

Dějiny (nejen) současného umění

Zdena Kolečková
Michaela Thelenová
Michal Koleček

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

Dějiny (nejen) současného umění

Zdena Kolečková
Michaela Thelenová
Michal Koleček

Studijní opora pro potřeby studijních předmětů KDT/FU006 Dějiny umění VI
a KDT/FU007 Dějiny umění VII realizovaných v bakalářských studijních programech
Design (se specializacemi Design a Grafický design) a Výtvarná umění na FUD UJEP

Obsah

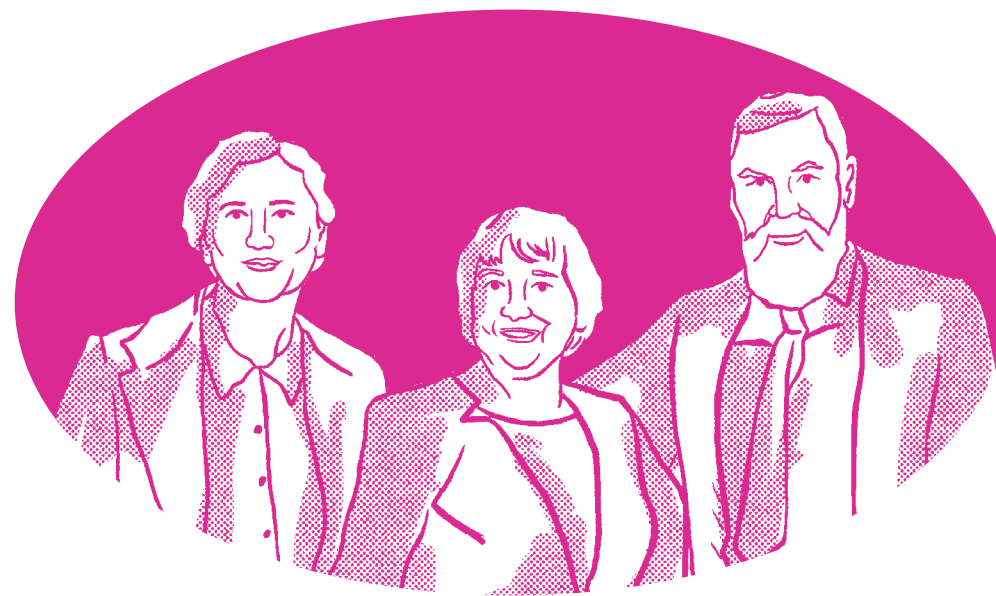
- 9 [Dějiny umění jako příběh](#)
- [Proč studovat dějiny umění?](#)
- 10 [Jak studovat dějiny současného umění?](#)
- [Umění jako způsob žití](#)
- 14 [Post-kolonialismus: politické, ekonomické a ideologické pozadí](#)
- 16 [Umění a válka: poválečné běsy a inspirační přetlaky; umění na dřevě](#)
- 18 [Umění a věda: exaktní říše umění a intuitivní svět vědy](#)
- 20 [Big Data](#)
- 22 [Být ženou: genderové stereotypy, společenská tabu, proměny životního stylu](#)
- 24 [Být Žid: nedorozumění, stereotypizace a předsudky](#)
- 26 [Být Rom: život v celoživotní segregaci](#)
- 28 [Být příslušníkem kmene](#)
- 30 [Environmentální tvorba a prožitek environmentálního žalu](#)
- 32 [Skupina jako tvůrčí jednotka: kolektivní a participativní postupy](#)
- 34 [Umělecká tvorba jako velké dobrodružství, autoterapie i společenská potřeba](#)
- 41 [Seznam doporučené literatury](#)

O autorech

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.

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 kontextem 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).



