



CO-EXTENSIVE

OBSAH

ZAPLÉTÁNÍ DO SVĚTA 3

FILIP ŠENK

ABSTRAKTNÍ UMĚNÍ JAKO CESTA K REALITĚ 20

PAVLA MELKOVÁ

VYSTAVUJÍCÍ UMĚLCI 36

ZAPLÉTÁNÍ DO SVĚTA

FILIP ŠENK

Výstavu *CO-EXTENSIVE* tvoří převážně díla, jež charakterizuje střídmost a přímota výrazové formy. Vědomě se tu ozývají některé přelomové momenty umění šedesátých let minulého století. Oprávněně lze proto výstavu spojit i se slavnou větou malíře Franka Stelly: „*So what you see is what you see.*“ Jedním dechem je třeba doplnit, že nezůstává u toho: vidění by na výstavě nemělo ulpět jen na jednotlivých dílech. Záměr výstavy cílí přesně na to, co je tu viditelné a nakolik je to spojeno s tím, co nevidíme, co se nachází mezi jednotlivými díly. Anebo rovnou zda viditelné na výstavě nezdůrazňuje to, co nevidíme.

UNIKAJÍCÍ JEDNODUCHOST

Prvním výchozím momentem výstavy je konstatování, že obrazy (v širokém slova smyslu od tisíců fotek, které má každý v telefonu přes dráždivý proud sociálních sítí po umělecká díla) tvoří trvalou součást každodenní zkušenosti světa. Všudypřítomnost obrazů má řadu důsledků, jež nelze vždy snadno dohlédnout. Mezi ty klíčové patří zplošťování zkušenosti světa a dominance iluzionismu ve sdíleném prostoru. To je dáno nevyhnutelnou otevřeností obrazů k upravování a manipulaci

zobrazovaného. Vše od politického programu různých stran po vyjádření momentální nálady se podřizuje okamžité čitelnosti jednoho obrazu. Kvůli takovému oklešťování skutečnosti jsou tyto podoby komunikace snadno srozumitelné a mohou uspět v nahrazování skutečnosti. To, co často vypadá jako přesná reprezentace reality, se k ní váže jen velmi volně či vůbec. Skutečnost je překrývána banálními obrazy a není snadné se k ní dostat skrze uspokojujivé pocity předem známých obrazů. Nadměrná důvěra k viděnému neodpovídá faktu nezbytného rozlišení mezi viděním jako fyziologickým úkonem a pohledem, jež je kulturně podmíněn.

Druhým počátečním momentem výstavy je rozvíjení podob obrazů v trhlíně mezi skutečností a iluzí, v níž je narušen téměř automatický předpoklad autonomního prostoru obrazu. A zrcadlově tomuto narušení vystavená díla naznačují pestrou zkušenost rozmanitých prostorů, včetně blízkosti nekonečnosti. Tento motiv vychází do značné míry z experimentů, jež podnikala skupina umělců a umělkyň běžně označovaných jako minimalisté. Ovšem nelze myšlenkový i fyzický pohyb ke skutečnému prostoru spojovat pouze s touto částí dobového uměleckého dění, vždyť stačí jen připomenout Lucia Fontanu už v padesátých letech minulého století či kalifornské hnutí Light and Space. Překračování skutečnosti směrem k transcendenci, dosahování pomyslných nadsvětů je opuštěno ve prospěch zaplétání do prožívaného světa. A to i navzdory abstrahovaným formám, jež jsou k tomu zpravidla využívány. Vyzdvihnout je třeba fakt, že na základě těchto děl se ukazuje vždy něco skutečného, co však nikdy nelze plně zkušeností uchopit. Z tohoto pohledu je určujícím momentem výstavy prolínání obrazového

a skutečného prostoru. Obrazy se tím staví do dvojznačné situace: být obrazem a současně utvářet zkušenost skutečného prostoru.

Protože výstava *CO-EXTENSIVE* má nesporně architektonický rozměr díky důrazu na prostor a prostorové vazby, hodí se připomenout, že kritika podřizování stavebního umění vidění, jinak řečeno kritika redukování architektury na její obraz, už probíhá několik desetiletí. Nejznámějším zastáncem je finský teoretik a praktik Juhani Pallasmaa, který proto obhajuje důležitost periferního pohledu. Zatímco jasně zaměřený pohled na jednu věc vytrhává pozorovatele z prostředí, periferní pohled vazbu s okolím udržuje. Proto je důležité, aby návrh architektonického díla na to bral ohled, stejně jako na podněty pro hmat, sluch a další smysly.¹ Že cílem stavění má být komplexní událost, jež zahrnuje celého člověka a vztahy mezi lidmi i lidmi a přírodou, přitom zastává řada uznávaných světových tvůrců s množstvím významných realizací staveb a prestižních ocenění: například Glenn Murcutt, Peter Zumthor, Steven Holl či studio SANAA. Ačkoli v celkové architektonické produkci jde stále o spíše nepatrný zlomek, ve vnitrooborové diskuzi to není zanedbatelný myšlenkový proud.

Oblíbeným nástrojem myšlení, jak se orientovat ve složitých situacích, je vytváření dualismů. Mohou pomoci se vyhnout nepřehlednosti a nejednoznačnosti, a tak ulehčit nepříjemnému rozhodování. Vystavená díla by mohla nadbíhat

¹ Juhani Pallasmaa, Matteo Zambelli, *Inseminations. Seeds for Architectural Thought*, Hoboken, NJ 2020, s. 184. Týž, *Oči kůže*, Zlín 2012.

řadě oblíbených dualismů, předpokládajících, že skutečnost lze poznávat redukcí na dva protikladné principy, z nichž aktuální jsou tyto: plocha-prostor, místo-prostor, subjekt-objekt, vnitřek-vnějšík.

Polaritu obrazu a prostoru lze přiblížit tak, že na jedné straně je obraz objektem v reálném prostoru, ovšem současně je plocha tohoto objektu nositelem možnosti iluzivního, pouze viděného prostoru. Rozlišují se tím dvě podoby prostoru: skutečný a iluzivní, který bychom mohli také nazvat piktorialním či obrazovým.² Druhým dualismem, který je sám náležitě opodstatněný teoretickým myšlením v oblasti architektury, je vztah místa a prostoru. Zde je situace obdobně čitelná ve svém rozdělení: místo je třeba definovat pomocí hranice, jež jej vymezuje, zatímco prostor lze v tomto myšlení pólů chápat jako opak přítomnosti hranice. Prostor je definován tím, že hranici nemá.

Další zmíněné principiální pojmové opozice procházejí kontinuálně reflexí. Při přiznaném omezení na uměleckou sféru se vztah subjektu a objektu v tvorbě minimalistů záměrně zpochybňuje důrazem na fenomenologickou reflexi pozice diváka. Naplňuje snahu umělců překonat naivní představu, že člověk je při poznávání světa nezatíženým, neutrálním pozorovatelem, a navíc že nezatíženost jeho nahlížení světa je dána privilegovanou pozicí. Rigidní opozice subjektu a objektu je zpochybněna situovaností subjektu mezi objekty, k níž se významně přidává úvaha o místě jako jediném

² V návaznosti na Pierra Francastela. Srov. Pierre Francastel, *Malířství a společnost*, Brno 2004.

možném přístupu ke světu.³ A podobně vztah pojmů vnitřku a vnějšku, jakkoli jsou samozřejmé v každodenním světě, je nutné po další úvaze upravit od zřetelné opozice minimálně do prolínání či ještě nuancovanějších vztahů.

