UNPLUGGED
13. srpna – 29. listopadu 2020

Galerie Rudolfinum

***Průvodce výstavou***

**Unplugged** *je m***ezinárodní skupinová výstava, jejíž název vychází z hudební terminologie a označuje vystoupení
na akustické nástroje. Umělci jsou vyzváni k přípravě projektu na téma „environmentální uvažování“. Zajímají nás možnosti opouštění komfortní zóny a redukce prostředků vynakládaných na produkci umělých materiálů a jejich přepravu, to vše při zachování profesionality institucionální reprezentace. Chceme poukázat na kvality, které přehlížíme z důvodů snadné dostupnosti strojové a automatizované výroby. Součástí je akcent na denní osvětlení a fyzický prožitek při setkání s uměním.**

**John Cage** (narozen 1912 v Los Angeles, USA, zemřel 1992 v New Yorku, USA) je jediným nežijícím autorem této výstavy.
Je zařazen zejména proto, že jeho přístup k tvorbě, uvažovaná resonance a dopady na posluchače, diváky a obecně veřejnost, je vzorem environmentálního uvažování. Je příkladem toho, že výraz environmentální uvažování lze naplno vnímat jako celostní myšlení, zjitřenou citlivost ke světu, který nás obklopuje, jehož jsme součástí, jež spoluvytváříme.
Cage ve třicátých letech minulého století studoval klasickou skladbu, ve čtyřicátých pak východní duchovní systémy, zejména zen-buddhismus. Na scénu soudobé hudby, tanečního a výtvarného umění razantně vstoupil v padesátých letech s novými principy tvorby, která zahrnuje jak poučení klasickými postupy, úctu k nástrojům a postupům, jež nám odkázali naši předkové, tak jejich obohacení o přehlížené prvky přirozeně přítomné v našem reálně žitém prostředí. Do hudby, běžně sestávající ze zvuků produkovaných hudebními nástroji, zahrnul ruchy okolí, šumy a veškeré zvuky, které obvykle považujeme za rušivé. Je šum větru vyrušením z poslechu klavírního koncertu? Anebo je jeho přirozenou součástí, pokud vnímáme svět kolem sebe jako celek, kde vše má svůj smysl a svou hodnotu? Dokážeme přijmout, že svět se neskládá z předem vybraných, elitních produktů kultury ustavených na základě aktuální společenské dohody? Cage nebyl anarchista, který chtěl v umění bořit řád, jeho organizaci, strukturu, vydobyté hodnoty. Naopak je pod vlivem tradic východního uvažování zamýšlel obohatit o přehlížené, potlačené, a přesto mnohdy přirozenější prvky, které utvářejí náš svět
a přirozeně aktivují naše instinkty.

Rozsáhlý projekt ***Ryoanji*** vznikl v Cageově pozdním období mezi lety 1983-85. Autora inspirovalo pozorování zahrady v buddhistickém klášteře Ryoanji v japonském Kjótu, která sestává z obdélníkového tvaru vysypaného drobným štěrkem
a je osazena přibližně patnácti rafinovaně rozmístěnými kameny. Cage usedl k pracovnímu stolu a obkresloval oblázky různých velikostí tužkami různých tvrdostí. Vznikl tak cyklus čítající na sto sedmdesát kreseb meditativního automatického (či možná vhodněji cyklického) charakteru, kde hraje hlavní roli opakování pohybu ruky a fázování kresby postupným posouváním kamene po papíře. Na základě těchto kreseb pak Cage zkomponoval dvaadvacetiminutovou skladbu pro různé nástroje a hlas. Na výstavě Unplugged jsme se rozhodli prezentovat nikoli výběr z originálních kreseb, z nichž je k zápůjčce dostupná jen malá část, a to z různých koutů světa, ale **monografii, která představuje kresby všechny**.
Na rozdíl od originálů kreseb prezentovatelných muzeálním způsobem a náročných na fyzikální vlastnosti výstavní místnosti či vitríny je publikace návštěvníkovi přístupná fyzicky, pro listování a kontinuální prohlížení celého cyklu. Souběžně **předkládáme k prohlížení i část partitury**, jejíž vizuální charakter zdaleka překračuje technický záznam pro provedení skladby a představuje přímou paralelu k iniciačním kresbám.

Současně jsme oslovili znalce Cageova hudebního díla, skladatele soudobé hudby a zpěváka mnoha žánrů **Petra Wajsara, který se ujal nastudování skladby *Ryoanji* v podání členů České filharmonie**. V proměnlivém obsazení, tak jak to pokyny
a charakter skladby předjímají, budou filharmonici skladbu v době trvání výstavy přibližně patnáctkrát interpretovat
ve dvoraně Rudolfina přináležející ke vstupu do galerie.

