malířství II / škola Vladimíra Skrepla). Strávil studijní stáž na Universität der Künste v Berlíně a na Vysoké škole uměleckoprávní v Praze. Chochola tvoří se pohybuje zejména v médiích instalace a performance. Představuje pestré komponované univerzum, jehož nedílnou součástí je postava samotného autora. Chochola experimentuje s postinternetovou estetikou, neortodoxní, ale promyšlenou kombinací symbolů současnosti a jejich pradávných kořenů. Trashové objekty se setkávají s precizními sklářskými technikami, rozlité barvy s malbou na hedvábí, poezie šamanismu s devadesátkovou diskotékou. Svou tvorbu představil v řadě výstavních institucí v České republice i zahraničí, například na Manifesta 11 v Curychu, v berlínském Grimmelmuuseum, v pražské galerii SVIT nebo v Národní galerii v Praze. V roce 2012 získal Chochola Cenu Václava Cháda v rámci VI. zlínského salonu mladých.

Jan Zálešák je kurátor a teoretik umění. Pedagogicky působí na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně.

S Matyášem Chocholou jsme se měli setkat v jeho pražském ateliéru. Hezky vymyšlené – já se podívám na věci, položími několik trefných otázek a Peter Fabo zatím pořídí fotografie, možná včetně té, na které spolu rozmlouvají pan umělec a pan novinář. Nakonec bylo všechno trochu jinak. Chochola přiletěl do Prahy z Curychu, kde poslední měsíc připravoval svůj projekt pro jedenáctou edici putovního bienále *Manifesta*, asi jen o hodinu dříve, než jsem já přijel vlakem z Brna. Když jsme zjistili, že fotografování nedopadne, musel jsem ho k alespoň krátké návštěvě ateliéru hodně přemlouvat. Nakonec jsme ale strávili cestu tam i zpět v živém rozhovoru a zkušenost s mlčenlivými věcmi, které nějaký čas byly opuštěné, jen samy se sebou, byla myslím pro oba stejně intenzivní.

Matyáš Chochola absolvoval Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Vladimíra Skrepla poměrně nedávno (v roce 2014), ještě před ním ale studoval dva roky v sochařském ateliéru Michala Gabriela na brněnské FaVU a na scéně současného českého výtvarného umění začal být viditelný již koncem nultých let. Právě sochařské školení, s nímž ovšem zachází jako příslušný marnotratný syn, dodává jeho práci zajímavou esenci – směs odvážné suverenity v práci s materiálem (k níž si neváhá v případě potřeby najímat spolupracovníky) a poučeného diletantství, s nímž překračuje schematické škatulky žánrů a médií. Důležitým jednotícím prvkem Chocholovy práce je performativita, respektive spojování objektů a živé akce, která někdy funguje jako jejich významová a zážitková či energetická extenze, jindy je spojena přímo s tvorbou objektů, často v participativním duchu. Právě tento postup Chochola uplatnil v Curychu, kde na svém projektu spolupracoval s komunitou lidí navštěvujících kurzy kickboxera Azema Maksutaje.

Chocholova účast na *Manifestě* je nepochybně potvrzením jeho uměleckých kvalit, současně však odráží i proměnu postavení Prahy na pomyslné mapě světa umění. Přestala být exotickou periferií, na které se nejlépe daří komunitnímu, poněkud do sebe uzavřenému umění. Aktivity rezidenčních center, nezávislých i komerčních galerií a projektů orientovaných na mezinárodní provoz umění (MeetFactory, Futura, Hunt Kastner, SVIT, Are ad.) v posledních letech přivedly do Prahy množství zahraničních umělců a kurátorů a zároveň je stále normálnější, že se české umělkyně a umělci pohybují na mezinárodní scéně s dříve nevídanou samozřejmostí. Přestáváme se nacházet v „asynchronním prostoru“, jak o něm před dvanácti lety uvažovali Vít Havránek a Ján Mančuška, ale jsme jednoduše součástí globálního „tady a teď“.

Při shromažďování podkladů pro psaní tohoto textu jsem v e-mailové schránce našel Chocholovo portfolio z roku 2010. Težšíste obrazové dokumentace je zde spojeno s akcemi, v nichž se odkazy k tzv. primitivním kulturám a šamanismu prolínaly s novodobým eskapismem New Age komunit a fantasy cosplayerstvím. Popis těchto akcí v portfolio je stručný: „V odkazu na své dětství žité v duchu New Age jsem provedl v létě několik magických rituálních performancí. První jsem provedl sám na starém keltském oppidu. Na druhou jsem vyrazil se skupinou fantasy skřetů k pravěkým menhirům. Pro třetí jsem vyrobil několik totemů a pozval jsem k ní své přátele.“

Také v rozhovoru, k němuž jsme si sedli po návštěvě jeho ateliéru, se Chochola vracel k zážitkům z dětství – k víkendům a letním táborům stráveným v přírodě s rodiči, kteří na začátku devadesátých let hledali nové horizonty duchovní zkušenosti – jako předznamenání vlastního zájmu o současné zdroje spirituálního prožitku: „Když jsem se

rozhodl to téma uchopit, mělo to pro mě i nádech provokace. Zdálo se mi, že společnost tu potřebu spirituálního prožitku v sobě hrozně má, ale umění to nereflektuje – zvlášť v našem prostředí, které je hrozně přeintelektualizované. Chtěl jsem otevřít ten diskurs a pak jsem zjistil, že mi to pomáhá, protože to je moje osobní téma, takže přirozeně nacházím, co ve mně doopravdy je. Že jsem z toho, co jsem měl už v sobě, udělal téma své práce, přinášelo i moment určitého osvobození, ale pak, ve chvíli, kdy jsem dostal nálepku uměleckého šamana, jsem si uvědomil, že je to riskantní, a chvíli jsem s tím zápasil. Přišlo mi, že co jsem potřeboval, už jsem řekl, a že se to obrací samo proti sobě... Ale díky identitě, kterou jsem tím získal, jsem začal přemýšlet jinak. UVědomil jsem si, že šamanismus je pro mě image, a taky to, že řeším obecnější téma masek, které si nasazujeme, a her, které hrajeme sami před sebou. Že svoje identity můžeme nechat hravě vznikat a zanikat.“

V portfolio jsem vedle fotografií ze zmíněných performancí vystavěných okolo šamanského rituálu narazil i na dokumentaci happeningu, který Chochola v roce 2009 připravil pro Galerii Benzínka. Zde před publikem tvořeným uměleckou komunitou, jež se z Prahy na vernisážové akce k opuštěné benzinové pumpě u Slaného sjížděla, cvičil sestavu taiči, po které následovalo společné grilování. Ze všech těch fotografií najednou silně vystupuje tematizovaná kolektivita a sounáležitost jako něco velmi typického pro druhou polovinu minulého desetiletí.

Matyáš Chochola se na scéně začal pohybovat v době, kdy komunitní, umělci provozované galerie zažívaly svůj největší rozmach. Sám se dva roky (2008–2010) staral o Galerii Potraviny situovanou do výlohy prodejny potravin na Rybářské ulici v Brně. Ve srovnání s minulou dekádou se posledních pět let jeví jako období zrychlující se

profesionalizace a etablování jednotlivých akterů. Tento proces se podobá stárnutí vesmíru, během kterého se jednotlivé galaxie a hvězdy od sebe víc a víc vzdalují. Možná už brzo začneme profesionalizaci současného umění brát jako něco samozřejmého, nemělo by se však zapomínat na to, že současný stav je nemyslitelný bez předchozího vzepětí české umělecké scény, která si dokázala víceméně vlastními silami vytvořit funkční infrastrukturu umožňující profesní (umělecký i kurátorský) rozvoj a růst.

Jak zmíněné úvahy souvisejí s prací Matyáše Chochole, o kterou by tady mělo jít především? Domnívám se, že jeho kariéra v posledních pěti letech sleduje přesně tu trajektorii, kterou zde popisují v obecné rovině. Po několika letech vystavování v prostorách s nálepkami „nezávislé“ nebo „artist-run“ se po získání Ceny Václava Chada na Zlínském salonu mladých (2012) jeví jako významný posun v dalším autorově směřování navázání těsnější spolupráce s kurátorkami a institucemi orientovanými na mezinárodní provoz umění (důležitou roli jistě sehrála také stáž na berlínské Universität der Künste v ateliéru Thomase Zippa). V roce 2013 připravil v kurátorské spolupráci s Karinou Kottovou a Alexandrem Puškinem výstavu *Metaphysik der Disziplin* pro České centrum v Berlíně. O rok později svou práci prezentoval v Lisabonu, v galerijním projektu kurátorky Markéty Staré. Poslední dvě sólové výstavy již Matyáš Chochole realizoval v komerčních galeriích v pozici umělce, kterého tyto galerie zastupují – první byla výstava *MMXV* (2015) v pražské Galerii SVIT (ve společné instalaci s dánskou umělkyní Kirstine Roepstorff), druhá pak *Astral/Dust Astral* (2015) v berlínské galerii Grimmuseum. Potvrzením toho, že Chochole nyní již bez obav můžeme řadit na evropskou scénu současného umění, je zmiňovaná účast na letošní edici bienále *Manifesta*.

Naznačený proces profesionalizace se viditelně odráží v Chocholově tvorbě. Od roku 2012 se její konstantou stala práce s objektem a instalací, přičemž zřetelné „retromodernistické“ odkazy v posledních dvou letech vystřídaly reference k aktuálnímu vizuálnímu trendu, který s vědomím vši nepřesnosti označím jako „postinternet“.

K tomu je ovšem třeba dodat, že bez ohledu na to, zda se v instalačních celcích objevoval jeden nebo druhý formální akcent, je tu ještě třetí komponenta, která Chocholovu tvorbu provází konstantně již od samého začátku a která je jakýmsi základem jeho autorského rukopisu. Můžeme ji spojit se slovem „primitivismus“, které ovšem nepoužívám v nějakém normativním smyslu. Nejedná se tu o odkazy k hegemonicky vytvořené kategorii „umění přírodních národů“, ale spíš o jakousi syrovost uměleckého výrazu. Jsou to objekty, nejčastěji z hlíny, at už glazované nebo ne, nesoucí zřetelné stopy hrubého, záměrně nedokonalého zpracování. Jsou to artefakty, jejichž kořeny můžeme hledat až u soch-totemů, které v roce 2006 během čtrnácti dní vytvářel se skupinkou pražských bezdomovců, aby pak s nimi intervenovali do kontextu publicartového spektaklu *Sculpture grande* organizovaného Olgou Dvořákovou.

Když se zamýšlím nad Chocholovou tvorbou, jsem nucený konfrontovat se s vlastními předsudky. Vím, že mě trendovost jeho posledních prací lehce dráždí. A vím, že nejsem sám, a myslím, že si toto nejednoznačné přijetí vlastní práce uvědomuje také sám autor. Během našeho setkání jsme se několikrát dostali k otázce, co způsobuje, že si v České republice tolik zakládáme na nutnosti udržovat si od trendů určitou distanci a nepodléhat jim docela. Jedno vysvětlení, proč se Chochole pouští do „rizika“ práce s trendovou estetikou, by mohlo být „topografické“: zkrátka se již více orientuje na mezinárodní publikum,

které je podle jeho slov „mnohem otevřenější“. Druhé vysvětlení souvisí s hlubší vnitřní logikou toho, proč v posledních letech dřevěné totemy a kožešiny, jež doprovázely jeho performance z období okolo roku 2010, vystřídaly – například ve zmíněné berlínské výstavě – objekty, které by mohly ilustrovat esej Artieho Vierkanta *Objekt obrazu po internetu* (2010).

„Já ten animisticko-šamanský slovník už vůbec nepoužívám, protože mi přijde, že náplň šamanství má spočívat ve schopnosti věci transformovat. Šaman je ten, kdo je schopný komunikovat napříč různými slovníky. A mně přišlo, že tady v tom vyložené současné jazyce je mnohem víc spirituálního náboje a že mi umožňuje větší svobodu práce s energetickými rovinami, které jsou pro mě důležitější v obsahové stránce. [...] Myslím, že problém i řešení současné situace spočívá v mobilních počítačových zařízeních. Přes ně všechno prožíváme a taky jejich vizualita přináší spoustu zdrojů spirituální inspirace. Proto jsem se rozhodl osvobodit od ‚folk estetiky‘ a začít používat estetiku, která je sice provokativní, protože je prvoplánově trendy, ale upřímně, pro mě je mnohem zajímavější, protože má v sobě mnohem silnější náboj. Myslím si, že jsme pořád ještě nepřišli na to, proč se nám tady ten nový virtuální svět (na jehož začátku byla spousta halucinogenních drog) vlastně otevřel, a používáme jej hrozně primitivně.“

I když Chochola už před časem odložil kožešiny a další atributy „folk estetiky“, s níž pracoval asi pět let dozadu, performance má v jeho práci i nadále významné místo. Jakkoli je tvorba artefaktů a jejich vystavování v galerijním kontextu tím, na co se v poslední době soustředí především, silně si uvědomuje limity standardního formátu výstav pro energetickou výměnu, která jej zajímá především: „Většinou dělám v rámci výstav performance proto,

aby lidi skrze silný zážitek pochopili energii za těmi věcmi. Teď se o nich bavíme, ale mě zajímá zkušenost, kterou pocítíš tělesně, a to je možné při té opravdu živé akci. Není čas ztrácet čas a je potřeba – i v umění – jít jenom po silných a jednoznačných zážitcích.“

Na první pohled by se tedy mohlo zdát, že důvod, proč Chochola pokračuje v rozšiřování výstavních formátů o performance, nějak souvisí s orientací na diváky. V lepším případě by tak jeho akce fungovaly jako výše zmíněný katalyzátor prožitku, v horším případě jako taktika spojená s tvorbou dobře rozpoznatelné image či značky (v době sociálních sítí o poznání účinnější než za časů Yvese Kleina). Jsem ale přesvědčen, že v Chocholově rozhodnutí nadále vedle tvorby objektů a instalací pokračovat s performancemi sehrávají hlavní roli spíše egoistické důvody. Abychom si dobře rozuměli: sebestřednost v tomto případě chápou jako jednoznačné pozitivum. To ona zaručuje, že se na Chocholových akcích stane něco skutečně závažného, že proběhne kýžená energetická výměna, která je v dnešním předistancovaném, profesionalizovaném světě umění tak vzácná.

