

Domácí práce z dějin umění

Příklady využití aktuálních
strategií současného umění
ve tvorbě umělkyň a umělců
spojených s prostředím
FUD UJEP

Michal Koleček
Zdena Kolečková
Michaela Thelenová

Tato studijní opora byla vytvořena v rámci projektu U21 – Univerzita reflektující problémy regionu severozápadních Čech, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/1 8_058/0010208 (KA04 Podpora a rozvoj studijních programů na FUD UJEP).



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Domácí práce z dějin umění

Příklady využití aktuálních
strategií současného umění
ve tvorbě umělkyň a umělců
spojených s prostředím
FUD UJEP

Michal Koleček
Zdena Kolečková
Michaela Thelenová

Studijní opora pro potřeby studijních předmětů KDT/FU005 Dějiny umění V
a KDT/FU006 Dějiny umění VI realizovaných v bakalářských studijních programech
Design (se specializacemi Design a Grafický design) a Výtvarná umění na FUD UJEP

Obsah

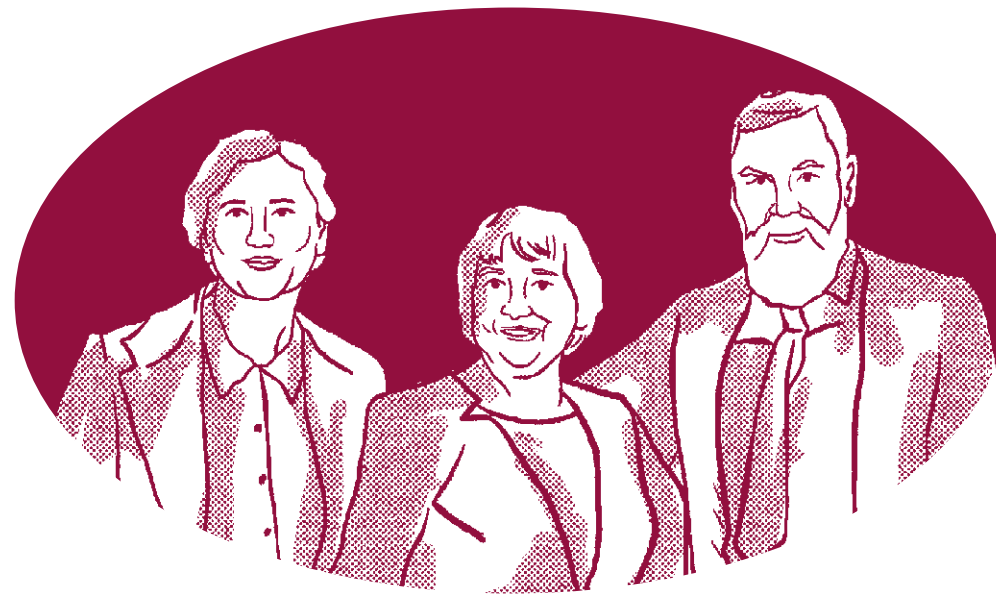
9	<u>Domácí práce</u> <u>z dějin umění</u>
15	<u>Performance</u> <u>Jiří Kovanda</u>
25	<u>New Genre Public Art</u> <u>Jiří Černický</u>
41	<u>Apropiace</u> <u>Zdena Kolečková</u>
51	<u>Gender Art</u> <u>Michaela Thelenová</u>
59	<u>Postprodukce</u> <u>Jiří Černický</u>
67	<u>New Media Art</u> <u>Pavel Mrkus</u>
75	<u>Participace</u> <u>Jiří Kovanda</u>
83	<u>Práce s pamětí</u> <u>Michaela Thelenová</u>
93	<u>Postinternet</u> <u>Pavel Mrkus</u>
103	<u>Environmental Art</u> <u>Zdena Kolečková</u>

O autorech

Michal Koleček (*1966, Liberec) je profesorem na Katedře dějin a teorie umění Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem a ředitelem Domu umění Ústí nad Labem. Zabývá se dějinami a teorií současného výtvarného umění, metodologií kurátorských studií a aktuálním vývojem kurátorské praxe a rovněž problematikou socializace současného umění. Ve svých studiích publikovaných v České republice i v zahraničí se soustředí především na teoretickou reflexi nejnovějšího vývoje na české a střeoevropské umělecké scéně s důrazem na umění, které pracuje se specifickým sociálním prostředím a využívá nejrůznější participativní, performativní a kooperativní tendence, přičemž tento vývoj zasazuje do širšího sociokulturního kontextu. Jako kurátor výstav spolupracoval s celou řadou muzeí umění v České republice i zahraničí, mezi kterými lze zmínit například Národní galerii v Praze či Chelsea Art Museum (New York, USA). V letech 2018–2021 byl hlavním kurátorem projektu LUNGOMARE ART v rámci programu RIJEKA 2020 – Evropské hlavní město kultury (Chorvatsko).

Zdena Kolečková (*1969, Ústí nad Labem) je profesorkou na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem a vedoucí ateliéru Fine Art. Její multimediálně rozkročená tvorba je úzce spjata s reflektováním témat formujících složitou společenskou, environmentální i kulturní situaci charakteristickou pro strukturálně postižené oblasti českého příhraničí – bývalé Sudety. Ve své práci kombinuje bohaté portfolio vyjadřovacích prostředků počínaje tradičními technikami kresby, malby či grafiky přes různé formy digitální fotografie až k bohatě strukturovaným instalačním celkům či využívání dynamického technického obrazu. Důležitou součástí jejích tvůrčích strategií jsou rovněž intervence do veřejného prostoru nebo akcentování prvků artistic research a multidisciplinárního výzkumu zaměřených na uměleckou interpretaci historických událostí, problematik spojených s vizuální archeologií či specifik vědeckých metodologií. Její umělecká díla jsou zastoupena ve sbírkách Galerie hlavního města Prahy, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Muzea umění v Olomouci a dalších muzeí umění.

Michaela Thelenová (*1969, Chomutov) je docentkou na Katedře elektronického obrazu Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem a vedoucí ateliéru Digitální média. V rámci české výtvarné scény se prosadila již na počátku 90. let. 20. století společně s dalšími umělkyněmi a umělci reprezentujícími tzv. ústecký postkonceptuální okruh. Její tvorba vyrůstá z atmosféry, která je charakteristická pro postindustriální a strukturálně narušenou oblast bývalých Sudet a zároveň reflektuje témata lidské paměti, rodiny a dynamicky se proměňující role žen ve společenském kontextu. Z hlediska využívání vyjadřovacích prostředků se dlouhodobě věnuje především médiu digitální fotografie a rozvoji jeho technologických možností a v posledních letech se soustřeďuje také na práci s videem. Její umělecká díla jsou zastoupena ve sbírkách Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Moravské galerie v Brně a dalších muzeí umění.



Domácí práce z dějin umění

Příklady využití aktuálních strategií současného umění ve tvorbě umělkyň a umělců spojených s prostředím FUD UJEP

Uvažujeme-li v českém prostředí o vymezení termínu současné umění, nabízí se jako logické řešení chápat ho v souvislostech propojených se širšími společenskými, politickými, hospodářskými a kulturními pohyby. Z takové perspektivy je potom zřejmé, že kořeny toho, jak současné umění vnímáme dnes, vyrůstají z dynamické situace rozsáhlé transformační změny, která odstartovala po roce 1989. To samozřejmě neznamená, že by před tímto rokem nebylo možné v českém umění nalézat souvislosti s vývojem výtvarného umění jak v historických návaznostech, tak v alespoň částečném propojení s mezinárodním kulturním milieu. Na druhou stranu zvrát, který reprezentuje Sametová revoluce, byl tak zásadní, že spustil postupnou, hlubokou a nezvratnou metamorfózu nejenom charakteru samotné svobodné umělecké tvorby ale i veškerých dalších podmínek nezbytných pro její existenci. Nově se etabloující umělecká scéna se totiž vedle soustředění se na individuální uměleckou produkci stále více stává také prostředím spolu utvářeným pevným předivem institucionálních vztahů, ve kterém se společně s autorem a jeho dílem prosazují také kurátoři, umělecké instituce, tržní vazby, nezávislá umělecká kritika, edukační aktivity a další projevy tzv. uměleckého provozu. Navíc se takový konglomerát vztahů a zájmů vřazuje do kontextu mezinárodního, a to jak prostřednictvím široké prezentace zahraničního umění v domácích institucích, tak také formou přirozené integrace některých úspěšných projevů českého umění do globálního prostředí.

Více než třicet let, která od této radikální společenské i kulturní změny uplynula, je samozřejmě možné různorodě třídit a rozkládat na určitá období či v jejich rozloze definovat specifické názorové proudy a koncepce. Terminologie, která je s touto periodou spojená, je velice bohatá, neboť v jejím rámci docházelo k rychlým proměnám uměleckého diskurzu. Termíny jako performance, new genre public art, apropiace, gender art, postprodukce, new media art, participace, práce s pamětí, postinternet či environmental art a mnoho dalších vyjadřují nejenom dílčí změny i výrazné posuny na kulturní scéně, ale především stále postupující dynamickou transformaci umění a jeho postavení v celospolečenském kontextu.

V rámci snahy o pochopení významu těchto termínů i již zmíněné celkové změny kulturního paradigmatu se přitom nezdá obracíme do světového uměleckého kontextu – hledáme zásadní projevy reprezentující tuto metamorfózu umělecké praxe na velkých výstavách a přehlídkách, na které neváháme dlouho a složitě cestovat, dočítáme se o nich ve světových uměleckých časopisech, pátráme po nich v internetových vyhledávačích či na sociálních sítích. To je jistě důležité a chvályhodné a bezesporu všechny tímto způsobem nabyté vědomosti a zkušenosti nám do značné míry zprostředkovávají obraz současného stavu – hledáme zásadní projevy reprezentující tuto metamorfózu umělecké praxe na velkých výstavách a přehlídkách, na které neváháme dlouho a složitě cestovat, dočítáme se o nich ve světových uměleckých časopisech, pátráme po nich v internetových vyhledávačích či na sociálních sítích. To je jistě důležité a chvályhodné a bezesporu všechny tímto způsobem nabyté vědomosti a zkušenosti nám do značné míry zprostředkovávají obraz současného umění. Na druhou stranu nás však takové vnímání umělecké tvorby může utvrzovat v tom, že svět umění je nám tak nějak vzdálený a vše podstatné a formotvorné se odehrává mimo náš dosah, v prostředí vlivných a exkluzivních muzeí, ve velkých kulturních centrech, v komerčních galeriích a na stránkách exkluzivních katalogů a magazínů.

Změna uměleckého diskurzu však sebou mimo jiné přináší i to, že umělci a jejich umělecká tvorba naprosto záměrně do značné míry opouštějí oficialitu výstavního prostoru a snaží se pronikat do různorodých komunit a těmito komunitami obývaných prostředí. Jako jeden ze zásadních přínosů autentické umělecké práce se tak stále více prosazuje sepejetí s konkrétním místem, jehož specifika a inspirativní potenciál je možné publiku představit právě prostřednictvím originálního uměleckého gesta. Umění tak dokáže vyprávět inspirativní příběhy z různých, často tolik odlehklých koutů globalizovaného světa, ve kterém je zdánlivě vše propojené a snadno dosažitelné, a přesto často tak vzdálené, nesrozumitelné, neuchopitelné.

Zacílení této učební opory je soustředěné na překonání pomyslné vzdálenosti mezi „velkým a nedostupným“ světem umění a studentkami a studenty, kteří se na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v bakalářském studiu v rámci výuky předmětů Dějiny umění V a Dějiny umění VI s projevy současného umění seznamují. Učební opora je tedy koncipována jako portfolio vybraných pojmů zásadním způsobem formujících diskurz uměleckého vývoje posledních zhruba třiceti let doplněných o příklady uměleckých děl autorek a autorů spojených s místním prostředím, která v sobě obsahují právě tyto umělecké strategie. Teoretické zázemí umělecké tvorby, které zcela přirozeně vzniká v distanci od místního prostředí, se tedy ilustrativně promítá do umělecké praxe umělkyní a umělců (a zároveň akademiků a akademiků) působících v Ústí nad Labem a formujících místní uměleckou scénu a tvůrčí i názorový profil Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně.

Jedná se přitom o umělkyně a umělce, kteří z Ústí nad Labem a přilehlého regionu pocházejí či v něm dlouhodobě působí prostřednictvím své umělecké či akademické činnosti a zároveň se důrazně prosadili v mezinárodním či národním uměleckém kontextu. Jiří Kovanda patří mezi klíčové osobnosti českého výtvarného umění již od závěru 70. let 20. století, a především po roce 2000 se rovněž zařadil mezi mezinárodně široce etablované představitele reprezentující postkonceptuální **performativní** a **participační** specifika středoevropského umění v globálních kulturních souvislostech. Na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně působí

v pozici vedoucího ateliéru od roku 2008 a od té doby také aktivně spoluutváří atmosféru místní umělecké scény, a to jak prostřednictvím vlastních tvůrčích a výstavních aktivit, tak také tím, že vychovává nové generace umělkyní a umělců, kteří se po absolvování studií plnohodnotně zapojují do kulturního života v Ústí nad Labem. Jiří Černický, který se v Ústí nad Labem narodil a v 90. letech minulého století se zcela zásadním způsobem podílel na formování nově se rodící lokální umělecké scény, dlouhodobě ve své tvorbě čerpá z místních podnětů a úspěšně je promítá do širších socio-kulturních souvislostí. Jeho příklon k **aktivistické umělecké práci ve veřejném prostoru** či využívání nástrojů **postprodukce** je pevně ukotven v sociálně narušené postindustriální atmosféře podkrusohorské průmyslové aglomerace. Její dysfunkční a mašinistický charakter ovšem nabízí celou řadu inspirací pro futuristickou uměleckou nápravu a rekonstrukci světa, jeho defektních či nefunkčních struktur. Zdena Kolečková, která také pochází z Ústí nad Labem, se ve své práci soustředí na postižení specifické společenské a **environmentální** topografie Ústí nad Labem chápaného jako nedílná součást oblasti historických Sudet hluboce destruktivně poznamenaných historickými událostmi spojenými s druhou světovou válkou a působením totalitních režimů. Autorka se přitom zaměřuje na **apropriaci** a interpretaci různorodých symbolů reprezentujících minulost i současnost místních komunit a také využívá nástroje uměleckého výzkumu k citlivému postižení procesů hluboké devastace životního prostředí zapříčiněné dlouhodobou průmyslovou exploatací tohoto regionu. Michaela Thelenová narozená v severočeském Chomutově se v Ústí nad Labem, respektive v jeho bezprostředním okolí rovněž usadila a ve své tvorbě introspektivním způsobem ohledává témata exponující často neznatelné hranice mezi subjektivitou jedince a společenskými procesy na jedné straně formujícími možnosti efektivního a demokratického fungování komunit, na straně druhé nezřídka ohrožujícími přirozenou roli „jinakosti“ ve spektru diferenciováných sociálních struktur. Michaela Thelenová si v těchto souvislostech všímá postupující radikální proměny **genderových** stereotypů a rovněž **role paměti a nástrojů pro její uchování** a novou interpretaci, které ovšem zasazuje do strukturálně narušeného milieu severních Čech, aby tak zůstala jejich obsahové i vizuální charakteristiky. Pavel Mrkus pochází také ze sudetského pohraničí a v Ústí nad Labem již od 90. let 20. století spoluvytváří bohatou a mezinárodně integrovanou uměleckou situaci. Jeho tvorba se ovšem postupně přesouvá od témat vyrůstajících z tohoto prostředí do prostoru formovaného postupující medializací uměleckých prostředků, která je ovšem především reakcí na zásadní proměny fungování společenského paradigmatu pod vlivem digitalizace, virtualizace, internetu a sociálních sítí. Tento autor již od začátku nového tisíciletí soustředěně experimentuje s **novými médii** umělecké praxe, přičemž se zaměřuje především na práci s technickým dynamickým obrazem, tedy s videem, a později úspěšně rozšiřuje portfolio vlastních vyjadřovacích prostředků o **postinternetové** umělecké strategie.

Zmíněné umělkyně a umělci přitom od roku 1989 rozhodujícím způsobem spolupracovali pohyby na české umělecké scéně, výrazně se prosazovali na významných mezinárodních výstavách či přehlídkách pořádaných široce respektovanými uměleckými institucemi. Nalezneme mezi nimi účastníky kasselské dokumenty, Benátského bienále, vítěze či finalisty Ceny Jindřicha Chaloupeckého. Všichni realizovali celou řadu samostatných výstav v prestižních galeriích, jsou bohatě zastoupeni ve sbírkách českých i zahraničních muzeí umění a ohlasy na jejich práci byly zveřejněny v místních i mezinárodních prestižních uměleckých publikacích či periodikách. Jsou tedy pevnou součástí světa umění, a to minimálně ve středoevropském měřítku, a přesto je „něco“ trvale připoutává k místnímu prostředí, k umělecké situaci v Ústí

nad Labem a ke kolektivu akademiček a akademiků a studentek a studentů Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně. Kromě celé řady individuálních a subjektivních důvodů je to bezesporu také fakt, že prostor autentické umělecké tvorby se v současném uměleckém kontextu trvale odpoutal od uzavřeného prostředí kulturních institucí, aby expandoval do života komunit, jejich témat a jejich socio-prostorových souvislostí.