Zařazením díla Johna Cage do výstavy současného umění jsme chtěli naznačit, že environmentální uvažování není pouze trend vyvolaný aktuálními fenomény souvisejícími s klimatickými změnami a kritikou pozdního kapitalismu, ale že se v umění projevuje v různých formách po dlouhá desetiletí. Cage je jen jedním z příkladů, své pochybnosti o arteficializaci světa vyjádřil mnohokrát i ve své literární tvorbě. „*Umění dáváme do muzeí a odebíráme ho z našeho života. Domů
si nosíme stroje, aby tu žily společně s námi. A teď, když stroje u nás zdomácněly, musíme najít způsob, jak je zabavit. Pokud to nedokážeme, pak vybuchnou, ale budeme to my, kdo vyletí ven.*“[[1]](#footnote-1) Dalším významným důvodem k zařazení tohoto díla je jeho multidisciplinární charakter, zcela v duchu rozšíření vnímání k okolnímu prostředí – soužití **České filharmonie a Galerie Rudolfinum** v jedné budově poskytuje jedinečnou a přirozenou možnost propojení výtvarného a hudebního umění v jednom projektu.

**Habima Fuchs** (narozena 1977 v České republice, patnáct let žila v Berlíně) se aktuálně zabývá mimo jiné studiem tibetské medicíny. Na výstavě Unplugged jsou zařazena tři její díla z různých období, a jak sama autorka říká, časem se její tvorba postupně redukuje a zjemňuje, možná až abstrahuje. Nejexpresivnější jsou tři keramické objekty z cyklu ***Daimonion – Journey to the End of the World. Daimonion (Turn)*** představuje podivnou šelmu či bytost, která se (z neznámého či nevyřčeného důvodu) nevyvinula symetricky, jak bývá v přírodě zvykem. Má asymetricky zakrslé přední končetiny, což
ji předurčuje k pohybu v kruhu. ***Daimonion (Rotation)*** je odkazem na starověkého Urobora, kde zakřivení těla odkazuje
na cyklickou povahu přírodních procesů, spíše než na deformaci, „chybu v systému“. ***The Open Human*** představuje bytost bez hlavy, pouze s obličejem-maskou, kterou podpírají dvě poloviny vlastního těla. Byť všechny tři vystavené soubory Habimy Fuchs evokují estetický odkaz na mimoevropské kultury, tyto tři keramické bytosti, příznačně umístěné na modernistických měšťanských stolech z přelomu devatenáctého a dvacátého století, představují snadno čitelné odkazy
ke klatbám či hrozbám evropské civilizace obsažené v předosvícenských mytologiích. Dokladem analytičnosti a důslednosti tvůrčích postupů Habimy Fuchs je to, že jmenovaná díla vznikala na základě autorčiných poutních cest po Evropě, kdy pečlivě překreslovala stovky bytostí z reliéfů a sochařské výzdoby románských staveb. Esenciální pro její inspiraci je i žitá zkušenost středověkého člověka, kterou v mnohem větší míře ovlivňovala magie, démoni a další entity, oproti naší racionalitou unavené ateistické realitě nechávající mnohem širší prostor pro otázky ontologického charakteru.

O několik let novějším dílem jsou ***Visící města (ze starověké civilizace***), dokončeno 2015, symbolická pocta hmyzu, pravděpodobně vosám. „Města“ symbolizují příbytky bytostí, ke kterým má člověk pro jejich nepotřebnost, protože nedomestikovatelnost, spíše negativní vztah a jejichž existenci vlastně pouze trpí s notnou dávkou nedůvěry. Význam může naznačovat i název výstavy *Quality of Being*, na které byla díla poprvé představena. *Keramická hnízda* vznikala velmi pomalu sušením hlíny při několikaměsíčním rezidenčním pobytu v Banské Štiavnici na Slovensku a několikafázovým vypalováním, z nichž závěrečné opalování poslední vrstvy patiny u ohně společně s ostatními účastníky residence mělo
až rituální rozměr.

Dlouhodobý zájem o spojení země a nebe, naslouchání (iniciace instinktů a potlačených smyslů) živlům
a materiálům, rituál, odkaz na nelineární, ale cyklické pojetí času, jak v jeho inspirační sílu doufají pravidelně aktualizované fenomény etnofuturismů,[[2]](#footnote-2) to jsou podle všeho společná východiska pro vznik děl Habimy Fuchs. Jakou jinou optikou pohlížet na řadu sto osmi keramických glazovaných drobných misek s názvem ***108***? Optikou pragmatického uživatele (jako na užitý design), nebo fetišistického sběratele (jako na seriální sochařskou instalaci)? Soustředěný pohled na odhmotnělou řadu drobných objektů odhalí časově náročnou práci s několika málo přírodními pigmenty, které odlišují jednotlivé misky v tonálních přechodech glazury. Tvary vycházející měřítkem i nepravidelností z autorčiny dlaně a umocněné jemným rozptýleným osvětlením je pak obdařují individuální energií a zároveň okouzlující intimitou.