OD PROSTORU K PROSTORŮM

Díla na výstavě *CO-EXTENSIVE* tyto příjemné a užitečné dualismy zpochybňují a ukazují je jako myšlenkové pomůcky s omezenou platností a účinností při střetu s žitým světem. Všechna přítomná díla artikuluji odlišné zkušenosti prostoru, aniž by měla zájem se zabývat prostorem jako něčím abstraktně rozprostraněným a neúčastným. Pozornost je díky dílům a vazbám mezi nimi upřena na to, co pro všudypřítomnost bývá běžně pomíjeno. Výchozí myšlenkou je, že nelze hovořit pouze o jednom prostoru.⁴

Při výstavě *Spaces* (Prostory), jejíž součástí byla také tvorba Larryho Bella⁵, v Muzeu moderního umění v New Yorku (1969–70) uvedla její kurátorka Jennifer Licht, že prostor nelze vidět. V katalogu výstavy píše: „*Actual space is, of course, immaterial. Because it cannot be perceived by any of the five senses (...).*“ S tím stačí vyjádřit dílčí souhlas s upozorněním,

³ Významným zdrojem inspirace myšlenek byly práce Maurice Merleau-Pontyho, zvláště jeho kniha *Fenomenologie vnímání* (1945), která vyšla v anglickém překladu v roce 1962.

⁴ Podrobnější filozofické rozpracování viz úvahy o prostoru Jana Patočky, Michela Serrese a dalších.

⁵ Dále zde vystavovali: Dan Flavin, Michael Asher, Robert Morris, Franz Erhard Walther, Pulsa Group.

že by bylo vhodné přiblížit, co se prostorem myslí. Přínosný postřeh v autorčině textu říká, že zacházení s prostorem je utvářením díla, a co víc, prostor je přímo utvářen ve smyslu získávání specifického charakteru. Nejde o prostou reprezentaci, ale zapojování se: „*Not simply to be represented, and capable of involving and merging viewer and art in a situation of greater scope and scale.*“ Kurátorka vysvětluje dále, že se vlastně nevystavují díla v obvyklém způsobu, protože přesnější je popisovat výstavu jako zapojování diváka do specifických podmínek daného prostoru. Ovšem v ostře kritické a vtipné recenzi výstavy Hilton Kramer v *New York Times* z 11. ledna 1970⁶ zpražil ve výsledku povrchní zkušenosti a pomíjivé emoce, na jejichž vytvoření bylo potřeba tolik úsilí. Výstavu chápal jako příznačný projev morální a estetické prázdnoty soudobého „pokrokového“ umění.

Břítčnost vyjádření Hiltona Kramera je třeba brát vážně i ve vztahu k výstavě *CO-EXTENSIVE*, protože vyumělkovanosti zacházení s prostorem a možnému spění k neopodstatněné patetičnosti při řečech o nekonečnu prostoru je třeba se vyvarovat. Psaní o tom, co nevidíme, se nevyhnutelně blíží kýčovitě nabubřelosti, zkrátka prázdnému plkání. Z druhé strany hrozí, že téma zůstane výsostně abstraktní a od situace světa odtažitě. Na obranu proti těmto oprávněným obavám lze uvést, že v současné společenské diskuzi rezonuje jednoduchá otázka: kde se nacházíme? Ačkoli jsme s to docela snadno určit vlastní pozici uvedením přesných prostorových

⁶ Kritika výstavy vyšla v deníku s titulkem *Participatory Esthetics*.

souřadnic, mnoho tento údaj neříká o kvalitách žitého světa. Především proto, že ten nemá podobu jednoduchého, homogenního a nezávislého prostoru. Žitý svět určují různorodé prostorové vztahy, které s naměřenými metry mají sotva co společného. Uvažování o *kde* se shoduje s otázkami, které si v posledních knihách⁷ kladl i významný myslitel Bruno Latour. Také on apeloval na to, abychom revidovali vztah k vlastní pozici na Zemi. Z toho také vzešel poslední klíčový termín jeho myšlenkové tvorby: *kritická zóna*.⁸ Ten má v základech teorii Gaia Jamese Lovelocka, a tak spěje ke snaze o propojení osobní perspektivy a celkového rámce, v němž se tato perspektiva nachází jako součást komplexního systému života.

Zpět do výstavního prostoru: hodí se připomenout ještě jednu poměrně důležitou výstavu, která přichází tak říkajíc z druhé strany ohledávání vztahu místa a prostoru, z oblasti architektury. Na výstavě *Sensing Spaces* (2014) kurátorky Kate Goodwin rozličné zkušenosti prostoru v pevně stanoveném rámci galerijního prostoru Royal Academy of Arts v Londýně provedla skupina významných architektů a architektek⁹, a mimochodem nepřekvapí, že u všech lze konstatovat úsilí o architekturu komplexní události. Ani v případě Royal Academy of

⁷ Bruno Latour, *Zpátky na zem: Jak se vyznat v politice Nového klimatického režimu*, Praha 2020. Týž, *Kde to jsem? Poučení z lockdownu pro pozemšťany*, Praha 2022.

⁸ Srov. Bruno Latour, Peter Weibel (eds.), *Critical Zones*, Cambridge, MA 2020.

⁹ Na výstavě byli: Yvonne Farrell a Shelley McNamara, Diébédo Francis Kéré, Kengo Kuma, Li Xiaodong, Pezo von Ellrichshausen, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura.

Arts nelze hovořit o neutrálním prostoru, prostory galerie mají historický ráz blízky Galerii Rudolfinum, a přesto každá z představených instalací se umně pohybovala na hraně zkušenosti konkrétního místa z nového pohledu a obecnější, a proto do jiných situací přenositelné, úvahy o prostorech artikulovaných architektonickou tvorbou. To znamená, jak architektura pro obyvatele konkretizuje pohled na svět pomocí možností jednání, jež nabízí. Nikoli pohled, ale tělesné zapojení bylo společným základem. V tom je shoda s výstavou *CO-EXTENSIVE*, kde je také pozornost směřována na rozličné roviny a úrovně vnímání prostoru, v němž se obvyklé protiklady otevřené-uzavřené, blízké-daleké, ploché-hluboké dějí netriviálně a najednou.

Po vstupu do výstavy *CO-EXTENSIVE* divák v první místnosti potkává díla Ann Veronicy Janssens a Jaromíra Novotného. Prolog výstavy uvádí do centra dění: v obrazech Jaromíra Novotného se neobjevuje jakýkoli odkaz k figuraci, antropomorfní inspiraci, přesto jednoznačně hovořit o abstrakci také není možné. Obrazy na organze jsou si blízké, přesto nejde o sérii, protože každé jednotlivé dílo je svébytnou událostí formování prostoru obrazem. Na obrazech se objevují jednoduché geometrické tvary na ploše barvy (např. červené) a současně je malba v ploše kombinována s průhlednou částí, kde je organza bez vrstvy malby. Tím se pozorovatel dostává do hloubky obrazu, kdy simultánně vidí iluzivní prostor obrazu i skutečný prostor v hloubce plátna. Skladba obrazu se tím otevírá přechodům a pohybům vidění, v nichž je obraz částečně eliminován právě proto, aby se dobíral nehmatatelné skutečnosti obrazové hloubky. Nečelíme iluzi hloubky, jež diváka staví jednoduše

před obrazem prostoru. Obraz i divák jsou součástí jednoho prostoru, ačkoli zkušenost prostoru v obraze je pochopitelně rámována formátem obrazu a prostředím galerie. Je třeba všimnout si právě přechodu mezi konkrétním vymezením dění uvnitř obrazu a obecným myšlením prostoru. Obraz není reprezentací prostoru, neodkazuje k něčemu mimo obraz, co by nebylo přítomné a současně odkazuje vytvořeným místem, artikulací hranic k ideji absolutního prostoru. Obraz je tak autonomním dílem, jež se přitom prolíná otevřeností vlastní hranice se skutečným prostorem a zaplétá diváka do světa.

Na to navazuje skleněný objekt *Oceanic Ann* Veronicy Janssens z osmi tenkých plátů skla, které snadno mohou evokovat pohyb mořské hladiny. Iluze je v tomto případě čitelná a současně je divák vždy konfrontován s přímou výškou několika málo centimetrů na sebe položených skel. Výška objektu a zkušenost hloubky, jež objekt přináší souběžně, se vztahují k jasně definované hranici objektu a současně jejímu překračování. Iluze však není budována snahou přesně reprezentovat podobu mořské hladiny, je fakticky výsledkem výroby skla a motivem fyzického vrstvení a vizuálního prolínání jednotlivých vrstev. Proto nepřekračuje hranici, jež by měla ambici diváka uvádět mimo konkrétní situaci, mimo vlastní utváření místa, v němž lze vnímat prostor.