Touhy, potřeby a inspirace současných umělců tedy koření v různých místech rozprostřených po celé naší planetě, aby společně vyprávěly příběhy tolik specifické a jedinečné, a přesto nakonec propletené a vzájemně se ovlivňující. Takové umění ostatně rezonuje se samotnou podstatou našich životů bezprostředně formovaných pletivem jemných vztahů připoutávajících nás ke konkrétním místům a společenstvím, a přesto beze zbytku osudově souvisejících s polyfonií rozhodnutí a činů pulsujících všemi vrstvami globalizovaného světa. V této souvislosti je také zřejmé, že dějiny současného umění mohou být tvořeny (a často také tvořeny jsou) nejenom v galeriích, ale také ve veřejném prostoru či ve spolupráci s komunitami, které jsou nám blízké. Musíme si přitom vždy uvědomovat hlubokou zodpovědnost spojenou s tím, že svět, který bezprostředně obýváme, je ve skutečnosti daleko menší než ten, který svými rozhodnutími tvoříme či ovlivňujeme.

Poznámka autorů:

Tato učební opora je doplňkem k přednáškovým cyklům v předmětech KDT/FU005 Dějiny umění V a KDT/FU006 Dějiny umění VI uskutečňovaných v bakalářských studijních programech Design (se specializacemi Design a Grafický design) a Výtvarná umění na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Výběr uměleckých termínů i příkladů uměleckých děl je selektivní a neklade si za cíl postihnout terminologické zázemí současného výtvarného umění v celku. Učební opora je zaměřena na rozvíjení vnímání různorodých aspektů aktuální umělecké tvorby i schopností zařazovat získané informace do širších socio-kulturních souvislostí.

Více o tématu viz:

KOLEČEK, Michal (ed.): *Ze středu ven. Umění regionů 1985—2010*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2014.

KOWOLOWSKI, František (ed.): *Formáty transformace 89—09. Sedm pohledů na novou českou a slovenskou identitu*. Brno: Dům umění města Brna, 2011.

MORGANOVÁ, Pavlína (ed.): *Začátek století. České umění prvního desetiletí 21. století*. Řevnice: Arbor vitae, 2012.

MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar: *Výstava jako médium. České umění 1957—1999*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2020.

ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína, NEKVINDOVÁ, Terezie, SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.): *České umění 1980—2010: Texty a dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2012.

ŠEVČÍK, Jiří, JERÁBKOVÁ, Edith (eds.): *Ostrovny odporu. Mezi první a druhou moderností 1985—2012*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2011.

Performance Jiří Kovanda

Performance

Performativní způsoby uměleckého vyjádření koření již v experimentech avantgardních směrů, v rámci kterých se projevovaly ve futuristických produkcích nebo dada kabaretech v 10. letech 20. století. I když samozřejmě můžeme i později vysledovat celou řadu dalších příklonů k akčním uměleckým výbojům – mimo jiné ve tvorbě Marcela Duchampa či Jacksona Pollocka –, skutečnou erupci performativních forem spojujeme s nástupem konceptuálních tendencí v 60. letech minulého století. V tomto období byly položeny pevné základy dematerializované a procesuální umělecké tvorby, která především ve svých počátcích radikálně trvala na naplňování podmínek jedinečnosti, jasného časového ohraničení a neopakovatelnosti. Akční způsoby vyjádření se také v této době rozčlenily na interakci vyžadující happeningy, odstup od diváku si udržující performance a intimní často v soukromí realizované práce někdy označované jako piece. Vzhledem k nutnosti zachytit dematerializovaná procesuální umělecká díla v jejich průběhu staly se již v samotných počátcích performancí jejich součástí také dokumentační postupy. Fotografické, a především dynamické filmové a později video záznamy přitom zároveň otevřely umělcům a umělkyním zaměřujícím se na akční vyjadřovací postupy nové možnosti prohlubovat procesuální charakter jejich děl a zároveň obohatily tuto oblast umělecké tvorby o nové strategie vyplývající ze samotné technické podstaty či hlubšího kulturního zázemí těchto médií. S nástupem postmoderny a jejich genderově či sociálně kriticky orientovaných proudů potom byly různé podoby performativních uměleckých postupů přirozeným způsobem integrovány do strategií feministické tvorby, institucionální kritiky, postkolonialismu a komunitně zaměřeného aktivismu. Z našeho hlediska je potom jistě podstatné zmínit významné postavení akčních forem v rámci nástupu autentické umělecké tvorby reflektující pozdní fázi autoritářských režimů střední, jihovýchodní a východní Evropy i jejich společenskou transformaci probíhající v 90. letech minulého století.

Jiří Kovanda

Performance ve veřejném prostoru z let 1976—1977 a 2007

I když je Jiří Kovanda v rámci svého vývoje věnoval různým formám vyjádření, lze bezesporu konstatovat, že performativita a procesualnost latentně utvářejí samotnou podstatu jeho uměleckého názoru. Projevilo se to již v počátcích autorovy tvorby ukotvené v tíživé atmosféře druhé poloviny 70. let minulého století zásadním způsobem určené normalizačními procesy devastujícími všechny vrstvy společnosti po obsazení Československa vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968. Jiří Kovanda se přesto v tomto období rozhodl intervenovat do mocensky uzurpovaného a permanentně kontrolovaného veřejného prostředí, a to prostřednictvím nespokojivých performancí realizovaných jaksi skrytě a bez většího aktivního zájmu kolemjdoucích v samotném centru zasmušilé a ošuntělé Prahy. Soustředil se přitom na etablování jemně konstruovaných, a přesto v jisté smyslu naléhavých a mezních situací nenásilně volajících po sociální interakci. Činil tak s vědomím, že jakákoliv infiltrace do veřejného prostoru mohla být potenciálně sledována, kontrolována, vyhodnocována a případně různými způsoby zneužívána či naopak perzekvována. Autor se umanutě snažil o navázání běžného civilního kontaktu postaveného na vzájemném respektu, sympatii a porozumění, který však v daných podmínkách mohl vzbuzovat a často také vzbuzoval nedůvěru a obavy nevědomých spoluúčastníků těchto subversivních akcí. V dnes již ikonické performanci, kterou provedl 3. září 1977, projížděl na eskalátoru vedoucího ze stanice pražského metra na Václavské náměstí otočen proti směru jeho pohybu a hleděl do očí za ním stojících spolucestujících. Přemáhal tak bezčasí strnulého politického režimu upřímným úsilím o navázání přirozeného lidského kontaktu a otevřenost ke vzájemnému porozumění. Jednoduché gesto realizované v každodenní banální situaci – pohled očí směrem ke spolucestujícím –, které bylo v daném období samozřejmě pro většinu obyvatel neidentifikovatelné jako umělecký statement, dynamizovalo tíhu opuštěnosti, v níž se stále tíživěji ocitali lidé uprostřed znovu se upevňující totality. Kovandova performativní veřejná samota, která se ovšem odehrávala uprostřed ruchu velkoměsta, reprezentovala odhodlání umělce po naplnění potenciálu uměleckého díla jako nástroje pro vzájemnou komunikaci i jeho individuální odpovědnosti vůči komunitě, jejíž plnohodnotnou součástí se přes režimní marginalizaci soudobých kulturních projevů cítil být. Uprostřed demokraticky zvané společnosti po deklarovaném ovšem fakticky neukončeném transformačním posttotalitním procesu se v roce 2007 Jiří Kovanda opět odhodlal k citlivému a osobitému aktivistickému uměleckému a performativnímu gestu tentokrát subjektivně oponujícímu defektním projevům části českého politického spektra. Opět o samotě – tentokrát svobodně zvolené časnou ranní hodinou – umístil na jednom z nádvoří Pražského hradu na každou ze čtyř mohutných kamenných koulí, zdobících balustrádu barokní kašny, malý zelený hrášek. V panovníckém sídle symbolizujícím étos státnosti a národní sounáležitosti, ale i historická selhání a aktuální společenské hašteření se autor obrací k hledání umělecké i občanské angažované sounáležitosti – zdánlivě limitované a bezmocné, avšak v posledku bytostné a smyslu i naděje plné.

Jiří Kovanda (*1953, Praha) je konceptuální umělec, performer a vysokoškolský pedagog. Ve druhé polovině 70. let minulého století realizoval řadu minimalistických akcí a intervencí ve veřejném prostoru, které se staly pevnou součástí vývoje dějin umění ukotveného v pozdně modernistické atmosféře střeoevropského prostředí utvářeného totalitní atmosférou tehdejšího sovětského bloku. Později se zaměřil na médium malby a jeho experimentální podoby rozvíjené v souvislosti s nastupujícím postmoderním názorem. V současnosti se vyjadřuje prostřednictvím site-specifických kontextuálních instalací a objektů, které často kombinuje s performativními postupy. Jiří Kovanda je zastoupen ve sbírkách řady zahraničních muzeí, mezi kterými lze zmínit například Centre Pompidou v Paříži, Tate Gallery v Londýně či Museum moderner Kunst (MUMOK) ve Vídni. Od roku 2008 akademicky působí na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, kde vede ateliér Objekt – Prostor – Akce.

O termínu Performance více viz:

GOLDBERG RoseLee: *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 2011.

O Jiřím Kovandovi více viz:

JEŘÁBKOVÁ Edith (ed.): *Jiří Kovanda*. Klatovy: Galerie Klatovy / Klenová, 2010.



Jiří Kovanda
Divadlo
listopad 1976
Václavské náměstí, Praha
Chovám se přesně podle předem napsaného scénáře. Gesta a pohyby jsou voleny tak, aby nikdo z kolemjdoucích netušil, že sleduje představení.



Jiří Kovanda
Bez názvu
19. listopadu 1976
Václavské náměstí, Praha

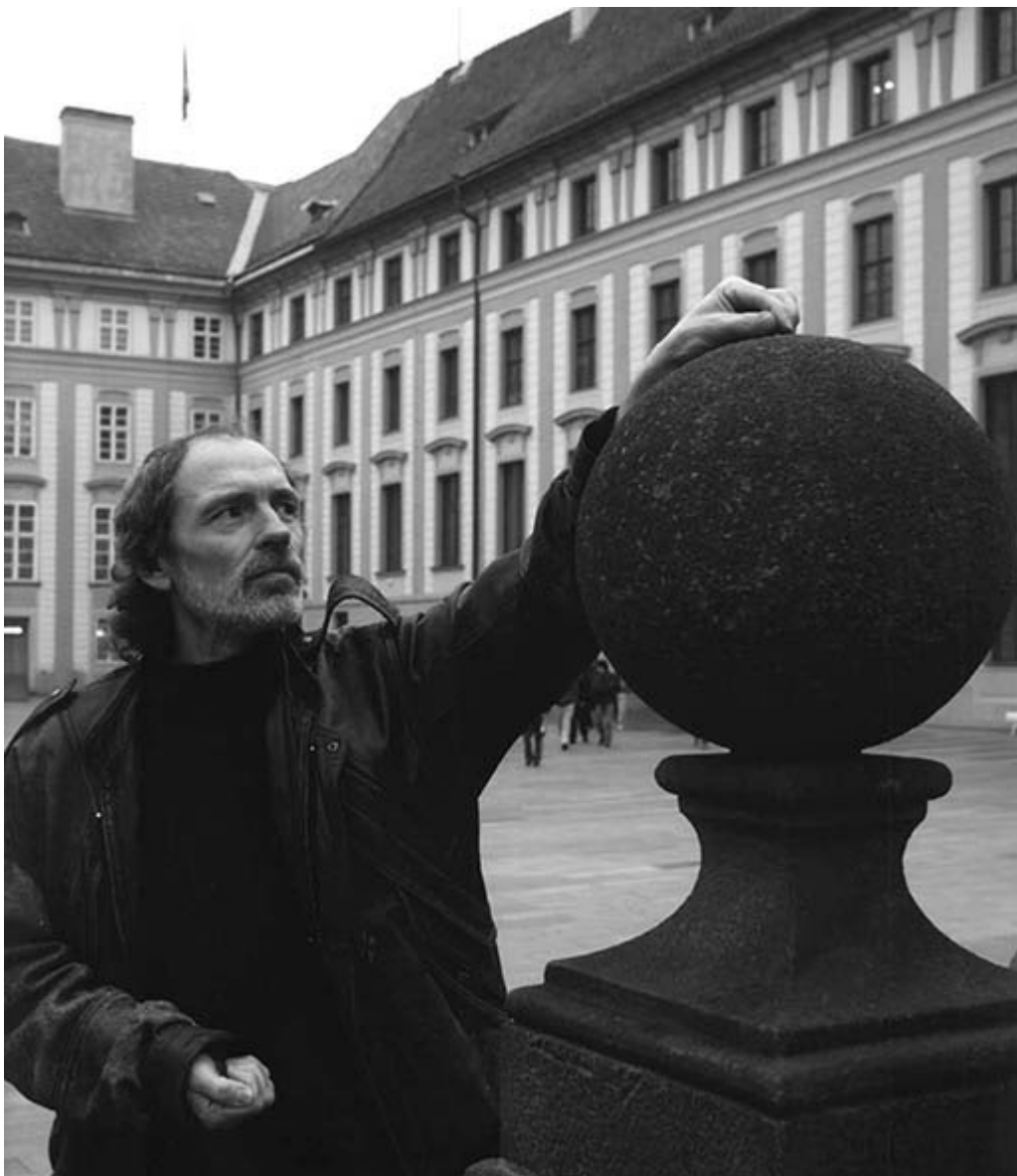


Jiří Kovanda
Bez názvu
3. září 1977
Václavské náměstí, Praha
Na eskalátoru... otočen, hledím do očí člověku, který stojí za mnou.



Jiří Kovanda
Kontakt
3. září 1977
Spálená a Vodičkova ulice, Praha





Jiří Kovanda
Bez názvu (Resistance)
30. října 2007
Pražský hrad, Praha
4 kuličky hrachu

New Genre Public Art

Jiří Černický

New Genre Public Art

Etablování a rozvoj takto terminologicky označované tvorby je spojen s rozsáhlou výstavou *Culture in Action* uspořádanou v roce 1993 ve veřejných prostorách v Chicagu za účasti Marka Diona, Iñigo Manglano-Ovalleho, Suzanne Lacy, Mela Zieglera a dalších autorek a autorů a rovněž s vydáním publikace *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, kterou v roce 1995 editorský připravila umělkyně a teoretička umění Suzanne Lacy. Obě tyto významné kulturní události spolu definovaly potřebu nových forem umělecké práce směřující do veřejného prostoru a obsahující aspekty společenské angažovanosti spojené s uměleckým aktivismem (artivismem), sociálním sochařstvím či uměním sociální praxe. Takto zacílené projekty přitom vedle tradičních uměleckých postupů a médií využívají také inovativní vyjadřovací prostředky, jakými jsou například performativní formy, participační nebo edukační modely a site-specifické strategie. Dalším důležitým nástrojem tímto směrem orientované umělecké praxe je důsledná snaha o intenzivní komunikaci a funkční interakci se široce diverzifikovaným publikem zaměřená na reflektování otázek vyrůstajících z jeho vlastního milieu a potřeb. Cílem je prostřednictvím těchto nástrojů rozvíjet spolupráci se zástupci různorodých komunit vedoucí k dosažení rekonfigurace stávajících, často sociálně hluboce determinovaných či narušených vztahů a posílení celkového potenciálu konkrétního místa a society, která ho obývá a užívá. Umění směřované do veřejného prostředí tak přesouvá svůj zájem o reflektování specifčnosti místa reprezentovaný primárním zaměřením na posílení kvality geografického či architektonického prostředí, což bylo charakteristické pro tradiční chápání public artu, ke koncepčnímu zacílení na specifčnost komunit, které podporuje jejich jedinečnost a rozvíjí jejich potenciál. Takový model veřejné umělecké práce ovšem vyžaduje, aby umělci našli způsoby dlouhodobé kooperace a vzájemného porozumění s komunitou a snažili se o zakořenění v místě, které je prostorem jejich aktivit.