Autorka zdůrazňuje, že její veškerá tvorba je jedna spojitá nádoba, díla, byť časově poměrně vzdálená, spolu úzce souvisejí, vycházejí jedno z druhého. Svou prací tak autorka naplňuje obecnější světonázor o propojenosti a autentičnosti života
a díla, které „*se vyživuje z bezprostřední zkušenosti*“. Zcela afirmativně, v souladu s vlastními postupy a v duchu výzvy uspořádat a provozovat výstavu bez použití strojů, se Habima Fuchs rozhodla vykonat dvanáct cest, kdy pokaždé zabalila jedno *Keramické hnízdo* a devět misek a pěšky je dopravila z depozitáře do galerie.

**Rinus van de Velde** (narozen 1983 v Belgii) žije v belgických Antverpách. Bravurní kreslíř, který svá vizuální díla doplňuje kritickými komentáři k současné společnosti nadbytku, světu médií, brandingu umělce v mašinerii uměleckého provozu.
Je autorem murálních kreseb uhlem přímo na zdi galerie, rozměrných pop-up instalací vznikajících vždy z velkého množství podřadných materiálů, vytvářející naivně působící verzi paralelního světa k tomu „reálnému“. Vytváří kulisy epického vyprávění tragédie jednotlivce tu více tu méně úspěšně se snažícího se zorientovat ve zmatku okolního světa. K výzvě výstavy „bez elektřiny, bez strojů, bez zbytečných transportů materiálu“ se Rinus van de Velde postavil radikálně: žádná murální kresba (musel bych použít projektor na elektřinu, a to nechci), žádná pop-up site-specific instalace (upřímně řečeno, nesnáším jakékoliv cestování). Rinus napsal: „Ve výsledku jsem nejšťastnější, když mohu sedět v ateliéru a kreslit. Když se ráno vzbudím a vím, že musím někam jet, je všechno štěstí tu tam a přichází stres.“ Kariéra mezinárodně uznávaného umělce to přirozeně vyžaduje, ale Rinus se rozhodl participovat na projektu tak, aby došlo k win-win situaci, aby pro výstavu vzniklo nové dílo, on byl šťastný a minimalizovalo se použití dopravních prostředků. V několika dnech strávených v ateliéru připravil sérii nových kreseb přímo pro výstavu a dohodl se se svým dlouholetým kamarádem Joem, který je vášnivý cyklista, že kresby z Antverp do Prahy doručí osobně na kole. Jedním z parametrů této výstavy
je však také záměr udržet profesionální podmínky na úrovni mezinárodní instituce, což zahrnuje mimo jiné pojištění uměleckých děl včetně transportu. Pojišťovna přistoupila na nestandardní proces realizace výstavy a po pečlivém nastavení podmínek transport umění na kole pojistila. Joe plánuje cestu zpět absolvovat vlakem a pro zpáteční transport na něj bude kolo čekat ve foyer galerie.

***Burning Daylight*** autorského dua **unconductive trash** je komplexní malířskou instalací zahrnující „obarvení“ denního světla pronikajícího stropem do výstavního sálu. Původní oslovení pro výstavu Unplugged bylo adresováno Michalu Pěchoučkovi pro jeho schopnost „opouštět vydobytá území“, schopnost vykračovat mimo vlastní komfortní zónu. Pěchouček byl
v devadesátých letech uznávaný malíř experimentující s uplatňováním „neuměleckých materiálů“, následně v letech nultých úspěšně vstoupil do oblasti experimentování s médiem fotografie a stal se autorem oceňovaných inovativních videí a krátkých filmů. Kolem roku 2010, kdy se již naplno rozběhla jeho kurátorská praxe (nejvíce v galerii 35m2), postupně přestal vystavovat v galeriích a plně se oddal práci pro divadlo. Spolupráce na scénářích, scénickém provedení a dramaturgii se silně otiskla do profilu uznávaných divadelních projektů v MeetFactory, Studiu Hrdinů i HaDivadle.
**Michal Pěchouček** (narozen 1973 v České republice)na výzvu připravit projekt pro výstavu Unplugged odpověděl překvapivě, a zároveň naprosto přesně v duchu toho, proč byl osloven: „…*s divadlem jsem právě skončil, znovu se pouštím do ‚malování‘, ale společně s mladým malířem, čerstvým absolventem AVU* **Rudi Kovalem**(narozen 1991 v Německu)