Nemám v úmyslu zde podávat manuál na chápání jednotlivých děl, a vzhledem k jejich kvalitě to ani možné není, protože je nelze vyčerpat jednou interpretací. Přesto považuji za rozumné pokusit se alespoň krátce nastínit kýženou skladbu prostorových

vztahů. Odlišnou zkušenost hloubky dává rozměrná černá malba ležící v následující místnosti. Rozměrná malba *Abyss* Michała Budného neleží přímo na podlaze, mezi okrajem obrazu a podlahou se díky schované nosné konstrukci nachází několik málo centimetrů. Zkušenost hloubky černé malby je ukazována povrchem. Hloubka není spojena s fyzickým vrstvením, naopak plošností povrchu. Ukazuje tak prostory v jejich pluralitě a neustálém dění propojování: napětí kompozice je postaveno na odstupu od podlahy, rozlehlosti černé plochy a iluzi hloubky. Motivy vrstvení, překrývání, pohybu plochy jsou patrné také na dalších přítomných dílech Michała Budného. U Jaromíra Novotného je zkušenost skutečného prostoru spojená s barvou, je neoddělitelná od barvy přítomné na obraze, zatímco u Budného je barva popřena ve prospěch zdůraznění plošnosti a každodennosti reálného objektu. Rozměrná černá malba lehce se vznášející nad podlahou podporuje bílou skleněnou sochu Larryho Bella dosedající pevně na koberec. Ta nemá základnu ani vrchní díl: rozměrná poloprůhledná kostka obsahuje další objekt uvnitř a podle autora má zachytit atmosférické podmínky svítání v mlze v Kalifornii. Larry Bell se skleněným sochám věnuje už od šedesátých let minulého století, kdy opustil gestickou malbu. Trvale rozšiřuje možnosti této formy, včetně úprav povrchu skla vysokovakuovým procesem nanášení povlaku. Jak dílo Ann Veronicy Janssens, tak díla Michala Budného a především Larryho Bella zdůrazňují motiv hranice.

Při této rétorice je nebezpečně blízko pád do pasti subjekto-objektového vztahu, v němž objektem by byl prostor. I když je prostorový vztah kondenzován do díla, nikdy nelze netvrdit, že by prostor byl prostě

zachycen před divákem. Jinak řečeno, nemůžeme vystoupit z prostoru, abychom se na něj pořádně podívali z objektivizujícího odstupu. Důraz na zkušenost prostoru v přítomných dílech se v každém jednotlivém případě vrací zpátky k pozorovateli. Jakkoli se proto zdá, že je prostor zkrocen do formátu obrazu, formát obrazu je vždy přítomností skutečného prostoru ukazován jako otevřená hranice.

METODA POLE

Udělám nyní úrok stranou k metodě: pohled zpět do šedesátých a sedmdesátých let minulého století s sebou nese nic sentimentálního ani nostalgického. Ačkoli se nabízí jednoduše vytvářet přehlednou lineární časovou osu, na níž budou současná umělecká díla seřazena za ty časově jim předcházející, a jednoduše tak sestavit výřad ulovených děl. Nad nimi pak sice můžeme uvažovat o potenciálním vývoji, nicméně už v jádru se mi tato činnost zdá málo interpretačně přínosná při uvažování vztahů místa a prostoru. Přesnější je uvažovat o vytvořeném poli uměleckých děl bez chronologické hierarchie s mnoha záhyby, přehyby a zákoutími, jež lze stále dotvářet novými díly, aniž by docházelo k rozředění či repetici původního záměru: posunu od iluzivního prostoru k prostoru skutečnému. Tento posun není skokový ani uskutečnitelný v jednom díle, naopak je třeba zacházet s širším uchopením současnosti. Nejde o prchavý moment, neustále unikající záchvěv přítomnosti, protože pro pochopení děl, jež podle mého soudu rozšiřují pochopení světa, je užitečné chápat současnost jako soustavu historicky vzniklých sítí vztahů, které prožívání současného světa umožňují.

Určení časových relací děl je v tomto případě komplikované, protože je nelze jednoduše uspořádat podle používaných pojmenování jako postmoderní. Stále je tu totiž pevný vztah k tvrdému modernistickému jádru, konkrétně např. k Vladimíru Tatlinovi, ani je však nelze označit za nějakou podobu neostylu. Když Hal Foster v knize *The Return of the Real*¹⁰ argumentuje, že avantgarda je pochopena nebo dokonce dokončena poválečnou neo-avantgardou, je jeho úvaha podle mého soudu přesná, současně však autor nedoceňuje širší dopad uvažování vztahu místa a prostoru. Co zde popisují jako vzniklé pole, je znepokojující forma trvání určitého typu myšlení vztahujícího se k prostoru, jež – přes všechny bystré úvahy o současné akceleraci dění světa a ukončování etap či rovnou epoch – tu stále umanutě je. V ideálním případě by díla zde vystavená mohla být dávána do přímé souvislosti s díly Donalda Judda, Dana Flavina, Richarda Serry, Evy Hesse, Karla Malicha a dalších. Pak by rétorika vytvořeného pole byla přesvědčivější právě proto, že by bylo možné uvažovat, nakolik se jaká díla noří do experimentálního pojetí místa s ambivalencí otevřenosti a uzavřenosti či nakolik dokáží předvést aktualitu zapojení diváka do prostoru. Nelze totiž tvrdit, že by recentní díla v tomto ohledu byla jednoznačně rozvinutější, jakkoli mohou vycházet ze zkušenosti předchozích děl.

V případě architektonické diskuze se lze vracet rovnou k jádru sebeutváření obrazu moderní architektury, kde na příkladech kritického chápání

¹⁰ Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, MA 1996.

internacionálního stylu lze sledovat posun od abstrahujících tendencí čisté geometrické formy ke konkrétním prostorovým vazbám, jež vycházejí z daností stavebního pozemku. Zvláště je třeba vyzdvihnout Franka Lloyda Wrighta a Alvara Aalta, u nichž se vztah k místu výrazně promítá do praxe navrhování už od 30. let minulého století. Hlavní posun k rozvíjení teorií o roli místa se objevuje o něco později a měl by být dáván do souvislosti s recepcí fenomenologie i mimo oblast filozofie. Teoretici jako Kevin Lynch a zvláště Christian Norberg-Schulz s pojmem místa zacházejí explicitně. Nejen to, místo je centrální kategorií při hledání smysluplného pobývání.¹¹

V případě umělecké praxe se nabourávání iluzivního prostoru stalo námětem vnímavých úvah Pierra Francastela, jehož sledování vytváření obrazového prostoru jej chápe jako historickou kategorii. Je schopen ji historicky ukotvit a popsat, protože sleduje její rozklad. Zde je však pro alespoň částečné doložení teze o trvání určitého typu myšlení vhodné připomenout spíše slavný text Rosalind Krauss *Sochařství v rozšířeném poli* (1979). I v tomto textu se pojem místa stal centrální při úsilí přesně popsat změny v soudobé umělecké praxi. Vzhledem k dílům, kolem nichž příběh sestavuje, lze říct, že zvolené pojmy neodcházejí (a tím dávají základ pro širší uchopení současnosti). Aniž bych chtěl umenšovat příběh, je nutné uznat, že zde primární roli nehraje jazyk: tím se přibližujeme k podobám myšlení obrazem, tvarem a prostorem. Tato díla, nakolik to

¹¹ Christian Norberg-Schulz, *Genius loci, Krajina, místo, architektura*, Praha 1994 a 2010.

zvolené pojmy ukazují, se podílejí na dění světa. Rozpoznávají důležité od nahodilého.