Dějiny umění jako příběh

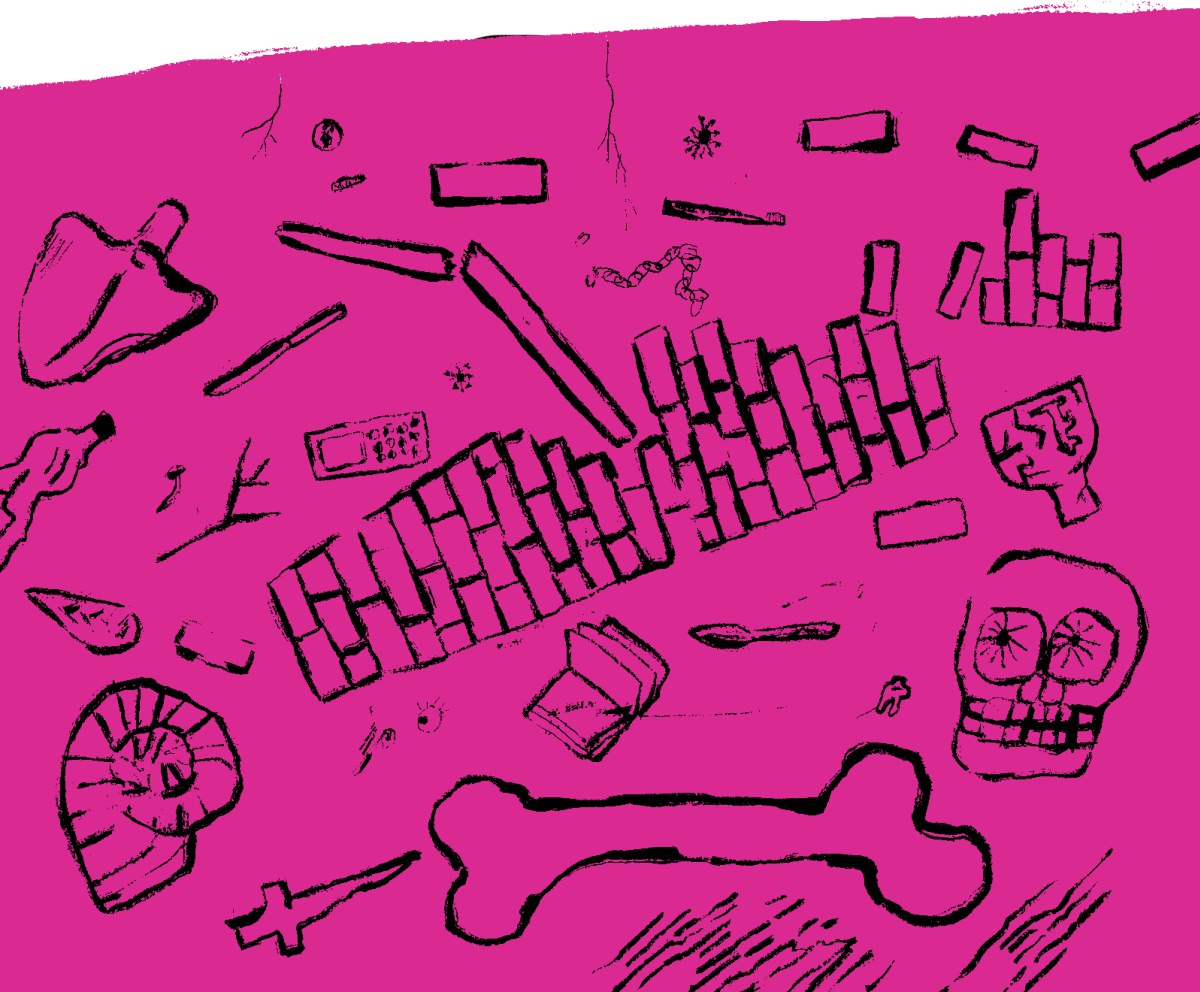
Lidská paměť uchovává povědomí o dějinných milnících, vztažených především na individuální lidských osud, na konkrétní prožitek, vjem bezprostředně se odehrávající na pozadí historických událostí. Takto vznikají vzpomínky a interpretace, které plynou, ožívají i znejasňují se, popřípadě se rozplývají s tím, jak se vzdalují od aktuální současnosti. Rozměry kolektivně vnímané paměti jsme schopni emočně prožívat s ohledem na vlastní minulost, prostřednictvím fotoalb a vyprávění rodičů či prarodičů, přátel, příslušníků naší „sociální bubliny“. Příběhy odehrávající se hlouběji v minulosti pro nás představují rozměr vzdáleného, emočně neutrálního, k sobě samé/sobě samému vztahově neuchopitelného bezčasí. Přesto bychom se k těmto dějinným etapám měli vracet, abychom si je v jejich autenticitě užívali – třeba bez znalosti dobových reálií, a tudíž i možnosti plného souznění s původními motivacemi, v případě uměleckých děl s původními aspiracemi jejich autorů. Viděné, pochopené a cítěné dvojím pohledem – očima dávno již mrtvého tvůrce i očima bytostí obývajících tento svět v 21. století, odrážejí elasticitu zkušenosti kohabitace s uměleckým dílem. Jen takovým způsobem můžeme třeba v avantgardním díle z 20. let 20. století zachytit, pro sebe objevit dychtivá očekávání, tvůrčí dobrodružství i většinovou společností či politickými reprezentanty o něco později iniciované akty zatracení, vedoucí nakonec až do plynových komor a pracovních gulagů či k pocitům křivdy a zatracení. V pohledu koncentrovaném na úzký výsek lidských aktivit – umělecké teorie a praxe – se totiž zpětně odráží pověstný „Zeitgeist“ – tedy duch doby; a spolu s ním i způsob, jakým se společnost přizpůsobuje novým technologiím, ekonomickým, politickým, zkrátka vývojovým trendům, respektive jak se vyvíjí soudobá geopolitická situace.