*pod pseudonymem unconductive trash.“* Spoluprací dvou umělců v kolektivním projektu je naplnění očekávání akcelerováno: jedním z podstatných prvků environmentálního uvažování je schopnost potlačit svá individuální ega
a schopnost spolupráce, schopnost dojít ke kompromisům nikoliv skrze ústupky z vlastního záměru, ale vytvořením nové hodnoty, která by bez spolupráce vzniknout nemohla. Unconductive trash prezentuje sérii obrazů s poetickým názvem *Burning Daylight*, vypůjčeným ze stejnojmenného románu Jacka Londona z roku 1910 z prostředí zlaté horečky na řece Yukon na Aljašce. Inspirací cyklu není drsný obsah románu, ale jeho titul, kde má světlo dvojznačnou osudovou vlastnost. Na pozadí vodou rozpitých abstraktních obrazců se tu a tam objevují vyšité kontury fragmentů těl dívek a chlapců melancholicky se otáčejících tak, abychom se nesetkali pohledem. Je v tom spíše výčitka, motiv odmítnutí, anebo naopak nadějeplný motiv osvobození se ze spárů minulého a ubírání se směrem, který slibuje naději na idyličtější budoucnost? K nefigurativním dílům autoři poznamenávají: „*Ano, tématem je člověk a jeho vztah k makro a mikrokosmu, ale i ve většině abstraktních věcí se odehrává celkem srozumitelný a obecnější konflikt mezi kresbou a skvrnou, jež jsou si rovnocenné, mezi rozumovým chápáním, ovlivňováním a iracionální, neřízenou a neuchopitelnou realitou.“* Působení výsledné instalace lze dnes, měsíc a půl před konečným výběrem obrazů a samotnou instalací jen odhadovat. Na každý pád se zdá, že zkušenost Rudiho Kovala s abstraktními monochromatickými a malířsky minimalisticky pojednanými plochami dosahuje v kombinaci s Pěchoučkovým smyslem pro naraci – koncentrované do drobného gesta figurální kontury – nového komplexnějšího výrazu.

**Tomáš Džadoň** (narozen 1981 na Slovensku) je sochař, pedagog a demiurg (zde opravdu doslovně dle Platónova dialogu Timaios jako „*architekt-řemeslník, který buduje Vesmír podle světa idejí“*)kolektivních vztahů k minulosti. Džadoň je známý především díky projektu *Památník lidové architektury* (realizován 2013, rozebrán 2016), kdy na střechu třináctipodlažního panelového domu v Košicích nechal přenést tři lidové roubené stodoly. Problematická, přežitá estetika panelových domů, stejně jako přežitá estetika tradiční lidové roubené architektury, prostupuje mnoha Džadoňovými projekty uskutečněnými ve veřejném prostoru. Pro výstavu Unplugged zvolil Tomáš Džadoň snad nejdidaktičtější formu reakce na výzvu výstavy s environmentální tématikou. Kresby iniciátora sborníku ***Čo ťa******páli, has!***[[3]](#footnote-3) Fera Jablonovského (narozen 1956 na Slovensku) posunul v měřítku a materiálu (ručně je překreslil) a vytvořil environment, prostředí s názvem ***Dědictví***, kterým návštěvník prochází jako divadelními kulisami. Moment mezigeneračního dialogu Tomáše Džadoně s autorem původních kreseb
je podtržením autenticity práce s odkazy – nejde jen o obecné téma předávání „prostředí“ z generace na generaci,
ale o osobní tvůrčí vazbu odrážející Džadoňův silný autobiografický rys jeho díla. Popisnost témat zobrazených na panelech může návštěvníka zarážet – dobový kritický sborník kreseb s ekologickým poselstvím byl do humoru zabalenou obžalobou establishmentu, který prostřednictvím centrálního plánování (plošná těžba uhlí a surovin, necitlivá bytová nebo silniční výstavba, centralizované průmyslové areály) celkem očividně poškozoval životní prostředí. Paradoxem Džadoňova „přenosu nepřenositelného“ je to, že se za uplynulých 35 let změnilo skoro vše (politický systém, hospodářský systém, majetková struktura vlastnictví půdy a výrobních nástrojů, technologie, komplexnost informací i jejich možnost šíření),
jen ne tíživost dopadu činnosti člověka na životní prostředí. Části převedených kreseb jsou vztyčené, vyřezané z jejich původního pozadí, a leží na zemi jako odložená, nepotřebná skořápka. Zhmotnil se tu motiv tance na ruinách vlastního světa, kdy je návštěvník vyzván (proudem výstavy nucen) k pohybu na pódiu v kulisách divadelní hry, ve které by raději nechtěl účinkovat. Možná, že tento iritující pocit je právě to, co si návštěvník z instalace zapamatuje nejvíce.