NYNÍ A ZDE

Robert Šalanda svou malbou přináší do výstavy rušivý prvek díky sebeironii a tendenci zpochybňovat malbu. Ta však není chladná a destruktivní, naopak vede malíře k novým formám a pravidelnému oscilování mezi malbou na ploše a vykračováním do prostoru s vtipem. Malbu v těchto pohybech rozkládá téměř analyticky na barevné vrstvené plochy, ovšem vždy se také snaží zachovat malbu jako prostředek uměleckého myšlení. Nejde mu však o formalistickou čistotu média, ale o přesahy do prostoru: posouvání malby k objektu, aniž by malba byla nahrazena objektem. Jakkoli jsou obrazy jasné, snad až zářivé svou barevností, nelze opominout ani stíny, jež se na nich objevují.

Monumentální světelná díla Anthonyho McCalla, deset metrů vysoké projekce linií a tvarů, v kontextu výstavy zřetelně definují přítomnost otevřené hranice. Prostor galerijního sálu se rozpouští ve tmě, v níž důsledně vynikají umělcovy svítivé objemy a linie. Jakkoli uhrančivá je světelná rétorika, jakkoli přirozeně na sebe strhává pozornost a vyzývá návštěvníky k hravému procházení a zapojování se, je dobré neopouštět myšlenkovou linii prostoru a obrazu. Celý prostor se stává obrazem, do něhož je pozorovatel zapojen, podílí se na něm a spoluvytváří ho. Ve srovnání s předchozími díly nechává zdánlivé rozpouštění fyzické hranice výstavního prostoru vystoupit ideu nekonečna prostoru odlišným způsobem. Rozdíl prostorového pocitu je založen na

odhmotňování skutečnosti ve prospěch dominantního obrazu.

Návrat zpět k hmotě po opuštění díla Anthonyho McCalla se děje křehkými zavěšenými objekty Marion Baruch. Původem rumunská umělkyně pracuje se zbytky látek, jež za sebou nechává italský oděvní průmysl. Reziduální efekt těchto lehkých děl dává příležitost, aby se skutečný prostor v dílech stával tím hlavním. Jeho čitelnost však závisí na měkkých liniích látky. Zatímco v případě děl Marion Baruch se měkké linie prostoru jemně dotýkají, anglický malíř Simon Callery nechává vystoupit tíhu zavěšených pláten. Barvu nechává do plátna většinou vsáknout, musí proto plátna předtím důkladně vymýt, aby barva nezůstávala na povrchu. Hlavním motivem jeho děl je však to, co sám nazývá prostorovým tělem malby. Obrazy jsou přehýbány tak, aby byl jejich vnitřní prostor dobře zřetelný. Obraz se neděje na povrchu, Callery obrazy tvoří jako prostorové události. Některé z jeho obrazů prostor na úkor plochy vystavují tím, že jsou otočeny o devadesát stupňů, a tak z frontálního pohledu je v obraze hlavní hloubka skutečného prostoru. Hrubost pláten zdůrazňují roztřepené či hrubé průřezy. Pochopitelně se zde vrací cosi z děl Lucia Fontany, současně Callery je soustředěnější v práci s barvou i zdůrazňování viditelnosti prostoru obrazu.

Calleryho obrazy se podobně jako obrazy Jaromíra Novotného v první místnosti koncentrují na jednotlivé dění utváření místa, či vidění prostorových vztahů skrze singulární událost. Opačný motiv série v bílých obrazech s černou tečkou Jaromíra Novotného netvoří sevřené, nerozdělitelné řady, přesto s sebou nesou kromě odkrývané hloubky pohyb, či přesněji

děj pohybu bodu v prostoru. Na závěr se ve zšeřelém prostoru divák ocitá v proměnlivých barevných polích Angely Bulloch, tentokrát v barvou nejasně vymezeném místě, proměnlivém prostoru, jehož atmosféru nelze zachytit. Proměnlivost je však propojená s pevným rozmístěných průmyslově vyráběných krabic ze dřeva a kovu.

Shrnuto do úderného konce: citlivost k chápání prostorových vztahů skrze zkušenost místa a hranice nemá jednoznačné vyznění. Pokud nějaký závěr existuje, pak ten, že prostorové vztahy jsou složité a nelze je jednoduše redukovat na obvyklé pojmové protiklady. I kdyby bylo možné tvrdit, že každé dílo utváří na výstavě událost charakteru místa, vždy je v něm přítomný i aspekt idey nekonečného prostoru jako možnosti propojování. Protože se svět neustále mění, přibližovat se porozumění prostorových vztahů je důležitým rozměrem myšlení při rozhodování o jednání. Nebo by jím měl být. Nelze zůstat u prostorových vztahů, jak se staly součástí zdravého západního rozumu, tedy jako čehosi pomíjivého až nadbytečného uvnitř homogenního nekonečna. Řekněme, že prostorový smysl (smysl pro vnímání prostoru) prochází revizí, aby žitý svět byl náležitě myšlen a bylo možné rozhodovat nikoli na základě idealit, ale s vědomím konkrétní provázanosti a napojování.

Je třeba uvažovat prostory, jež obýváme, a to, jak formují jednání a myšlení. Je to důvod vracet se bez nostalgie a sentimentu k pojmu místa, protože to vymezuje naši situaci ve světě, ovšem s tím, že místo charakterizuje jak uzavřenost, tak otevřenost a propojení s dalšími místy. Je zcela jistě možné obdivovat na výstavě kvalitu jednotlivých děl, nechávat se uchvátit nuancemi formy a třeba

i křehkostí krásy, ovšem to je pohled omezený. Všímat si vztahů mezi díly, jejich navazování a budování vztahů, a sebe mezi nimi – to je primární smysl výstavy *CO-EXTENSIVE*.

Na závěr je třeba zdůraznit, že výstava neusiluje o hromadění dat o zkušenosti prostoru a místa, naproti tomu usiluje o pestrou paletu zkušeností prostoru a místa, jež mohou přinést pozorovateli nové poznání. Vracím se tedy na začátek: jakkoli jsou díla formálně střídavá a přímá, měla by pozorovateli nabídnout bohatý svět tělesné zkušenosti.

ABSTRAKTNÍ UMĚNÍ JAKO CESTA K REALITĚ

PAVLA MELKOVÁ

VZTAH ABSTRAKTNÍHO UMĚNÍ KE KAŽDODENNÍ SKUTEČNOSTI DIVÁKA

Na umělecká díla se můžeme podívat očima tvůrce, historika umění, kurátora – anebo diváka. Jakkoli se všechny polohy často prolínají, první tři se obvykle více zabývají tvůrčím záměrem díla. Kurátor se zároveň snaží i o přiblížení tohoto záměru divákovi. Intence autorů a její interpretace historiky umění může být vysvětlující, návodná, inspirující a obohacující, přesto prostor vnímání uměleckého díla je vždy mnohem širší a svobodnější, navíc vtahuje do hry jako partnera divákovu subjektivitu. Zkusme se tedy nyní v kontextu výstavy *CO-EXTENSIVE* soustředit na pohled diváka a zabývat se způsoby, jakými může díla v ní vnímat či o nich myslet. A to i v podobě, která nevyžaduje znalost dějin a teorie umění, a zpřístupňuje tak umění širší divácké obci, jakkoli i ona se neobejde bez náročné intelektuální a smyslové práce.

Motivem výstavy je lidská zkušenost prostoru. Na jedné straně je toto téma vložené do vybraných děl intenčně jejich autory – jako jeho reprezentace. Na druhé se tato díla sama stávají objektem bezprostřední zkušenosti diváka. A výstava *CO-EXTENSIVE* navíc diváka záměrně konfrontuje s rozpitím jejich vzájemné

hranice. Zároveň velkou část děl můžeme označit za abstraktní (resp. formálně střídá) a v kontextu dopadu na diváka se tak nabízí otázka, jaký vztah mají – mohou mít – ke skutečnosti. Respektive zda a jak mohou diváka přivádět k realitě (v tomto případě prostoru) jeho každodenního života. A to bez ohledu na to, zda takový byl či nebyl cíl autora.

Pojem abstraktní umění je nicméně široký a může označovat jak formu, tak obsah, navíc ho lze použít i pro povrchní formu bez smysluplného obsahu. Proto upřesněme, že následující text je zaměřen na umění abstraktní formy a obsahu, který není prázdný, je smysluplný a nabízí divákovi podpovrchové sdělení. A také především na jeho formálně zdrženlivé podoby.