Proč studovat dějiny umění?

Otázky, zda a jak, do jaké míry a v jakých prioritních osách studovat dřívější umělecké styly a autorské přístupy, si opakovaně kladou učitelé vysokých uměleckých škol, a vycházejí přitom z vlastní životní zkušenosti, aktuálního stavu vysokého uměleckého školství, soudobých uměleckých trendů, společenských tendencí i obecné potřeby reflexe dějin a teorie umění.

Odbornou, striktně vědeckou komunitou – rozuměj teoretiky a dějepisci umění – bývá způsob, jakým jsou vykládány dějiny umění a jak probíhá reflexe aktuálních uměleckých proudů na vysokých uměleckých školách, přijímány mnohdy s rozpaky či s úsměvným a benevolentním gestem marných nesouhlasů staršího chápajícího sourozence. Styl, kterým jsou na teoretických katedrách uměleckých škol popisovány tvůrčí pohnutky ústící v právě probíhajícím názorovém a estetickém trendu, bývá zkušenými kolegy kunsthistoriky nezdědka označován za „esejistický“, „nedostatečně analytický“, s nízkým počtem potřebných referencí...

Motivací teoretické výuky na uměleckých školách ovšem primárně není přiblížit se až romantizujícím představám o předávání zkušeností s dějinnými kapitolami umění a pokorné encyklopedické syntéze dřívějších trendů, která autorům a autorkám nastupující generace objektivně umožní doplnit potřebný kamínek do vývojové mozaiky uměleckých tendencí, díky kterému dospějí k rituálnímu zasvěcení, ale přiblížit a zvnitřnit způsoby, jak nedávne i starší historické kapitoly interpretovat, jak



v nich „číst“ a nacházet nové příběhy, jak vytvářet vlastní vývojové a preferenční linie založené na objektivních, částečně objektivních i zcela subjektivních východiskách, jak si s dějinami umění „hrát“, pokud princip hry napomůže rozvinout tvůrčí potenciál studenta umění a vytvoří/rozšíří komunikační potenciál mezi adresátem umění a konkrétním uměleckým dílem.

Jak studovat dějiny současného umění?

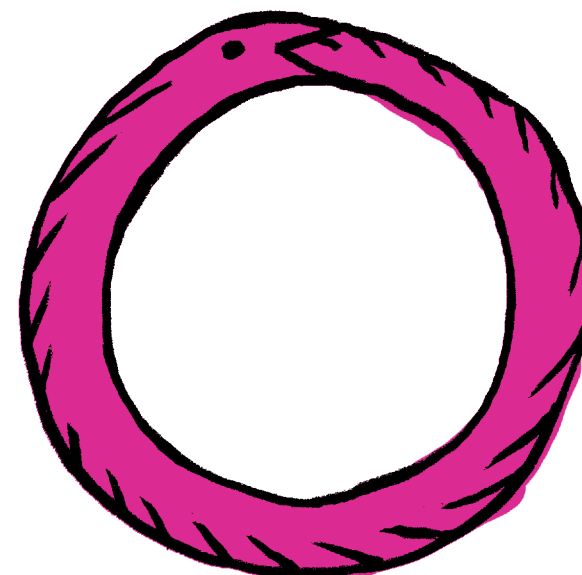
S vědomím náročnosti tohoto úkolu byl pro tuto studijní oporu zvolen takový styl, který osciluje mezi poznatky převzatými z tradičních vědních disciplín (dějiny umění, obecné dějiny, estetika) a přímým didaktickým akcentem i snahou vizuálně a emociálně (tedy i subjektivně) na základě vybraných témat přiblížit modelové situace, rámce, systémy, autorské přístupy představující v určitém dobovém či tematickém kontextu specifický pilř přemostující paralely mezi historickým východiskem a uměleckou současností.