**Patricie Fexová** (narozena 1975 v České republice), absolventka AVU a Umprum, nedávno představila rozsáhlý cyklus monochromatických maleb s názvem *Sklad krajin*.**[[4]](#footnote-4)** Jedná se o pruhy plátna stejného panoramatického formátu, které jsou k sobě přiřazovány vždy jeden shora, druhý zdola, kdy uprostřed vzniká cosi jako horizont. Jednotlivé plochy jsou skutečně skládané k sobě jako to nahoře a to dole, ať už svou barevnosti evokují vodní hladinu, nebe, pole nebo louku. Několik desítek takových diptychů, instalovaných shodně v jedné rovině ve třech patrech výstavního prostoru, paradoxně vůbec nepůsobilo schematicky. Jemné valéry rozetřené barvy na každé z ploch a kombinace modrých, žlutých, hnědých
a červených tónů okouzlovala pestrostí emocionálního působení při aplikaci tak minimalistické, a přitom variabilitu umožňující metody. Pro výstavu Unplugged zvolila Patricie Fexová radikálně jiný postup – rozhodla se vytvořit jedno rozměrné dílo tak, aby vznikalo jako site-specific – na místě a pro místo vzniklé dílo; zvoleným formátem a tvarem
si stanovila vcelku obtížný úkol. Aby se však ubránila „zakázkovému“ charakteru počínání, jako konkrétní inspiraci pro abstraktní malbu si vybrala téma odstupu, oddálení se, fenomén známý díky filmu *The Overview Effect (Pocit nadhledu)*. Jedná se o emoci, kterou poprvé popsali astronauti poté, co naši planetu spatřili z odstupu, emoci, která by se dala popsat jako empatie, sounáležitost, nutkání k péči na základě prožitku křehkosti něčeho nesmírně ohromného. Vznikl rozměrný abstraktní obraz s názvem ***Overview***, který navazuje na předchozí téma krajin, ale zároveň také na dlouhodobý zájem Fexové o portrét a motiv kruhu. *Overview* představuje metakrajinu, svou rozměrností evokující epickou divadelní oponu. Přibližováním návštěvník zažívá změnu měřítka a proměnu detailů, které z dálky mohly připomínat cosi konkrétního. Zblízka z nich zůstávají expresivní barevné tahy nechávající diváka napospas vlastním asociacím.

Dílo **Manuport** **Tomáše Moravce** (narozen 1985 v České republice), aktuálně doktoranda pražské AVU, je komponovanou sochařskou instalací s prvkem performance. Ústředním motivem instalace je jeden a půl tunový kámen, žulová stéla bývalého pomníku Karla Aksamita, který Moravec zachránil v době demolice sportovního areálu Lokomotiva Holešovice, jenž sousedí s budovou jeho ateliéru. Karel Aksamit byl prvorepublikový propagátor sportu, naivní komunista, jehož život stejně jako život dalších členů jeho rodiny brutálně ukončili nacisté v době okupace za aktivní účast v odboji. Pomník byl zbudován v padesátých letech a sportoviště neslo jeho jméno. Areál společně se svým okolím v posledních letech podlehl developerským záměrům a torzo pomníku, stejně jako dalších prvků z areálu, čekala skládka.

„*Stěží si představíme výstřednější podnik než vztyčovat ty nejdelší a nejtěžší kameny. Jen vzácně bylo vyplýtváno tolik důmyslu a energie kvůli zisku zcela zjevně tak metaforickému a pošetilému. Mám podezření, že prvotní úchylka rychle přešla v jakési slepé trumfování, které zřejmě autory šíleného projektu dovedlo k tomu, že odlamovali a vztyčovali vřetena stále okázalejších rozměrů, což žádalo stále větší odvahu a stále více potu. Potřeba překonat ostatní nebo sebe sama
a touha po velkých činech má hluboké kořeny a je nezávislá na svém předmětu. Na účet bláznivého soupeření je bezpochyby třeba přičíst důsledky, jimiž bylo objevování a zkoušení nových technik, účinnější ekonomie práce, nezbytnost uplatňovat dosud neznámé triky, veškerý pokrok, jehož odměna byla naopak všechno možné jen ne imaginární. Nepočítaje ten podstatný výdobytek: palčivé lidské násilí utvrzené ve svých nezměrných nárocích.*“[[5]](#footnote-5) Jak naznačuje citát z publikace *Kameny* Roberta Cailloise, setkáním s padlou stélou se otevírají hlubší a dávnější civilizační témata než anabáze s pomníky v Praze poukazující na kolektivní neschopnost vyrovnávat se s vlastní minulostí. Do instalace reziduí minulého, metaforicky představující pustinu, však Moravec zavádí sobě vlastní společenskou a kinetickou energii – ohromný kámen včetně vrstev jeho podloží, se kterými byl ze země vyrván, umísťuje na otočné ložisko a umožňuje tak kamenu pohyb ne nepodobný střelce kompasu. Naznačuje tím potenci hledání směru, kterým tento příběh může pokračovat. Celá instalace je pak aktivována přítomností člověka, performera, který co chvíli kámen otočí, aby pak usedl na „empire“, další pozůstatek sportovního areálu, a z pozice rozhodčího bez soupeřů předčítal texty. Zdůraznění narativity instalace čtením textu, z nějž pravděpodobně nezaznamenáme začátek ani konec, se dílo zdráhá didaktickému čtení a ukotvení v teď a tady.