Jiří Černický Projekty *Slzy pro Etiopii (Meteorologie soucitu: mentální charita)* a *Florální kostel (společně s Michaelou Černickou)*

Umělecká díla Jiřího Černického *Slzy pro Etiopii (Meteorologie soucitu: mentální charita)* a *Florální kostel* (společně s Michaelou Černickou) jsou pevně ukotvena ve zcela konkrétní společenské atmosféře a zaměřena do veřejného prostoru s touhou aktivizovat urbánní prostředí i život sociálně rozrůzněných komunit. Interaktivní instalaci *Slzy pro Etiopii (Meteorologie soucitu: mentální charita)* tento autor představil v roce 1993 na výstavě *Narušená rovnováha* v Galerii Emila Filly v Ústí nad Labem a v jejím rámci vyzýval místní obyvatele, aby věnovali své slzy jako gesto porozumění a mentální podpory lidem žijícím v této chudé africké zemi. Lapače slz byly upevněny na výloze galerie, a dovolovaly tak reagovat nejenom návštěvníkům výstavy, ale také kolemjdoucím. O rok později se umělec vydal s nasbíranými slzami uschovanými v kapiláře meteorologického teploměru transformovaného na neokázalou relikvii do kláštera v etiopské Lalibele, aby v tomto poutním křesťanském centru předal symbolický charitativní pozdrav ústeckých obyvatel místním mnichům. O něco později – v roce 1996 – Jiří Černický vytvořil jednu ze svých projektových kreseb nazvanou *Florální kostel* formulující koncept sakrální architektury tvořené samotnou přírodou. Základy této stavby jsou tvořeny kořeny stromů, konstrukce je budována z postupně mohutnicích živých kmenů i větví a klenuté stropy formují košaté koruny. Vitráže oken jsou potom složeny ze samotných paprsků světla odrážejících se od ševelícího listí. Skladebná struktura takového chrámu je modelována jako sad či zahrada, a to tak, aby bylo zřejmé, že se jedná o architekturu. Obě tato umělecká díla se přitom obracela ke komunitě, aby ji zapojila do procesu vlastního vzniku a stala se nástrojem pro sebeidentifikaci obyvatel konkrétního místa a prostředkem k posilování jejich sounáležitosti. Využívají tedy strategií, které jsou charakteristické právě pro v té době se etabloující způsoby umělecké práce ve veřejném prostoru definované jako new genre public art. Za zmínku stojí také fakt, že obě tato díla byla Jiří Černickým kontextualizována s téměř třicetiletým odstupem. V roce 2021 se v nově vytvořeném snímku složeném z historické dokumentace jeho tvorby i cesty do kláštera Lalibela k projektu *Slzy pro Etiopii (Meteorologie soucitu: mentální charita)* vrátil, aby se prostřednictvím aktuálního autorského komentáře zamýšlel nad vlastními původními uměleckými východisky a představami ze současné společenské a kulturní perspektivy. Více než čtyřicetiminutové sekvenční video je přísnou kritikou možnosti dalšího smysluplného rozvoje umění svázaného představami o modernistickém pokroku i romantizujícím hledáním nových dimenzí tvorby otevírající se porozumění mezi různorodými úrovněmi a projevy jinakosti. V roce 2022 potom autor společně se svojí ženou Michaelou Černickou s velkým odstupem realizoval futuristický koncept *Florálního kostela*, a to v úzké spolupráci s obyvateli městečka Valašské Meziříčí.

Jiří Černický (*1966, Ústí nad Labem) je výtvarným umělcem, který od počátku 90. let 20. století významným způsobem spoluutváří charakter české umělecké scény. Jedná se o autora využívajícího široké spektrum vyjadřovacích prostředků a experimentujícího jak s tradičními formami – závěsným obrazem či kresbou –, tak s radikálními a inovačními postprodukčními postupy či performativními a participativními strategiemi. Jeho dlouhodobý zájem je také soustředěn na práci ve veřejném prostoru, kde se především věnuje site-specifickým intervencím nezřídka zapojujícím do procesu vzniku uměleckého díla kooperující zástupce komunit. Tvorba Jiřího Černického je ve svých počátcích spojena s milieum Ústí nad Labem a místním uměleckým postkonceptuálním okruhem, který se formoval v první polovině 90. let minulého století. I když v současnosti tento autor žije v Praze, kde působí jako vedoucí Ateliéru malby na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, udržuje s místní uměleckou scénou trvalé kontakty a v roce 2015 se úspěšně habilitoval na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně.

O termínu *New Genre Public Art* více viz:

LACY Suzanne (ed.): *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*.
San Francisco: Bay Press, 1994.

O Jiřím Černickém více viz:


KORECKÝ David (ed.): *Jiří Černický – Divoký sny*.
Praha: Galerie Rudolfinum, 2016.



Jiří Černický, *Slzy pro Etiopii*
(*Meteorologie soucitu: mentální charita*), 1993—1994,
postutopický charitativní projekt na podporu obyvatel Etiopie



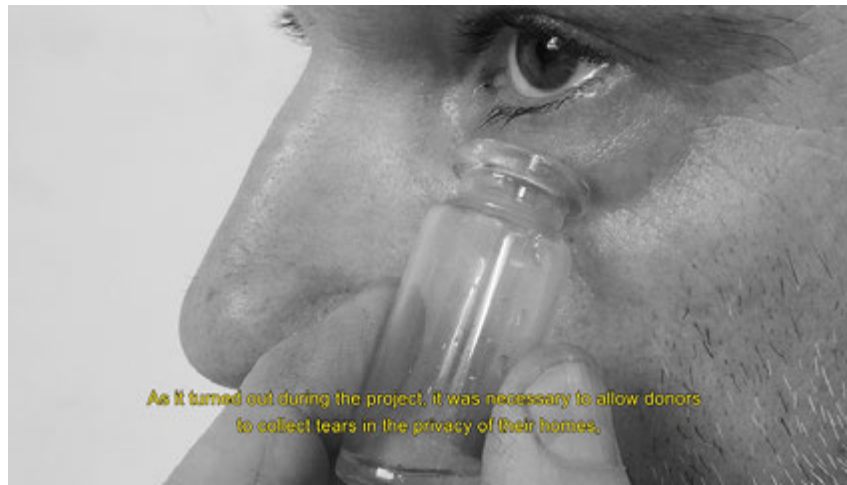
Jiří Černický, *Slzy pro Etiopii*
(*Meteorologie soucitu: mentální charita*), 1993—1994,
postupový charitativní projekt na podporu obyvatel Etiopie

A man with dark hair and a mustache, shirtless and wearing blue jeans, is sitting cross-legged on the ground under a large tree. He is holding a mango in his hands and appears to be eating it. A black backpack and a clear plastic water bottle are on the ground next to him. The background is a lush green forest.

After a few hours of walking, I sat under a tree to enjoy the peace and quiet, and eat a fantastic mango that I had bought in the city and had not yet tasted.



The containers were designed in such a way as to allow tears to be collected on the spot.



As it turned out during the project, it was necessary to allow donors to collect tears in the privacy of their homes.



They explained to them that I was on an important charity mission.



I was not able to tear my eyes away from them. They were Samburu hunters and herders.



but the pickaxe was real.



And I was also happy that my object was received with such appreciation and enthusiasm.

FLORÁLNÍ KOSTEL

IDEA SKLONŮ BOSTOVŮCH V RÁMCI ARCHITECTONICKÉHO KONCEPTU KATEDRÁLY VSTIKLA V POL. POLET. MONETA A JIŘÍ ČERNICKÝCH.



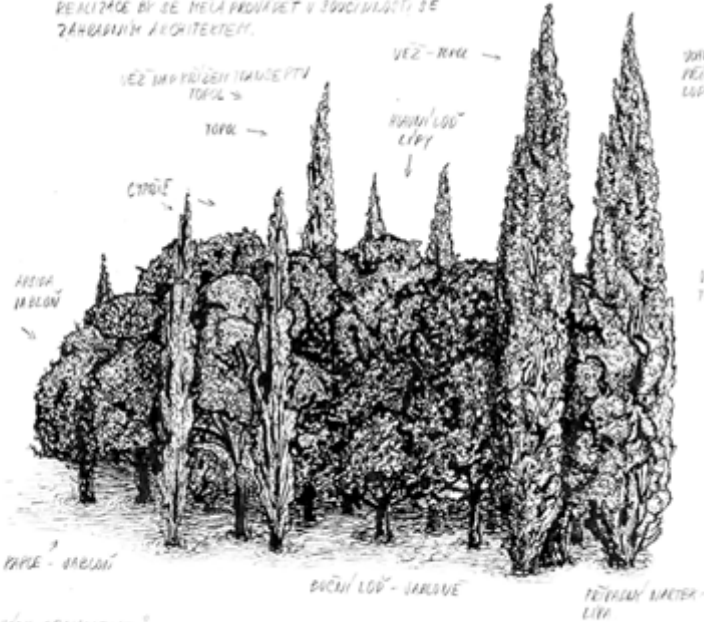
PONED DO INTERIÉRU KATEDRÁLY ZE ŠERU BOČNÍ LUDI

IDEA „FLORÁLNÍ KATEDRÁLY“ JE MNOHO ZPĚT K POSITIVNĚ ARCHITECTURNĚ KUP V TVOŘENÍ SÁMA PŘÍRODA, DO DĚBY POCITŮVYCH NEČI LUK, STUHLŮK, STROMŮ, JEČKYŮ ATO... POZDĚJI, KUPŽ STAVITELÉ A ARCHITECTI NÁVRHOVALI SAKRÁLŮ ARCHITECTURU TV, KTERÁ LE MVDI VSTAVĚ INSPIROVÁ ŒE VĚTŠINOU PŘÍRODU V EGYPTE, ŘECKU, ŘÍMĚ A JINODŘEMĚ V KRĚŒTIANCKĚ SAKRÁLŮ ARCHITECTURE. DOPLŮVALY STROMY ŠCUPY, KORUNY STROMŮ TĀK POSLOVĚČILY JAKO PŘEDOBĚR OBLOUKŮ A KLENUTÝCH STROPŮ. PĀLŠÍ FLORÁLNÍ INSPIRACE ŒE ITALY PODOBĚM NĚVYCH STYLŮ JAKĚ MĚLY NĀPŘEDBY RELIEFŮCH I PLŮŠNÝCH ORNAMENTŮ.

UŠE ARCHITECTURA SE TĚPŮ OĚT STĀVĀ LECEM, STUHLÁCKU, PASOVEM - MĚROU ARCHITECTURU STĀN, ŒE JE PŮČENĀ BĚŽNĀ POCITŮVĚ ARCHITECTURY A JEJÍ ČĀRĀKTERISTICKY OBSTĀN VĚTŠINE HERMETICKÝCH SOUVĚSDY STĀVBU DOLOUA PŘEČTĀ.

MURŮVJEHE VYHĚŒOVĀT SAKRÁLŮ STĀVBU Z RŮZNÝ, KŤISTRUKŮ TAKOVĚ ARCHITECTURY BY MEĚY BÝT ŽIŠKY A PRO PŘÍRODU PŮČITNĚ DOPOJACE KŤETNY, RŮZNĚ TYPY VĚŒĀ A TVŮ, MOHU REPREZENTOVĀT TŮVLY NĚVĚŠTĚ ČYKĚŒE. PRO HĀVĀNÍ LŮBĚ MĚROU ČYKĚHE PŮČITĚ LŮPĚ A PRO BOČNĪ LUDĚ JAKOŽĚ MĚRO JINĚ OVOUA STROMY. KONKRETNĪ BŮVNY DĚVŮM BUDOU ARCHITECTURNĪ I NĀ ZĀKLĀNE DĚ MĚROUČIKĚ ĚI HERMETICKĚ NĚVĀTY, DĚTY KVĚTEM A MĀKĚVNĀTY ČYKĚTĀCH LŮVŮJŮ ATO...

VŠECUNY DETAILY BY MEĚY BÝT KŤONDUOVĀNY S HISTORIKEM ARCHITECTURA HISTORIKEM ZĀHĀBNĪ ARCHITECTURA A PĚJĀNĪ REALIZACE BY ŒE MEĚY PŘOVĀŒET V SOUVĚSDY ŒE ZĀHĀBNĪ ARCHITECTURE.

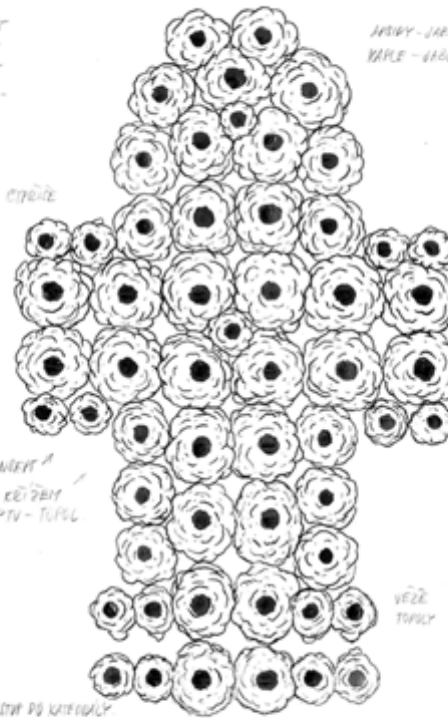


VEŒĚĚ ČŤPŮŒE

ŽĀVŮP DO PĚŒEDNĪ LŮPĚ

TĀMĚNĪ VEŒĚ ĀMO KĚŢĪBY TRĀNCEPTU - TŮPUL

JĀVRY - JĀBLŮNĚ VĀPLE - JĀBLŮNĚ



KĚŢĪ DO KŤITŮVLY



PONED DO HĀVĀNĪ LŮDĪ KATEDRÁLY - ŠĪRĚMĚ K ULĀNĪ.

MURŮVJEHE VYHĚŒOVĀT ARCHITECTURU MĚ JAKO NĀPODOBŮ PŘÍRODU, JĀK JAKO PŘÍRODU JĀKŤURNĪ. TĚMĚNĪ STĀVBY BY MEĚY BÝT KATEDRÁLA, KTERĀ PŘÍRODU REPREZENTOVĚ PĚDSTĀVĪ ŒE EUROPSKĚ, KRĚŒTĀNSKĚ TRĀDICI. MEĚY BÝT JĪŒĪ MŮVĚŒE ŒE STĀVBU KRĚŒTĀNSKOU. NĀSPĀK, MEĚY BY ŽIČOVĪŒ K EKŤUMENICKÝCH DVĚROVNÝCH OBĚŒŮCH A MĚ JĚN V NĪM. MEĚY BY BÝT MĪŒTEM PRO OBĚŒŮKĚK, PRO JĀKŤOVĀU VĪTĚNĪ ŒĚŒTY, KONTEMPLĀCI, PROŒEBĚM SPŮJENĪ S KONCERTY, ČYKĚNĪCH A KULTURU OBĚŒĚ.



Michaela Černická a Jiří Černický, *Florální kostel*, 2022,
permanentní realizace ve veřejném prostoru

Apropriace

Zdena Kolečková

Apropriace

Termín apropiace v češtině rovněž uváděný jako přivlastnění zásadním způsobem formuje a reprezentuje vývoj uměleckého diskurzu v rámci postmoderních tendencí 80. a 90. let 20. století v mezinárodním, a po roce 1989 také československém a později českém kulturním prostředí. Akt apropiace/přivlastnění je spojen s procesem vypůjčení nebo opětovného využití již existujících prvků v nově vznikajícím uměleckém díle. Takový vyjadřovací postup je logicky propojen s otázkami směřujícími k novému promyšlení originality, původnosti a autorství v kontextu soudobého výtvarného umění. Apropiací/přivlastněním existujících obrazů nebo jejich prvků dochází k rekontextualizaci, což divákovi umožňuje znovu promýšlet význam originálu v jiné, a především aktualizované situaci. Různorodé, intenzivní a dynamicky se rozvíjející strategie kulturní a umělecké apropiace/přivlastnění přitom teorie umění chápe jako přirozenou součást společenských změn spojených s nástupem multikulturalismu a genderových studií. Obrazy či jiné kulturní projevy, které se stávají součástí apropiáčních postupů, jsou často slavná a všeobecně známá umělecká díla, literární témata a ve velké míře rovněž snadno dostupné a stále vlivnější produkty masmediální komunikace. Problematiku apropiace/přivlastnění uvedla do širších uměleckých souvislostí výstava nazvaná *Pictures*, kterou v roce 1977 v newyorské galerii Artist Space kurátorsky připravil známý teoretik umění Douglas Crimp. Její dominantní zájem byl přitom položen právě na kritiku silící moci mediálních obrazů prosazujících se v procesech vnímání a interpretace událostí, a formujících tak charakter soudobé společnosti. Mezi významné umělce, kteří se různými způsoby apropiáčních procesů ve své tvorbě dlouhodobě a koncepčně zabývali, lze zařadit například Sherrie Levine, Barbaru Kruger či Richarda Prince. I když je termín apropiace/přivlastnění historicky spojen především s vrcholnou fází postmoderního umění kulminujícího na přelomu 80. a 90. let 20. století, zůstává tato vyjadřovací strategie pevnou součástí portfolia uměleckých prostředků a postupů i v rámci aktuálních uměleckých tendencí utvářejících podobu současné umělecké scény.