Bývá přirozeností každé lidské bytosti, že veškeré své vědění a chápání okolního světa vnímá prizmatem vlastních životních zkušeností a objevů. Ta se jí stávají prvotními východisky, zlomovými momenty, od kterých odvíjí pozorování dalších dílčích událostí a skrze ně je potom podrobuje pečlivému vyhodnocování. Ano, každá generace tvůrců a tvůrkyň tak znovu pro sebe objevuje již dříve známá fakta, ale tento pocit autenticity vlastního prožitku je pro intenzitu umělecké tvorby nezbytný. Pokud se ovšem příliš akcentuje vlastní zkušenost, popřípadě tendenčně a úzce se vymezují souvislosti, je možné dostat se do ošidných pastí, které – byť by se mohlo jednat o pohodlný, většinový názor – hrozí povrchním nazíráním bez možnosti pochopení širších souvislostí a hlubších záběrů.

Umění jako způsob žití

Žijeme v době, kterou charakterizuje naddimenzovaná pozornost věnovaná informacím, potřeba klasifikovat a ukládat informace a nezapomínat na nutnost uchovat (vybudovat si) zapamatovatelnou strukturu vlastní morální, mentální a vědomostní i dovednostní integrity. Údělem naší doby tedy přestává být pátrání po dostupnosti informace, spíš obezřetnost s jejím nakládáním, a především primární potřeba filtrace informačních zbytností a kognitivní psychohygienu spojená s jejich dávkováním, respektive odstřihnutím se od informací zbytných. Informační inflace způsobuje, že těkáme mezi nepřebornými možnostmi témat, která nás dočasně (někdy jen chvilkově) zajímají a kterými se můžeme zabývat. Způsobuje, že v dílčích problematikách zoomujeme, pronikáme do sebemenších detailů, a přitom ztrácíme smysl pro celek. V drobkách reality postrádáme její původní celistvost, opouští nás smysl pro zdravý odstup, vytrácí se podstata zvoleného tématu či absentuje její základní morální, etické ukotvení. Propadáme panice z nevědomí, z nemožnosti „poznat vše“, v komplexitě dřívějších generačních vzorců a životních zkušeností.

Stáváme se tak osamělými nomády hledajícími „své, dávno objevené, Ameriky“ a „své jehly v kupách sena“ poznání a inspiračních zdrojů, a přitom býváme ochromeni strachem, zda to, čeho se snažíme dosáhnout, co chceme objevit, snad již před námi nebylo popsáno, vyhodnoceno, namalováno, vyfotografováno... a zažíváme tak „instagramový“ typ frustrace hraničící s obsesí, respektive s podezřením, že těmto děsům není možné přirozeně tvořivým způsobem čelit. Zatímco zhruba do roku 2022 se zmiňovaný druh nejistoty většinou promítal do obav z vlastní nepůvodnosti, obav z možné nápodoby/krádeže principu vlastního tvůrčího gesta i nutkové potřeby „googlit“ a porovnávat své tvůrčí nápady (ještě před jejich realizací) s již existujícími účty a příspěvky, což může citlivé jedince přivést až k pocitu vlastní tvůrčí skepse, letargie a následné hibernace. Desítky a stovky příbuzných přístupů nám, tvůrcům a tvůrkyňm, zabraňují užívat si radost z podstaty umělecké svobody a volnosti výtvarného gesta. Co se ale stává další, emočně vyhocenější úrovní znejistění, hraničící s obavami z dalšího civilizačního vývoje, je „úloha“ umělé inteligence v rámci kreativních postupů, včetně umělecké tvorby, respektive sebe požírající, tedy auto kanibalistická tendence postupného „přispívání“ obrazových dat, „přikrmování“ informačních systémů, a následného zmnožování obrazových informací ve virtuálním prostoru, které kompilací generují potenciál reverzního převodu ve smyslu autonomního virtuálního obrazu generovaného na základě textových algoritmů vytvořených na základě podobnosti a přibližnosti online publikovaných zmnožených obrazových dat.