V posledním výstavním sále připravila malířsko-sochařskou intervenci pojmenovanou ***Když*** (angl. *When*) **Lenka Vítková** (narozena 1975 v České republice). Na rozdíl od předchozích participujících umělců, vycházela Lenka Vítková primárně z místa činu. Galerie Rudolfinum byla postavena v neorenesančním stylu pro salónní prezentaci závěsných obrazů. Klasický závěsný obraz je téma, které Vítkovou dlouhodobě zajímá. Často se k němu vyjadřuje radikální redukcí malby samotné
na ploše plátna, často maluje mimo plátno nebo nahrazuje vizuální zážitek použitím textu na zdi galerie. Neorenesanční obrazárna je těžká váha, která Vítkové nedovolila téma závěsného obrazu pominout, její uvažování však dospělo k subverzivnímu aktu: umocnila dojem tradiční obrazárny plošnou výmalbou stěn s použitím – pro renesanci typického – pigmentu puzzuola a na zdi, v poloze očekávané pro závěsné obrazy, vymalovala geometrické tvary, jako by obrazy ze zdí po dlouhých letech někdo sejmul: zpřítomnění obrazárny stejně tak jako její radikální absence. A protože barva je pro Lenku Vítkovou jednou z esenciálních složek malování, pracovala s pigmenty samotnými, rozpouštěla je v sádře a nechala vzniknout dalším reziduím malířského procesu – drobným objektům evokujícím zbytky barvy ztvrdlé v plechovce nebo kelímku. Tito vetřelci, vředy nebo houby však díky vřelé barevnosti nepůsobí jako mementa minulosti, ale naopak jako květy novorostlin, zárodky novoživočichů, novotvary amorfního rozvíjejícího se charakteru. Podmiňovací způsob použitý
v názvu instalace dokládá Lenčinu rafinovanou a jemnou práci s jazykem jako integrální složkou jejího projevu, anticipuje podmínku, naznačuje, že ony objekty nespočívají jen ve svém tvaru a barevnosti, ale že představují poselství něčeho budoucího, možná hrozbu, možná naději, obsahují možnost otevření dalších výkladových rovin instalace. Uměřenost, závažnost a zároveň otevřenost instalované situace ilustruje část rozhovoru, který s Lenkou Vítkovou vedla Markéta Lisá:

*LV: Ta barevnost, ve které jsem jakoby doma, je teď nějak méně evropská, ale má smysl to vůbec takhle pojmenovávat?*

ML: Asi ne, taky tušíme, že je to u konce, tohle pojmenovávání, toužíme po tom. Zůstanou barvy a zvuky, svět.

Daly by se tvoje obrazy nazvat činy, nebo jsou to spíše realizace?

*LV: Díky, že ses zeptala. U obrazů je to tak napůl, tuhnutí sádry je událost.*

ML: Tuhnutí je zajímavé. To, co následuje, možná ukazuje směr, kterým zmizely obrazy.

Rakouské konceptuální sochařské duo **Nicole Six & Paul Petritsch** (narozeni 1971 a 1968 v Rakousku) se rozhodli neobsadit výlučně žádný z výstavních sálů galerie, ale pracovat s celou budovou i jejím okolím a zahrnout do svého projektu sociální aspekt obývání budovy jejími zaměstnanci i návštěvníky. Projekt ***Lascaux – paralelní světy*** sestává ze dvou částí. Po dobu několika týdnů před a v průběhu konání výstavy budou Six a Petritsch shromažďovat různé předměty a objekty, které jsou svědectvím o životě v budově Rudolfina, ať už se jedná o úlomky omítky nebo o drobné předměty vytroušené obyvateli budovy, jako kancelářské sponky, knoflíky nalezené u šaten po návštěvě koncertu a podobně. S pečlivostí kriminalisty
a zájmem o ta nejdrobnější rezidua shromáždí autoři „vzorky“, stopy pohybu, činností, nejobyčejnější doklad existence nás, návštěvníků a zaměstnanců instituce. Jejich projekt můžeme zařadit do oblasti tzv. archivního obratu v umění, který provází katalogizace a analýza prvků zvolené prostorové situace nebo fenoménu. Výsledek tohoto průzkumu pak autoři zamýšlejí zhmotnit v nástěnných mapách, asamblážích, jejichž kompozice nápadně připomíná seskupení hvězd
na noční obloze. Metoda založená na umanutosti, až obsesivní mánii pro počítání, hromadění, třídění a sepisování zdánlivě nepodstatného materiálu, pramení z přesvědčení, že nahlédnutí celku vyžaduje nečekané impulzy z opačného konce, než je racionálně, pragmaticky a na efektivitu zaměřená lidská pozornost. Taková pozornost je naopak surfováním po pravém charakteru skutečnosti, surfováním, které uhlazuje povrch, a tím ho činí neprostupnějším, uzavřenějším a nepřátelštějším. Ve výsledku se tedy vždy jedná o sociální práci převedenou ať už v sochu, instalaci nebo nástěnný obraz, jehož základním poselstvím není estetické okouzlení návštěvníka, ale probuzení nečekané empatie a pobídka k zamyšlení nad vlastním rutinním počínáním. Ještě méně hmotná je druhá část jejich zamýšlené participace na výstavě Unplugged – umístění
a provozování rušičky GSM sítí a Wi-Fi signálu. Na první pohled až školácky doslovná a potměšilá reakce na název výstavy. Tato aktivita, v praxi ilegální (používání rušiček signálu zakazuje zákon o telekomunikacích), je však konceptuálním zhmotněním (myšlenou, protože našimi smysly nezachytitelnou sociální sochou) vážného tématu, které výstava Unplugged v širším pojetí ve vztahu k environmentální problematice anticipuje: jaké jsou meze připojení a odpojení od systémů, pravidel, společenských konvencí? Co mohu dělat proti tomu, když si doma zapnu vyhledávání Wi-Fi signálu a mám tam patnáct sítí, které jsem do svého bytu nezval? Je právo produkovat signál (elektromagnetické vlnění) silnější než právo signál odmítnout? Jedná se o stav ustavený na základě společenského konsenzu, nebo jde o jednostranné stanovování pravidel, ať už pod rouškou pokroku, anebo prostým projevem moci silnějšího?