Zdena Kolečková Soubory Lovy a Rány

Soubory *Lovy a Rány* vytvářela Zdena Kolečková mezi lety 1995 a 1997 a při jejich realizaci využívala různé umělecké techniky – tisky na ušlechtilém papíře, lineotypy a především nástěnné site-specifické malby –, přičemž vyjadřovací materií disponující expresivním nábojem se pro ni stala jateční zvířecí krev. Témata pro tyto cykly i pro jednotlivé umělecké realizace přitom autorka formulovala na základě studia a navazující apropriace kulturních a mediálních obrazů reprezentujících problematiku socializovaného násilí v odlišných dobových souvislostech. Tyto naléhavé vizuální apely nalézala jak v historických publikacích, tak v aktuálních masmediálních symbolech dramatických událostí odehrávajících se ve druhé polovině 90. let 20. století. V cyklu *Lovy* se hlavním inspiračním zdrojem staly starožitné německé lovecké knihy, ve kterých jsou zaznamenány hierarchické přírodní vztahy i nadřazenost člověka přírodnímu prostředí postavené na dominanci síly a predátorského principu. Tyto obrazy násilí v jistém ohledu předznamenávají etnické a politické konflikty určující charakter 20. století, které zcela zásadním způsobem determinovaly a narušily přirozený společenských vývoj ve střední Evropě. Zdena Kolečková tyto cizí rytiny záměrně v různých typech tisků rozostřovala a umísťovala jak na klasické nosiče – především na ruční papír –, tak prostřednictvím velkoformátových linorytů přímo na podlahy výstavních prostorů. V sérii *Rány* potom autorka využila zvířecí krev jako prostředek pro vytváření monumentálních nástěnných maleb, které apropriovaly vybrané záběry z tištěných, především novinových médií referující o právě probíhajících válečných konfliktech v zemích bývalé Jugoslávie či dramatických nepokojích v africkém světě. Pro tyto neklidné a provokující dočasné „fresky“ přitom využila specifickou vyjadřovací techniku: zvolené mediální záběry nejprve prostřednictvím fotografické dokumentace převedla do kresby, z té potom do formy klasického slidu, který v naddimenzované verzi exponovala pomocí diaprojektoru na stěnu galerie a následně promítnuté linie opakovaně přemalovávala krvavou lazurou. Zdena Kolečková ve volně řazených souborech *Lovy a Rány* využila umělecké strategie apropriace, aby prostřednictvím přivlastnění a interpretace obrazů násilí a bolesti upozornila na dějinná selhání i soudobá nebezpečí formující složitou situaci společenské posttotalitní transformace česko-německého pohraničí determinovanou dlouhodobou a hlubokou strukturální sociální a environmentální destrukcí. Proces umělecké apropriace je tedy v rámci její tvorby usazen do historických a společenských souvislostí charakterizujících region bývalých Sudet, který od 90. let minulého století bolestně a složitě buduje svoji novou identitu a perspektivu budoucího vývoje.

Zdena Kolečková (*1969, Ústí nad Labem) je multimediální umělkyní, jejíž tvorba je úzce spjata s reflektováním témat formujících složitou společenskou, environmentální i kulturní situaci charakteristickou pro strukturálně postižené oblasti českého příhraničí – bývalé Sudety. Ve své práci kombinuje bohaté portfolio vyjadřovacích prostředků počínaje tradičními technikami kresby, malby či grafiky přes různé formy digitální fotografie až k bohatě strukturovaným instalačním celkům či využívání dynamického technického obrazu. Důležitou součástí jejich tvůrčích strategií jsou rovněž intervence do veřejného prostoru nebo akcentování prvků artistic research a multidisciplinárního výzkumu zaměřených na uměleckou interpretaci historických událostí, problematik spojených s vizuální archeologií či specifik vědeckých metodologií. Zdena Kolečková působí na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem od roku 2006 a od roku 2008 je vedoucím pedagogem ateliéru Fine Art.

O termínu apropriace/přivlastnění více viz:

OWENS Craig: Representation, Appropriation and Power. In: BRYSON Scott, KRUGER Barbara, TILLMAN Lynne, WEINSTOCK Jane, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992.

O Zdeně Kolečkové více viz:

KOLEČEK Michal (ed.): *Zdena Kolečková*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2021.



Zdena Kolečková, Lovy, 1995, tisk zvířecí krví, ruční papír



Zdena Kolečková, *Lovy*, 1995, site-specifický lineotyp provedený zvířecí krví, pohled do instalace skupinové výstavy *Zkušební provoz* ve Výstavní síni Mánes v Praze kurátorsky připravené Janou a Jiřím Ševčíkovými



Zdena Kolečková, *Rány (Chlapeček)*, 1997, site-specifická malba zvířecí krví na zeď, pohled do instalace výstavy *Ústí není tak daleko* v Galerii Sýpka ve Vlčkově kurátorsky připravené Terezií Petiškovou.



Zdena Kolečková, *Rány (Voják)*, 1997, site-specifická malba zvířecí krví na zeď, pohled do instalace výstavy *Sever* v Galerii Václava Špály v Praze kurátorsky připravené Michalem Kolečkem (Na této skupinové výstavě dále vystavovali Jiří Černický, Pavel Kopřiva a Michaela Thelenová.)

Gender Art

Michaela Thelenová

Gender Art

Rozvoj výtvarného umění zaměřeného na genderovou problematiku je pevně spojen s nástupem postmoderního myšlení, které se soustředilo na kritiku dosavadního společenského uspořádání a novou interpretaci jazyka chápaného jako nástroj moci a ovládnutí. Na samotném počátku uměleckého genderového hnutí stojí výrazné osobnosti spojené s feministickými kulturními projevy, které se ve své tvorbě aktivisticky věnovali palčivým otázkám spojeným s nedostatečným zastoupením umělkyně nejenom v dějinách umění ale také na soudobé umělecké scéně. Feministické strategie přitom gender chápaly jako symbolickou dimenzi utvářející hierarchické opozice v různých formách kulturní reprezentace, které bylo možné nalézat v textech a obrazech, na budovách a v diskurzích o umění. Cílem raných feministických aktivit rozvíjených především v 70. letech 20. století přitom bylo plnohodnotné navrácení vyloučených a zapomenutých žen-umělkyně do kontextu dějin umění a potlačení ideologie, která z různých důvodů zpochybňovala rovnoprávné postavení žen ve společnosti i kultuře a stavěla je do druhořadé pozice. Gender Art ovšem tuto původní feministická stanoviska vnímá v rozšířených souvislostech, a to v návaznosti na další umělecký vývoj především 80. a 90. let minulého století. Genderové paradigma promítá do bohatého konglomerátu různorodě definovaných projevů „jinakosti“, které jsou ve společenských ale rovněž uměleckých rovinách reprezentovány odlišnými symbolickými systémy. Tento postoj vyrůstá ze silného proudu postkoloniální kritiky západní dominance a hledání alternativních modelů inkuzivity, které respektují rozmanitost a vymezují se proti snahám o normativní motivovanou sociální manipulaci. Počátky genderové a feministicky orientované tvorby jsou přitom spojeny s celou řadou aktivistických projektů a hnutí, mezi kterými lze například zmínit projekt *Womanhouse*. Ten v roce 1972 zorganizovaly Judy Chicago a Miriam Schapiro společně se svými studentkami a studenty navštěvujícími Feminist Art Program na California Institute of the Arts a přizvanými umělkyněmi z místní komunity. V opuštěném domě v Hollywoodu připravily celou řadu instalací a performativních akcí reprezentujících dekonstruovaný pohled na stereotypy týkající se ženství, přičemž tato výstava se stala jedním z prvních vystoupení zaměřených na problematiku feministického umění. Mezi další významné představitelky a představitele genderově orientované umělecké tvorby lze například zařadit Jimmie Durhama, Roberta Mapplethorpa, Kiki Smith, Cindy Sherman a další.

Michaela Thelenová

Soubory *Šatičky* a *Až se vrátíš domů z práce, bude krásně uklizeno...*

Počátky uvědomělého využívání genderových a feministických aspektů v uměleckém kontextu lze v českém prostředí nalézat již od počátku 90. let minulého století, tedy bezprostředně po Sametové revoluci, která znamenala zásadní přelom nejenom společenského paradigmatu ale také v rámci kulturního vývoje. Zásadními tématy se především pro mladé nastupující autorky přitom staly otázky spojené s jinakostí, prožíváním vlastního těla, sexualitou nebo mateřstvím vyjadřované často subversivními způsoby navazujícími na introspektivní tradici místního umění determinovaného do roku 1989 tlakem autoritářského režimu. Jednou z určujících reprezentantek těchto pohybů na české umělecké scéně se stala také Michaela Thelenová působící na kulturní periferii v podkrušnohorské industriální aglomeraci. Vlastní intimní empirie s mateřstvím, které bývalo do té doby v umění zobrazováno převážně symbolicky, až kanonicky a distančně, uchopovala způsobem odrážejícím překvapivé, emočně hluboké i fyzicky bolestivé, zkrátka autentické, často protichůdné prožitky transcendence, empatie, péče, štěstí, životního naplnění, vyčerpání, bolesti, obav i strachu. Životní zkušenost porodu a raného mateřství ztvárnila v souboru sádrových objektů nazvaném *Šatičky* realizovaném v roce 1996. S nepatrným časovým odstupem se umělkyně fascinovaně ohlížela zpět a nepřestávala žasnout nad dynamikou uplyvajícího času, reprezentovanou vzpomínkou na živé, rychle rostoucí tělíčko, jehož „otisk“ je vpečetěn do tvarosloví ztuhlých sádrových schránek. Jednotlivé stěly tak zhmotňují éterickou, bytostně křehkou, a přesto svým způsobem monumentalizovanou paměťovou stopu jednoho konkrétního vztahu mezi matkou a dcerou i archetypálního vzorce mezigenerační kontinuity. Tematiku ženy pečující a kultivující představila Michaela Thelenová v souboru z roku 2010 nazvaném *Až se vrátíš domů z práce, bude krásně uklizeno...* Jednotlivé fotografie tohoto cyklu zachycují absurdní útržky každodennosti, dovedené do hyperbolické nadsázky a upřímně, až ironicky, každopádně s nepřehlédnutelným smyslem pro humor glosují rutinní aktivity udržující domácnost v chodu. Umělkyně tak monumentalizuje „neviditelné“, a tudíž nedoceňované, často zcela přehlížené pracovní úkony, bez kterých ovšem rodinný provoz není udržitelný. Upozorňuje přitom na stereotypy spojované s rolí ženy, matky, manželky latentně přítomné v soudobém společenském diskurzu, proti kterým se česká raně feministická nejenom umělecká scéna přirozeným způsobem vymezovala. Vystoupení autorek akcentujících genderovou tematiku uprostřed probíhající posttotalitní transformace – jejich odhodlání, odvaha i humor – se bezesporu stalo jedním z klíčových hybatelů procesů společenské demokratizace i opětovné integrace českého umění do širších mezinárodních souvislostí.

Michaela Thelenová (*1969, Chomutov) se v rámci české výtvarné scény prosadila již na počátku 90. let. 20. století společně s dalšími umělkyněmi a umělci reprezentujícími tzv. ústecký postkonceptuální okruh. Její tvorba vyrůstá z atmosféry, která je charakteristická pro postindustriální a strukturálně narušenou oblast bývalých Sudet a zároveň reflektuje témata lidské paměti, rodiny a dynamicky se proměňující role žen ve společenském kontextu. Z hlediska využívání vyjadřovacích prostředků se dlouhodobě věnuje především médiu digitální fotografie a rozvoji jeho technologických možností a v posledních letech se soustřeďuje také na práci s videem. Její umělecká díla jsou zastoupena ve sbírkách Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Moravské galerie v Brně a dalších muzeí umění. Michaela Thelenová je docentkou na Katedře elektronického obrazu Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem a vedoucí ateliéru Digitální média.

O termínu Gender Art více viz:

GURLEY Gregory (ed.): *Art and Gender*. Solana Beach: Cognella Academic Publishing, 2012.

O Michaele Thelenové více viz:

KOLEČEK Michal, KOLEČKOVÁ Zdena: *Michaela Thelenová. Na konci světa*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2014.



Michaela Thelenová, Šatičky, 1996, objekt, dětské šaty, sádra



Michaela Thelenová, *Až se vrátíš domů z práce, bude krásně uklizeno...*, 2010, digitální tisky



Postprodukce

Jiří Černický

Postprodukce

Francouzský teoretik a kurátor současného umění Nicolas Bourriaud v eseji *Postprodukce. Kultura jako scénář: Jak umění přeprogramovává svět*, kterou vydal v roce 2002, formuluje nové polohy umělecké tvorby postavené na strategiích interpretace, reprodukce, re-instalace, přivlastnění nebo využívání jiných dostupných kulturních produktů. Reaguje tak na dramatické proměny uměleckého diskurzu charakteristické především pro 90. léta minulého století a spojené s postupující globalizací, rozvojem informačních technologií a demokratizací i komercionalizací uměleckých forem a projevů. Autor se přitom inspiroval již existujícím termínem postprodukce pocházejícím z prostředí filmového a televizního umění, ve kterém je užíván v souvislosti s procesem zpracování natočeného materiálu – především střihem, zvukem a dalšími technickými postupy. V souvislosti s touto inspirací Nicolas Bourriaud přibližuje roli současného umělce poloze dýdžeje či programátora, kteří rovněž pracují s etablovanými prostředky a produkty, aby jejich využitím dosáhli inovativních výsledků. Autor chápe termín postprodukce v širokém záběru a člení ho na pět kategorií, které charakterizuje jako nové programování již existujících uměleckých děl, pobývání v historických stylech a formách se zdůrazněním jejich konceptuální aplikace na subjektivní problematiku, užití technických obrazů často převzatých z kinematografické oblasti, využívání společnosti jakožto repertoáru forem pro vznik artefaktů a v neposlední řadě inspirování se podněty ze světa módy a médií, které implikuje vznik specifických performativních kulturních projevů. Nicolas Bourriaud v těchto souvislostech zdůrazňuje také tendence vedoucí k narušování hranice mezi produkcí a konzumací kultury, které zároveň stírají distanci mezi umělcem a divákem, a posilují tak pozici uměleckého díla jako komunikačního nástroje mezi kulturním kontextem a společenským diskurzem. Aby autor důsledně demonstroval teoretické úvahy spojené s fenoménem postprodukce, zabývá se ve svém eseji také interpretací práce konkrétních umělců, mezi kterými můžeme zmínit Thomase Hirschhorna, Rirkrita Tiravaniju, Pierre Huyghe, Liama Gillicka, Maurizia Cattelana, Philippa Parreno.

Jiří Černický

Instalace *Heroin Crystal* a projekt *První sériově vyráběná schizofrenie*

Okolo poloviny 90. let minulého století pozvolna dochází uprostřed bouřlivě se rozvíjejícího českého výtvarného umění k zásadní proměně, která souvisí s hledáním autentické podoby místních projevů navazujících na pozdní fázi postmoderního kulturního diskurzu. V této době se prosazuje silná generační skupina autorek a autorů, kteří experimentují s novými uměleckými formami a technologiemi postupně se integrujícími do českého uměleckého prostoru. Tyto pohyby byly ovšem ukotveny v širší situaci a navazovaly na vrcholící společenskou transformaci a přibližování se okolnímu světu charakterizovanému postupující globalizací, technologizací, konsumerismem a dalšími aspekty determinujícími životní styl. Jiří Černický v tomto období obracel svoji pozornost k průzkumu různorodých aspektů soudobé společnosti ovlivňované negativními projevy sociální stratifikace, násilí, xenofobie a dalších sociálních defektů. Zároveň se ovšem inspiroval tendencemi, které nacházel v aktuálním designu, módním průmyslu, mediálních projevech, subkulturních reprezentacích či velkoměstském folkloru a využíval přitom různé způsoby spolupráce a technologické podpory. V objektové instalaci *Heroin Crystal*, kterou realizoval v roce 1996, hledal způsob, jak propojit zdánlivě nesouvisející atributy reprezentující paradoxy aktuální společenské situace vyvěrající z chaosu překotné proměny státem řízeného hospodářství na pozdně kapitalistický liberální ekonomický model. V tomto období dočasné destrukce sklářského průmyslu lze autorem navrženou a na zakázku vyrobenou křišťálovou vřavou uživatele heroínu chápat jako paradox dokumentující úpadek jednoho z tradičních průmyslových odvětví nahrazovaného byznysem spojeným s nekontrolovatelnou expanzí drogové scény zasahující všechny vrstvy populace. Luxus domácích po generaci schraňovaných kolekcí křišťálových mís a skleniček se v tomto díle prolíná s pochybnou rozkoší heroinového rauše. V projektu *První sériově vyráběná schizofrenie* z roku 1998 spojuje Jiří Černický vizuální inspiraci jedním z nejslavnějších uměleckých děl modernismu – obrazem *Výkřik* vytvořeným v roce 1910 norským malířem Edvardem Munchem – s kritickým odkazem na éru fašismu reprezentovanou zapojením německého průmyslu do posilování hitlerovského režimu. Autor oslovil jednu z tradičních německých automobilek, která se rovněž zapojila do nacistické průmyslové mašinérie a využívala levnou pracovní sílu v podobě vězňů koncentračních táborů či totálně nasazených příslušníků porobených národů, aby ve spolupráci s jejím designérem navrhl a následně vyrobil limitovanou sérii fiktivní motoristické přílby. Exkluzivita a zároveň funkčně nestandardní realita tohoto lákavého designerského produktu výstižně symbolizuje tenzi trvale přítomnou v rozporech determinujících fungování soudobé společnosti. Zdánlivě již nepřítomná minulost náhle vyplouvá na povrch, aby narušila dominanci zákonů poptávky a nabídky. Odkazy k projevům vysoké kultury se na hladkém povrchu přílby prolínají s kýčem motorkářské estetiky a touha po vlastnictví úspěchu se schizofrenně promítá do obav stahujících ústa toužící po vítězném pokřiku.

