

Seminární práce

Pavčina Morganová - České umění začátku 21. století:
od intervencí k aktivitám

Vypracovala: Jana Stejskalová

Obor: Kurátorská studia, 1. ročník

Akademický rok: 2013/2014

Úvod

V této seminární práci se pokusím krátce představit hlavní myšlenky textu Pavlíny Morganové s názvem České umění začátku 21. století: od intervencí k aktivitám, který je součástí katalogu k výstavě s názvem Začátek století. Tento výstavní projekt byl vytvořen pro Západočeskou galerii v Plzni a samotná výstava proběhla od 4.5. do 5.8. 2012, na přelomu roku 2013-2014 byla pak zopakována v Ostravě. Kromě teoretických textů podstatnou část katalogu tvoří medailony jednotlivých vystavujících umělců s obsáhlou obrazovou dokumentací. Autorka si v tomto projektu pokládala otázky po tom, jak vypadala umělecká scéna v prvních deseti letech 21. století, kteří umělci a jaká díla byla vystavována, co vyvolalo největší diskuse a další. Při výběru umělců se soustředila především na mladou generaci, která teprve na přelomu milénia vstupuje na uměleckou scénu a doplňují je umělci již etablovaní v 90 letech.

Sama Morganová si je vědoma, že tento projekt je nutně subjektivní, i když se pokusila o objektivní náhled na uměleckou scénu a to tak, že požádala o spolupráci i další teoretiky, z nichž někteří přidali své příspěvky a to například Václav Magid, Viktor Čech, Jan Zálešák nebo Michal Koleček. Jak autorka říká v úvodu: „Věřím, že projekt Začátek století vytváří reprezentativní obraz českého vizuálního umění prvního desetiletí 21. století a odkrývá jeho nejpodstatnější prvky, na něž dnes kontinuálně navazuje nejmladší generace českých mladých umělců a umělkyně.“¹ Cílem tohoto projektu bylo tedy ukázat nejdůležitější díla posledních několika let, ze kterých by mělo každému vyplynout směřování a nejdůležitější momenty, které se v současném umění vyskytují a tedy zřejmě poskytnout i jakýsi klíč, jak současnému umění porozumět.

České umění začátku 21. století: od intervencí k aktivitám

Pavlína Morganová se ve svém příspěvku zaměřuje na výčet umělců a uměleckých děl vznikajících v prvním desetiletí od přelomu milénia, tedy od roku 2000 do roku 2010. Na úvod říká, že s přelomem milénia si lidé stále více uvědomují, že umění je stále těžší obsáhnout a uchopit, protože se proměňují nejen jeho témata a formy, ale i samotný umělecký provoz. V umění se „(...) recykluje, apropriuje, i když se spíš než pojmy apropiace a koláž používají pojmy jako sampling nebo remix.“² Z tohoto můžeme odvodit, že i samotné pojmy, které umělci na označení svých děl používají, v podstatě neulehčují pochopení současného umění pro následné diváky. Stejně umělci

1 Morg str. 11

2 Morg str. 15

používají i čím dál tím složitější metody, které mohou být i technologicky složité. Tradiční média hybridizují ve všemožné vzájemné kombinace, a to jak materiálů, tak forem a postupů. Vizualitu světa pohlcují digitální technologie, zvykáme si na digitálnost obrazů, na jejich dematerializaci a na jejich obrovský příliv. Toto vše má zřejmě naznačit autorčin názor na to, proč lidé v současnosti nerozumí umění a v podstatě ani nemají zájem nebo snahu mu porozumět. K tomuto problému odkazuje v podstatě i celá výstava, která se tak snaží srozumitelně zprostředkovat nejnovější umění právě široké veřejnosti. K tomuto se ještě vrátíme v závěru práce.

Této proměně 21. stol samozřejmě předcházely zásadní změny už v 90. letech minulého století a to jak změny v komunikaci, tak i ve světovém uspořádání. Jako zásadní pro naše prostředí vidí pád železné opony a následnou postupující globalizaci světa. Pro pochopení umění nového století je tedy třeba jej vnímat ve srovnání s předchozími, především 90. lety. Pro české umění 90. let jsou podle ní typické dozvuky postmoderny doprovázené intenzivním ohledáváním vlastní východní minulosti ve spojení se západní realitou. Jako nejdůležitější umělkyni první poloviny 90. let uvádí Milenu Dopitovou, pro druhou polovinu 90. let pak Jiřího Kovandu, přičemž právě jeho akce ze 70. let se nyní stávají mezi mladými umělci opět aktuálními. V návaznosti na konceptuální umění nejen Jiřího Kovandy nastupující generace přináší na českou scénu postkonceptuální přístupy a „neváhali kombinovat nejrůznější média a obrátili naši pozornost k lokálnímu sociálnímu a kulturnímu kontextu.“³ V souvislosti s tím se začala formovat i nová vrstva institucionálního provozu, kdy umělci i mladí kurátoři začali využívat alternativní galerijní prostory a organizovat, jak říká „insiderské“ výstavy a akce, z nichž se pak formovala umělecká komunita nultých let a z této komunity jsou dnes už respektované osobnosti české výtvarné scény a jsou stále její důležitou součástí.