Martin Mazanec

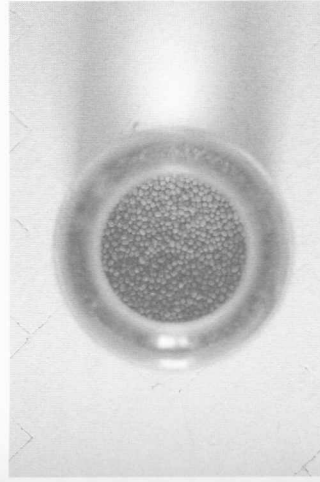
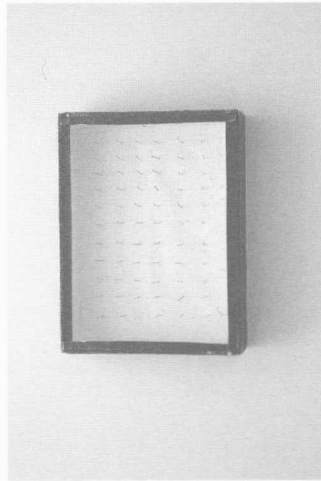
Smělá nejistota

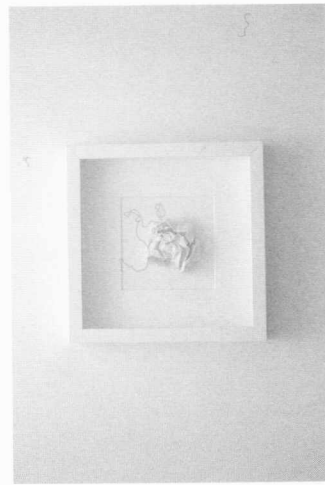
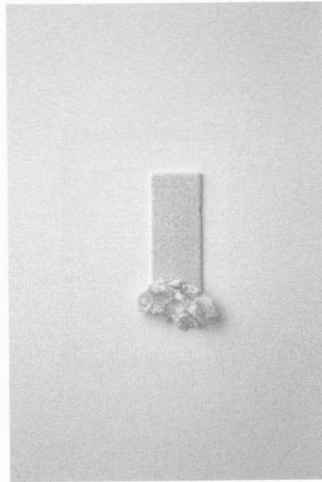
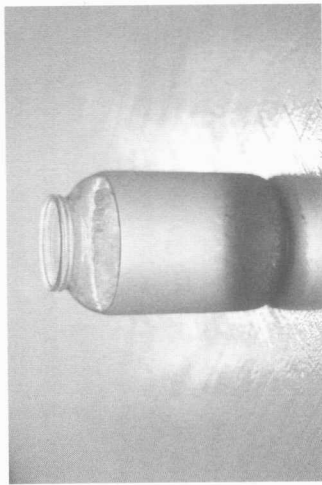
Johana Strážková (1984) je absolventka Akademie výtvarných umění v Praze (Ateliér intermediální tvorby III / škola Miloše Šejna, Ateliér nových médií II / škola Veroniky Bromové a Ateliér intermediální tvorby II / škola Jiřího Příhody). Strávila studijní stáž na Cooper Union School of Art v New Yorku. Těžištěm tvorby Strážkové je performance a videoperformance, ale také objekt a fotografie. Charakterizuje ji jenné uchopení tělesnosti člověka, jeho každodenních úkonů i předmětů, s nimiž manipuluje a které ho obklopují. Autorce je vlastní čistá, minimalistická estetika, která představuje (ne)vědní realitu jako křehkou symbiózu živých bytostí a neživých objektů. Strážková svou tvorbu představila zejména v českých nezávislých galeriích, jako jsou Galerie Emila Filly v Ústí nad Labem, Galerie Ferdinanda Baumanna, Galerie 35m² a Galerie Berlínskej model v Praze. V roce 2013 absolvovala rezidenční program v rámci nadace FONCA v Mexico City.

Martin Mazanec je kurátor a teoretik umění. Působí jako dramaturg festivalu PAF v Olomouci.

#veverkova #vitamina #cjch #mexico #art #bauman
#klubstrihani #ikea #portapak #makeup #wrigley
#biedermeier #rokoko #luj #girls

S Johanou Strážkovou jsme se setkali v bistro. Součástí schůzky s autorkou měl být i fotograf, kterého jsme zapomněli přizvat. Johanu jsem o pár týdnů později poprosil, aby mi poslala několik fotografií, které by se mohly stát součástí textu.





Kolektivní událost střihání vlasů proběhla během jarního odpoledne s přizváním kolegů a kamarádů, kteří se kadeřnictvím či holičstvem baví ve volném čase. Tato akce se odehrála jako jeden z programů připravených finalisty Ceny Jindřicha Chalupeckého.

Zájem o moment zkrášlování či upravenosti se v náznamech objevuje i ve starších projektech Johany Strážkové, kdy dokumentuje například dialog v rámci mužského světa v jednom z mexických holičství a sleduje tak ritualizovaný způsob komunikace mezi holičem a jeho zákazníkem.

Prolínání civilního života a intimity žitého prostoru s uměleckým provozem je jeden z aspektů práce autorky, která tvoří formou osobního katalogizování podnětů ze svého okolí a impresí vztahujících se k představám o jeho proměně.

Etuda jako nácvik či zkouška se poji s úvahami o povaze některých obrazových známých autorky, které nevytváří na základě cvičení předem daného úkonu či tělesné partitury, ale spíše na základě představy o vzniku pasivních záberů s komponovanou scénou. Obsahem jsou události opakující se v rámci předpřipravené mizanscény – střihání ofiny, pohyb nohou.

Performativní aspekt během záznamu těla vzniká v dialogu s fotoaparátom či kamerou, čímž Johana Strážková rozvíjí tento „žánr“ rozhovoru. Navazuje tak v kaširovaných prostředích na jednodimenzionální snímky ilustrující možnosti vyjádření intimity vztahu, který se odehrává za přítomnosti mechanismu aparátu a autora.

Podobně je tomu v krátkých filmových tvarech, kde sledujeme izolované osoby v rádobě obyčejných situací

a v konfrontaci s pozmeněnými objekty z všednodenního života. Formát etud je řazen lineárně v rámci odehrávajících se záběrů, které se vážou k významu použitých objektů. Pozmeněné či asistované předměty se stávají samostatnými objekty nebo jen rekvizitou fotografických cyklů a videí – zauzlíkovaný bílý polštář, sada či sbírka jeleních loží, pravidelně prořezávaná platforma pantofle, přesně pulené skořápky, prázdná vítrinka se špendlíky na preparovaný hmyz, částečně rozžvýkaná plátková žvýkačka.

Slovo etuda je Johaně ze strany profesionálních filmových spolupracovníků vytýkáno, ale i tak působí jako výstižné pojmenování pro vyprázdněnost děje, který ve videích zachycuje. Ta mají v důsledku blízko spíše k fotografiím či objektům, které jsou součástí tohoto do jisté míry „katalogizovaného“ systému.

Jednotlivá díla jsou pojmenována pouze číslicemi s uvedením křížku pro číselné řady. Numerický systém není lineární. Předpoklad, že jde o délku či stopáž pohyblivých obrazů nebo i jiný kvantifikovatelný znak vztahující se k fotografiím a videím, autorka vyvrátila – jde o náhodu a zároveň o snahu vyhnout se slovům v názvech.

Úsečnost a zkratkovitost ve vizuálních informacích, které Johana Strážková zprostředkovává, připomíná cízelování reality v rámci pohybu ve virtuálním prostoru. Namísto softwarové výpomoci se u autorky objevuje snaha o jedno-duchou proměnu, znehybnění použitelných věcí anebo jen fascinaci při jejich sledování v záběru, kde pohyb může či nemusí být přítomen.

Aleš Čermák
Katarína Hládeková
Anna Hulačová
Matyáš Chochola
Johana Strážková

Videoinstalace Aleše Čermáka přináší vrstevnatý obraz naší doby, nedávné minulosti i (potenciální) či blízké budoucnosti. Očima dronu se zavrtáváme hluboko do důlní šachty, zatímco místy zmutovaný a nelidský hlas vypravěčky představuje nespojitě (a přece spojitelně) události – založení Inteligentního investičního fondu a explozi v tureckém dole. Lidský ekosystém závisí na propojené síti vztahů, které bychom sotva mohli označit jako rovnoprávné. Vzdálení od sebe skrze mocenské struktury a technologické inovace chvílemi zapomínáme, že i pro nás platí přírodní zákony a přílišné

The Other Half of the World

film 18
2016
director: Aleš Čermák
camera: Studio Univerzál, Jan Vidlička
post production: Studio Univerzál
music: Dizzcock
sound design: Jakub Jurásek
female narrator: Jindřiška Křivánková
male narrators: Matěj Nechvátal, Jakub Gottwald
translation: David Koranda

narušení principu rovnováhy nutné vede k dominovému efektům napříč systémy. Prostředníky k meditaci o komplexitě světa a o dopadech našich aktivit jsou v Čermákově videu postavy lékaře a pacienta. Jejich promluvy spojující poetičnost, filozofii a prorocké vytržení jsou další metaforou bloudění a hledání odpovědí. Otázek, které před nás snímek klade, je řada – od sociální solidarity přes ekologii k možnostem či impotenci medicíny a umělé inteligence. Samotný způsob, jak je video instalováno, nám pak nedává příliš šanci se odvrátit a ignorovat je. Jsme uprostřed víru.

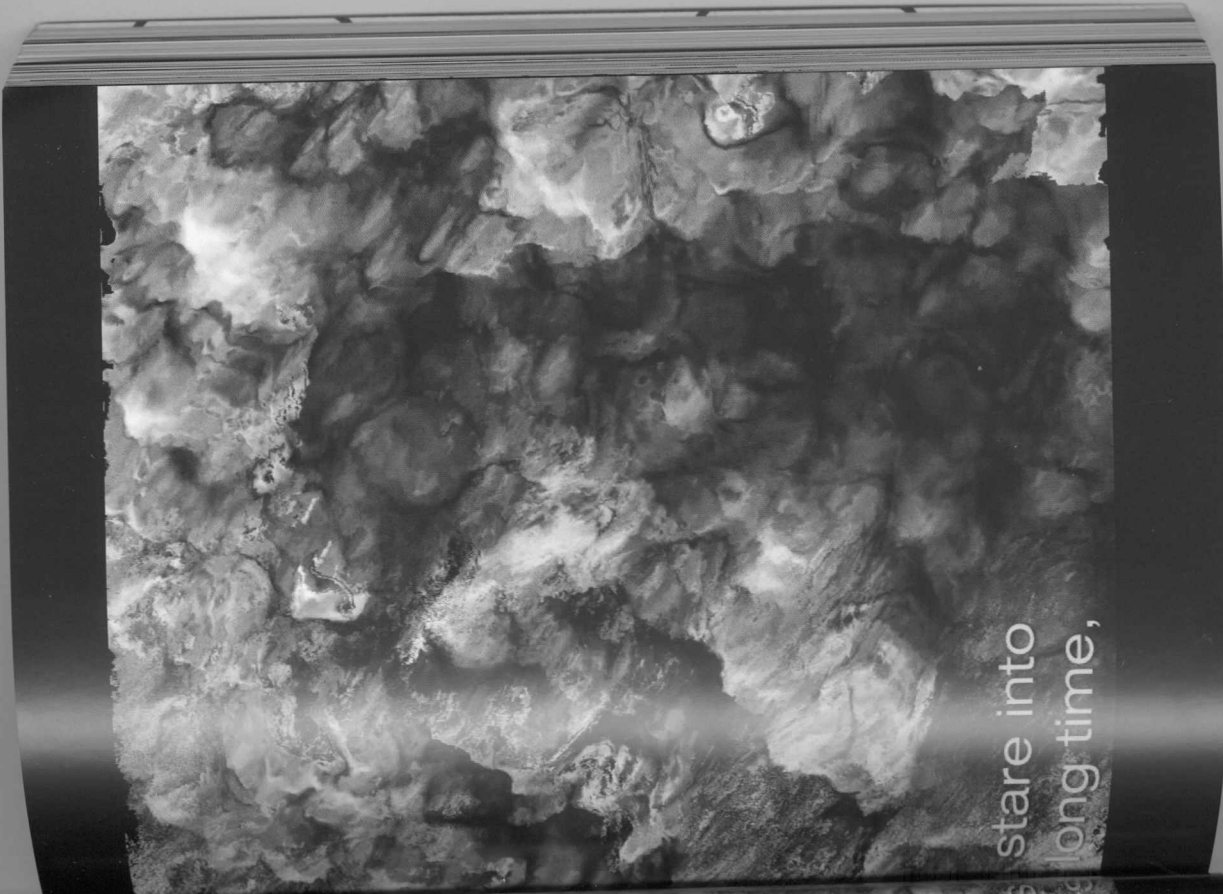
Druhá polovina světa

film 18
2016
režie: Aleš Čermák
kamera: Studio Univerzál, Jan Vidlička
postprodukce: Studio Univerzál
hudba: Dizzcock
zvuk: Jakub Jurásek
vypravěčka: Jindřiška Křivánková
vypravěči: Matěj Nechvátal, Jakub Gottwald
překlad: David Koranda

The video installation of Aleš Čermák creates a layered image of our time, the recent past and the (potential or near) future. While we are sinking deep into a mineshaft through the eyes of a drone, the partially mutated voice of the narrator presents unrelated (and yet relatable) events; the founding of the Intelligent Investment Fund and an explosion at a Turkish mine. The human ecosystem relies on an interconnected network of relations that could hardly be labeled as equal. Distant from each other due to power structures and technological innovations, we tend to forget that the laws of nature go for us, too and that an excessive disruption of the principle of balance necessarily leads to domino effects across systems. In Čermák's video, the meditation on the complexity of the world and the impact of our activities is mediated by the figures of a doctor and a patient. Linking poetry, philosophy and prophetic ecstasy, their speeches are another metaphor of straying and searching for answers. The video asks many questions, ranging from social solidarity through ecology to the possibilities and importance of medicine and artificial intelligence. The very way in which the video is installed does not give us much chance to turn away and ignore it. We are in the middle of a vortex.