ABSTRAKTNÍ JAZYK JAKO CESTA K REALITĚ

Definice abstraktního umění, ať už vnitřní (autorská) či vnější (uměnovědní), se v historii různila a různí. Ve vztahu k realitě okolního světa se zjednodušeně řečeno jedna část abstraktních děl k ní záměrně nevztahuje a snaží se vytvořit realitu vlastní, druhá ji reprezentuje skrze abstrahování a zobecnění konkrétních vlastností.

Důvodem odvrácení od reality byla v dějinách například její nepřijatelnost, většinou z hlediska stavu společnosti. Umění nabízelo únik do ideálního světa abstraktních, čistých forem a vytvoření skutečnosti nové. Reakcí ale často byl i opak, odvrát od abstraktního a návrat k explicitnímu, tam, kde se umělecká stylizace tváří tvář krutosti reality zdála nadbytečnou.

O sílu explicitního zobrazení reality jsme se ale možná v současnosti připravili. Tím, že zejména sociální sítě, stejně jako veřejný prostor celkově, akceptují, že za realitu je považována její účelová interpretace, jinými slovy věci nejsou tím, čím jsou, ale tím, jak jsou prezentovány. Tím, že v přehlčení obrazy se stírá rozdíl mezi podstatným a nepodstatným. Tím, že pravda je, zejména v politické kultuře, relativizována zneužitím argumentu o nekonečném množství faktů a názorů, v nichž se již nelze zorientovat, a pravda tedy neexistuje.

A tak jedním ze způsobů návratu k (pravdivé) realitě může být obejití přehlčené a zmanipulované vnějškovosti a proniknutí do hlubší vrstvy podstaty věcí a situací, která – snad – ještě zůstává čistá. Možná právě proto, že ji nejde hrubě uchopit a zneužít. Navíc její vnímání vyžaduje aktivní subjektivitu osobního prožitku, který nám nikdo nemůže vzít. A jedním ze způsobů cesty k podstatě může být právě abstrahování a zobecnění.

Abstraktní díla, která přímo referují ke skutečnosti, anebo i jen umožňují divákovi vytvoření vlastních asociací k ní, mohou být v dnešní době plně manipulovaných obrazů pravdivější než explicitní zobrazení reality. Subjektivní vnímání abstrahované podstaty se také nejeví jako praktický nástroj k účelové manipulaci pravdy ve společenské a politické rovině.

Abstrakce také může být cestou k oproštění od přemíry povrchních nánosů směrem k elementárním vlastnostem. Ale pouze jako zjednodušení, které je naplňující, nikoli vyprazdňující.

Kromě toho má abstraktní zobrazení schopnost nejen referovat ke skutečnosti samé, ale také ji vyjadřovat skrze subjektivní vnímání, a to včetně dojmů z ní. Všichni známe stav, kdy si uvědomíme, že z určitých situací si pamatujeme více dojmy a pocity než realie a že tato emoční a subjektivní rovina dané okamžiky vystihuje dokonce lépe. Marcelu Proustovi stačila k vyvolání konkrétního prostoru a okamžiku vůně sušenek.¹ A když Max Frisch, pro kterého konkrétní místo v Římě znamenalo „závan vzduchu na kůži“², píše o snaze vložit žitou realitu do slov, lze ji stejně tak aplikovat na vložení do výtvarného umění: „Skutečně, všechny věty postrádají smyslovost. Představy během psaní smyslové jsou, vidím přece barvy, linie, tělesnost. Je vnímání čímž slabší? Někdy si dokonce myslím, že dojmy jsou přesnější. (...) Jazyk, kterým píšu, má v sobě příliš málo tělesnosti; slova jsou možná přesnější, výstavba věty výstižnější, ale všechno dohromady to nemá žádné tělo a žádnou vůni, dokonce ani stín to není; je to jako specifikace nějaké věci, ale ne věcná...“³

Co když právě nesnažení se o explicitní popsání je bližší cestou k vyvolání smyslovosti? Co když potřebujeme uměním nikoli doslovně vyjádřit realitu, ale pouze rámeček, v němž ji jako diváci sami uvidíme – pocítíme – pochopíme? Co když snaha o explicitní popis reality zároveň zabírá prostor pro realitu skutečnou – a překrývá ji?

1 Marcel Proust, *Eseje. Zamyšlení nad Sainte-Beuvem*, Mladá Fronta, Praha, 1968, s. 10.

2 Max Frisch, *Z berlínského diáře*, Archa, Zlín, 2015, s. 66.

3 Max Frisch, *Z berlínského diáře*, Archa, Zlín, s. 65.

MŮŽE BÝT UMĚLECKÉ DÍLO ZCELA NE-REFERENČNÍ?

Řada umělců se proti referenčnosti svých děl vymezuje. Patří k nim dokonce i architekti – například Valerio Olgiati a Markus Breitschmid v knize *Non-Referential Architecture*⁴. Jedná se zde především o referenčnost významovou. Autoři vycházejí z apriorního předpokladu, že současný svět je plně bezreferenční a neexistují v něm žádné široce sdílené hodnoty – sociální, kulturní, filozofické, náboženské, environmentální –, ke kterým by se architektura mohla odkazovat, a tedy i „architektura musí být ne-referenční.“⁵ Ne-referenční architektura podle autorů vytváří kvalitu pouze ve vnitřním kontextu sebe sama, v němž generuje formu a určuje smysl. Lze ale namítnout, že dokonce ani elementární prostorové vlastnosti staveb, které autoři deklarují jako ne-referenční, ve skutečnosti takové nikdy nejsou, protože jak do jejich tvorby architektem, tak vnímání uživatelem, se vždy vědomě či podvědomě otiskují odkazy jejich vzpomínek, zkušeností, znalostí.⁶ Podobně výtvarní umělci vkládají do svých děl vyzozorované (prožité, vnímané) vlastnosti světa i tehdy, kdy to není záměrným námětem, a někdy i nevědomě.

Jestliže v abstraktním umění, které se ke skutečnosti neodkazuje cíleně, asociace k ní přesto lze nalézt, zajímavou otázkou potom je, jak a v jaké podobě tyto odkazy reality do díla proklouzávají? A nakolik

⁴ Valerio Olgiati, Markus Breitschmid, *Non-Referential Architecture*, Park Books, Zürich 2019.

⁵ Tamtéž, s. 14.

⁶ Viz Pavla Melková, Miroslav Cikán, *Architektura reciprocity*, Kant, Praha 2020.

jsou pak zabarvené subjektivitou autorova vnímání? Jeho dojmy? Jeho přitakavostí či odvracením se od skutečnosti?

Pokud by existovalo dílo skutečně bezreferenční, může se paradoxně stát nejbohatším zdrojem odkazů k realitě, protože nabízí divákovi absolutní interpretační a asociační svobodu.

ABSTRAKTNÍ JAZYK UKAZUJE UNIVERZÁLNÍ VLASTNOSTI PROSTORU

Abstraktní jazyk umění dokáže vyjadřovat univerzální elementární vlastnosti světa – a tedy také prostoru. Konkrétní kámen, strom, hora, horizont, ale také stěna, sloup, klenba, schody, střecha, věž, brána – obsahují jednu univerzální ostrost, pevnost, ucelenost, propojenost, vzpřímenost, šíři, strmost, otevřenost, neprostupnost.

Cílem abstraktního umění, hledajícího podstaty prostoru, tedy obvykle není vyvolat mechanické asociace na základě vizuální povrchní podobnosti, ale evokovat prostorové vztahy, které jsou společné uměleckému dílu, realitě a subjektivním obrazům ve vnímání diváka.

Schopnost číst tyto univerzální vlastnosti a vztahy v reálném světě nás také osvobozuje od potřeby zažívat stále nová místa. V jakékoliv skále vidíme vzepětí, hrany, stíny, sevření, rozpad, neprostupnost –, v jezeře tutéž hloubku, temnotu, hladkost, čeření, zrcadlení, rozlehlost –, v kamenné zdi čas, rytmus, zaklesnutí, napětí –, v louce vlnění, splývání,

poddajnost, měkkost, křehkost –, v cestě směřování, odpoutání, zakřivení, ztrácení se.