Jedním z impulzů pro vznik výstavy **Unplugged** byla recenze na poslední román francouzského spisovatele Michela Houellebecqua *Serotonin* s názvem „Na Západě už nikdy nikdo nebude šťastný“.[[6]](#footnote-6) Recenzent přičítá vyznění románu opsaného titulkem článku vyhoření jednotlivců neschopných udržovat smysluplné mezilidské vztahy a následnému zhroucení vztahu sebe sama ke společnosti, předpovídá zánik západní civilizace vyčerpáním pramenícím především
z permanentního stresu způsobovaného vědomím, jak ničíme své prostředí a jak toto vědomí ničí nás. Houellebecq nezřídka popisuje situaci, která je metaforou bájného Urobora, hada požírajícího svůj vlastní ocas. Od umění by bylo bláhové očekávat návody na řešení konkrétních společenských problémů, rozhodli jsme se ale umělce vyzvat k vyjádření
se k souborům otázek, které považujeme za aktuální.

**Environmentální uvažování** je postoj, při kterém jsou kladeny otázky po vztahu a rovnováze mezi přírodními
a umělými (kulturními) entitami. Nejde tedy o vědní disciplínu, jako je například ekologie, která by identifikovala problém, analyzovala ho a vypracovávala studie nabízející jeho řešení. Jde spíše o soubor otázek, na něž nelze jednoznačně odpovědět, ale které je podstatné si připomínat při každodenním počínání. Právě proto bylo environmentální uvažování zvoleno za téma výstavy, spíše než například klimatická krize či krize identity obyvatel západního světa, byť jsou si tato témata velmi blízká a úzce propojená.

Každý z umělců zastoupených na výstavě reagoval na výzvu jinak, setkáváme se zde s rozličnými díly a přístupy. Pro umělce samotné je častější pracovat s motivem vystoupení z vlastní komfortní zóny, než bývá zvykem při provozu výstavní instituce samotné. Mnohé na přípravě a realizaci této výstavy bylo uděláno jinak než obvykle, s preferencí práce lidských rukou oproti zažitému a ověřenému objednávání produktů průmyslové výroby. V zájmu revize rutinního počínání jsme snad někdy byli i pošetilí, když jsme kámen Tomáše Moravce transportovali pomocí koňského spřežení, kresby Rinuse van de Velde nechali dopravit z Antverp na kole, na přepravu obrazů po městě nechali vyrobit speciální ruční vozík.

K rozhodnutí, proč výstavu nechat osvětlenou pouze denním světlem, nás vedla spíše touha po přirozenosti
a proměnlivosti zážitku a ocenění kvalit výstavního prostoru, který byl pro takový účel před stoletím a půl navržen,
než ušetřené kilowatthodiny elektřiny. Ztlumení výkonu klimatizace na mez, která nepoškozuje budovu, ale neodpovídá standardům muzejní instituce, jsme se chtěli přiblížit tomu, jak je venku pod oblohou – poukázat na „život v jeskyních“,
kdy už příbytek neslouží jako ochrana před extrémní nepřízní počasí, ale čím dál častěji vytváří laboratorní prostředí s neproměnnými podmínkami, což dozajista není pro lidskou psychiku přirozené.

Neporovnáváme ušetřenou uhlíkovou stopu jednotlivých projektů, neboť to se řadí spíše k metodám technokratického uvažování, které nás k nadměrné produkci věcí a zplodin přivedlo. Výstavní katalog, běžnou součást profesionální výbavy
a doprovodu výstavy v instituci, jsme zredukovali na minimalistickou bibliofilii vyráběnou ručně sto metrů od galerie. Snažíme se zjitřit naše smysly otupené rutinou profesionálního institucionálního provozu a klást sami sobě otázky, co smysl dává a co méně. S vědomím, že na mnohé otázky odpovědi nenajdeme. S nadějí, že sebezapření a pochybování o sobě nemusí být sebemrskačstvím nebo projevem slabosti, ale cestou k větší empatii a porozumění vztahu mezi vlastní prací
a „zbytkem“ světa.