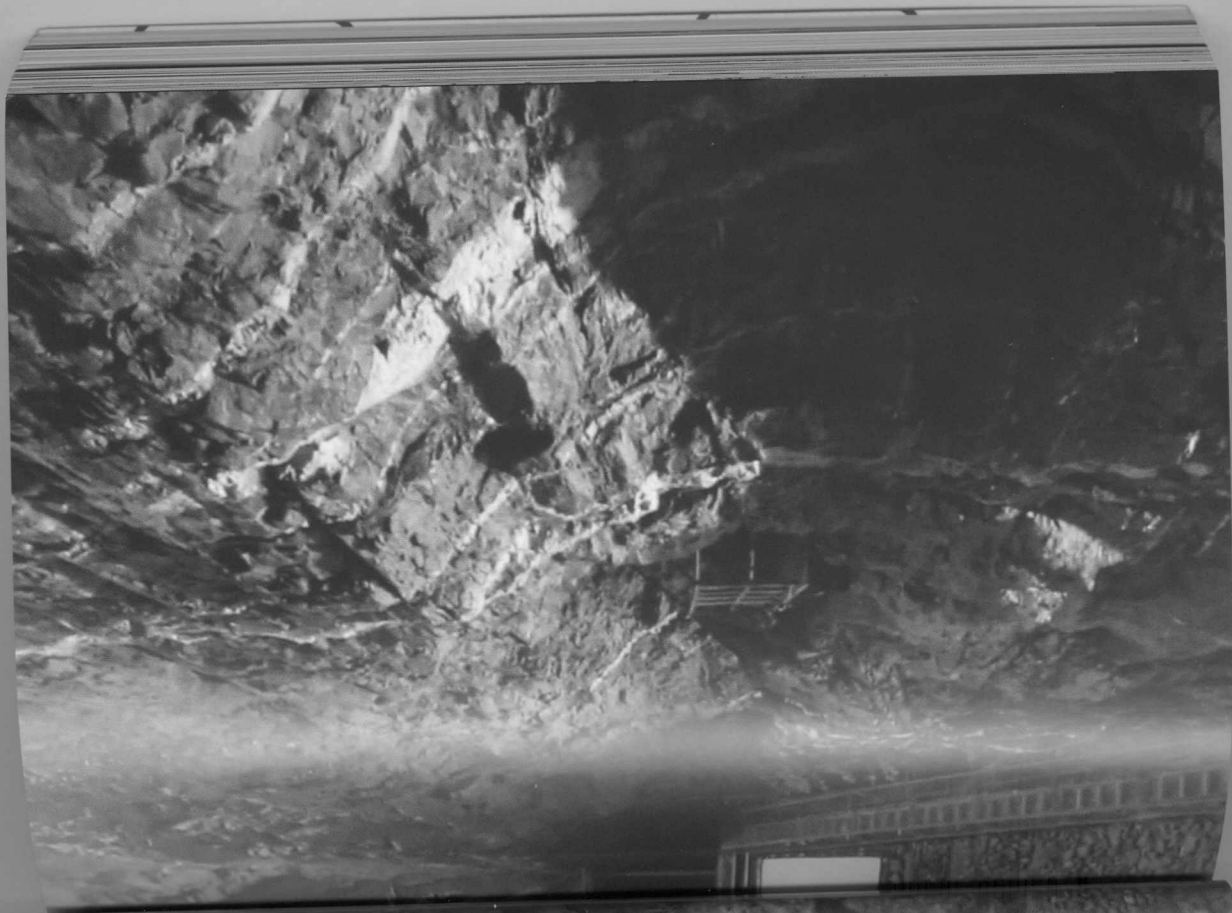




Perhaps stare into
long time,



Perhaps
an abyss



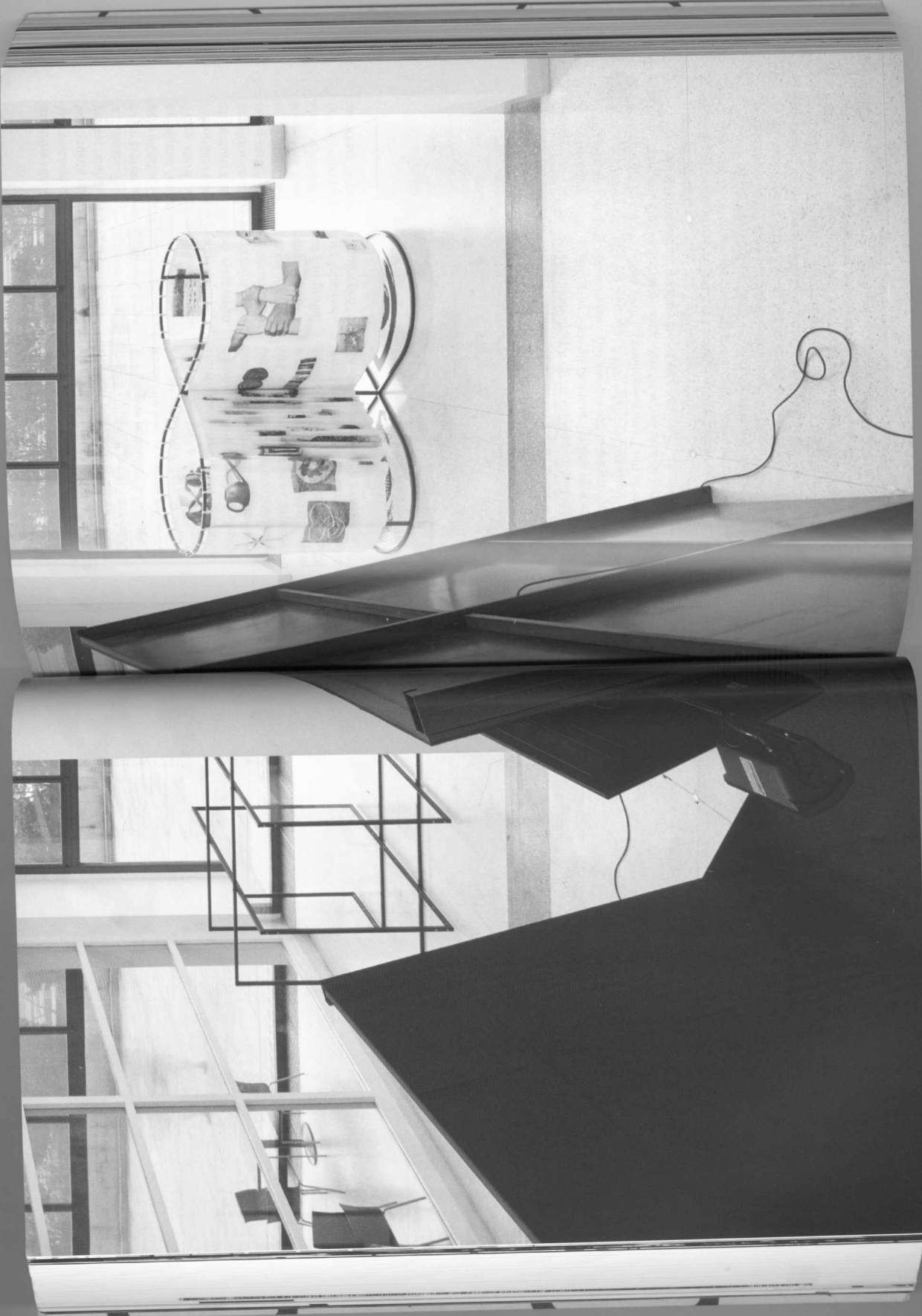


The Turkions went
on one-dneral strike.









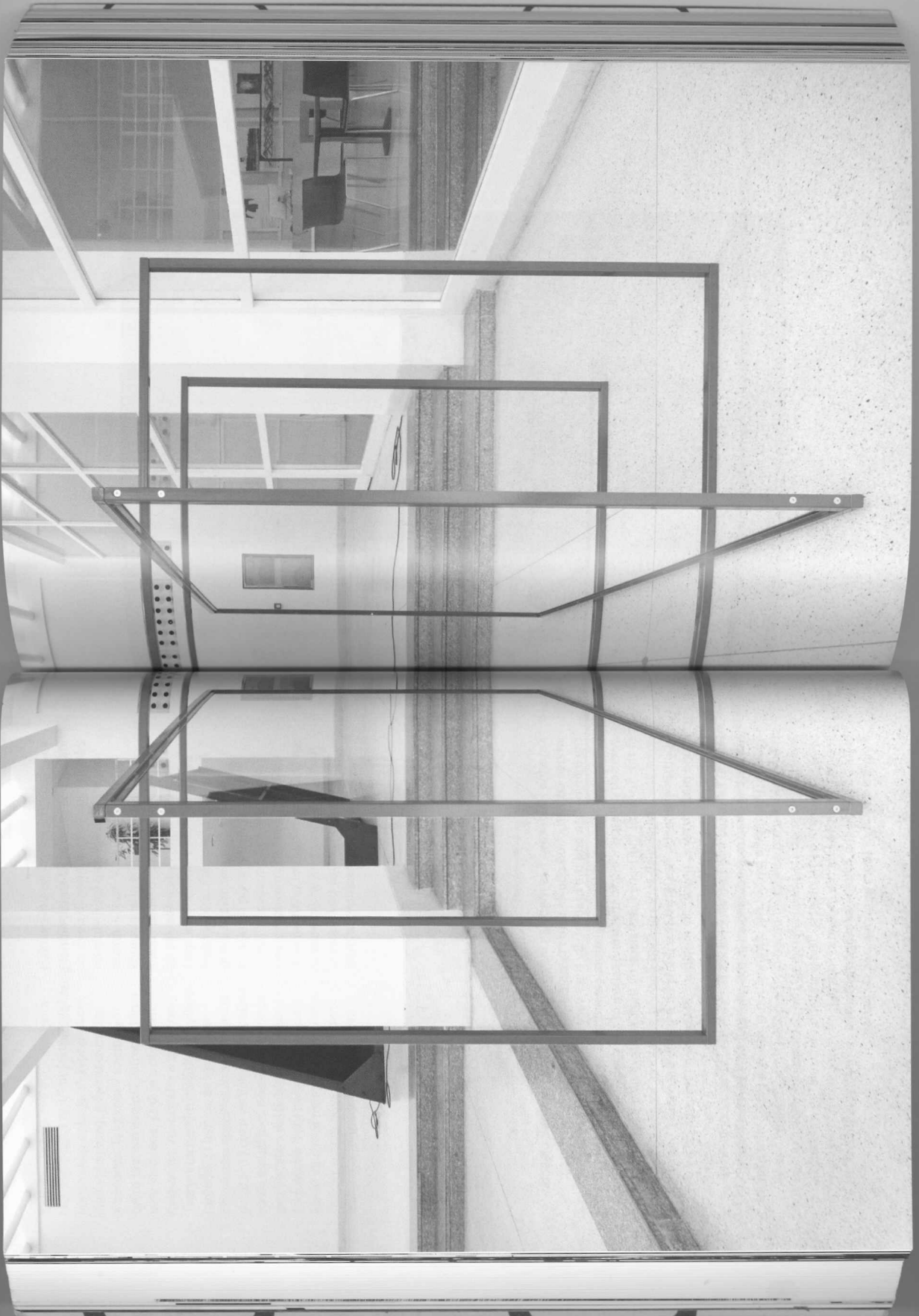
Katarína Hládeková vytvořila instalaci sestávající ze tří objektů, jejichž konstrukce opisuje tři typografické znaky: hashtag, ležatou osmičku a závorku. Tyto znaky samotným svým tvarem evokují ústřední téma celé instalace, jímž je uzavřenost, cykličnost, rovnováha a symetrie. Tvary, které svým měřítkem, volbou materiálu i barvou reagují na architekturu specifického výstavního prostoru Korza ve Veletržním paláci, navíc slouží jako nosné konstrukce pro instalaci dalších prvků. Velkoformátové tisky na textilním podkladu využívají nalezené fotografie, fyzicky manipulované a přefocené autorkou, případně pracují s pro