ILUZE JAKO KLADENÍ OTÁZEK

Výstava *CO-EXTENSIVE* obsahuje řadu děl pracujících s iluzí. Pokud nás zajímá most mezi abstraktním zobrazením prostoru a konkrétním žitým prostorem, je tedy třeba se ptát, jakou roli zde může hrát iluzivnost. Ačkoli obvykle je iluze chápána jako nepřesné, klamné vidění reality, i ona může být naopak cestou k její pravdivosti, resp. přesnosti, a to například kladením otázek vyplývajících ze znejistění a pochyb, které jsou dobrým pomocníkem při hledání pevnosti i v dalších lidských činnostech.

Rozdíl mezi bezprostředně zakoušeným (v doteku) a vnímaným (viděným, slyšeným, cítěným) v odstupu zažíváme v každodenní realitě neustále. Známe iluze vzdálenosti, tvaru, materiálu, velikosti, hmoty, prázdnoty. Kromě toho jsme vystaveni permanentní konfrontaci vědecké znalosti a subjektivního prožívání, resp. rozumem věděného a smysly vnímaného.

Iluze mohou být obohacující. Přinášejí další rozměr našeho světa, který má zdroj v realitě, v níž pouze proměňuje vztahy. Navíc upomínají na vztah reálného prostředí a jeho vnímaného obrazu, který teprve je naším skutečným prostředím. Dotýkají se také vztahu rozumového čtení (vidíme to, co víme) a vnímání smyslového, resp. emočního. Rozumová složka je praktická – je dobré vědět, že bychom neměli vkročit nad sráz, protože neumíme létat. Ale i schopnost prožít propastnost ve vědomí, skrze

představu letu či pádu, nám může o vlastnostech místa leccos říct.

V pohledu do dálky rozumem víme, že hora je fyzicky nejvzdálenější, les bližší a louka nejbližší. V našem vnímání se nás přesto hora může dotýkat nejintenzivněji – nejbliže.

Optická nejistota pevnosti povrchu pod kroky dokáže následně vyvolat intenzivnější vnímání skutečného doteku chodidla se zemí či prožití naší tíže.

Pokud vidíme kruh na podlaze natřený absolutní černí⁷, jako hlubokou studnu, není podstatné, že ve skutečnosti je plochá – protože ve vědomí v tu chvíli prožíváme zkušenost hloubky.

Díváme-li se na květ máku, vnímáme planoucí červeň, vášeň, lehkost, pomíjivost, zatímco rozumové vědění říká: jednoletá rostlina z čeledi makovitých s jednoduchou nebo jen slabě větvenou lodyhou, která je v horní části odstále štětinatá.

V kontextu úvahy o manipulování reality je zřejmé, že iluze je druhem manipulace. Nicméně, zejména mluvíme-li o uměleckém iluzivním zobrazení prostoru, lze předpokládat, že na rozdíl od manipulací, o kterých byla řeč výše, tato není (nemá důvod být) účelová ve smyslu využívání zdeformované reality pro další, například mocenské, cíle. Smyslem iluzivnosti výtvarného vyjádření prostoru je naopak přivádění diváka blíže k pravdě o něm.

⁷ Za nejčernější čern je dnes považován Vantablack, který pro svá iluzivní prostorová díla používá Anish Kapoor.

NADČASOVOST ABSTRAKTNÍHO UMĚNÍ

Pokud se umění vyjadřuje ke společnosti (většinou k jejím negativním a aktuálním aspektům) explicitně, ztrácí část svojí svobody a především nadčasovosti. Schopnost abstraktního umění oproti tomu spočívá v odkazování se k elementárním a tedy nadčasovým vlastnostem světa. A jakkoli to není zřejmé na první pohled, tyto nadčasové hodnoty jsou mimo jiné také základem reakcí jednotlivce – a tedy i společnosti – na konkrétní problémy světa.

Čtverec intenzivní zeleně (či spektra mnoha zelení) k nám může promlouvat o podstatách přírody, krajiny. O proměně od jasné zeleně jara, po temnou zeleň léta a vybledlou podzimu. Vidíme před očima louky a les, které známe, krajinu ze vzpomínek, opakovanou, či náhodně potkanou, jež nám z nějakých důvodů utkvěla. A půjdeme-li ještě dál, k případnému společenskému přesahu, možná také nejen vidíme, ale i cítíme a prožíváme například úzkost – environmentální žal –, když si vybavíme konkrétní místa, kde zeleň zmizela a nahradila ji šedivá a hnědá (ať už v důsledku sucha, kůrovce, požáru, záplavy). Tento subjektivní prožitek, řetězec obrazů vyvolaný abstraktním čtvercem zeleně, je elementárním základem, půdou, z níž pak pevně vyrůstají naše postoje a od nichž se odvíjí jednání – v tomto případě například v otázce klimatických proměn planety.

Vztahy odlišných abstraktních tvarů, geometrických, organických, prostorových, nás upomenou na bohatství vznikající z různosti – a od takového uvědomění je už jen krůček k tomu, abychom vnímali například diverzity v lidských společenstvích jako

něco nejen přirozeného, ale i přínosného, a tudíž v každodenním jednání je se samozřejmostí (nejen) tolerovali, ale třeba hájili právo na ně či je aktivně vytvářeli a podporovali.

Síla v křehkosti materiálů či tvarů nám dokáže připomenout nejen ženskost, ale také třeba stáří či dětství – a posléze třeba přemýšlení o tom, nakolik jim současná společnost dává prostor či je oceňuje.

Hloubka a rozprostraněnost modři přesahující vymezení rámu obrazu může evokovat měřítko a význam univerza, vůči němuž je naše individuální (a stejně tak formálně společenská) existence na jednu stranu nepatrná, na druhou stranu plně zodpovědná.

Prostor vymezený pouhým světlem klade otázky o možném přeceňování hmoty pro určování prostoru našeho života, přeneseně pak o dominanci materiálních hodnot současnosti vůči duchovním a humanistickým rozměrům života.

Vrstevnatost obrazu (objektu), stejně jako zahalenost – ať už mlhou, závojem, rozostřením –, ukazuje, že podstatu věcí možná nelze vyslovit, obrazem (ani textem), a že smysl je v samotném nekončícím procesu jejího hledání.

Prázdnost, jako chybějící plno – v perforacích obrazů či otevřenosti objektů –, se táže, zda o tom, co je, více nevyovídá to, co není.

VNÍMÁNÍ PROSTŘEDÍ JAKO ZÁKLAD JEHO TVORBY

Citlivost k prostředí (kterou může otevírat, prohlubovat a kultivovat i umění) je důležitá pro řadu oblastí lidského života – možná pro všechny. Zásadní je ale pro jeho tvorbu či péči o něj. Zaměříme-li se na prostor, kterému je věnována výstava, a přeneseme-li ho do každodennosti, dostáváme se k architektuře. Při její tvorbě je citlivost klíčová nejenom ve vlastním vnímání architekta, ale také vůči způsobu vnímání ostatních lidí, tedy uživatelů objektů, které pro ně architekt vytváří.

Nestačí k tomu porozumět objektivní realitě o sobě samé, ale také obrazu reality v lidském vědomí. Uvnitř tohoto obrazu vnímání nacházíme jazyk (vycházející také ze zmíněných elementárních vlastností a vztahů), který může být tímtéž jazykem v tvorbě, tedy vloženým do uměleckých děl či objektů architektury. A tak se znovu vrátíme ke smyslu abstraktního umění, které dokáže jazyk elementárních vlastností a vztahů obsahovat.

BOHATSTVÍ ELEMENTÁRNÍCH VLASTNOSTÍ SVĚTA V ČASE NOUZE

Většina současných globálních krizí nějakým způsobem vede k potřebě úspornosti. Skromnosti, zjednodušování, omezování. Redukce reálných skutečností, ať už je výsledkem vědomého jednání či vynuceným dopadem okolností, se odráží i na našem vnitřním prožívání.