Autorka se pokouší definovat i celkovou estetiku umění na přelomu tisíciletí. Říká, že okázalou vizualitu první porevoluční generace nahrazuje civilnost, komornost a někdy i záměrná nelibivost – jako příklad uvádí dílo Kaktusy (99) od Zbyňka Baladrána, vytvořené z plastových odpadů nebo částečně vyšívané obrazy Michala Pěchoučka. Dalším charakteristickým prvkem této doby je dle Morganové skupinová tvorba, zde zmiňuje skupinu Kamera skura, která je důležitá nejen svými kutilskými praktikami, ale je to i jedna z prvních uměleckých skupin, která na naší scéně převedla skupinovitost v kolektivitu. Nepodporuje individualitu jednotlivých členů, ale naopak kolektivní tvůrčí identitu. Tento trend se pak na české scéně dále rozvinul, například skupina Rafani kolektivitu podporuje i uniformami, které všichni členové nosí a jednotliví členové vystupují zásadně anonymně. Dalším dobovým fenoménem je práce ve dvojicích a to jak stálých, tak

krátkodobých, tady Morganová zmiňuje například Jasanského s Polákem, Aleksandru Vajd s Hynkem Altem nebo krátkodobé spolupráce Jiřího Skály a Zbyňka Baladrána nebo Marka Thera a Ondřeje Brodyho.

Těchto zatím prvních deset let 21. století by se podle autorky dalo označit právě jako koncept po konceptu nebo postkonceptualismus, což značí jednak časovou návaznost na konceptuální umění 60. a 70. let, ale jednak to naznačuje i jistý myšlenkový posun od konceptualismu. Morganová zde odkazuje i na další teoretiky, jako například na Václava Bělohradského, který tuto dobu nazývá jako druhou modernu nebo Nicolase Bourriauda, který tuto dobu nazývá jako altermodernu. Postkonceptuální umělci na rozdíl od svých předchůdců opouštějí přísnou dematerializaci a opět kladou důraz na vizuální podobu uměleckého artefaktu i na jeho prezentaci. Současní umělci vytváří i složité instalace svých projektů, které mohou s každou výstavou měnit svoji podobu, reagují na prostor a kontext výstavního prostoru a proměňují tak podle něj vyznění jednotlivých děl. To je podle ní hlavní rozdíl mezi konceptuálním uměním 60. a 70. let a postkonceptuálním uměním dnes.

I přes rozmanitost současného umění je tu ale neustále snaha směrově definovat nově vznikající umění a zařadit ho. Avšak složitost současného umění podle ní není jen v tématech napříč všemožnými oblastmi a kulturními vrstvami, ale i v novém spojení jednotlivých médií. Zde se odkazuje na Petera Weibela, který říká, že je dnes typická rovnocennost všech médií a jejich vzájemné míšení, prolínání a generování médií nových. Žádné z nich není dominantní a všechny se vzájemně ovlivňují a podmiňují. Zřídka však vznikají média úplně nová, spíše jsou to jen mutace médií starých, do kterých ale samozřejmě řadíme i fotografii a film. Bourriaud o umění na přelomu milénia říká že umění se z oblasti produkce výrobků přesunulo do terciálního sektoru, kam náležejí služby, které transformují hmotné statky. Dnešní umění je použití hotových produktů, vkládání vlastních forem do již existujícího. Všechny tyto způsoby uměleckého světa tak mají jeden společný rys a to rušení hranic mezi konzumací a produkcí a jeho forma může oscilovat v rozpětí od pouhé představy až po sochu nebo obraz. I v dnešní době obraz jako médium ve všech jeho podobách i nadále dominuje umělecké scéně, ale dnes už nezáleží, jestli je namalovaný nebo vyfotografovaný, mizí hierarchie umění a každé médium dává jiné možnosti. Fotografie si již vydobyla své rovnocenné místo v umění, ale zároveň se částečně stala i médiem dalších uměleckých forem. Například experimenty s digitální manipulací obrazu, použití fotografie jako obrazového archivu nebo nefotografové, kteří fotografii používají neortodoxním způsobem – zde zmiňuje například Markétu Othovou (zvětšovala detaily ze snímků z cest, ale neadjustuje je apod.)