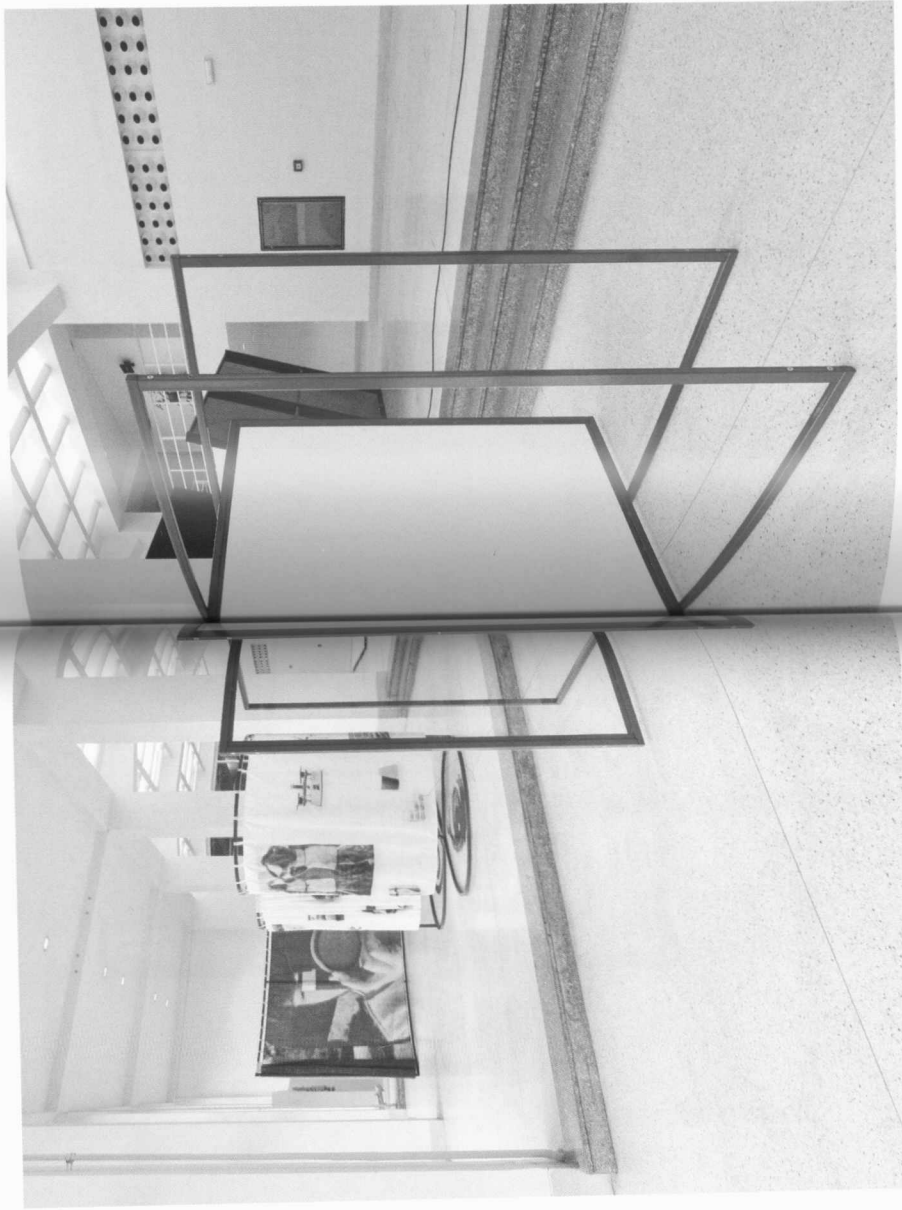
Hládekovou typickými papírovými modely, které se zploštěním do dvou dimenzí skrze fotografický objektiv ještě více cyklí do vztahů realita – iluze. V prostřední části kompozice je soubor fotografií, které Hládeková začala sbírat na základě knihy *I Am a Strange Loop* amerického vědce Douglase Hofstadtera. Fotografie znázorňují právě uzavřené a cyklické shluky banálních předmětů. Významový „kruh“ instalace se pomyslně uzavírá s motivem pohledu, zrcadlení a samotného fotografování. Celá instalace tak svým způsobem vytváří „modelovou situaci“ uzavřeného okruhu reprezentace a recepce.

∞)
installation of objects, metal, fabric, glass, plastic
2016

Katarína Hládeková has made an installation consisting of three objects whose construction copies three typographical symbols: the hashtag, the infinity sign and the bracket. By their very shape, these signs evoke the central themes of the installation: closedness, cyclicity, balance and symmetry. Responding to the architecture of the specific exhibition space of the Korzo at the Trade Fair Palace by their scale, choice of material and color, the shapes also serve as load-bearing structures for the installation of other elements. The large-size prints on a textile base make use of found photographs, physically manipulated and re-photographed by the artist, while also working with Hládeková's characteristic paper models; which, flattened into two dimensions through the camera's objective, are getting even more entangled in the relations between reality and illusion. The middle part of the composition contains a set of photographs Hládeková started collecting based on the book *I Am a Strange Loop* by American scientist Douglas Hofstadter. The photographs depict closed and cyclic clusters of banal objects. The installation's "circle" of meaning is imaginarily closed by the motive of looking, mirroring and photographing. In its own way, the whole installation creates a "model situation" of a closed circuit of representation and reception.

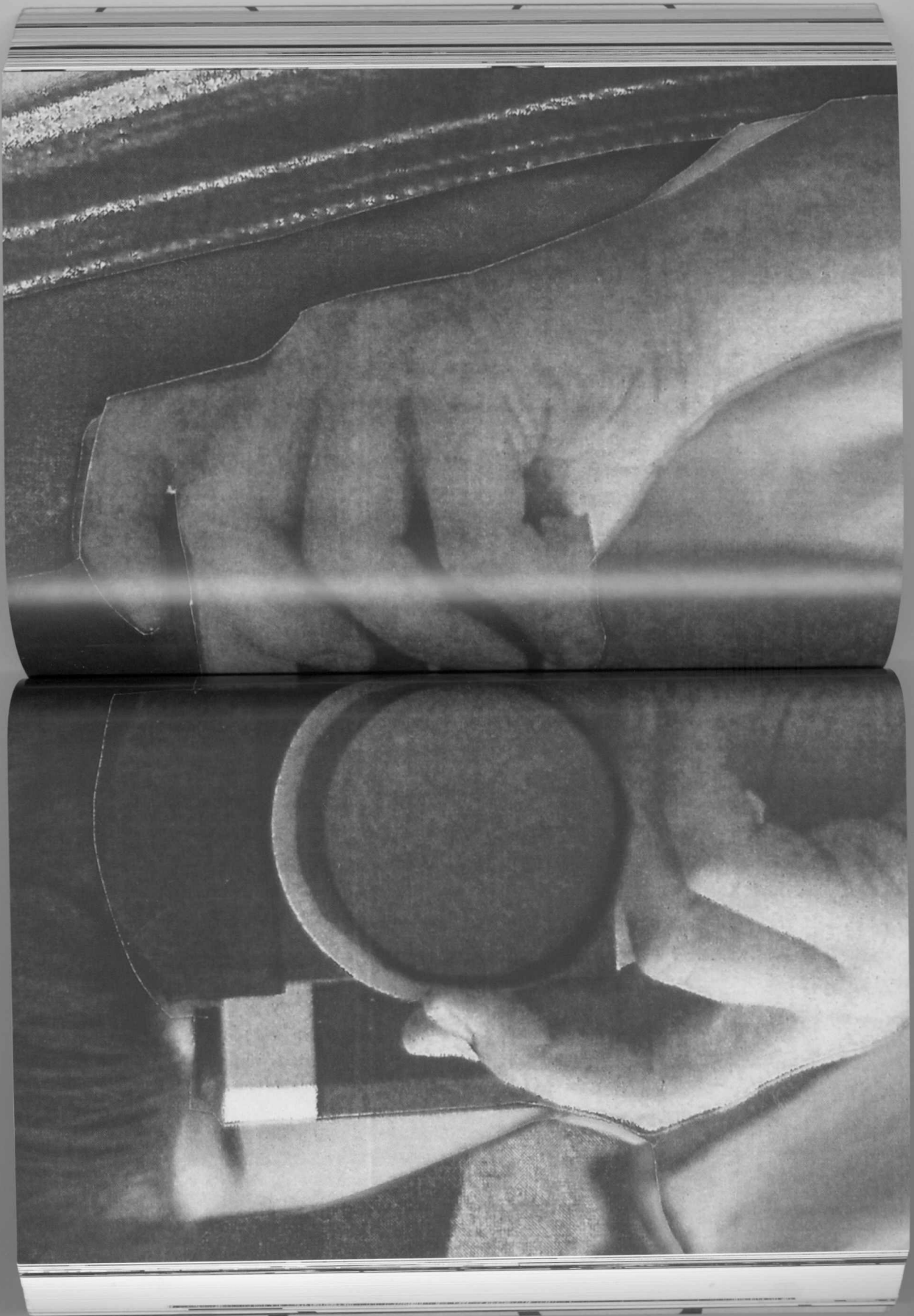
∞)
instalace objektů, kov, textil, sklo, plast
2016