Jedním z možných přínosů úsporného prostředí je jeho schopnost snadněji nás přivést k elementární

podstatě věcí. A pokud dokážeme nalézt ve skromném prostředí plnohodnotný prožitek, a někdy tak dokonce i nevýhodu obrátit ve výhodu, lépe se adaptujeme na dopady těchto krizí a získáme nejen sílu je vydržet, ale i pokusit se vstupovat aktivně do jejich příčin. Abychom ale tuto výhodu dokázali využít, potřebujeme nejprve sami dokázat elementární podstatu nalézt, číst a také docenit. A i k tomu nám může dopomoci umění.

MŮŽE ABSTRAKTNÍ A SUBJEKTIVNÍ UMĚNÍ BÝT „ANGAŽOVANÉ“?

Zdůraznění schopnosti abstraktního umění odkazovat k realitě, nastíněné v tomto textu, mohli bychom říct i rehabilitace významu abstraktního a také reduktivního jazyka pro současnost, je důležitá i v kontextu trendů dneška.

Problémy a otázky, kterým v současnosti čelíme, v poslední době provází zvyšující se volání po společenské angažovanosti – a je to volání opodstatněné. Na umělecké scéně se nicméně objevuje i v podobě ideologické, která se snaží vydávat angažované umění za normu současnosti a samu angažovanost zploštit na explicitní odkazování se ke konkrétním společenským problémům. Takový úhel pohledu se pak stává argumentem kritiky například právě vůči abstraktnímu či reduktivnímu umění. Je to škoda, protože takový výklad ochuzuje bohatost a komplexnost výtvarné scény, evokuje konfrontační pohled – jako by oba druhy umění (a řada dalších) nemohly existovat plnohodnotně vedle sebe, a dokonce spolupracovat – a v posledku škodí

i samotnému angažovanému umění, včetně jeho explicitní roviny, která má dnes potenciál a hledá nové podoby a kvality.

Ponechme zde stranou obecnou teoretickou polemiku, zda a nakolik umění může – má – musí být angažované, která přesahuje rozměr tohoto textu, a vyjděme z názoru, že angažovanost je jedna z mnoha poloh umění, tedy nikoli jediná, ale má v něm své místo. A že jazyk umění, stejně jako obsah jeho sdělení, jsou svobodnou volbou tvůrce i diváka, jakkoli i ta má ve chvíli vstoupení do veřejného prostoru určité hranice, které se kryjí s hranicemi společenské dohody, nikoli v ideologii, ale v etice.

Pokud bychom se ale ptali, zda angažované umění dnes může mít abstraktní formu, je třeba říct, že abstraktní jazyk (výtvarného umění, ale stejně tak například literatury a dalších umění), který – jak je zmíněno výše – dokáže být pravdivější cestou ke skutečnosti než umění explicitně realistické, může právě skrze prožití podstaty skutečnosti vyjadřovat nezbytný základ pro angažované cítění a jednání.

Zároveň i schopnost abstraktního jazyka vyjadřovat nepředmětnou skutečnost, může být – snad paradoxně – spřízněná s angažovaností. Nepředmětné myšlení, které podle Ladislava Hejdánka je, zjednodušeně řečeno, myšlením o hodnotách a také o budoucnosti, na rozdíl od toho předmětného zaměřeného na jevy a na přítomnost⁸, je totiž tím, co klade otázky o naší roli ve světě a jeho směřování.

⁸ Ladislav Hejdánek, *Nepředmětnost v myšlení a ve skutečnosti*, OIKOYMENH, Praha, 1997

K častým výtkám vůči abstraktnímu umění v současnosti také patří přítomnost subjektivity, a to jak autorské, tak divákovy, která je v případě čtení abstraktního jazyka nezbytná. Subjektivita ale není nezájmem o okolní svět. Je naopak lávkou v propojení s ním. A individuální prožitek je dokonce podmínkou pravdivosti angažovaných postojů. Ideologie, a dokonce ani ideje, samy o sobě nemohou fungovat, jsou-li převzaté a nikoli opřené také o bezprostřední, tedy subjektivní, zkušenosti. Primární subjektivita nás může dokonce přimět i k následnému studování racia – faktů, a to nejen proto, aby legitimizovaly naše emoční prožitky, protože i intuice má svůj význam, ale hlavně proto, aby smysluplně a efektivně formovaly naše konkrétní jednání v dané věci.

Obsahuje-li umění univerzalitu propojenou se subjektivitou, je to možná to nejlepší, co může z hlediska zaangažování diváka do problémů světa udělat. Její význam lapidárně zformulovala například komise Nobelovy ceny za literaturu, udělené v roce 2020 Louise Glück, kterou zdůvodnila tím, že autorčina poezie „dává individuální existenci univerzální rozměr“ a právě tato schopnost umění „je tím, co lidé v dnešní situaci nejvíce potřebují“.

Sdílení elementárních vlastností světa může být základem spojujícím nás ve společenství. Může být prevencí proti individualismu, který nedbá na společné zájmy lidstva ani prostředí. A stejně tak i proti pocitu osamění, nezakotvenosti, vykořenění.

Další ze současných výtek vůči abstraktnímu umění míří k jeho nesrozumitelnosti pro běžného člověka. Ano, čtení abstraktních výtvarných děl

je skutečně náročnější, vyžaduje totiž intenzivní spoluúčast diváka. A to buď intelektuální, anebo smyslovou a emoční. To ale neznamená, že je pro někoho nepřístupné z předem determinujících důvodů. Jediná hranice takového vyloučení spočívá ve svobodě či nesvobodě samotné možnosti se s uměním setkat a mít prostor a čas ho vnímat. Klidně můžeme říct, mít takový luxus. Tato hranice se pohybuje v oblasti strádání – válkami, útlakem, existenčními podmínkami, nepřízní osudu. Máme-li ale ten luxus, že se nacházíme na její privilegované straně, pak pro nás důvodem nepřístupnosti takového umění je spíše lenost, nevěle věnovat jeho čtení energii, neochota vystoupit ze své komfortní zóny a namísto setrvání v předpřipravených názorech se začít ptát. Abstraktní umění zkrátka neposkytuje pohodlí hotovek a polotovarů. Obsahuje čisté ingredience, z nichž si každý musí výsledek vystavět sám.

Explicitní odkazy ke společenským problémům v umění mohou skrývat nebezpečí zaměnění idey za ideologii. Je totiž snadné je převzít jen jako prázdná hesla zvenčí, zatímco ideu je nutné skutečně prožít a porozumět jejímu obsahu skrze sebe sama. A musí jí, mimo jiné, předcházet také dívání se okolo sebe z individuálního vnitřního hlediska, vnímání a cítění světa. A v základu vnímání světa leží také existenciální otázky, ze kterých teprve se můžeme případně ideově – ideologicky – definovat.

To, co dnes chybí, není ideologie, ale především vnímavost, citlivost k prostředí světa okolo nás a k lidem a tvorům v něm, z níž pak teprve vyvěrají například etické postoje a od nich se odvíjející jednání – ať už se týkají genderových, sociálních,

rasových, environmentálních, či dalších dnes aktuálních společenských témat.

Kurátor výstavy klade mimo jiné otázku: „Kde se nacházíme?“ A já bych k ní ráda přidala: A jaká je naše role v tomto místě (a okamžiku)? Pokud totiž umění vtáhne diváka do prožívání světa, jehož součástí jsou výše uvedené otázky, jako aktivního partnera, činí ho angažovaným.

VYSTAVUJÍCÍ UMĚLCI

Marion Baruch (nar. 1929 v Temešváru, Rumunsko) žije a pracuje v italském Gallarate. Nabízí ženskou, sociálně angažovanou a odvážnou tvorbu, jejímž cílem je zpochybnit vlastní stav zkoumáním nových dimenzí, které se někdy nacházejí na okraji umělecké scény. Ve své tvorbě z poslední doby autorka využívá zbytky z textilního průmyslu k vytváření látkových soch, zabývajících se tématy souvisejícími s tělem, světem produktivity a spotřebou zdrojů. Marion Baruch vystavovala v řadě institucí, jako je například Kunstmuseum Luzern (CH), Palais de Tokyo v Paříži (FR), Galleria Nazionale d'Arte Moderna v Římě (IT), Groninger Museum (NL), Turner Contemporary v Margate (UK), Fri-Art Kunsthalle Fribourg (CH), Kunst Werke Berlin (DE) a Sommer Contemporary Art v Tel Avivu (IL).