Nutno podotknout, že umělci a umělkyně všech předešlých generací čelívali pověstnému „strachu z bílého plátna“ či „nepopsaného papíru“ a hledali způsoby, jak svou frustraci překonávat. V průběhu věků vynalezli paralelní způsoby hledání koncentrace, od rituálních cvičení a meditací, přes racionalizaci pracovních postupů exaktními postupy, až po tvorbu pod vlivem různých návykových látek a v pozměněném stavu vědomí. My, post-, post-internetoví následovníci tvořivých jedinců, dvojic, kolektivů a komun stojíme ve specifické situaci, v níž jedinou šanci představuje hledání logických souvislostí, návazností, příčin a následků, tedy sledování dílčích stop, které nás mohou navigovat směrem k principům kritického myšlení a kritické tvorby, respektive k nutnosti vlastní kreativitou přetvářet, nebo spoluvytvářet svět, ve kterém žijeme, případně na něj reagovat, reflektovat ho v jeho podstatě a v jedinečnosti lidského tvořivého gesta.

Tento studijní materiál tedy záměrně neaspíruje ani na sumarizační, ani na dílčí strukturované prozkoumávání časově lineárních vývojových stadií uměleckých stylů, ale stává se manuálem, souborem informačních strategií, které ve zjednodušené a zcela jistě fragmentární formě umožní jednotlivci (studentovi či studentce) pochopit základní souvislosti vedoucí k aktuální situaci na poli současného umění a jejího vnímání v intencích časové (dobové) vertikality jejich historických předpokladů a predikce budoucího vývoje.

V naznačeném konvolutu informačních hnízd:

[Post-kolonialismus: politické, ekonomické a ideologické pozadí](#)

[Umění a válka: poválečné běsy a inspirační přetlaky; umění na dřevě](#)

[Umění a věda: exaktní říše umění a intuitivní svět vědy](#)

[Big Data](#)

[Být ženou: genderové stereotypy, společenská tabu, proměny životního stylu](#)

[Být Žid: nedorozumění, stereotypizace a předsudky](#)

[Být Rom: život v celoživotní segregaci](#)

[Být příslušníkem kmene](#)

[Environmentální tvorba a prožitek environmentálního žalu](#)

[Skupina jako tvůrčí jednotka: kolektivní a participativní postupy](#)

jsou zastoupena vybraná modelová témata, která ve výtvarném umění rezonují přelomem druhé a třetí dekády 21. století. V rámci dílčích textů, sloužících jako předstupeň, odrazový můstek vlastních projekcí a interpretací studentů a studentek, jsou zastoupena jak ikonická výtvarná díla coby inspirační zdroje k dalším parafrázím, recyklacím, citacím a apropriacím, tak vybrané, k uměleckým dílům se vážící detaily autorských medailonů, respektive životopisné skutečnosti, které vznik těchto děl podmiňovaly a utvářely způsob práce konkrétních autorů, anebo které významným způsobem spoluurčovaly dobový historický diskurs. „Vysoké“ umění se potom v sekundárních sledech mísí s jeho pop-kulturní rezonancí i čistě zábavními formáty, jež v rovinách výše zmíněných příčin a následků mají zprostředkovávat konkrétní dobový pocit, tendenci, ale také emoci napomáhající skrze kulturu poznávat okolní svět.

Okruh témat pokrývá konkrétní ukázky tvůrčích strategií vybraných umělců a umělkyň zastupujících určující směry vývoje výtvarného umění směrem k současnosti. Tento výukový materiál není koncipován jako klasický uměnovědný exkurz do nedávné minulosti. Je motivován snahou přiblížit studentstvu motivační zdroje vybraných tvůrců a připravit je na zákonitosti a specifika komunikace o umění. Témata vycházejí z diskutovaných tendencí objevujících se postupně v historickém kontextu 20. století i v globálním uměleckém provozu, které zásadním způsobem spoluurčují charakter současné umělecké produkce.