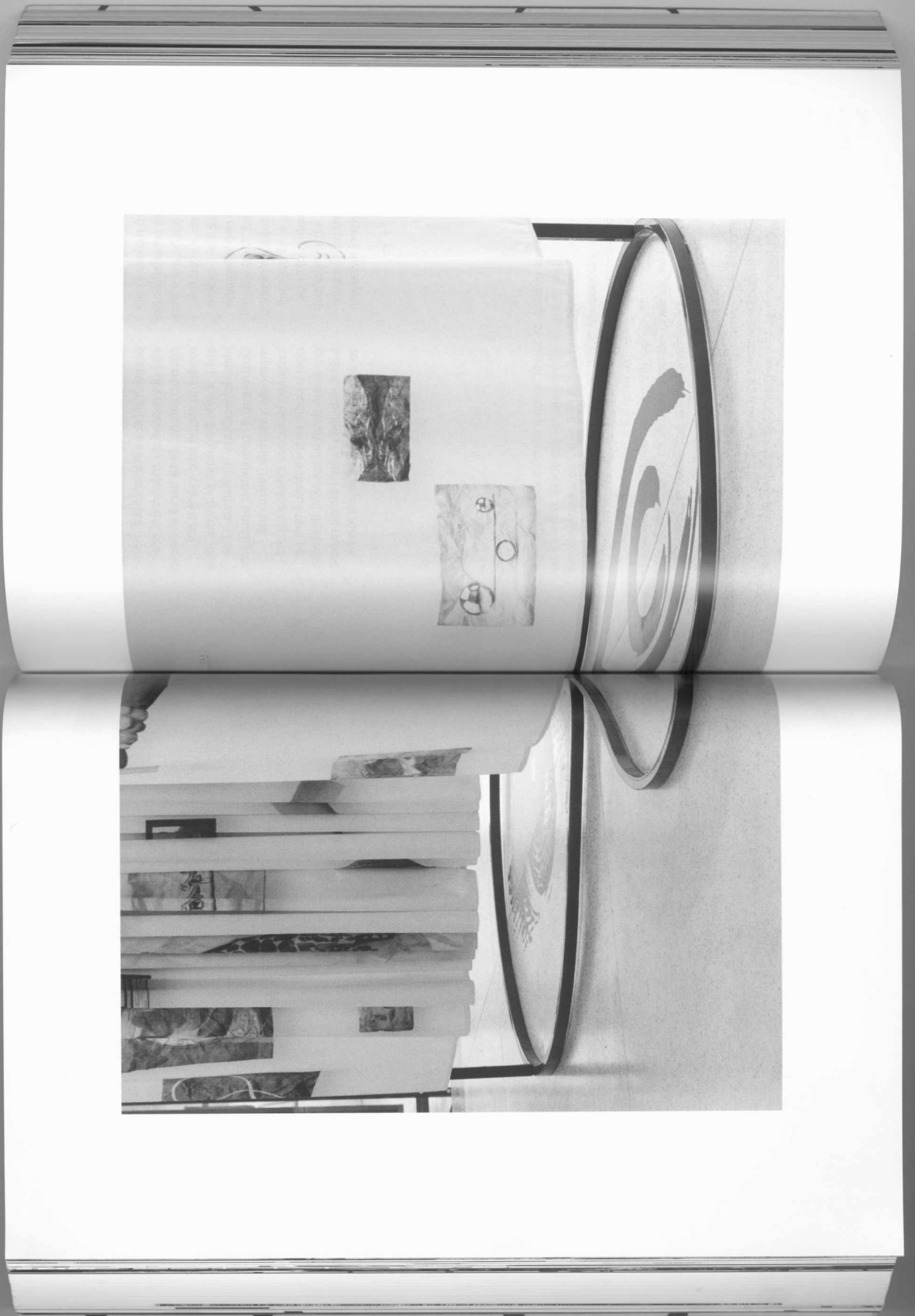


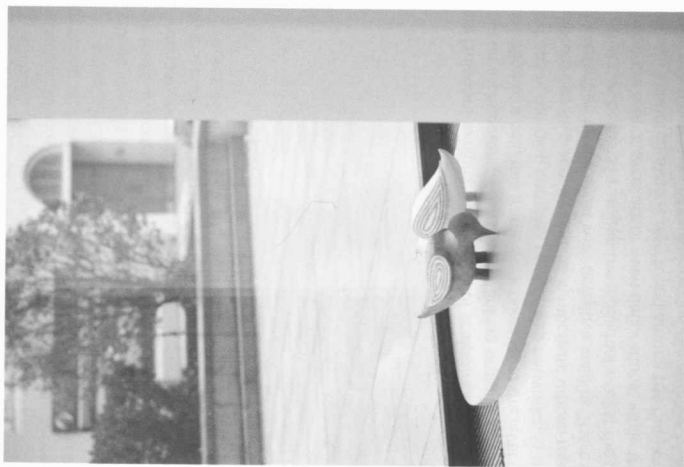




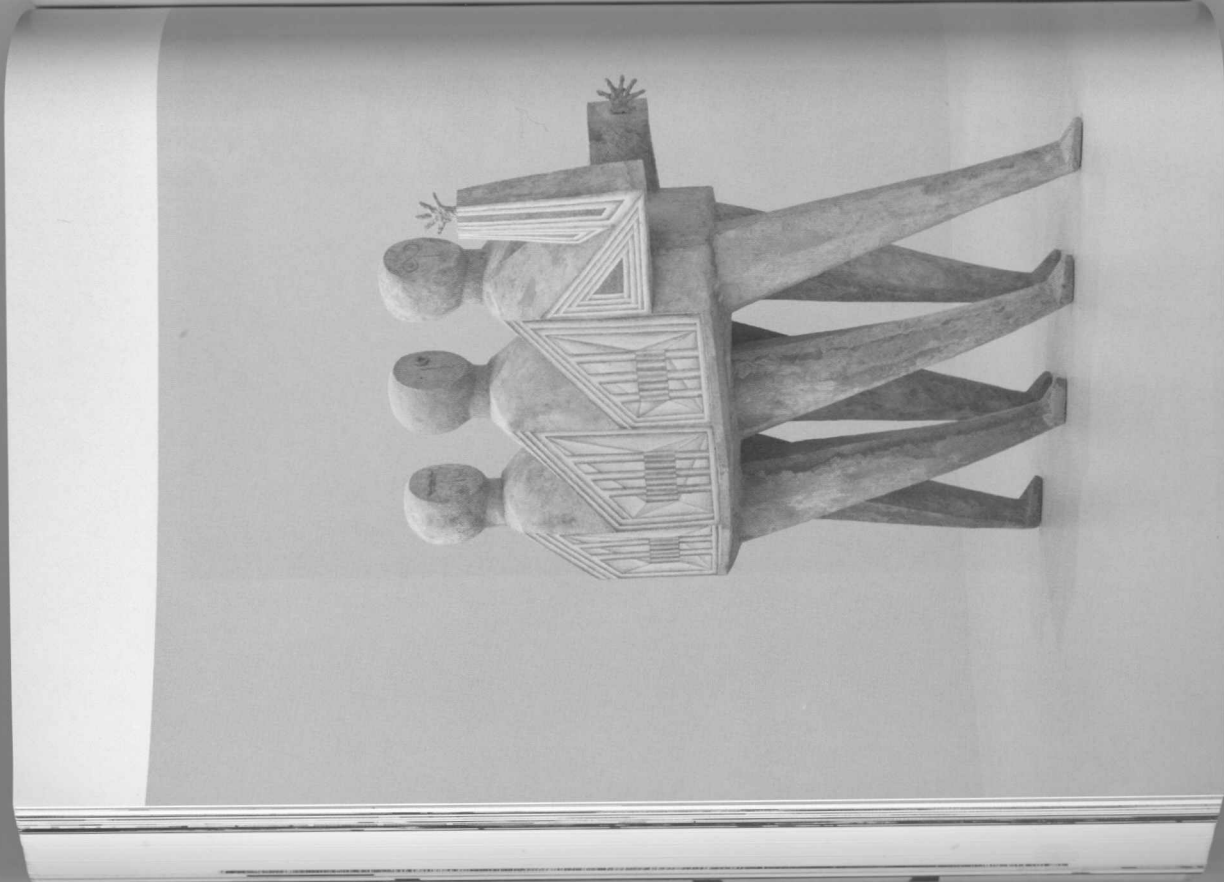


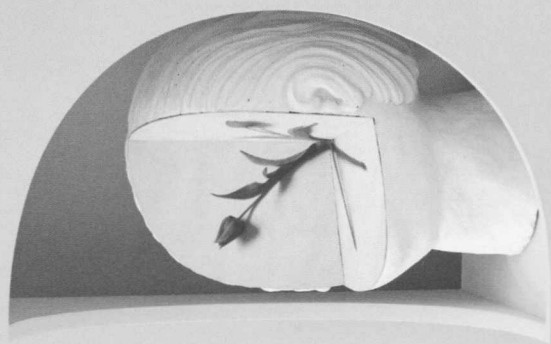


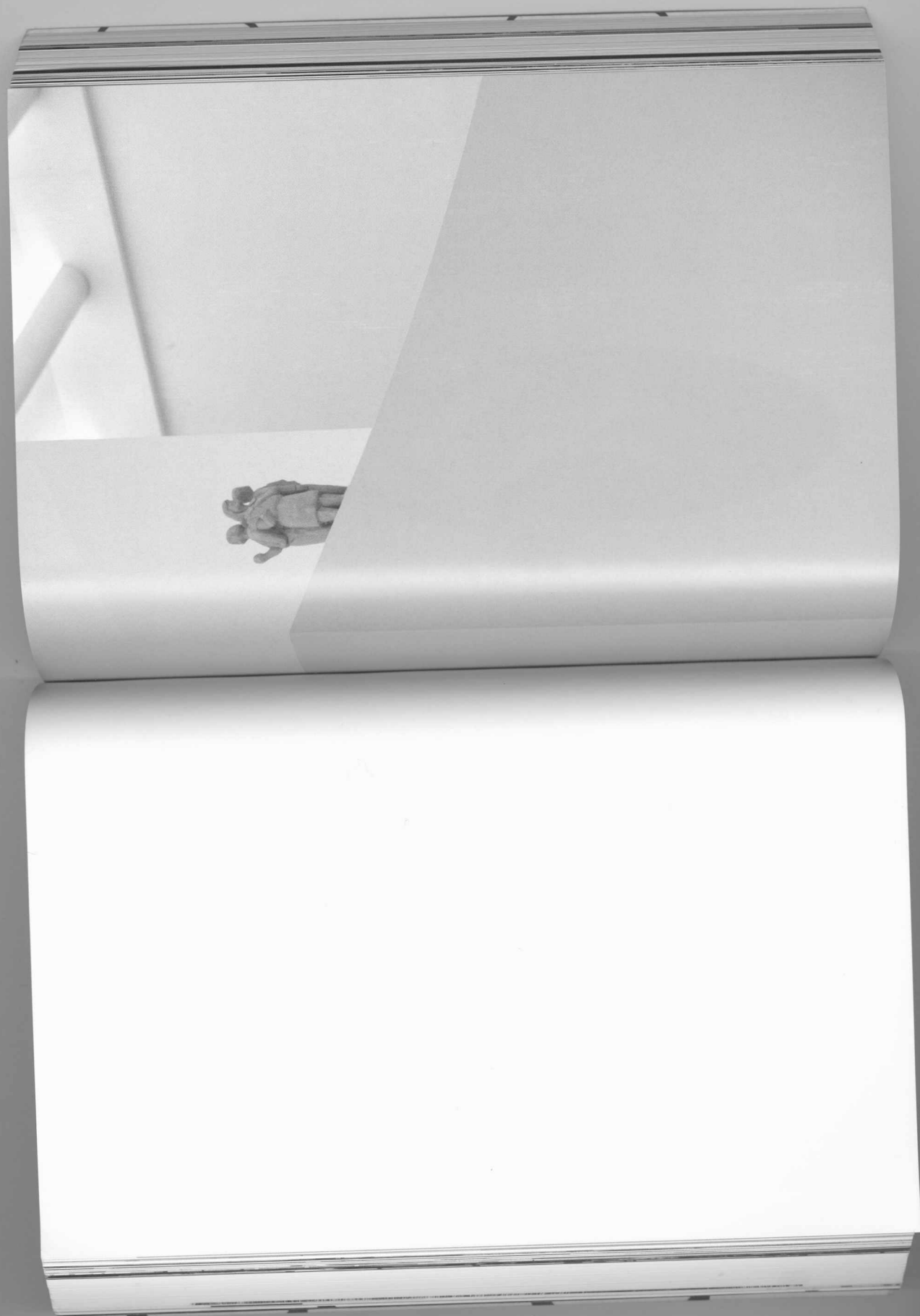


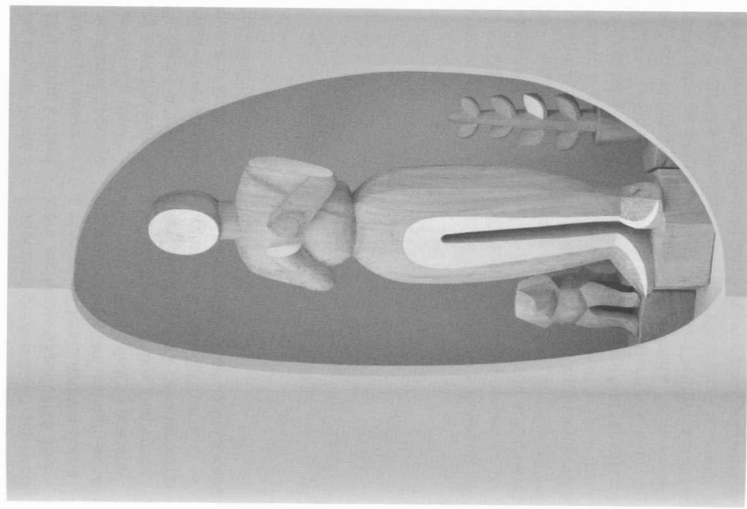










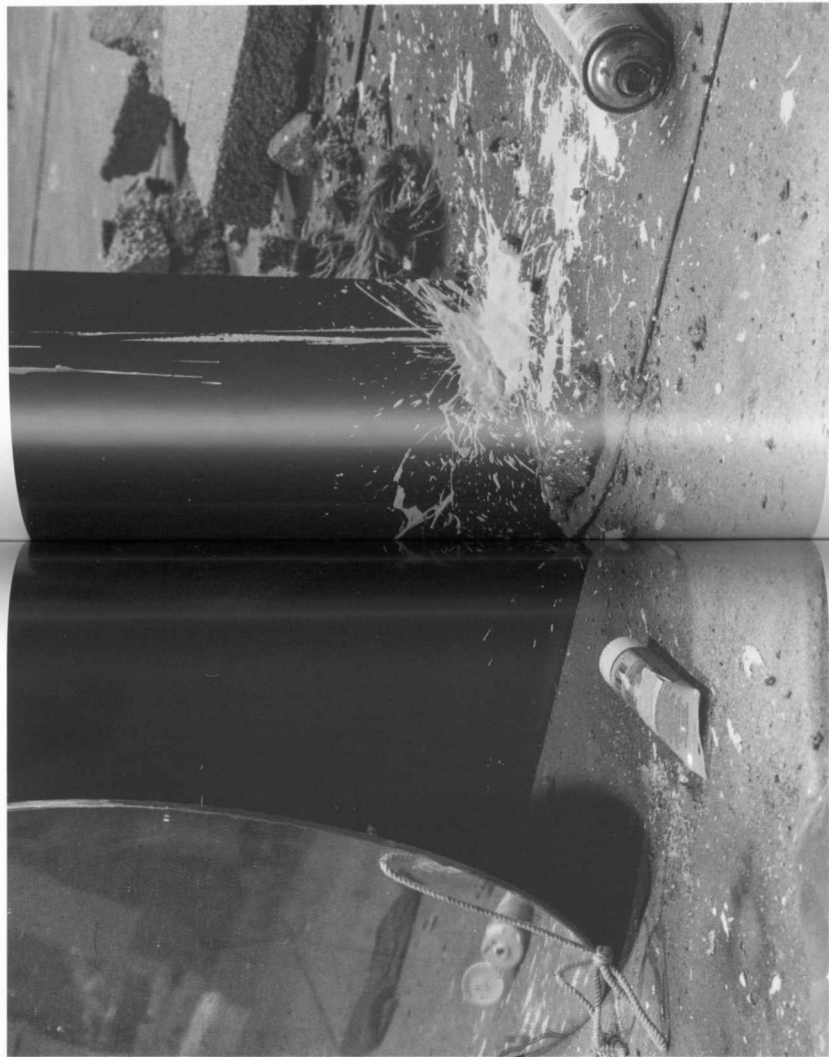


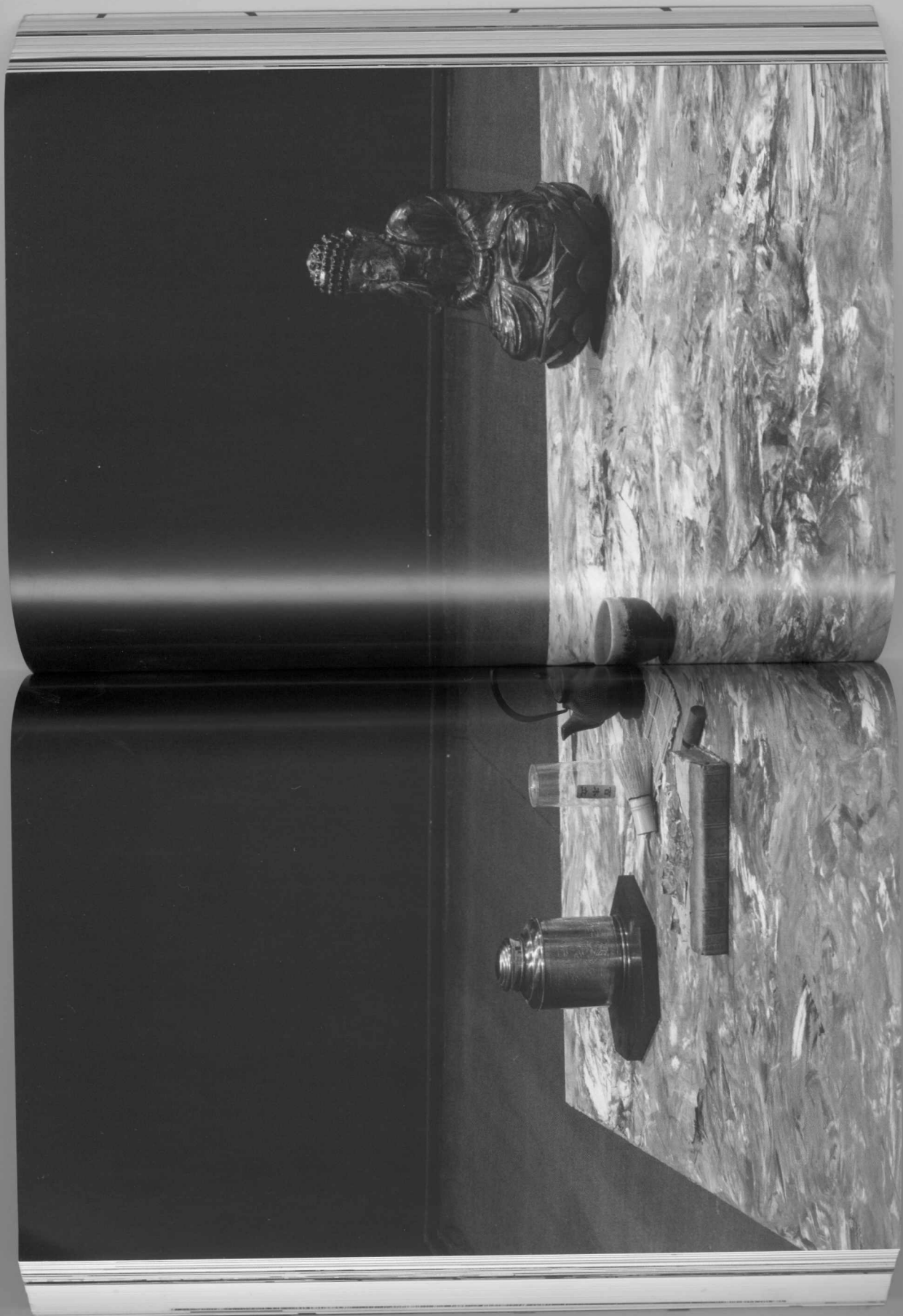
Které jsou na výstavě cíleně zahaleny do série experimentů s možnostmi a formou dokumentace – od videozáznamů a videoinstalací až po materiální pozůstatky performance, které se odehrály přímo v tomto prostoru. Je tak zdůrazněno napětí mezi živou akcí a jejím záznamem a současně posílen dojem prostředí, které zachycuje už proběhlé dění a zároveň může sloužit jako scéna pro další potenciální události, jejichž rozvinutí ovšem záleží na představitosti a kuráži diváka. Z labyrintu, který nemá daleko k dekadentnímu chrámu ani ke smetišti, na nás můžou z mnoha stran vyskočit naše vlastní stíny.