Text a příprava výstavy Unplugged přináší více otázek než odpovědí. Je důležité, aby tyto otázky kladly renomované
a etablované veřejné instituce reprezentující určitou kulturně-sociální „moc“, protože jako nealternativní prostředí vytvářejí normy. A to i přes nebezpečí, že tím ustavují další polohu akademismu v oblasti uměleckého provozu
a reprezentace. Více nejen o tom, jak moc funguje a jak se projevuje, si můžete přečíst v eseji ***Skutečnost devalvuje, úroky rostou*** spisovatele **Ladislava Šerého**, kterého jsme o text na téma *unplugged – odpojení* *se* požádali právě
pro jeho kritické uvažování a neakademický literární styl.

David Korecký, kurátor výstavy

únor 2020

Galerie Rudolfinum

UNPLUGGED

13. 8. – 29. 11. 2020

Vystavující umělci: John Cage, Tomáš Džadoň, Patricie Fexová, Habima Fuchs, Tomáš Moravec, Nicole Six & Paul Petritsch, unconductive trash, Rinus van de Velde, Lenka Vítková

Provozování skladby Ryoanji Johna Cage Českými filharmoniky:

hoboj Vladislav Borovka, flétna Naoki Sato, zpěv Petr Wajsar (host),
bicí Štěpán Hon (Orchestrální akademie ČF), kontrabas Adam Honzírek, poděkování Tomáš Františ

Kurátor výstavy, texty: David Korecký

Administrace: Lenka Hachlincová

Edukace a doprovodné programy: Zdenka Švadlenková
PR a Marketing: Maja Ošťádalová, Tereza Škvárová
Asistentka kurátora: Šárka Jendraššák
Asistentka galerie: Oxana Ondříčková

Esej k výstavě: Ladislav Šerý

Překlad: Marek Tomin

Redakce: Kateřina Keilová

Grafický design: Petr Bosák a Robert Jansa (20YY Designers)
Písmomalířské práce: Dan Plavecký

Design dřevěných informačních prvků: Matyáš Cígler

Instalace uměleckých děl a výstavní architektura: Vetamber, Zen Design

Výroba CLV ekologickými barvami: Jakub Stýblo, sítotisková dílna Analog Bros

Papír katalogu: Ruční papírna, A.D. 1596 Velké Losiny
Tiskařské štočky pro reprodukce: Davex, Zlín

Ruční tisk a vazba: UMPRUM Praha

Doprava kreseb Rinus van de Veldeho z Belgie na bicyklu: Joe Agemans

Doprava děl koňským povozem: Stáj Trojan

Doprava děl ručními vozíky: Artex Art Services

Pojištění přepravy uměleckých děl nestandardními postupy: Aon, Netherlands

Věšení bannerů horolezeckou technikou: Jaroslav Jepe Poduška

Unplugged catering: Musa Catering

Poděkování za zapůjčení uměleckých děl:
umělci, Svit Praha, Tim Van Laere Gallery, Antwerp, König Galerie, Berlin;
práva k provozování díla Johna Cage John Cage Trust, NY.

Vstup na výstavu volný díky Nadačnímu fondu Avast.

Mediální partneři: RESPEKT, Forbes, Radio 1

Fotografování dovoleno bez použití blesku.
Sdílejte vaše snímky na @galerierudolfinum #unplugged

1. John Cage, z přednášky Kam jdeme, co děláme, přednesené na Evening School of Pratt Institute v Brooklynu v roce 1961, česky in: Silence, Tranzit, 2010, přeložili Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal, Matěj Kratochvíl, str. 198. [↑](#footnote-ref-1)
2. Sbohem lineárnímu času s Armenem Avanessianem (Armen Avanessian´s farewell to linear times), rozhovor, Rajon #6, str. 3, Praha, 2020, ISSN2336-2049. [↑](#footnote-ref-2)
3. Čo ťa **páli, has!**, vydalo nakladatelství Príroda, Bratislava 1985. [↑](#footnote-ref-3)
4. Galerie Václava Špály, Patricie Fexová: Sklad krajin, 1. února—17. března 2019. [↑](#footnote-ref-4)
5. Robert Caillois: Kameny, kapitola IV. Morálka/zásah člověka, část Nepřirozené kameny, z francouzského originálu Pierres, Editions Galimard 1966, přeložil Josef Hrdlička, Malvern 2008, str. 47. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Na Západě už nikdo nikdy nebude šťastný. Houellebecqův nový román brzy vyjde česky*, ČTK, Aktuálně.cz, 3. 1. 2019. [↑](#footnote-ref-6)