Jiří Černický (*1966, Ústí nad Labem) je výtvarným umělcem, který od počátku 90. let 20. století významným způsobem spoluutváří charakter české umělecké scény. Jedná se o autora využívajícího široké spektrum vyjadřovacích prostředků a experimentujícího jak s tradičními formami – závěsným obrazem či kresbou –, tak s radikálními a inovačními postprodukčními postupy či performativními a participativními strategiemi. Jeho dlouhodobý zájem je také soustředěn na práci ve veřejném prostoru, kde se především věnuje site-specifickým intervencím nezřídka zapojujícím do procesu vzniku uměleckého díla kooperující zástupce komunit. Tvorba Jiřího Černického je ve svých počátcích spojena s milieum Ústí nad Labem a místním uměleckým postkonceptuálním okruhem, který se formoval v první polovině 90. let minulého století. I když v současnosti tento autor žije v Praze, kde působí jako vedoucí Ateliéru malby na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, udržuje s místní uměleckou scénou trvalé kontakty a v roce 2015 se úspěšně habilitoval na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně.

O termínu postprodukce více viz:

BOURRIAUD Nicolas: *Postprodukce*. Praha: Tranzit, 2004.

O Jiřím Černickém více viz:

KORECKÝ David (ed.): *Jiří Černický – Divoký sny*. Praha: Galerie Rudolfinum, 2016.



Jiří Černický, *Heroin Crystal*, 1996, zátíší, broušený český křišťál, plexisklo, ocel, heroin



Jiří Černický, *První sériově vyráběná schizofrenie*, 1998,
objekt, laminát, akrylový lak, molitan, textil, videoperformance

New Media Art

Pavel Mrkus

New Media Art

Zrod umělecké tvorby využívající vyjadřovacích strategií spojených s rozvojem nových médií je pevně ukotven již v situaci přechodu mezi pozdní modernou a postmodernou na přelomu 60. a 70. let minulého století. Právě v tomto období se v souvislosti s technologickými inovacemi prosazují v uměleckém kontextu nové postupy spojené s využíváním fotografie, filmového média a později videa, televizních přijímačů a dalších nástrojů často kombinované s performativními nebo instalačními formami do podoby multimediálních děl. Postupně přitom dochází k osamostatňování novo mediálních prostředků, a to především v souvislosti s rozšiřováním nabídky v oblasti digitálního tisku, video technologií a také prvních počítačů. Především důsledné experimentování s možnostmi video tvorby rozvinulo potenciál tohoto vyjadřovacího prostředku od původně převažující dokumentační funkce, která byla spojena s potřebou záznamu a uchování performativních artefaktů, směrem k experimentování s filmovou estetikou a narativitou a také k průzkumům samotné podstaty videotechnologie – tedy hledání inspirace v expandujícím potenciálu zpracování i prezentace dynamického technického obrazu. V 90. letech minulého století potom novo mediální tvorba dále expanduje, a to v návaznosti na rozvoj digitálních nástrojů a především internetu. Tyto technologie ještě prohloubily nabídku experimentování s manipulací obrazových dat prostřednictvím digitální počítačové grafiky, monumentalizací různých forem technického obrazu, propojováním typů médií v multimediálních dílech či interaktivními strategiemi aktivizujícími diváka. Po roce 2000 se potom důležitou součástí tvorby využívající nová média stal virtuální svět sociálních sítí, který nabízí nejenom nové umělecké vyjadřovací prostředky, ale především etabluje specifický a v některých ohledech autonomní prostor pro zrod, prezentaci i percepci uměleckých děl rodících se právě pro toto prostředí.

Pavel Mrkus Videa *A Prayer of PW 20/ LW* a *Seagull*

Pavel Mrkus se ve své tvorbě dlouhodobě a soustředěně věnuje experimentování s médiem dynamického technického obrazu, přičemž k jeho generování a zpracování užívá stále aktualizované nástroje digitálního a virtuálního prostředí. Práce tohoto autora je přitom společně se zájmem o technologický vývoj inspirována také hledáním souvislostí mezi řádem či naopak chaosem digitálních dat a v jistém smyslu analogickými procesy utvářejícími intelektuální i duchovní zázemí soudobé společnosti v průsečíků setrvalých a neměnných hodnot i dramatických pohybů směrem k nejisté realitě současného globalizovaného světa. Pavel Mrkus absolvoval sklářské školení, které završil absolutoriem v ateliéru Vladimíra Kopeckého na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, a počátky jeho tvorby jsou spojeny s hledáním konceptuálních forem uměleckého jazyka. Zásadním impulzem pro rozvoj jeho práce se ovšem stal čtyřletý pracovní pobyt v Japonsku na přelomu milénia, kde se setkal nejenom s místní realitou utvářenou vysokou mírou vlivu technologií a automatizace na život každého jedince, ale také s tradiční kulturou a náboženstvím. Tyto vlivy se prosadily již v první autorově „japonské“ realizaci – šesti minutovém videu nazvaném *A Prayer of PW 20/LW* z roku 2001. Základem tohoto snímku je spojení vizuální dokumentace pohybů robotického stroje určeného pro automobilový průmysl, který vykonává naprogramované pohyby opakující se v přesných cyklech, a nahrávky tradiční sútry pořizené v jednom z chrámů buddhistické sekty Shin v Kjótu. Kompozice filmu je vystavěná na vrstvení filmového a zvukového materiálu v pravidelných minutových intervalech se současným posunem o několik snímků na časové ose. Při každém překrytí filmu a zvuku se geometrickou řadou zvyšuje počet vrstev a dochází k postupnému abstrahování výsledného obrazu i jeho zvukové stopy, jehož výsledkem je vnímání chvějící se enigmatické mlhoviny a nedefinovatelného šumu. Reálný obraz jednoho ze symbolů úspěchu japonského výzkumu a průmyslu se tak proměňuje na odkaz k bohatství a hloubce místní kultury a tradiční moudrosti. V letech 2004–2005 Pavel Mrkus navázal na již realizované experimenty prací *Seagull*. Toto dílo vznikalo ve spolupráci s uzbekou skladatelkou a cembalistkou Azizou Sadik, která vytvořila skladbu přímo pro toto dílo. Zásadní podnět pro estetiku videa ovšem představoval barokní interiér zrcadlového sálu zámku Wiepersdorf v Německu, který svými zlatavými odlesky tvoří podmanivou kulisu celého snímku. Oslnivé prostředí takto budované scény narušuje pohyb racka bloudícího v záhybech luxusem překypujícího labyrintu. Autor se přitom soustředí na rafinované komponování průletů animovaného racka plochami zrcadel a průniků jeho dríftujícího těla i hloubek jednotlivých prostorových odrazů, aby znesnadnil divákovi rozhodování o tom, kde končí realita sledované situace a začíná dobrodružství generovaného obrazu. Upozorňuje tak na znejasňující se možnosti orientace v soudobém světě virtuálně transformovaném na toky informačních vjemů často tolik vzdálených událostem, a především prožitkům jeho skutečných obyvatel.

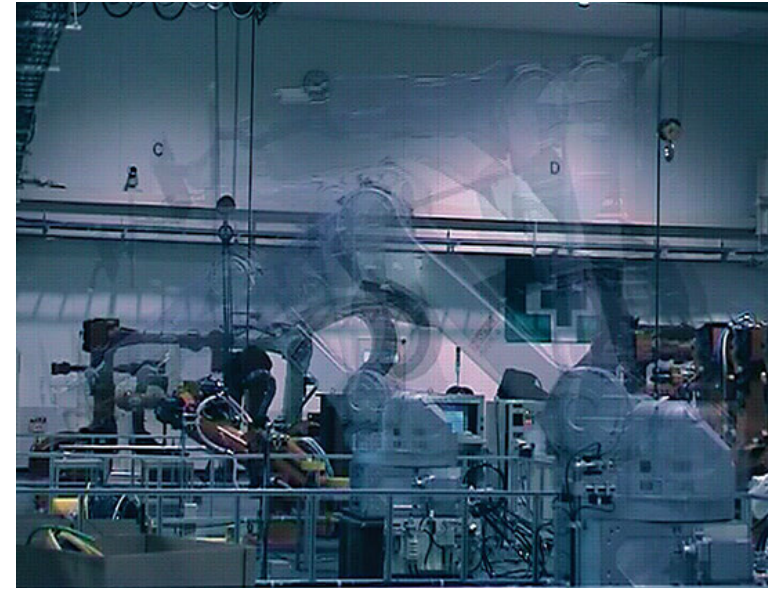
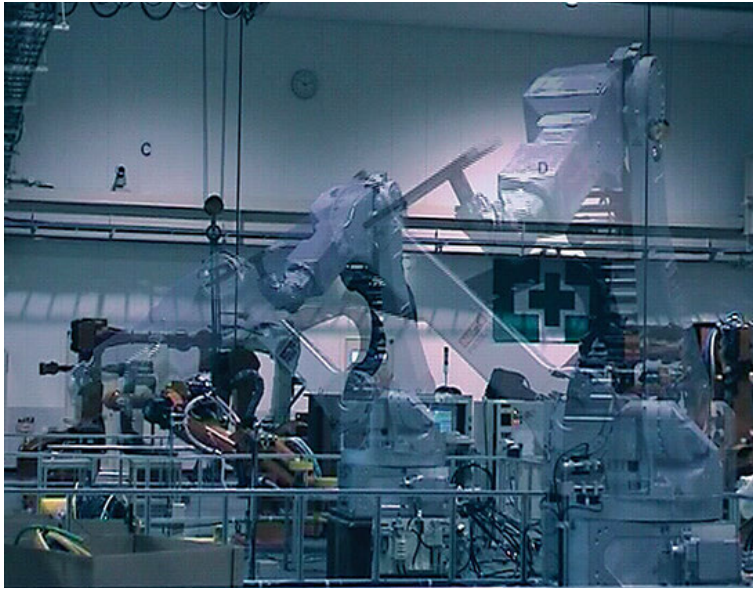
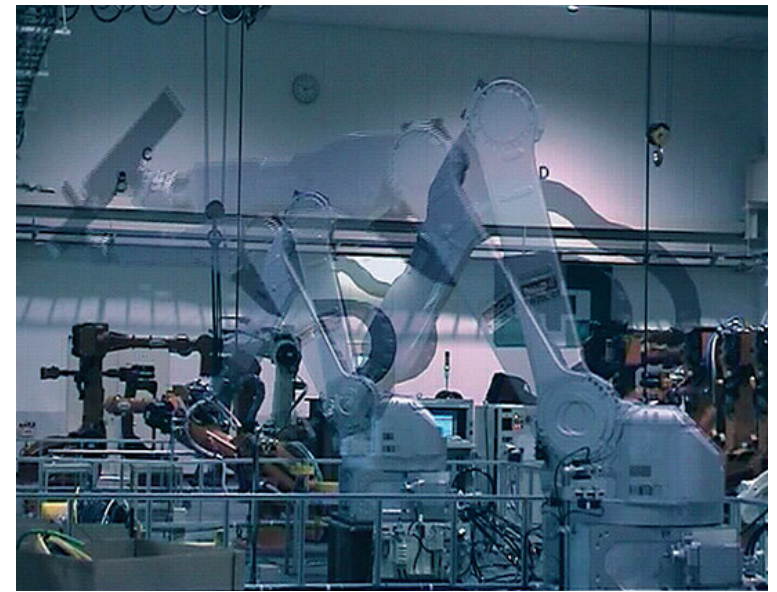
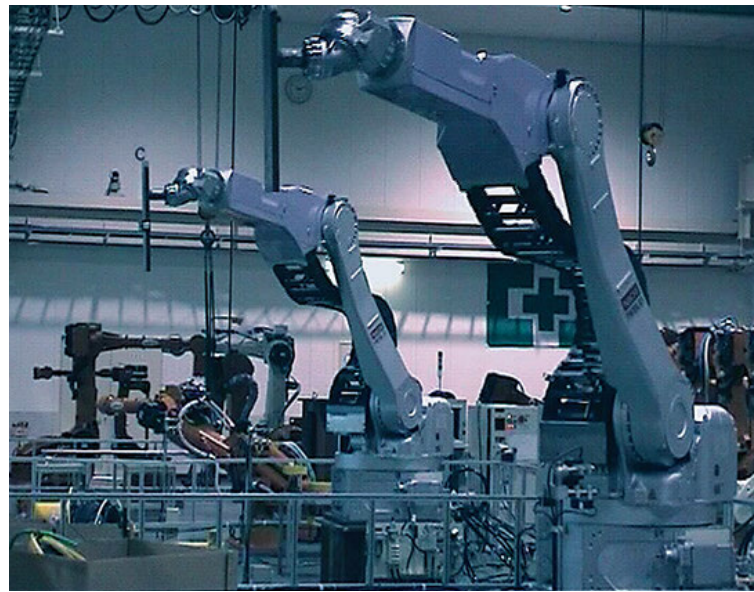
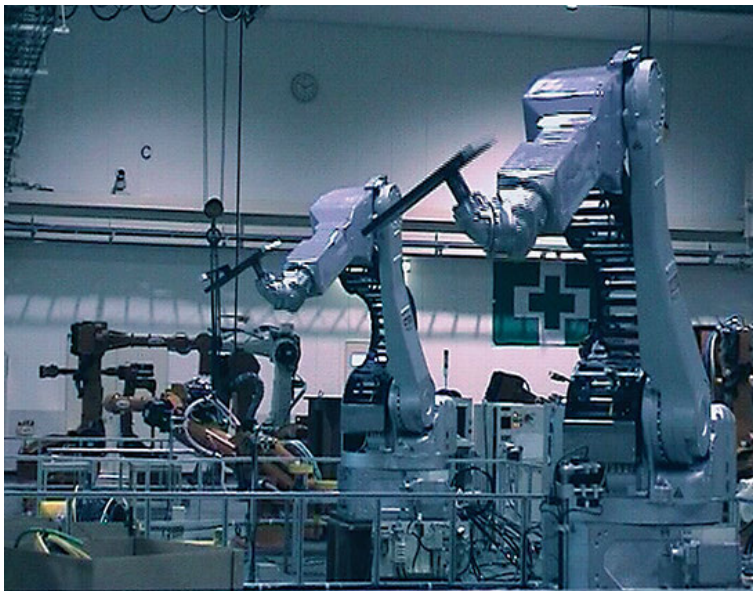
Pavel Mrkus (*1970, Mělník) se suverénně pohybuje na české a později také mezinárodní scéně již od poloviny 90. let 20. století, a přesto zůstává v mnohém spojen s ústeckým regionem a jeho uměleckým milieu. I když tento autor absolvoval umělecké školení v oblasti sklářské tvorby, stal se jeho dominantním vyjadřovacím jazykem dynamický digitální obraz v kombinaci se zvukem. Od počátku 21. století a pod vlivem čtyřletého pedagogického působení v Japonsku se Pavel Mrkus věnuje důslednému experimentování s možnostmi nejnovějších technologií využitelných v procesu generování, animace, programování a prezentace různých forem obrazu v digitálním a později také virtuálním prostředí. Jeho práce byly představeny na celé řadě významných mezinárodních přehlídek, mezi nimiž lze především zmínit 50. Benátské bienále v roce 2003. Od roku 2008 vede Pavel Mrkus na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně ateliér Time-Based Media, který založil společně s Danielem Hanzlíkem.