Instalace Matyáše Chocholy je od zbytku výstavy záměrně oddělena, protože má podle autora diváka dovést skrze útroby Veletržního paláce do prostředí vyvolávajícího zážitek „změněného stavu vědomí“. Prostor připomínající vylištěný noční klub nebo dokonce jeho ruiny nás přivádí blíž k „temné straně“ lidské přirozenosti s její sexualitou, kultem tělesnosti nebo touhou po nebezpečí a rychlosti a současně asociuje hlubiny okolního vesmíru. Individuální a univerzální je v Chocholově tvorbě nedílné spojení. Ačkoli Chochola často využívá performanci přímo před publikem, pro finále CUCH realizoval několik živých akcí,

The installation of Matyáš Chochola is deliberately separated from the rest of the exhibition; for, according to the artist, it is to lead the viewers through the bowels of the Trade Fair Palace to an environment inducing the experience of an “altered state of consciousness.” Reminding of a desolate night club or even its ruins, the space brings us closer to the “dark side” of human nature with its sexuality, cult of the body and desire for danger and speed while associating the depths of the surrounding universe. The individual and the universal are inseparably linked in Chochola’s work. Although he often makes performances right in front of an audience, for the final of CUCH, he has realized several live events that are intentionally shrouded at the exhibition by a series of experiments with the possibilities and forms of documentation, ranging from video recordings and video installations to material remnants of performances that took place at the same space. That accentuates the tension between a live event and its recording and at the same time intensifies the impression of an environment capturing events that have already occurred while serving as a scene for other potential events whose development already depends on the imagination and courage of the viewers. In the labyrinth that is not far away from a decadent temple nor a trash dump, our own shadows can emerge from anywhere.

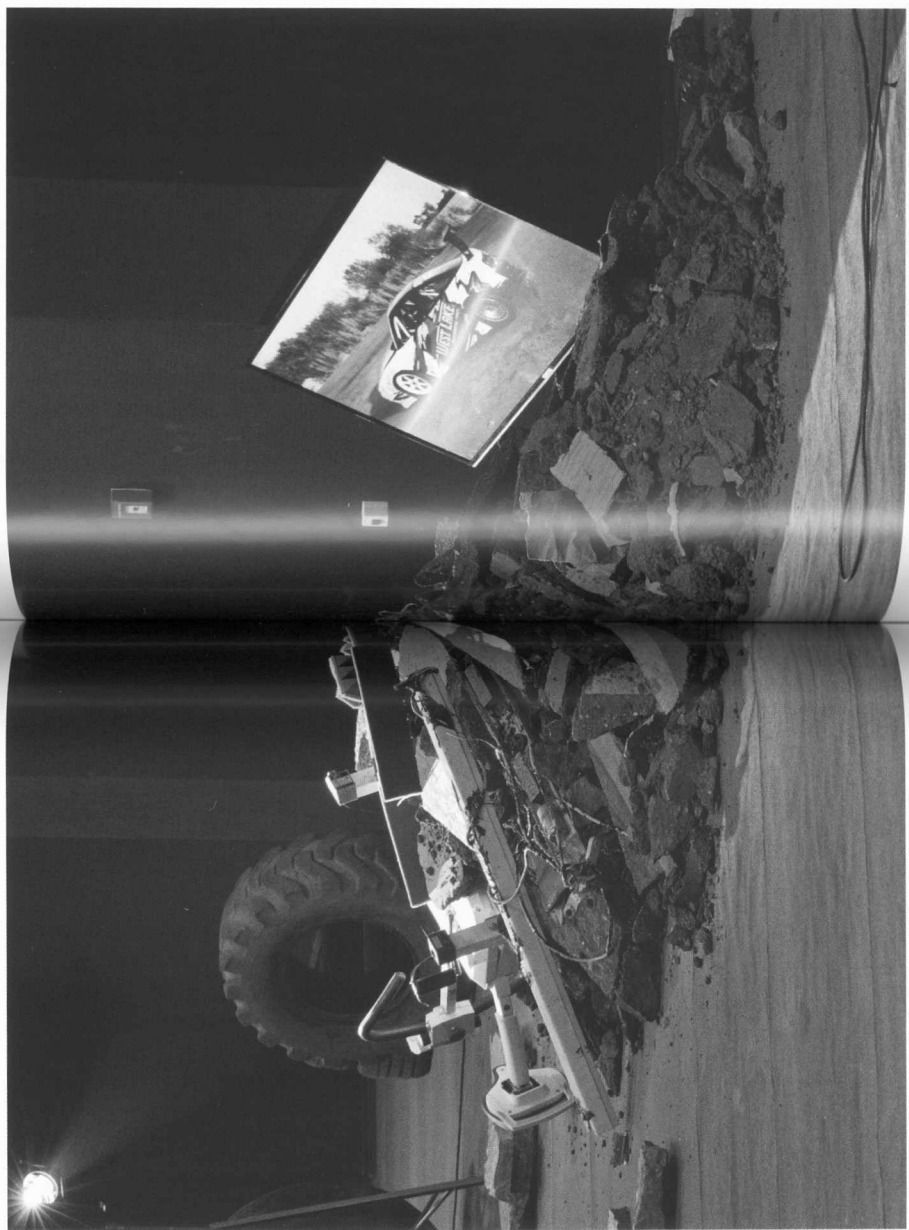


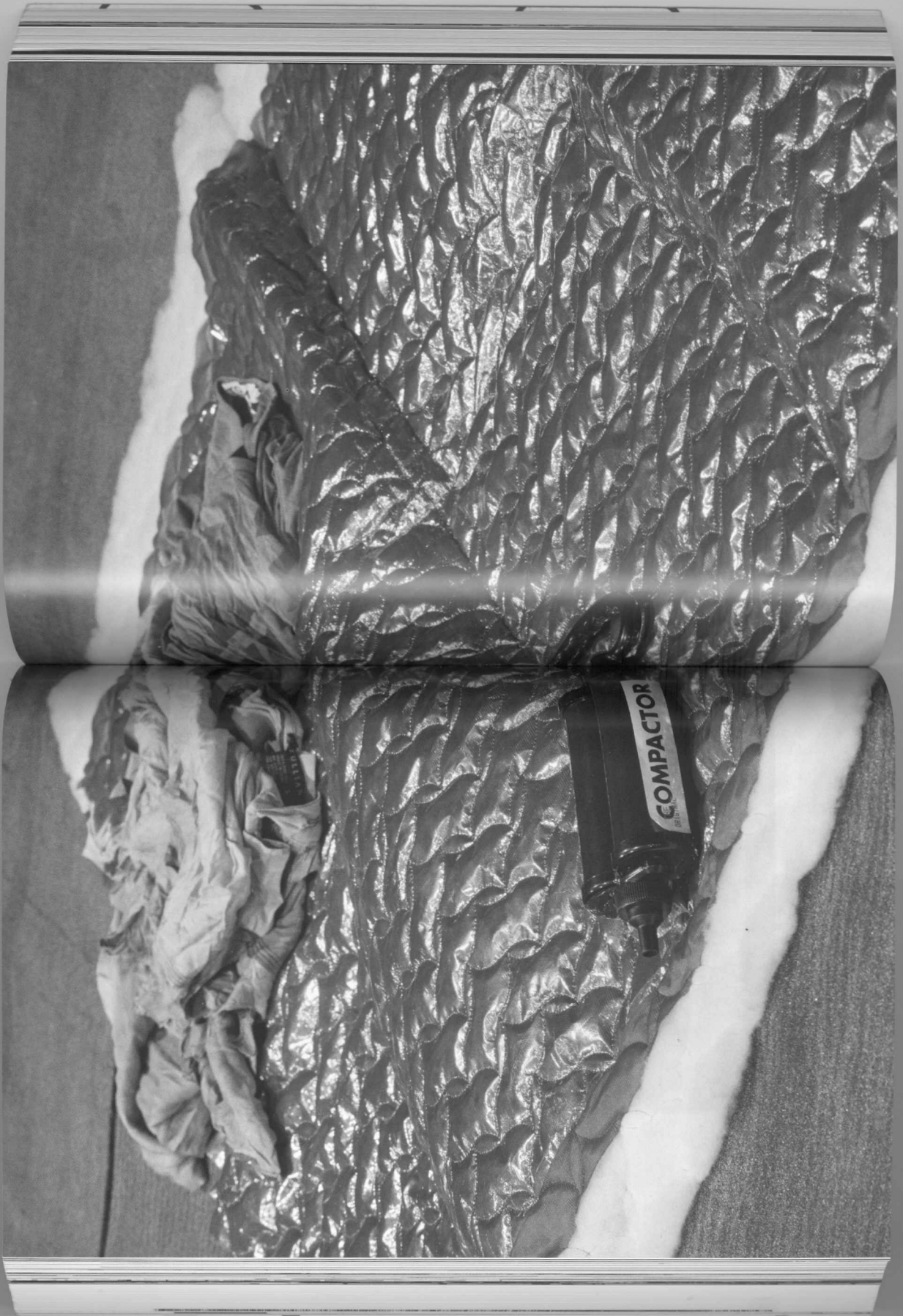




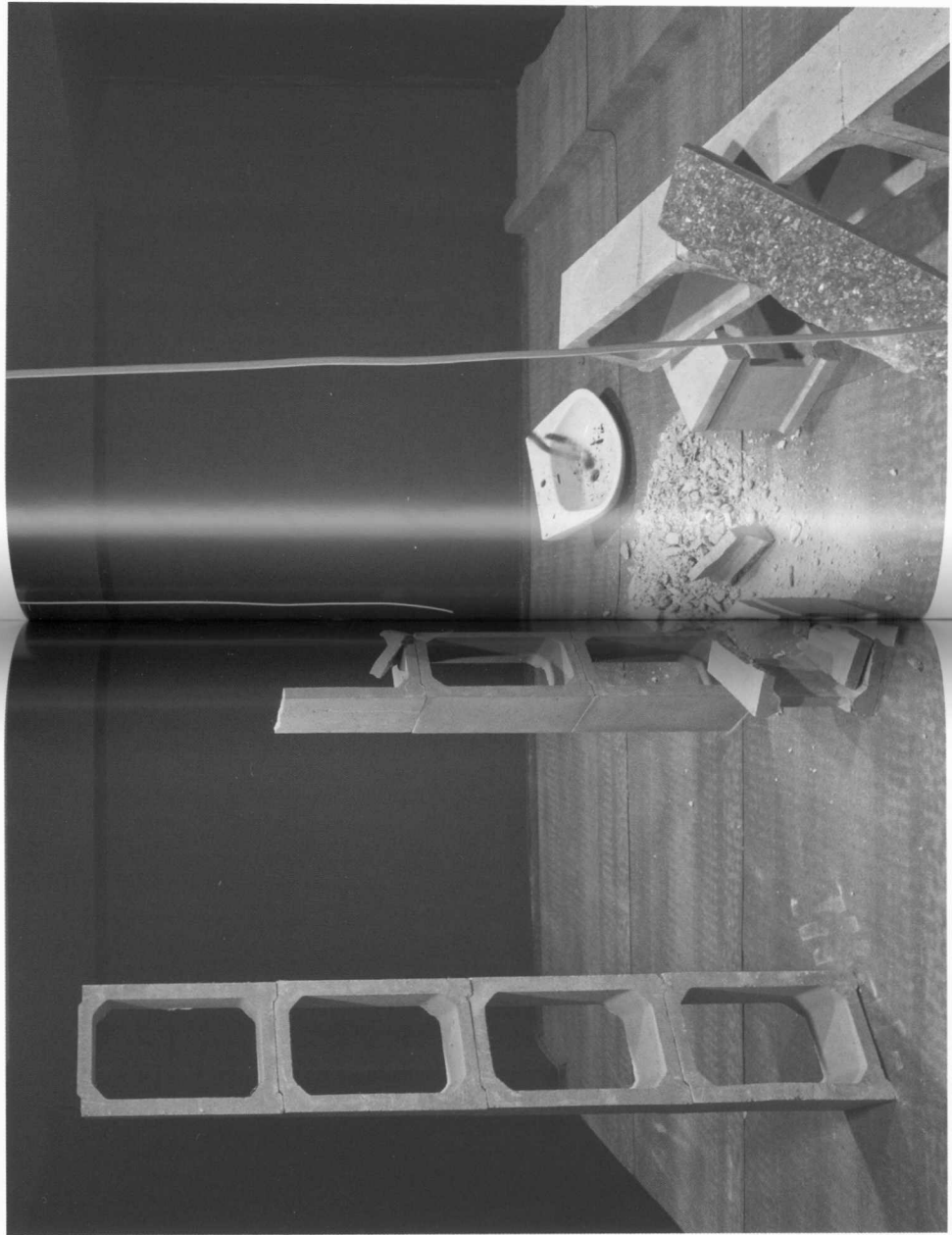














Johana Strážková natočila pro výstavu finalistu CJCH novou videoesej a vytvořila prostorovou instalaci z lentilek. V obou případech jde svým způsobem o fragmenty – fragmenty potencionálně většího celku, nebo dokonce příběhu. V krátkém snímku s filmové koncipovanými záběry sledujeme „obyvatele“ neznámého bytu, kteří bez slova vykonávají činnosti na pomezí bezúčelných kratochvílí a melancholických, až surreálných rituálů. Kamera ohledává detaily jejich těl, jako by se jich chtěla dotknout. Tyto hmatové asociace jsou ve videích Strážkové prostředkovány díky tělesné interakci s okolním prostředím a předměty v něm. Instalace před black-boxem pak rozvádí

filmové motivy do předmětné dimenze. Je tvořena lentilkami dvou barev, jejichž pigment ale „stekl“ na podložku a odhalil tak vnitřní cukrovou krustu. Zvolená barevnost koresponduje s abstraktním „obrazem“ v závěru filmu, který může připomínat filmářská klíčovací pozadí stejně jako minimalistickou krajinu. Drobné sladkosti nás ve vzpomínkách vracejí zpátky do dětství, jejich odbarvený vzhled ale můžeme vnímat i jako metaforické odkrývání podstaty a společného základu. Strážková s velkou citlivostí kombinuje až naivní hravost s absurditou, což může vést i k existenciálním úvahám o smyslu lidského počínání, o mezilidských vztazích i o našem místě ve světě.