Ona postmediální situace, jak ji nazval Peter Weibel, ale neznamená konec tradičních médií a postupů, ty jsou stále přítomny, ale často jsou proměňovány právě vzájemnými kombinacemi. Například malba je posouvána v technice, technologii i tématech, ale stále zůstává materiální jako výsledek kontaktu malíře a plátna. A to je právě ten moment, který se v mnoha jiných médiích ztrácí a proto zůstává malba důležitá a zajímavá i pro současné umělce. Zde jmenuje Jiřího Černického, jehož obrazy jsou často právě na pomezí malby a objektu. Stejně tak ani čisté sochařství v tvorbě nulté generace takřka nenajdeme, dominuje zde objektovost, práce s netradičními materiály a kombinace s jinými médii – zde uvádí například Krištofa Kinteru nebo Dominika Langa, který sochařství posouvá až na hranice architektury.

Kombinace jednotlivých médií, která byla v 90 letech novými pokusy, je umělci nultých let již používána s naprostou samozřejmostí, možná jen s tím rozdílem, že nová generace dbá na technickou dokonalost provedení a vybraná média profesionálně ovládá nebo spolupracuje s někým, kdo jim technické zázemí vytváří. Rukodělné momenty nahrazuje preciznost a pokud jsou i nadále přítomny, pak spíše jako mistrovské konstrukce. Stejně tak i fyzická akce je u nulté generace nadále používána, ale již není středobodem zájmu, jako například u Jiřího Kovandy, stává se spíše pomocníkem, když je třeba dát projektu reálný rozměr. Důležitý je ovšem pro umělce i samotný způsob prezentace díla. Video často pracují i s prostorem a zvukem, spojují se s předmětnou instalací nebo fotografií nebo jsou vytvářeny komplexní video instalace (příklad Tomáš Vaněk, který nahrává zvuky v binaurálním modu – dané dílo slyšíme stejně prostorově jako slyšíme normálně). Důležitým aspektem je, že umělecká díla – artefakty vznikající v nultých letech přestávají být izolované, naopak jsou silně navázány na kontext svého vzniku a stávají se spíše aktivitou, která je prezentována v rámci uměleckého světa, často by ale mohla fungovat i v rámci jiných kontextů.

Závěrem autorka poznamenává, že naše kamenné instituce mají často problém se přizpůsobit v prezentaci elasticitě současného umění a proto často umělci vystavují spíše v alternativních galerijních prostorech než ve velkých institucích, které jim poskytují lepší podmínky. Také konstatuje, že je těžké vzhledem k různorodosti současného umění najít pojem, který by současnou situaci definoval, sama ji označuje jako „nejasné aktivity“. Umění už není materiálním předmětem ani procesem výroby, je to aktivita ve vztahu jak k uměleckému světu, tak ke světu každodennosti a proto je nejisté, do které z těchto dvou sfér vlastně patří. Nejistota je tedy určujícím pocitem současnosti. V současném umění existuje nekonečné množství trendů, které je těžké vůbec jen přehlédnout, natož smysluplně uchopit. Jediným záchytným bodem je pro nás minulost, ke které je možné se vztahovat. Existují sice v umění velká témata, ale ta už jsou jen znovu zpracovávána,

protože už se jimi někdo v minulosti zabýval. Je to tedy spíše tématická recyklace, což ale nutně nemusí znamenat, že je takové umění špatné. Vytváří totiž pro nás znovu onu kulturní krajinu, kterou potřebujeme k životu. Globalizace nám tedy dává nejen možnosti, ale způsobuje i, že si navzájem nerozumíme. Každý máme svůj vlastní příběh, který je třeba pochopit, věnovat mu čas a proto často lidé současnému umění neporozumí, protože pokud někdo nezná kontext života daného umělce a nedá si čas s pochopením onoho jednotlivého příběhu skrytého v daném díle, pak mu těžko porozumí. A málokdy se najde dobré dílo s tak jasným a univerzálním obsahem, aby jej ihned pochopili všichni. Pokud tedy chceme pochopit i ta ostatní umělecká díla, je třeba se vrátit k lokálnímu kontextu, který je v současném umění klíčový. Tím se ale nesnaží Morganová vyvyšovat důležitost lokálních umělců, spíše je důležité se zaměřit na tvorbu tady a teď a zároveň je nutné si uvědomit, že řada umělců má na umělecké scéně i řadu dalších rolí. Často jsou i kurátory, učiteli, hrají v kapelách nebo divadelních souborech apod., a tedy že být umělcem v naší době znamená mnohem více než jen stát u malířského stojanu.