O termínu *New Media Art* více viz:

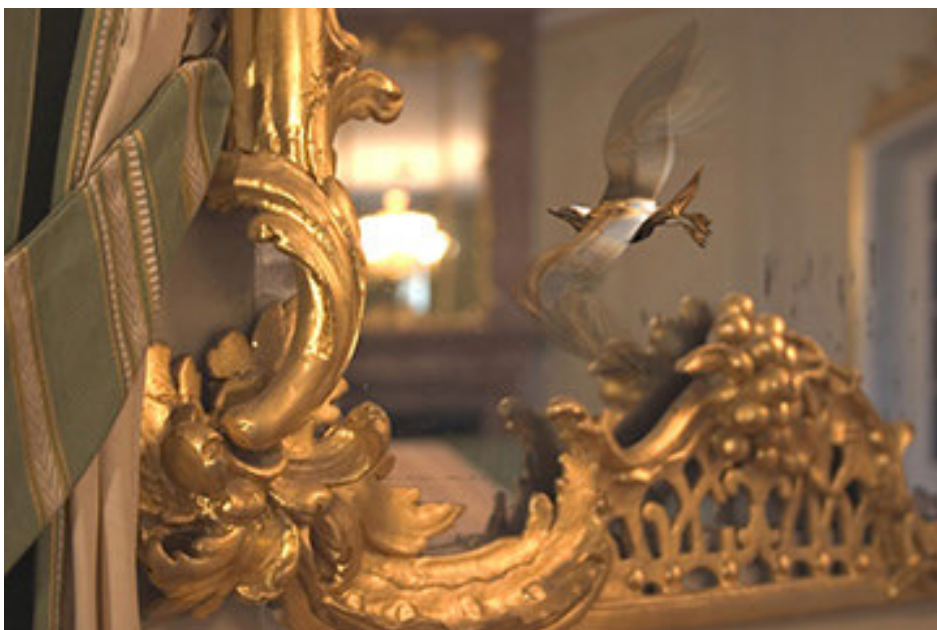
WARDRIP-FRUIN Noah, MONTFORT Nick (eds.): *The New Media Reader*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

O Pavlu Mrkusovi více viz:

CALDURA Riccardo, KOLEČEK Michal: *Pavel Mrkus – Next Planet*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2011.



Pavel Mrkus, A Prayer of PW 20/LW,
2001, video na DVD, 6 minut



Pavel Mrkus, *Seagull*, 2004—2005, video, 3D animace, 4:25 minut
(Spolupráce: Původní kompozice a hra na cembalo - Aziza Sadikova)

Participace Jiří Kovanda

Participace

Zapojení participativních prvků v procesu vzniku artefaktu je přirozeným způsobem přítomné v mnohých uměleckých formách a do značné míry také odkazuje k původním rituálním a společenským úlohám umění. Hledáme-li ale bližší zdroje aktuálního rozvoje participativních uměleckých projevů, lze se obrátit do situace 60. let minulého století, ve kterých se v proudu konceptuálních tendencí etablovaly nástroje zaměřené na posilování aktivní kooperativní role diváků. Zmínit je možné například specifický performativní happening, anebo také rozmach soudobého divadla rovněž směřujícího k experimentálním pouličním projevům interakce. Současné umění navazujíc na tyto tradice rozvinulo v posledních desetiletích bohatý vzorník strategií založených na spolupráci otevřené do veřejného prostoru i odehrávající se uvnitř institucí, které však i pod vlivem takových tendencí prošly proměnou a otevřely se komunitním potřebám. Umělkyně a umělci tak činili ve snaze reagovat na celou řadu nejistot spojených s postupující globalizací, sociálním napětím, ekonomickou stratifikací či environmentálním ohrožením, které determinovaly nejenom kulturní atmosféru, ale také široký celospolečenský kontext. Jedním ze základních principů participativních uměleckých forem se tak stal zájem o sociální prostor, který je chápán jako předmět estetické úvahy, a to prostřednictvím zapojení konkrétních komunit či urbanistických nebo environmentálních situací do procesu vzniku uměleckého díla. Prvek vědomé kreativní a angažované spoluúčasti je přitom vnímám jako stěžejní rys takových uměleckých manifestací, které vytvářejí platformu pro otevírání tabuizovaných celospolečenských a politických témat. Participativní přístupy se mohou definovat ve třech vzájemně se ovlivňujících liniích jako vztahové, aktivistické a antagonistické. Je přitom zřejmé, že každý z těchto přístupů reprezentuje odlišné způsoby spolupráce: od intimních, přes angažované k protestním a radikálním. Umělecké dílo se tak ocitá v centru veřejného diskursu, přičemž jeho aktivizační funkce se projevuje schopností konkrétního projektu ozvláštnit veřejný prostor a narušit i obohatit každodenní realitu.

Jiří Kovanda

Participativní performance

Líbání přes sklo, Bez názvu (Dvojčata)

a Je to na vás!

Směřování k aktivnímu a vědomému zapojení diváků do děje uměleckého díla bylo již od počátků tvorby Jiřího Kovandy jaksí latentně zasunuto do jeho tvůrčího záměru. Akce, které prováděl na konci 70. let minulého století, ovšem takovou bezprostřední a svobodnou reakci především z důvodu represivního politického klimatu vylučovaly. V roce 2007 byl autor pozván Tate Modern v Londýně, aby se v jejích prostorách prezentoval prostřednictvím performativních intervencí. Jiří Kovanda při této příležitosti realizoval interaktivní dílo nazvané *Líbání přes sklo*, které se odehrálo mimo výstavní sály ve veřejné části této instituce. Využití skleněné distance vyvěralo nejenom z autorova hledání vhodné oddělující, a přesto imaginativně snadno překonatelné membrány, která by mu dovolila být v kontaktu se zapojenými diváky, a přesto si udržet potřebný odstup od rozehrané situace. V pozadí této volby bylo také možné zaslechnout ozvuk nedokončeného díla Marcela Duchampa nazvaného *Velké sklo* realizovaného v letech 1915–1923, které v dějinách umění představuje radikální pokus o dosažení Kovandou rovněž dlouhodobě sledovaného obratu v konformním směřování umělecké praxe. Na rozdíl od raných performancí překrytých oparem diváckých obav a nepochopení, se autorova londýnská intervence setkala se živým zájmem kolemjdoucích a vyvolala pozitivních odezvy. Ve zcela odlišné geopolitické realitě přijímali návštěvníci i návštěvnické v hale jednoho z nejprestižnějších světových uměleckých muzeí Kovandovu nabídku k intimní interakci bez většího ostychu. Interes o navazování různorodých způsobů spolupráce se v práci Jiřího Kovandy prosazoval i nadále a nacházel si příležitosti směřující jak k divácké veřejnosti, tak ke kooperaci s jinými umělkyněmi a umělci. V roce 2011 se autor spojil s Barborou Kleinhamplovou a Stanislavou Karbušickou, se kterými připravoval společnou výstavu v Galerii Entrance v Praze a vyzval je k interakci. Požádal je, aby se podobně oblékly, nalíčily, učešaly a v tomto „kostýmu“ navštívily vernisáž. Jednalo se o jediný Kovandův vklad do sdíleného výstavního projektu otevřený empatické komunikaci s participujícími umělkyněmi. Jiný princip spolupráce potom využil v roce 2013 v rámci samostatné autorské prezentace v Galerii Luxfer v České Skalici. Před zahájením výstavy vyzval potencionální návštěvníky vernisáže, aby sebou přinesli předměty, které by se dle jejich představ mohly stát součástí expozice. Autor tak navázal na vlastní experimenty často využívající jako podněty a materiál pro uměleckou práci nalezené věci či objekty. Při přípravě a instalaci výstavy otevřel prostor pro intervenci diváků, kterým následně v rámci vernisáže také pomáhal v rozhodování, kde a jak přinést elementy exponovat. Odstoupení od role výlučného tvůrce posílilo dimenze demokratizace a sdílení kreativního procesu a umožnilo návštěvníkům zakusit svobodu tvorby i bezprostřední autentickou spolupráci na společném díle přesahující běžné rámce kulturního zážitku.

Jiří Kovanda (*1953, Praha) je konceptuální umělec, performer a vysokoškolský pedagog. Ve druhé polovině 70. let minulého století realizoval řadu minimalistických akcí a intervencí ve veřejném prostoru, které se staly pevnou součástí vývoje dějin umění ukotveného v pozdně modernistické atmosféře střeoevropského prostředí utvářeného totalitní atmosférou tehdejšího sovětského bloku. Později se zaměřil na médium malby a jeho experimentální podoby rozvíjené v souvislosti s nastupujícím postmoderním názorem. V současnosti se vyjadřuje prostřednictvím site-specifických kontextuálních instalací a objektů, které často kombinuje s performativními postupy. Jiří Kovanda je zastoupen ve sbírkách řady zahraničních muzeí, mezi kterými lze zmínit například Centre Pompidou v Paříži, Tate Gallery v Londýně či Museum Moderner Kunst (MUMOK) ve Vídni. Od roku 2008 akademicky působí na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, kde vede ateliér Objekt – Prostor – Akce.

O termínu Participace více viz:

ZÁLEŠÁK Jan: *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2011.

O Jiřím Kovandovi více viz:

JEŘÁBKOVÁ Edith (ed.): *Jiří Kovanda*. Klatovy: Galerie Klatovy / Klenová, 2010.



Jiří Kovanda
Líbání přes sklo
10. března 2007
Tate Modern, London



Jiří Kovanda
Bez názvu (Dvojčata)
 2011
 Entrance, Praha

Dvě umělkyně na vernisáži naší společné výstavy. Mají stejný parfém a rtěnku, stejně provedené líčení očí, stejný typ účesu i oblečení. Toto byl můj jediný příspěvek k naší společné výstavě.



Jiří Kovanda
Je to na vás!
 2013

Galerie Luxfer, Česká Skalice
 „Vezměte si s sebou, prosím, nějakou věc, něco,
 co vás zaujme a můžete to zároveň postrádat.
 Čím větší ta věc bude, tím lépe.“

Práce s pamětí Michaela Thelenová

Práce s pamětí

Jedním z podstatných témat, které se v celém spektru specifických podob a přístupů prosazuje v diskurzu současného umění, je soustředěná práce s pamětí vztahující se k různým historickým a společenským kontextům. Motivace a zdroje umělkyň a umělců zabývat se ve své tvorbě aspekty paměti, historie či vzpomínky pramení jak ze zcela subjektivních inspirací nežřídka hlubinně propojených s nejbližším intimním, například rodinným zázemím, tak ze širších dějinných souvislostí reprezentujících klíčové pohyby utvářející současnost i budoucnost konkrétních národů či komunit a v jistém smyslu také lidstva jako celku. Vzpomenout mezi takovými signifikantními proudy kritické paměti můžeme například genderové aspekty dějin, vyrovnávání se s důsledky působení totalitních režimů, postkoloniální kritiku a mnohé další. Umělecká tvorba akcentující fenomen paměti přitom využívá celou řadu specifických vyjadřovacích postupů, mezi kterými lze zmínit dokumentární či pseudo-dokumentární strategie, tematizování historických materiálů či tak zvaných míst paměti, orální historii ve formě vyprávění či práci s různými typy osobních či institucionalizovaných archivů. Samotný zájem o akcentaci témat vyrůstajících z dějin a prostředkovaných pomocí odlišných úrovní paměti a práce s ní ovšem není primárně ukotven v minulosti, nýbrž se soustředí na prostředkování a aktualizaci těchto historických zkušeností do současné životní reality. Umělecká tvorba v těchto souvislostech nabízí publiku možnosti seznámit se a pochopit autory subjektivizovanou historii, aby se zapojila do procesů vnímání a aktivního spoluutváření současnosti. Tento způsob umělecké práce je spojen s celou řadou významných autorek a autorů, mezi kterými je možné uvést například Hanse Haackeho, Gerharda Richtera nebo Christiana Boltanski. V českém prostředí se akcentace paměti a zájem o využívání archivů jako zdroje umělecké inspirace prosazuje na samotném konci 90. let minulého století a je spojen jak s kritikou komunistického režimu, tak s událostmi spojenými s druhou světovou válkou a jejími důsledky – například odsunem Sudetských Němců z pohraničních oblastí v letech 1945–1947.

Michaela Thelenová Cyklus tisků *Na konci světa* a projekt *Dar Berty Richter*

Jedním z důležitých inspiračních zdrojů Michaely Thelenové jsou bezprostřední zkušenosti spojené se zakoušením Sudet, kde se narodila a také žije a umělkyně působí. Kontinuální vývoj tohoto regionu byl nenávratně destruován odsuny českého obyvatelstva v roce 1938, deportováním a následným vyvražděním Židů německým nacistickým státem, vyhnáním německé většiny v letech 1945–1947 a často živelným dosídlením umocněným nástupem komunistického režimu v roce 1948, který okamžitě zahájil bezprecedentní hospodářskou a ekologickou exploataci tohoto území. Autorka se přitom v tomto syrovém prostředí snaží nacházet střípky příběhů, které propojují dávno ztracené komunity a jejich životní prostor s jeho současnými obyvateli, aby upozornila na nebezpečí spojená s lhostejností vedoucí k různým formám sociálního násilí a xenofobie. V sérii velkoformátových digitálních tisků nazvané *Na konci světa* z roku 2014 kombinující obrazy krajiny a krátké texty Michaela Thelenová reflektuje vlastní zkušenost spojenou s obýváním staré usedlosti nedaleko Ústí nad Labem původně vystavěné německou rodinou. Autorka se pokoušela získat o tomto místě co nejvíce informací v archivech a z dalších přístupných zdrojů, a nakonec navázala dlouholetou komunikaci s původními německými obyvateli. Teprve od nich se postupně dovídala celou řadu detailů o domě i celé přilehlé vesnici, které jí konečně dovolily pochopit místo vlastního života. Tato setkání podvědomě iniciovala vznik jednotlivých záběrů série *Na konci světa*, které zaznamenávají lokace v bezprostředním okolí bydliště Michaely Thelenové i krátkých poetických textů vyprávějících banální příběhy neukotvené v čase a snadno přenositelné mezi minulostí a přítomností. S podobným zájmem o konkrétní příběh reprezentovaný historickým předmětem Michaela Thelenová realizovala také dílo *Dar Berty Richter*, které v roce 2018 připravila pro veřejný prostor města Ústí nad Labem. Inspirací se jí stala jedna z individuálních donací místnímu muzeu. Věnovanou památkou byl živůtek svatebního oblečení Anny Richter z roku 1849, která byla manželkou majitele hostince. Ten stával v jedné z ulic v samotném centru města, kde byl později v roce 1931 nahrazen výraznou funkcionalistickou budovou. Autorka dohledala veškeré dostupné informace k tomuto daru, který učinila příbuzná Berta Richter, a nechala ušít přesnou repliku živůtku, aby ji využila pro fotografickou intervenci na místě bývalého hostince. Ve dvojici výsledných digitálních tisků umístěných na transparentní fólii ve výlohách modernistické stavby stojící na místě původního hostince Michaela Thelenová kombinovala současnou realitu s příběhem darovaného oděvu. Jeho věrná kopie, zdokumentovaná jako oblečení dnešní obyvatelky města, byla v třeskutém protikladu prostřednictvím digitální manipulace promítnuta do historického obrazu této lokality i do klotu jejího aktuálního intenzivního života. Fragmentární vzpomínka uchovaná v depozitu muzea se tak imaginárně navrátila do vlastní minulosti i expandovala do přítomnosti, aby překlenula propast mezi těmi, co byli nuceni odejít a jejich nástupci.

Michaela Thelenová (*1969, Chomutov) se v rámci české výtvarné scény prosadila již na počátku 90. let. 20. století společně s dalšími umělkyněmi a umělci reprezentujícími tzv. ústecký postkonceptuální okruh. Její tvorba vyrůstá z atmosféry, která je charakteristická pro postindustriální a strukturálně narušenou oblast bývalých Sudet a zároveň reflektuje témata lidské paměti, rodiny a dynamicky se proměňující role žen ve společenském kontextu. Z hlediska využívání vyjadřovacích prostředků se dlouhodobě věnuje především médiu digitální fotografie a rozvoji jeho technologických možností a v posledních letech se soustřeďuje také na práci s videem. Její umělecká díla jsou zastoupena ve sbírkách Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Moravské galerie v Brně a dalších muzeí umění. Michaela Thelenová je docentkou na Katedře elektronického obrazu Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem a vedoucí ateliéru Digitální média.