Činitel šestí
film 12'14"

2016

kamera: Viktor Smutný

zvuk: Petr Kapeller

hráli: Dominika Andraško, Jana Kozubová, Lukáš Kubík,

Jáchym Kučera, Mirka Mítisková, Jiří Novák,

Naděžda Sheshukova, Štěpán Skalský, Vanda Špitálmíková

produkce: GPO

Factor of Six
film 12'14"

2016

kamera: Viktor Smutný

sound: Petr Kapeller

actors: Dominika Andraško, Jana Kozubová, Lukáš Kubík,

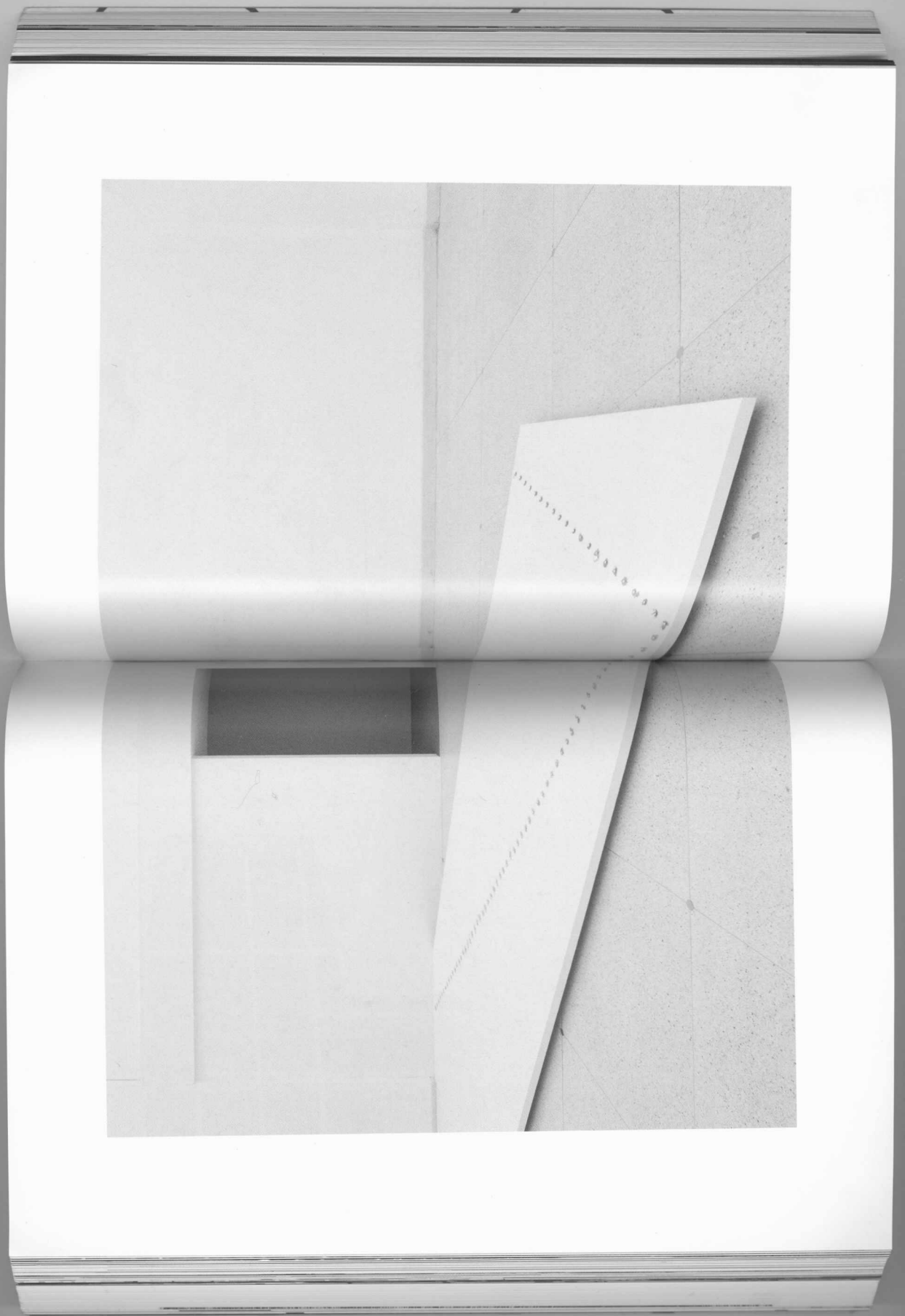
Jáchym Kučera, Mirka Mítisková, Jiří Novák,

Naděžda Sheshukova, Štěpán Skalský, Vanda Špitálmíková

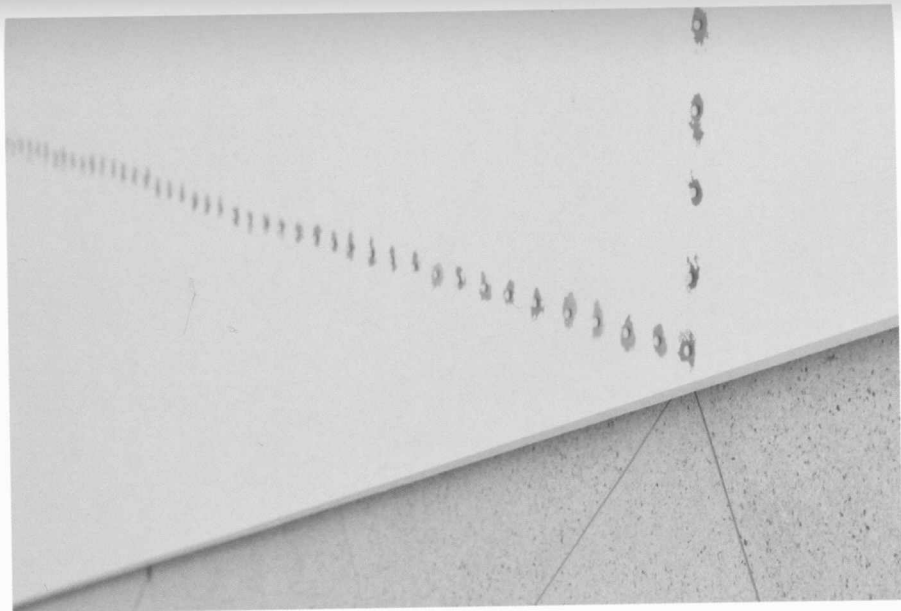
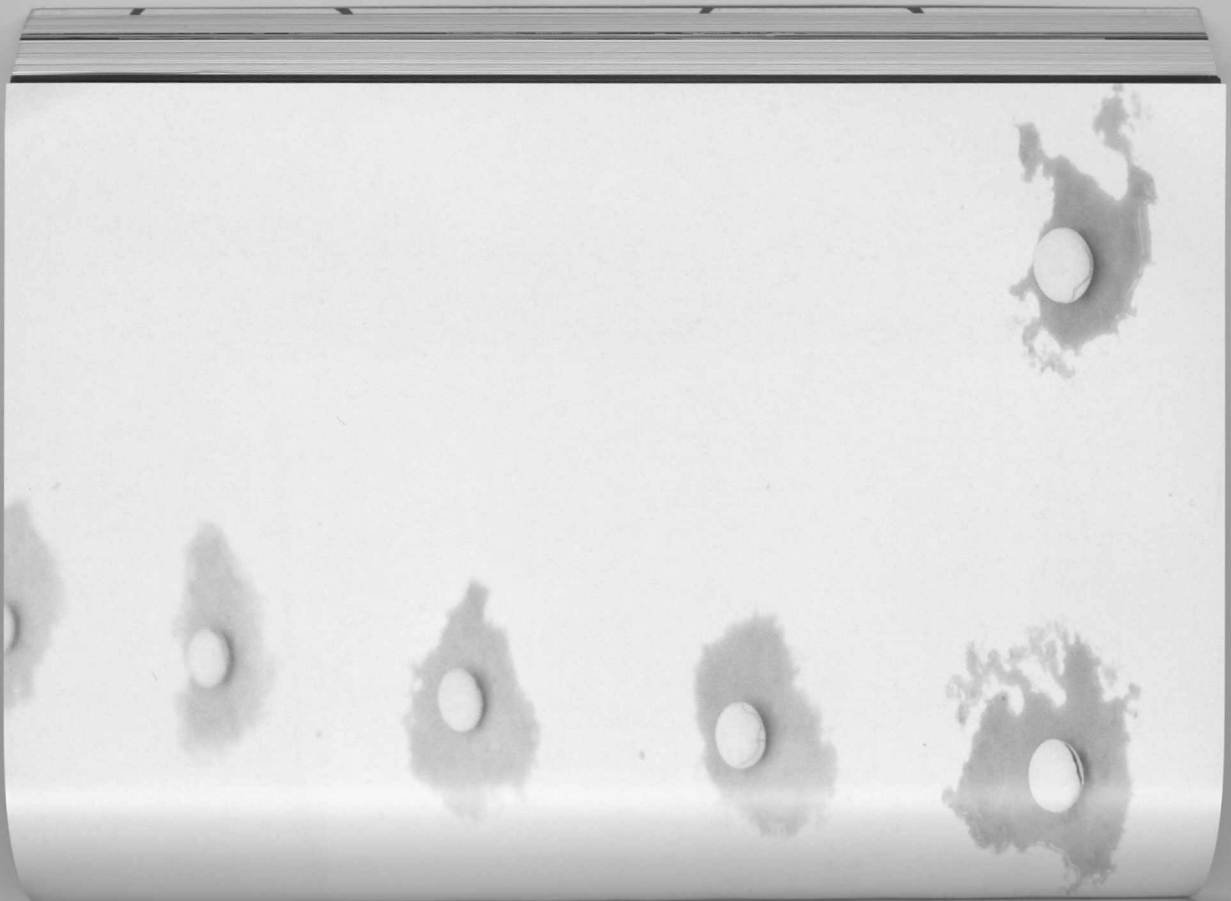
production: GPO

Johana Strážková has made a new video essay and a series of small objects for the exhibition of the finalists of JCHA. In both cases, she presents fragments of a potentially larger whole, or even a story. The short film with cinematic shots captures the "occupants" of an unknown apartment who silently perform activities bordering on purposeless pastimes and melancholy, even surreal rituals. The camera examines the details of their bodies, as if it wanted to touch them. In the videos by Johana Strážková, these tactile associations are mediated by bodily interaction with the surrounding environment and objects it includes. The installation in front of the black box brings the film motives to a material dimension. It consists of button-shaped candies of two colors whose pigment has "trickled down" to the pad and revealed the inner sugar crust. The chosen color scheme corresponds to the abstract "image" at the end of the film that can remind of film backgrounds as well as a minimalist landscape. The little candies bring back memories of childhood, however, their decolorized look can also be perceived as a metaphorical revealing of a substance and a common foundation. With great sensitivity, Strážková combines an almost naive playfulness and absurdity, which can lead to existential reflections on the meaning of human activities, interpersonal relationships and our place in the world.