Závěr

Celý projekt Pavlína Morganové *Začátek století* je myšlený jako reprezentativní výběr nejdůležitějších umělců a děl posledních deseti let s prezentací především divákům mimo umělecký kontext. Má tedy snahu být srozumitelný, přehledný, v podstatě edukativní. Jako problematique vidím to, že autorka má sice snahu představit tato umělecká díla široké veřejnosti, ale přesto jej prezentuje opět v galerii, v instituci, kterou běžně široká veřejnost nenavštěvuje a to právě proto, že současnému umění nerozumí. Je tedy otázkou nakolik tento projekt splnil svá očekávání a podařilo se mu poučit doposud nepoučené diváky o současných uměleckých trendech a dát jim k dispozici jakýsi klíč, jak současnému umění rozumět.

Jako pozitivní na celé myšlence tohoto projektu hodnotím snahu autorky o přidání kontextu, který je podle ní důležitý pro pochopení současného umění. Souhlasím, že je často nemožné porozumět dílu aniž by člověk znal život a další tvorbu daného autora. Je samozřejmě možné si dílo vyložit po svém a najít v něm jiný smysl než jaký zamýšlel autor, ale často lidé, kteří nejsou zvyklí vnímat současné umění, které je právě tak různorodé, nejsou schopni v díle ani tento vlastní význam najít. S tím souvisí i to, že považuji za vhodné zařadit do katalogu jednotlivá vystavená díla a zároveň přidat krátký medailonek o samotném umělci. Často sice tento text kvůli své krátkosti nezvládne obsáhnout všechny podstatné aspekty tvorby daného umělce, ale je to alespoň malé vodítko. Zároveň souhlasím s tím, že byla na výstavě upřednostněna jiná média než tradiční obraz, i když je pro současné umělce i nadále důležitý, což má reflektovat právě práci s různými materiály i

hybridizaci médií, která je pro současné umění typická.

Kritiky se pak autorka dočkala především z toho hlediska, že její výstava nepřinesla nic nového. Umělecká obec už je s těmito díly i autory obeznámena a tak pro ně tato výstava neměla žádnou novou výpovědní hodnotu, nedávala vybraná díla do nového kontextu apod. Této kritice se Morganová bránila argumentem právě, že jejími diváky neměla být ani tak tato umělecká společnost, ale právě široká veřejnost, která současné umění tak dobře nesleduje a nezná. Jak už jsem ale naznačila, problém vidím v tom, že veřejnost bohužel galerie ani nenavštěvuje a tak si nejsem jistá, že se jí toto poslání podařilo naplnit. Možná by šlo do takového projektu zařadit i nějaký aspekt, díky kterému by výstava byla zajímavá a pro odborné teoretiky. Možná způsob prezentace jednotlivých děl nebo nějaká skrytá linie návaznosti, ale na druhou stranu tím by se asi opět dostal projekt zpět k tomu, že současné umění říká něco jiného odborníkům a něco jiného veřejnosti.

Během procházení dokumentace výstavy mě napadla ještě jedna výtka na způsob prezentace, kdy v rozhovoru pro Artyčok Morganová říká, že nebylo možné v Západočeské galerii přizpůsobit prostory prezentaci jednotlivých videí a tak to vyřešili tím způsobem, že v centrální části expozice udělali „kinosál“ kde promítali 4 hodinový blok vystavených videí.⁴ Jak může očekávat pochopení od veřejnosti, když videa prezentuje jako 4 hodinový blok? Myslím si, že i z řad odborné veřejnosti by se setkala jen s málokým, kdo by byl schopen takovou dobu vydržet, natož z řad veřejnosti. Myslím si, že tohle je rozhodně způsob jak někoho od videoinstalací odradit, než mu je naopak zprostředkovat a zpřístupnit.

Souhlasím tedy se všemi autorčinými charakteristikami současného umění, především pak s tím, že je nesmírně různorodé, bez jakéhokoliv řádu a tím pádem pro většinu lidí nepochopitelné. Souhlasím, že galerie často nestačí této různorodosti současného umění a přispívají tak k jeho nesrozumitelnosti, respektive nepřinášejí mnoho možností pro veřejnost, jak mu porozumět. Zároveň si ale myslím, že takovéto souhrnné výstavy nikdy nedosáhnou přílišného zájmu od lidí, kteří se doposud o umění nezajímali a zároveň ani nepřinesou nové informace pro ty, které umění zajímá. Je tedy zajímavé takovéto projekty uskutečňovat, avšak vidím v nich spíše edukativní charakter, tedy si myslím, že se jim zájmu dostane třeba zpětně, za několik let, až se budou teoretici k tomuto období navracet.

4 <http://artycok.tv/lang/cs-cz/20178/dejiny-kuratorstvi-soucasneho-umeni-pavlina-morganovacuratorial-history-of-contemporary-art-pavlina-morganova>