Larry Bell (nar. 1939 v Chicagu, USA), vůdčí osobnost hnutí Light and Space v jižní Kalifornii, zkoumá průniky světla, barvy a objemu skla. Pochopení potenciálu skla a světla mu umožňuje rozšiřovat vizuální a fyzikální pole vnímání a jeho sochy překračují tradiční hranice tohoto média. Řekl: „Ačkoli máme tendenci považovat sklo za jakési okno, jde o ztuhlou kapalinu, která má hned tři výrazné vlastnosti: odráží světlo, pohlcuje světlo a zároveň propouští světlo.“ Bellova díla jsou zastoupena mimo jiné v Centre Georges Pompidou v Paříži (FR), Stedelijk Museum v Amsterdamu (NL),

Tate Gallery v Londýně (UK), Muzeu současného umění v Los Angeles v Kalifornii a v Muzeu moderního umění (MoMa) v New Yorku (USA).

Michał Budny (nar. 1976 v Lešně, Polsko) vytváří pomocí nejjednodušších nástrojů formálně zdrženlivé modely nejen objektů, míst a situací, ale i jevů, které hmotnou formu nemají, jako například paměť nebo pocity. Jeho instalace často připomínají nedokončené konstrukce z běžných materiálů, jako je lepenka nebo průhledná fólie, a zpochybňují hranice sochařství a jeho konzistentnost. Poslední samostatné výstavy mu uspořádala Galerie Nordenhake v Berlíně (DE) v roce 2022, Galeria Pedro Cera v Lisabonu (PT) a annex14 v Curychu (CH) v roce 2021 a galerie SVIT v Praze (CZ) v roce 2020.

Tvorba **Angely Bulloch** (nar. 1966 v Rainy River, Ontario, Kanada) má mnoho podob. Ve všech se projevuje fascinace systémy, vzory a pravidly a pohybuje se v nich na tvůrčím území mezi matematikou a estetikou. Nejznámější jsou její sochy z pixelových boxů, kombinující minimalistickou krychli s programovatelným světelným systémem. Angela Bulloch absolvovala Goldsmiths College v roce 1988 a její díla jsou zastoupena v mnoha institucích, včetně Národní galerie Victoria v Melbourne (AUS), Centre Pompidou v Paříži (FR), Tate Gallery v Londýně (UK), Berlinische Galerie v Berlíně (DE), De Pont v Tilburgu (NL) a Collection Guggenheim v Abu Dhabi (UAE).

Simon Callery (nar. 1960 v Londýně, Anglie) vytváří díla, která zkoumají hranice toho, co lze chápat jako malbu, a neustále hledá její nové formy a funkce. Jeho obrazy jsou konstruovány jako fyzická setkání,

kteřá mají vyvolat spíše celkový smyslový zážitok než vizuální zobrazení. Podněcují diváka k tomu, aby se točil kolem díla, vnáší do něj pohyb a podkopává konvenci statického jediného bodu pohledu. Callery studoval na Cardiff College of Art a původně studoval sochařství; jeho díla se nacházejí ve sbírkách Tate Gallery, Britského muzea a Arts Council England (UK).

Ann Veronica Janssens (nar. 1956 ve Folkestone, Velká Británie) od konce sedmdesátých let 20. století rozvíjí experimentální tvorbu s důrazem na instalace in situ, jejichž cílem je destabilizovat naše vnímání prostoru. Prostřednictvím jednoduchých nebo nehmotných materiálů, jako například světlo, zvuk nebo umělá mlha, a transparentních prvků jako sklo konfrontuje diváka s vnímáním toho, co je neuchopitelné, a zviditelňuje každodenní neviditelné věci. Svou tvorbu představila na mnoha samostatných výstavách; z poslední doby k nim patří výstava v South London Gallery v Londýně (UK) a v Muzeu Louisiana v Humlebæku (DK) v roce 2021 a v Nadaci De Pont v Tilburgu (NL), v Muzeu Kiasma v Helsinkách (FL) a v Baltimorském muzeu umění (USA) v roce 2018.

Anthony McCall (nar. 1946 v St Paul's Cray, Anglie) si vydobyl široké uznání svými velkoplošnými imerzními světelnými instalacemi, v nichž pomocí světelných paprsků vytváří trojrozměrné formy v interiérech plných kouře. Jeho instalace vyzývají diváky, aby se volně pohybovali prostorem a stali se součástí sochařské kvality světla svým tělem i zrakem. McCallova tvorba byla vystavena mimo jiné v Centre Georges Pompidou v Paříži (FR), Tate Britain a Serpentine Gallery v Londýně (UK), Hamburger Bahnhof v Berlíně (DE), Eye Film

Museum v Amsterdamu (NL), Muzeu moderního umění (MoMa) v New Yorku a Hirshhornově muzeu ve Washingtonu (USA).

Jaromír Novotný (nar. 1974 v Českém Brodě, Československo) neustále zkoumá možnosti a meze malby a dává abstrakci nový obsah. Před několika lety začal malovat na syntetickou organzu; sešívá k sobě kusy látky a natahuje je na dřevěný rám. Díky různě odstupňované transparentnosti autor přesahuje plochu obrazu a zahrnuje do ní i prostor mezi plátnem a stěnou. Novotný studoval na Akademii výtvarných umění v Praze a své dílo vystavoval po celém světě; jeho poslední samostatné výstavy proběhly v galerii Geukens & De Vil v Antverpách (BE) v roce 2022, v Domě umění města Brna (CZ) v roce 2021 a v Axel Vervoordt Gallery v Hongkongu a v Museum der Wahrnehmung ve Štýrském Hradci (AT) v roce 2020.

Robert Šalanda (nar. 1974 v Olomouci, Československo) je výrazným představitelem malířské generace, která nastoupila na uměleckou scénu na přelomu tisíciletí. Od počátku své tvorby vnímá malířské médium jako otevřenou platformu, kterou lze svobodně analyzovat i překračovat různými směry. Jedna ze zásadních tezí autorova výrazového experimentu spočívá v jeho práci se základní podstatou malby, kterou důsledně odproštuje od nánosů a zátěže individuální sdělnosti. Šalanda vystudoval pražskou Akademii výtvarných umění, kde od roku 2016 působí jako vedoucí pedagog Ateliéru malířství I. Své dílo představil na výstavách v Praze, Berlíně a New Yorku.

CO-EXTENSIVE

Marion Baruch, Larry Bell, Michał Budny, Angela Bulloch, Simon Callery, Ann Veronica Janssens, Anthony McCall, Jaromír Novotný, Robert Šalanda
19. 10. 2023 – 21. 1. 2024

Kurátor: Filip Šenk

Asistentka kurátora: Eva Drexlerová

PR a marketing: Maja Ošťádalová, Tadeáš Dohňanský

Produkce: Michal Štochl, Jan Čejka

Administrace: Oxana Ondříčková

Asistentka galerie: Veronika Horná

Edukace a doprovodné programy: Natálie Rajnišová

Walltext: Filip Šenk

Překlad: Vladimíra Šefranka Žáková

Editace: Kateřina Keilová

Instalace: VETAMBER s.r.o., Eidotech GmbH,

Lunchmeat, Tomáš Roháček

Grafický design: Štěpán Marko

Fotografování dovoleno bez použití blesku

Sdílejte vaše snímky na @galerierudolfinum

#coextensive

Mediální partneři: Respekt, Forbes, Radio 1

Vstup volný

Katalog (CZ)

Texty: © Filip Šenk, © Pavla Melková

Editace: Kateřina Keilová

Produkce: Maja Ošťádalová

Grafická úprava: Štěpán Marko

ISBN 978-80-86443-62-1

© 2023 Galerie Rudolfinum, Praha

www.galerierudolfinum.cz