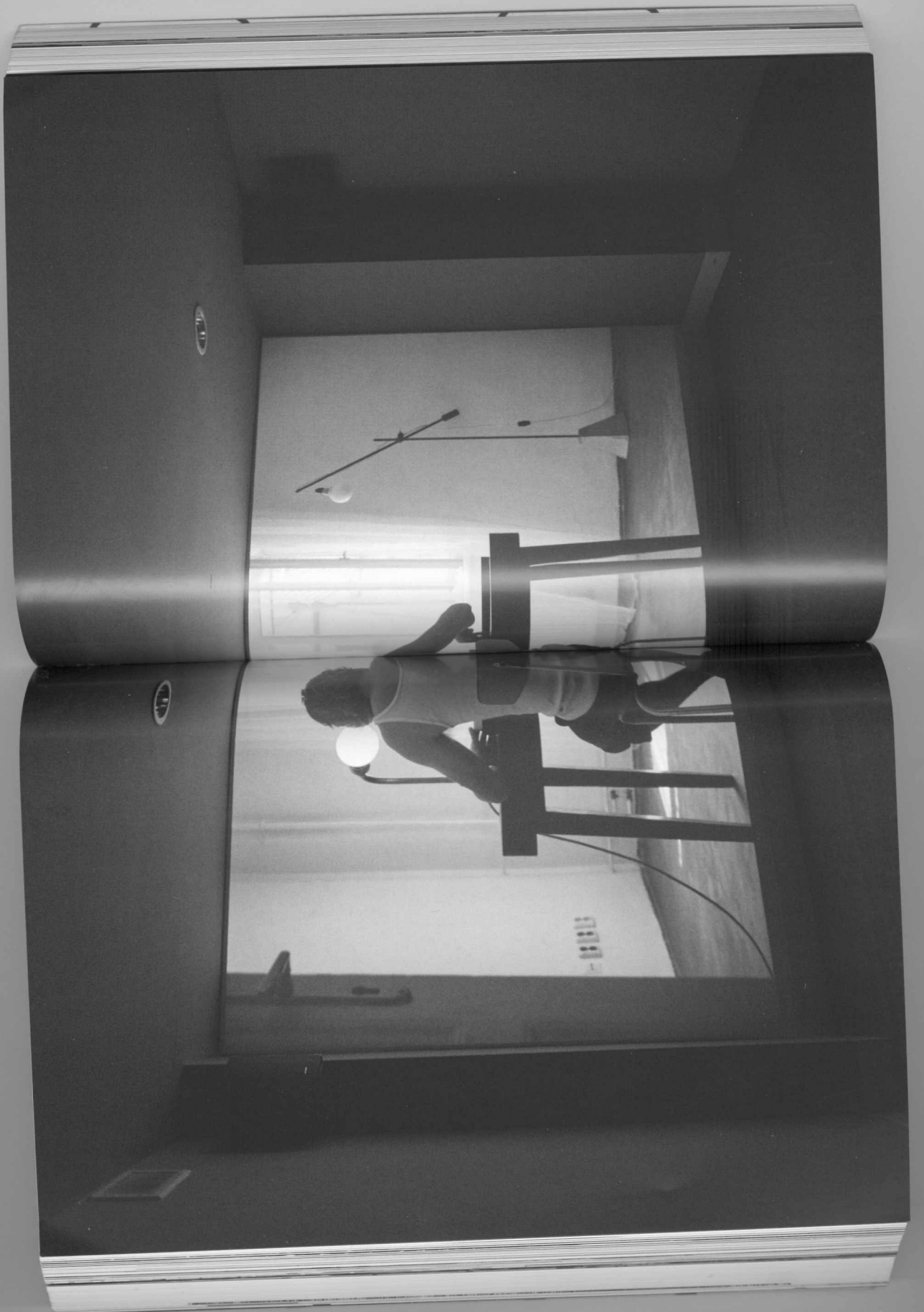


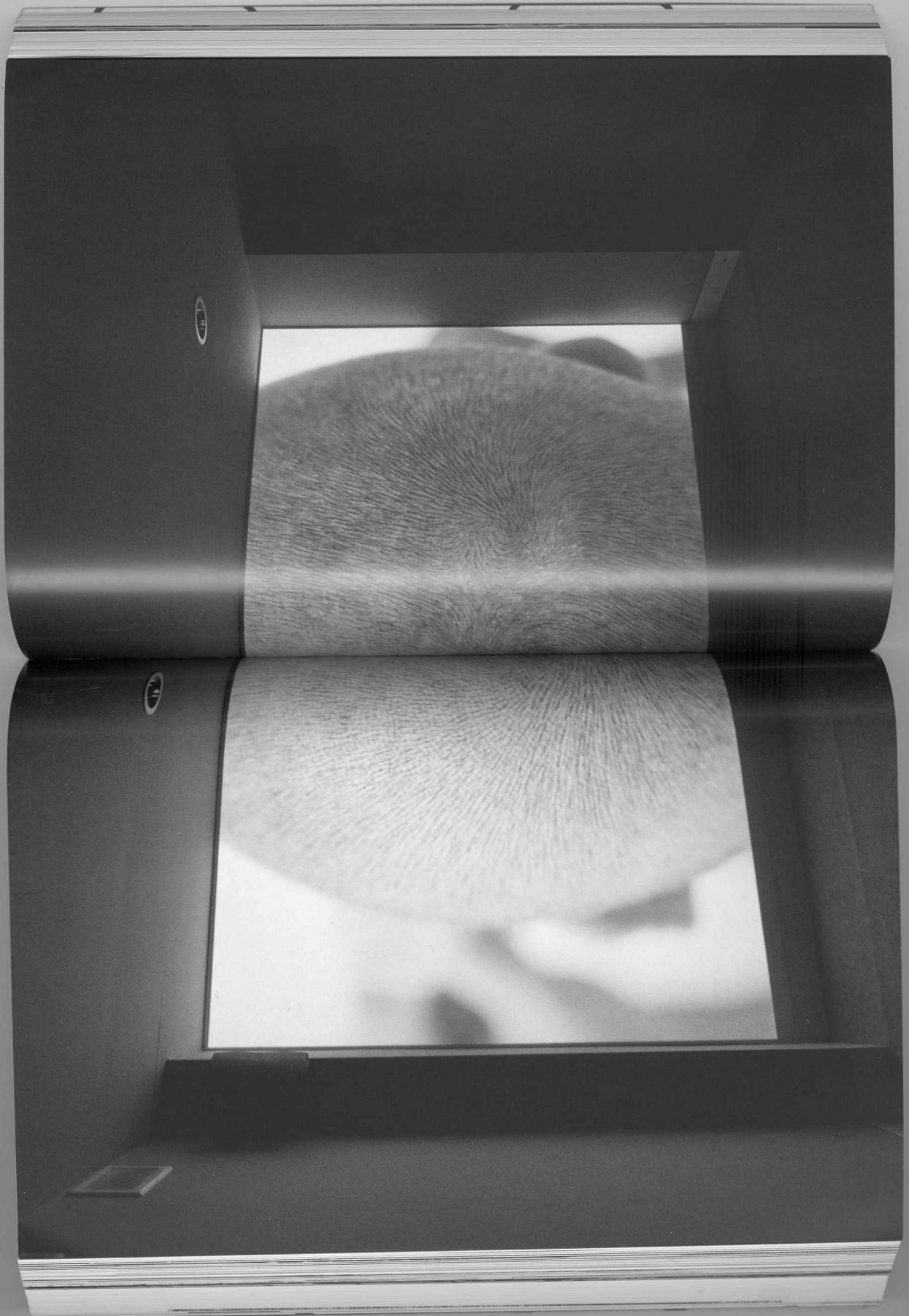


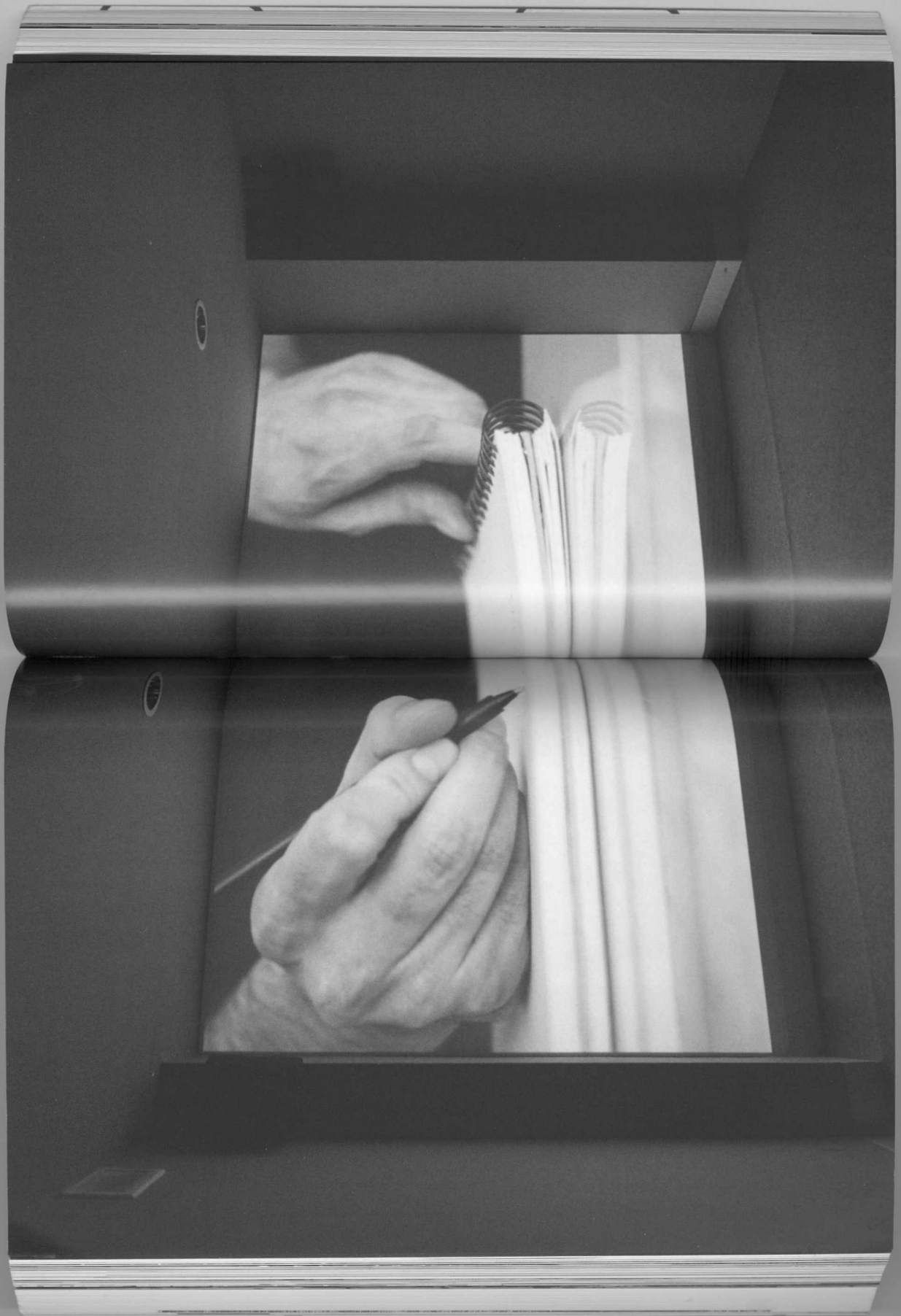


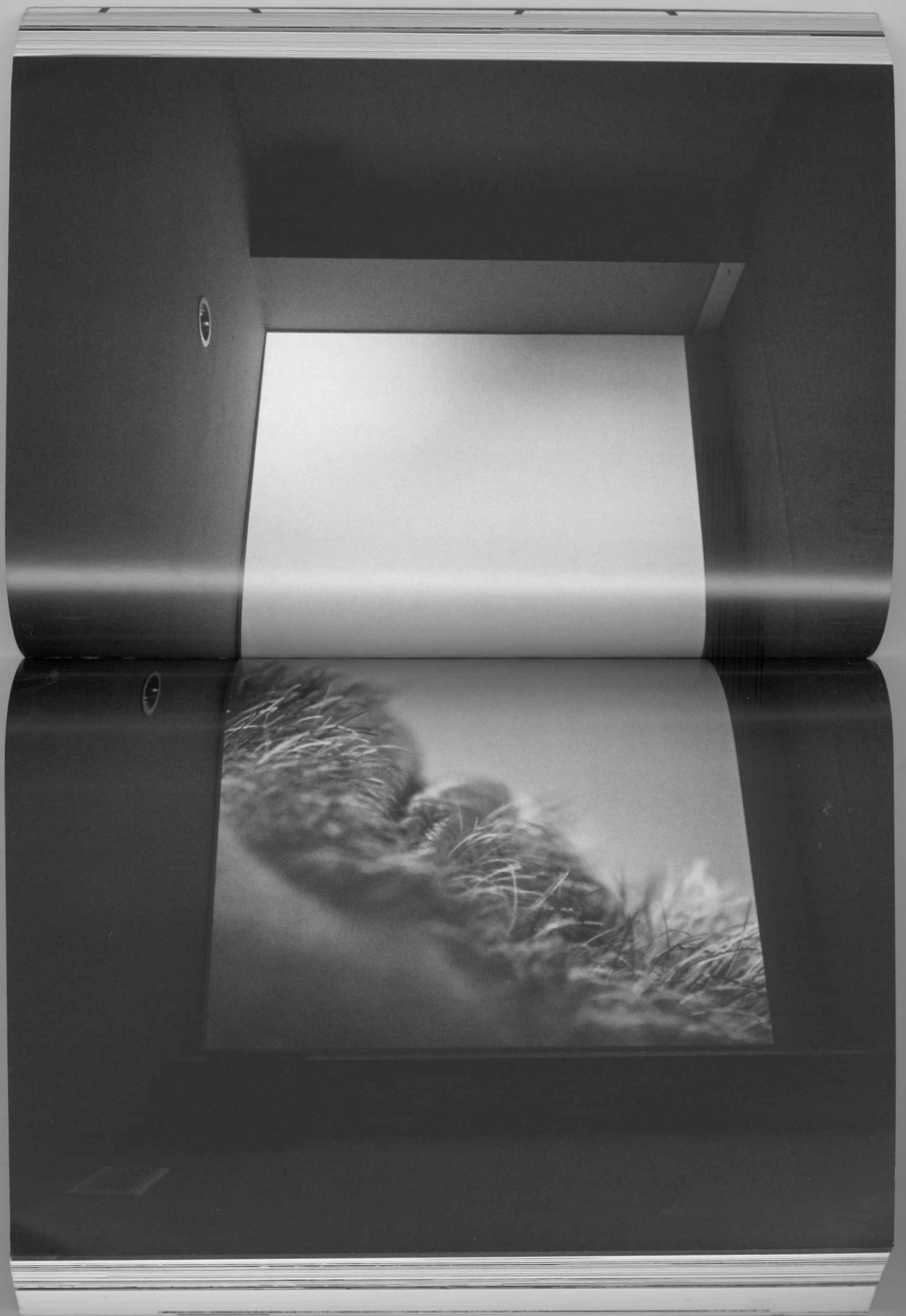












October 5, 2016 – January 8, 2017

Jindřich Chalupecký Award
Final 2016

National Gallery in Prague, Trade Fair Palace
Curator: Karina Kottová
Assistant Curator: Tereza Jindrová
Exhibition Architecture: Zbyněk Baladrán
Production: Barbora Ciprová