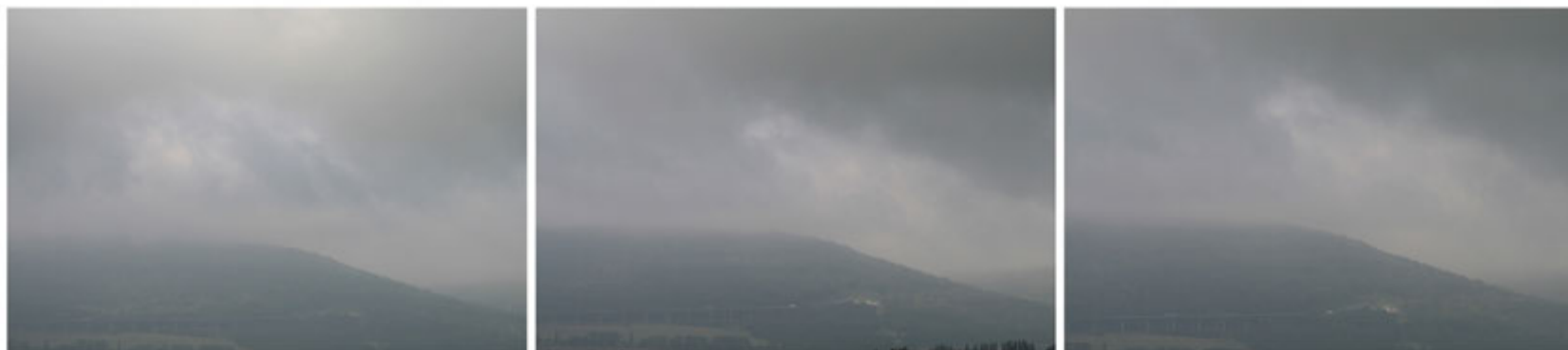
O termínu *Práce s pamětí* viz:

ROSS Christine: *The Past is the Present; It's the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art*. London: Continuum, 2012.

O *Michaela Thelenové* více viz:

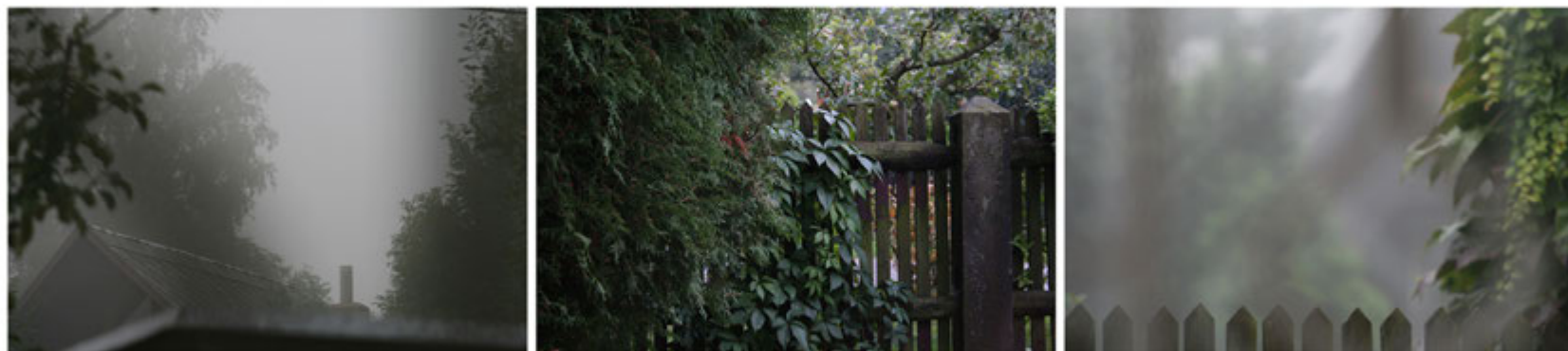
KOLEČEK Michal, KOLEČKOVÁ Zdena: *Michaela Thelenová. Na konci světa*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2014.

Vycházím z vesnice. V jabloňové aleji potkávám sousedku, která se právě vrací domů. Pole je čerstvě posečené a voní. Je letní odpoledne, z dálky se blíží bouřka a před námi se otevírá vzrušující pohled na Krušné hory v mracích. Chvilí si povídáme. V okamžiku, kdy se ozývá první hrom, se loučíme.



Vyšla z vesnice. V jabloňové aleji potkala sousedku, která se právě vracela domů. Pole bylo čerstvě posečené a vonělo. Bylo letní odpoledne, z dálky se blížila bouřka a před nimi se otevíral vzrušující pohled na Krušné hory v mracích. Chvilí si povídaly. V okamžiku, kdy se ozval první hrom, se rozloučily.

Dívám se z okna a pozoruji mlžný opar, jak postupně zaplavuje celou vesnici. Podobný pohled se opakuje každý rok v tomto období a je předzvěstí přicházejícího podzimu. Na dohled zůstává už jen plot, cestu a domy je možné tušit jen v náznacích. Na konci vesnice štěká pes, jinak je naprosté ticho, které mlha ještě umocňuje. Pociťuji stesk, zcela bez konkrétního důvodu. Představuji si, kolik žen se stejně jako já dívalo z toho samého okna na siluety domů svých sousedů.



Dívala se z okna a pozorovala mlžný opar, jak postupně zaplavuje celou vesnici. Podobný pohled se opakoval každý rok v tomto období a byl předzvěstí přicházejícího podzimu. Na dohled zůstal už jen plot, cestu a domy bylo možné tušit jen v náznacích. Na konci vesnice se rozštěkal pes, jinak bylo naprosté ticho, které mlha ještě umocnila. Pociťovala stesk, zcela bez konkrétního důvodu. Představovala si, kolik žen se stejně jako ona dívalo z toho samého okna na siluety domů svých sousedů.

V lesích za vesnicí trhám jeřabiny. Jejich vůně a chuť je nepopsatelná. Košík s jeřabinami stavím na stůl na naší zahradě a žádám dceru, aby jednotlivé plody otrhala do mísy. Uvědomuji si, jak krásné je pozorovat ruce mladé dívky a napadá mne, zda zůstane tento okamžik ukotven v paměti mé dcery stejně tak, jako v mojí.



V lesích za vesnicí natrhala jeřabiny. Jejich vůně a chuť byla nepopsatelná. Košík s jeřabinami postavila na stůl na jejich zahradě a požádala dceru, aby jednotlivé plody otrhala do mísy. Uvědomila si, jak krásné je pozorovat ruce mladé dívky a napadlo jí, zda zůstane tento okamžik ukotven v paměti její dcery stejně tak, jako v její.

Můj muž dnes brzy ráno vstává, ještě za tmy. Roztápí v kamnech a připravuje kávu i pro mne. Slyším bouchnutí venkovních dveří a vidím oknem, jak vychází na zahradu. Vzduch je vlhký a od hor začíná vát chladný vítr. Zahradu, kterou má tak rád, je třeba připravit na zimu. Dívám se, jak pečlivě obchází ovocné stromy.



Její muž brzy ráno vstal, ještě za tmy. Roztopil v kamnech a připravil kávu i pro ni. Slyšela bouchnutí venkovních dveří a viděla oknem, jak vyšel na zahradu. Vzduch byl vlhký a od hor začal vát chladný vítr. Zahradu, kterou měl tak rád, bylo třeba připravit na zimu. Dívala se, jak pečlivě obchází ovocné stromy.



Michaela Thelenová, *Dar Bertý Richter*, 2018,
site-specifická instalace, digitální tisk

Postinternet Pavel Mrkus

Postinternet

Termín postinternetové umění poprvé definovala v roce 2008 umělkyně a kurátorka Marisa Olson, a to v rámci rozhovoru na webové stránce *We Make Money Not Art*. Snažila se tak rozlišit umění, které stojí mimo internet, neboť se jako aktivní autorka zaměřovala na využívání různorodého online obsahu pro následnou offline produkci. Uvědomovala si přitom, že za postinternetovou uměleckou tvorbu nelze označovat pouze aktivity umělkyní a umělců přímo pracujících s internetem, sociálními sítěmi či v širším smyslu počítači, ale naopak v podstatě veškeré proudy aktuálního umění zásadně ovlivňované internetem a digitálními médii. Její formulace pojmu postinternet tedy směřuje k jeho širšímu chápání, v rámci kterého vymezuje nejenom problematiku uměleckou, nýbrž odkazuje k charakteristice celého období reprezentovaného významem a podílem internetu a sociálních sítí na fungování a rozvoji společnosti. I když je zřejmé, že termín postinternet disponuje rozlehlým interpretačním rámcem a je stále v odborné diskuzi rozšiřován nebo zpřesňován, přesto lze v jeho kontextu nalézt několik spojníc formujících podobu k němu se přímo vztahující současné umělecké tvorby. Patří mezi ně virtuální dynamická rozhraní dovolující uživatelům sdílet obsah v reálném čase – tedy především blogy a sociální sítě –, design a vizualita internetu, programovací jazyky a veškeré technologické nástroje spojené s počítačovou kulturou. Není přitom podstatné, jestli projevy tohoto typu umělecké tvorby směřují výhradně do online prostředí nebo zůstávají přístupné také návštěvníkům tradičních výstavních institucí či jsou prezentovány ve fyzickém veřejném prostoru. Stejně jako se v životě jedince i komunity stále více propojují a doplňují virtuální a reálné roviny každodenního fungování, tak také umělecká tvorba díky své vizuální podstatě prostupuje různými úrovněmi komunikace. Postinternetové umění se tedy především v nejmladší generaci autorek a autorů odklání od původně převažující orientace do online prostředí a otevírá nové cesty k využití digitálních strategií ke tvorbě artefaktů existujících v reálném světě.

Pavel Mrkus Projekty *Rss Feeder* a *Defragmentation*

Soustředěný průzkum využívání možností způsobů manipulace digitálních dat v procesu tvorby videosnímek dovedl Pavla Mrkuse ve druhé polovině nultého desetiletí třetího tisíciletí k zájmu o nový zdroj technologických inovací i uměleckých témat. Stalo se jím komplexní prostředí internetu stále více prosakující do všech rovin života soudobé společnosti. Autor se přitom ve svých uměleckých experimentech začal zaměřovat jak na rozhodující podíl sociálních sítí na fluidním proudění informací skrze membrány globalizovaného světa, tak na experimentování s distribucí digitálních dat, programovacími procesy či samotným fungováním počítačového hardwaru. V interaktivní procesuální videoinstalaci *Rss Feeder*, kterou v roce 2007 site-specificky připravil pro exkluzivní prostory Kunstverein Dresden, exponoval Pavel Mrkus přetlak informačních toků každodenně přinášejících nezměrné a nekontrolovatelné množství svým obsahem a společenským dopadem nesrovnatelně závažných zpráv. Nástrojem se mu přitom stalo programovací prostředí aplikace Quartz Composer, které využívá datových formátů rss určených k okamžitému informování o aktuálních změnách na webových stránkách. Vizuální kompozice této instalace promítaná videoprojektory se přitom proměňovala v návaznosti na autorem manipulovaný proces ukládání a transformace kontinuálně přijímaných dat z vybraných mezinárodních informačních serverů a rovněž pod vlivem hluku produkovaného návštěvníky. Texty projektované na stěny galerie pomalu plynuly v horizontálních pruzích, avšak v reakcích na zvukové podněty se jejich pohyb měnil, slova se zvětšovala a rozpadala – stávala se nečitelnými. Divák vlastním hlasem, tleskáním, či jiným hlukem narušoval proudění datového balastu a byl tak konfrontován s esenciálními otázkami spojenými s orientací jedince v současném světě a protikladem mizející intimity a rozšiřující se instrumentalizace veřejného fyzického i virtuálního prostoru. V roce 2011 následně Pavel Mrkus realizoval monumentální digitální vícekanálovou projekci nazvanou *Defragmentation* inspirovanou stejnojmenným procesem přeskupování roztroušených dat na počítačovém diskovém poli automaticky prováděném, aby se operačnímu systému navrátila jeho původní výkonost. Autor ovšem symbolicky konfrontoval tento technický proces, založený na dvojkové soustavě využívané pro formulování datových kódů, s hexagramy Čínské knihy I-ťing, která je nazývána Knihou proměn. Výsledná instalace vytvářela fascinující světelné prostředí balancující na hraně technologického i meditativního procesu opakování. Vedle intenzivního emocionálního zážitku ovšem divákům rovněž kladla otázky spojené se schopností technologických médií přebírat duchovní ikonické obrazy či s jejich posilující autonomií na zdánlivě dominantních tvůrcích. Dynamické přeskupování jednotlivých částí této pulzující struktury i její průběžná revize představovaly okouzující metaforu lidské touhy po neustálém hledání vnitřního klidu a přirozeného pořádku v chaosu okolního světa.

Pavel Mrkus (*1970, Mělník) se suverénně pohybuje na české a později také mezinárodní scéně již od poloviny 90. let 20. století, a přesto zůstává v mnohém spojen s ústeckým regionem a jeho uměleckým milieu. I když tento autor absolvoval umělecké školení v oblasti sklářské tvorby, stal se jeho dominantním vyjadřovacím jazykem dynamický digitální obraz v kombinaci se zvukem. Od počátku 21. století a pod vlivem čtyřletého pedagogického působení v Japonsku se Pavel Mrkus věnuje důslednému experimentování s možnostmi nejnovějších technologií využitelných v procesu generování, animace, programování a prezentace různých forem obrazu v digitálním a později také virtuálním prostředí. Jeho práce byly představeny na celé řadě významných mezinárodních přehlídek, mezi nimiž lze především zmínit 50. Benátské bienále v roce 2003. Od roku 2008 vede Pavel Mrkus na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně ateliér Time-Based Media, který založil společně s Danielem Hanzlíkem.

O termínu *Postinternet* více viz:

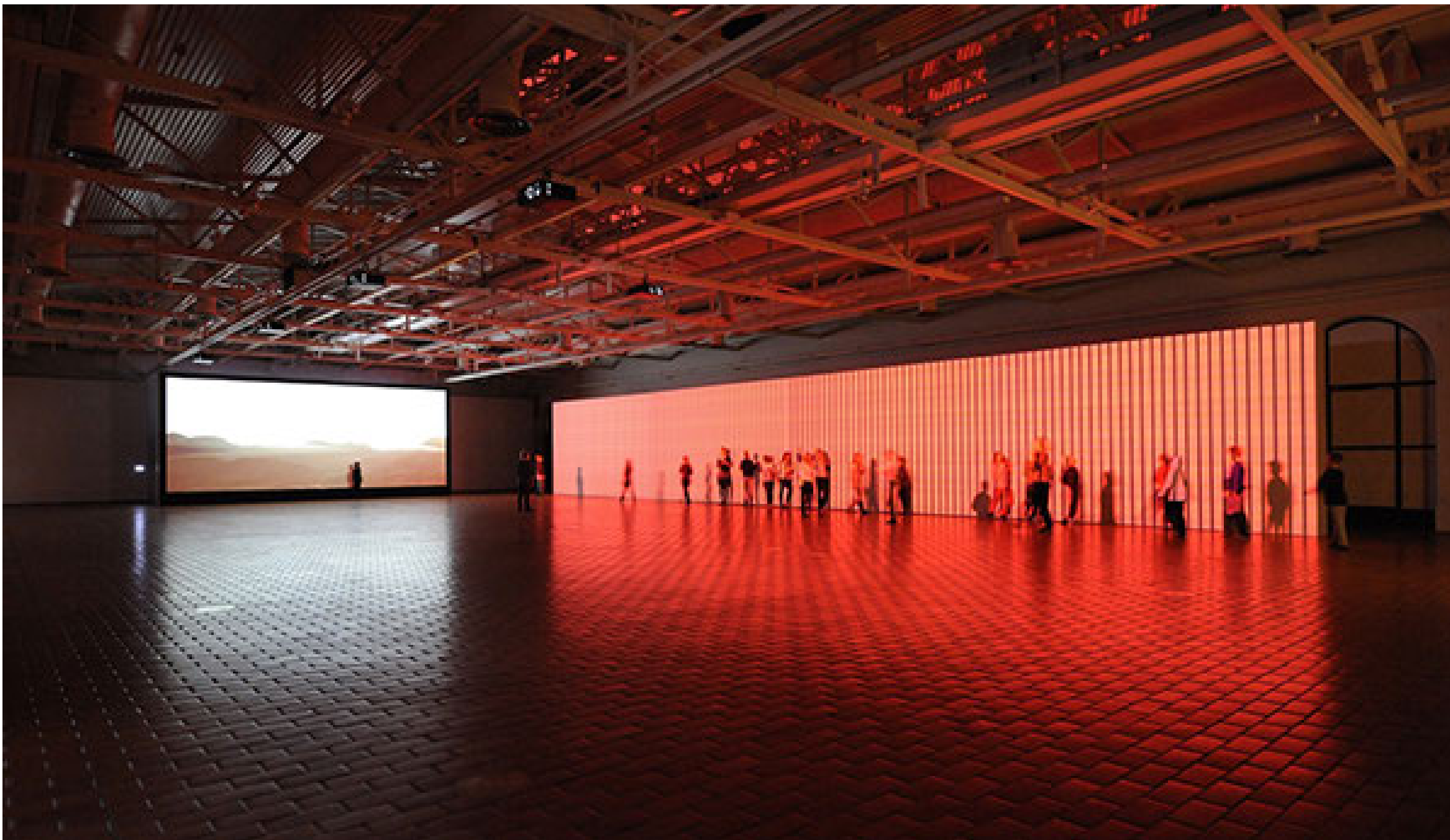
CONNOR Michael (ed.): *Art Happens Here: Net Art Anthology*.
Brooklyn: Rhizome, 2019.

O Pavlu Mrkusovi více viz:

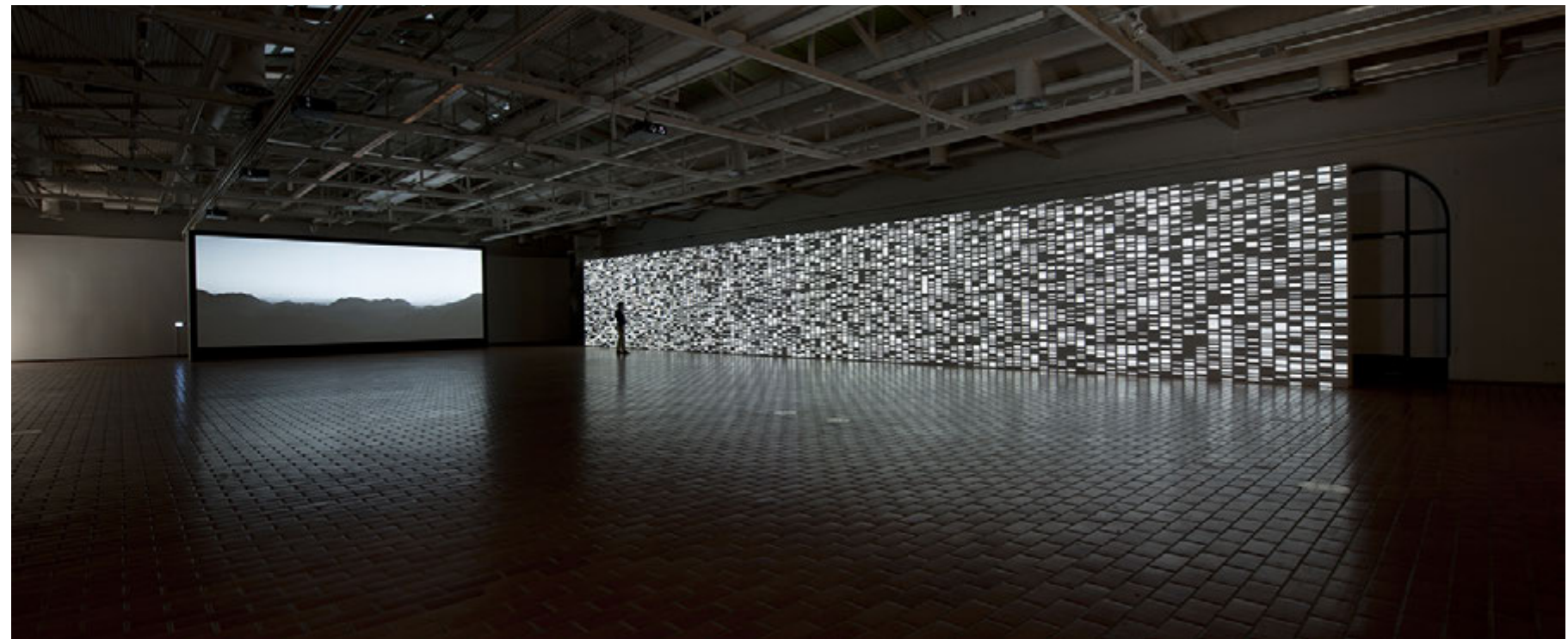
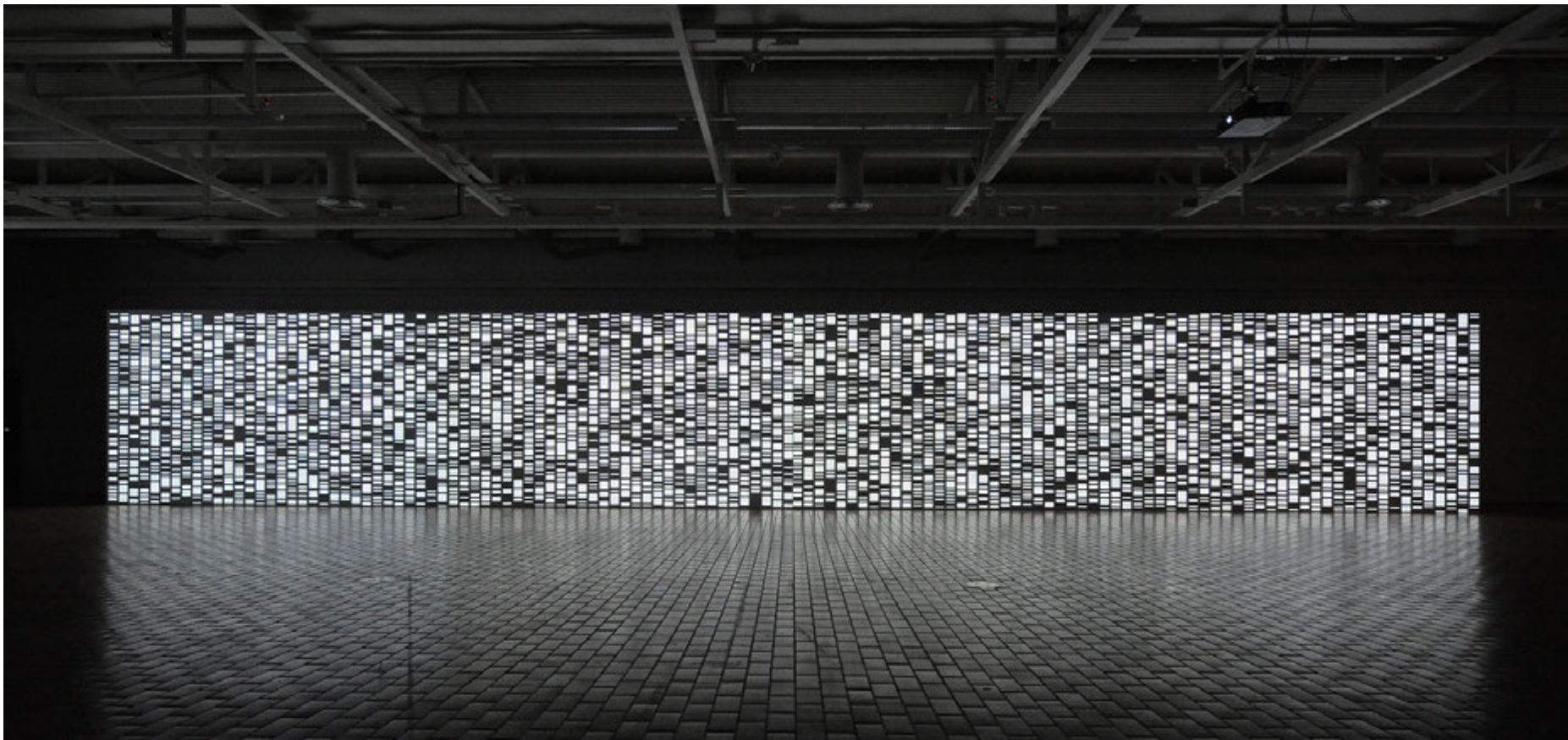
CALDURA Riccardo, KOLEČEK Michal: *Pavel Mrkus – Next Planet*.
Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2011.



Pavel Mrkus, *Rss Feeder*, 2007, interaktivní datová instalace, videoprojekce, internet, pohled do instalace výstavy Pavla Mrkuse v Kunstverein Dresden nazvané *F. A. Q.*, kterou připravil společně s Danielem Hanzlíkem v roce 2007



Pavel Mrkus, *Defragmentation*, 2011, animace particle systémů v programu Blender 3D, videoinstalace, zvuk, 25 x 4 metry, pohled do instalace samostatné výstavy Pavla Mrkuse nazvané *Next Planet* v Pori Art Museum v roce 2012 kurátorsky připravené Michalem Kolečkem



Environmental Art

Zdena Kolečková

Environmental Art

Environmentální hlediska a aspekty významným způsobem formují podobu současného umění již od 90. let 20. století, a to v souvislosti s rostoucími obavami o stav životního prostředí, které je negativně ovlivňováno celou řadou projevů spojených s postupující globalizací. Umělecká scéna se tváří v tvář těmto naší civilizaci ohrožujícím procesům začíná obracet k tématům vyrůstajícím ze zájmu o fyzický svět a přírodu, aby upozornila na ekologickou problematiku, přičemž využívá vyjadřovacích strategií postavených na principech konceptualismu, site-specific intervencí, spolupráce, artistic research či artivismu. Environmentálně zaměřené umělkyně a umělci zkoumají vztah člověka ke zhoršujícím se podmínkám života jak ve zcela konkrétních místních souvislostech, tak v obecném planetárním smyslu. Nezřídka přitom v rámci jednotlivých uměleckých projektů kombinují výsledky a data generovaná exaktním přírodovědně, socio-ekonomicky, společensky či jinak zaměřeným výzkumem se subjektivními často aktivistickými estetizovanými gesty reprezentujícími potřeby angažovaných jedinců či komunit. Takové tvůrčí přístupy přirozeným způsobem proměňují představu o charakteru umělecké tvorby a postavení umělce v širším sociálním kontextu, neboť často zcela záměrně opouštějí tradiční institucionální prostředí a vznikají ve veřejném prostoru s ambicí zapojit diváky do procesu vzniku uměleckého díla či bezprostřední komunikace s ním. Tento vývoj inovativních uměleckých vyjadřovacích strategií se především v posledních dvou desetiletích v návaznosti na prohlubující se environmentální ohrožení stále více propojuje s principy společenského či politického aktivismu. Umělci a umělkyně využívající tyto strategie si uvědomují fakt, že jejich díla mohou nejenom vyvolávat pocity estetického potěšení, ale také změnit vnímání a postoje veřejnosti, a to právě v souvislosti se zhoršováním životních podmínek. Spojení umění s problematikami, jakými jsou například změna klimatu, úbytek biologické rozmanitosti či trvale udržitelný rozvoj, přitom otevírá nové cesty a možnosti environmentálního artivismu – tedy spojením obav a péče o životní prostředí a autentické umělecké tvorby.

Zdena Kolečková Projekty *Made in Ghetto* a *Chemistry Tea & Mercury Coffee*, *Perpetuum Racionalis*

Environmentální aspekty tvorby Zdeny Kolečkové prostupují celou její kariérou a reagují na specifické prostředí severočeského regionu poznamenaného dlouhodobou ekologickou zátěží způsobenou těžbou uhlí, spadem z uhelných tepelných elektráren a těžkým chemickým průmyslem. Tato problematika se vedle mnoha dalších projevuje například v projektech *Made in Ghetto* či *Chemistry Tea & Mercury Coffee*, *Perpetuum Racionalis*, ve kterých autorka kombinuje strategii artistic research při zapojení multioborového výzkumu, site-specifické postupy a subjektivní environmentální activismus. Projekt *Made in Ghetto*, který Zdena Kolečková realizovala v roce 2012, zkoumá otázky spojené s problematikou kvality života v Předlicích – jedné z okrajových čtvrtí Ústí nad Labem situované mezi rozsáhlými industriálními areály. Tato dříve středostavovská lokalita se v důsledku environmentálního úpadku způsobeného těžbou uhlí a jejími dopady proměnila do podoby nepřívětivého, sociálně narušeného, v médiích často negativně reflektovaného místa charakteristického nízkou úrovní zaměstnanosti i vzdělání, a naopak vysokou mírou kriminality a zejména četností obchodu s chudobou. Umělkyně v okolí vybydlených, polorožbořených domů či místních provozů sbírala byliny a trhala zplanělé ovoce, aby z této úrody připravila pochutiny či další domácí produkty připravené podle tradičních lokálních receptů pod fiktivním brandem *Made in Ghetto*, které následně ve Státním zdravotním ústavu podrobila nelitostné analýze odhalující přítomnost těžkých kovů a dalších karcinogenních látek. Lhostejnost současné většinové společnosti vůči problematikám ekologického ohrožení či sociální izolace, tak konfrontovala s pseudo-marketingovými strategiemi propagujícími eko a bio produkty pocházející z opuštěné, devastované a zapomenuté lokality reprezentující důsledky extenzivní hospodářské a sociální exploatace destruuující životní prostředí podkrušnohorské industriální aglomerace. Na tento projekt potom Zdena Kolečková navázala v letech 2017–2018 instalací nazvanou *Chemistry Tea & Mercury Coffee*, *Perpetuum Racionalis*, ve které již rozpracovaný model výtvarné reflexe laboratorních vzorků obohatila ve výstavní expozici o procesuální charakter. Autorka se opět vrátila do blízkosti areálu největšího chemického závodu v Ústí nad Labem, aby v jeho okolí sesbírala byliny, které usušila a následně coby čajovou směs či kávovinu podrobila analýze na přítomnost těžkých kovů a aromatických uhlovodíků. Vedle toho ale také pod výpustí z továrny nabírala do kanýstrů vodu, kterou používala k zalévání rostlin pěstovaných v jinak nezatíženém „laboratorním“ galerijním prostředí. Po ukončení jejich vegetativního cyklu, a také před ukončením výstavy tyto rostliny opět postoupila analýze, aby zjistila, do jaké míry kontaminovaná voda ovlivňuje život jinak neatakovaných rostlinných organismů. Rostliny se pro ní v obou případech – jak ty nasbírané za tovární zdí, tak i vypěstované v galerii a zalévané odpadní vodou z chemičky – staly metaforou ústecké populace vystavené po dlouhá desetiletí obdobné ekologické zátěži.

Zdena Kolečková (*1969, Ústí nad Labem) je multimediální umělkyně, jejíž tvorba je úzce spjata s reflektováním témat formujících složitou společenskou, environmentální i kulturní situaci charakteristickou pro strukturálně postižené oblasti českého příhraničí – bývalé Sudety. Ve své práci kombinuje bohaté portfolio vyjadřovacích prostředků počínaje tradičními technikami kresby, malby či grafiky přes různé formy digitální fotografie až k bohatě strukturovaným instalačním celkům či využívání dynamického technického obrazu. Důležitou součástí jejich tvůrčích strategií jsou rovněž intervence do veřejného prostoru nebo akcentování prvků artistic research a multidisciplinárního výzkumu zaměřených na uměleckou interpretaci historických událostí, problematik spojených s vizuální archeologií či specifik vědeckých metodologií. Zdena Kolečková působí na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem od roku 2006 a od roku 2008 je vedoucím pedagogem ateliéru Fine Art.

O termínu *Environmental Art* více viz:

NAVRÁTIL Ondřej: *Řečiště a vlna: České umění a environmentální problematika na počátku 21. století*. Brno: Dexon Art, Masarykova univerzita / Pedagogická fakulta, 2021.

O Zdeně Kolečkové více viz:

KOLEČEK Michal (ed.): *Zdena Kolečková. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2021.*



Zdena Kolečková, *Made in Ghetto*, 2012, instalace, digitální tisky



Zdena Kolečková, *Chemistry Tea & Mercury Coffee, Perpetuum Racionalis*,
2017–2018, instalace, digitální tisky, akryl na plátně, video, živé rostliny



Zdena Kolečková, *Chemistry Tea & Mercury Coffee, Perpetuum Racionalis*,
2017—2018, instalace, digitální tisky, akryl na plátně, video, živé rostliny

Domácí práce

Příklady využití aktuálních strategií současného umění ve tvorbě umělkyně a umělců spojených s prostředím FUD UJEP

Michal Koleček
Zdena Kolečková
Michaela Thelenová

Studijní opora pro potřeby studijních předmětů KDT/FU005 Dějiny umění V a KDT/FU006 Dějiny umění VI realizovaných v bakalářských studijních programech Design (se specializacemi Design a Grafický design) a Výtvarná umění na FUD UJEP.

Garant projektu:
prof. Mgr. Michal Koleček, Ph.D.

Projektová manažerka:
Mgr. Lenka Stolárová

Autoři textů:
prof. Mgr. Michal Koleček, Ph.D.
prof. Mgr. Zdena Kolečková, Ph.D.
doc. Mgr. Michaela Thelenová

Odpovědná a technická redaktorka:
Klára Mrkusová

Grafický design:
MgA. Adéla Bierbaumer

Počet stran: 114
Vydání první

Fakulta umění a designu Univerzity
Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem
v roce 2022.

Fakulta umění a designu Univerzity
Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem
Pasteurova 9, 400 96 Ústí nad Labem

www.fud.ujep.cz

Reprodukce uměleckých děl jsou
poskytnuty z archivů výtvarných umělců
a publikovány s jejich výslovným souhlasem.

Tato studijní opora byla vytvořena v rámci projektu U21 - Univerzita reflektující problémy regionu severozápadních Čech, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/1 8_058/0010208 (KA04 Podpora a rozvoj studijních programů na FUD UJEP).



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