Post-kolonialismus: politické, ekonomické a ideologické pozadí

Jak se stalo, že termín post-kolonialismus je jedním z nefrekventovanějších slov užívaných v kontextu globálního uměleckého provozu posledních let? Abychom pochopili příčinu pro nás, Středoevropany, zdánlivě vzdáleného tématu, je zapotřebí soustředit se na slovo samotné, bez předpony, a uvědomit, kam sahají kořeny kolonialismu a současné společenské nerovnováhy, která z jeho temných dějin vyplynula. Abychom plně pochopili frustrace umělců a umělkyně žijících po celé planetě, kteří díky globálním komunikačním nástrojům a informačním technologiím poprvé v dějinách lidstva aspirují nejen na možnost rovného uplatnění výtvarného názoru generovaného vlastní tradicí, ale též na možnost a nutnost „vyprávění“ obecných dějin a dějin umění z pohledu kulturních zvyklostí dané komunity, kmene, národa, země, kontinentu a rovněž jedinečností osobní zkušenosti, musíme si připomenout základní milníky „tradičního“ čtení dějin... obecné historie a kunsthistorie po staletí vytvářené dominantní silou, jejíž kořeny si v jisté míře zjednodušení ukotvíme v období raného novověku (i když pojem kolonie známe již od dob starověku), tedy v éře velkých zámořských objevů.

Nerostné bohatství, drahé kovy, neznámé technologie i nové plodiny dovážené do „Starého světa“ během velkých zámořských objevů a dobovačských výprav tehdy zacerbily finanční krizi mnoha evropských království, zato však přinesly krutost a nesmiřitelnost vůči jinakosti „Nového světa“ a v důsledku též zkázu původních civilizací. Od počátku 17. století rovněž Evropané začínají na území Ameriky dovážet pochytané, zajaté a přeprodané africké otroky, aby na amerických plantážích zajistili dostatek pracovních sil pro výrobu zboží a potravin určených většinou zpětně na evropský trh... I když od 18. století vzniká proti tomuto svévolnému, genocidnímu chování v evropských zemích i v zámořských koloniích vzdor (Britská antiotrokářská společnost, Americké abolicionistické hnutí) a otázka zrušení otroctví představovala ve 2. polovině 19. století jeden z klíčových mezníků Americké občanské války, k otázkám týkajícím se faktického zrovnoprávnění občanů afroamerického původu americká společnost v dílčích krůčcích dospěla až ve 2. polovině 20. století. V roce 1957 se na arkansaskou střední školu zapsalo 9 uchazečů tmavé barvy pleti. „Kauza“ mediálně nazvaná „Little Rock Nine“ tehdy polarizovala společnost a poté, co guvernér státu povolal příslušníky národní gardy, aby studenty do školní budovy nepustila, musel na obranu studentů intervenovat tehdejší prezident USA Dwight Eisenhower. Již o dva roky dříve, v prosinci 1955, si afroamerická žena Rosa Parks ve městě Montgomery ve státu Alabama při návratu z práce sedla v autobusu na místo vyhrazené pro „bílé“ pasažéry. Poté, co neuposlechla výzvu řidiče, aby místo opustila, byla zatčena. Na její obranu tehdy vystoupil bojovník za lidská práva a aktivista v otázce rasové rovnoprávnosti Martin Luther King. Tento muž o několik let později pronesl během „Pochodu za práci a svobodu“ přelomový projev známý jako „I have a dream“, který se stal iniciačním momentem úsilí o ukončení rasové diskriminace a segregace. Roku 1964 získal Martin Luther King Nobelovu cenu za mír. Roku 1968 byl na něj spáchán atentát. Otázka dostupnosti zdravotní péče, rovnosti v oblasti vzdělání či získávání adekvátního zaměstnání je v afroamerické komunitě stále živá.

Zdroje a odkazy

<https://vltava.rozhlas.cz/postkolonialismus-nezapadni-pohled-na-dejiny-a-soucasnost-8126975>

59. Benátské bienále — Americký pavilon Simone Leigh Sovereignty, 2022

Americká multimediální umělkyně ve svém projektu zpracovala otázku osobní identity, rasové příslušnosti a předurčenosti, zabývala se kritikou koloniálního diskurzu, femininním uchopením tradice, adorací péče i každodenní rutinní fyzické práce, a to prostřednictvím monumentální sochařské formy, architektonické intervence i videa, vycházejících inspiračně z afrických kořenů, ale též z tradic afroamerických komunit.

V minimalistickém mise-en-scène sestávajícím z několika instalačních segmentů interpretovala dojemný a zároveň obdivuhodný příběh zástupné ženské hrdinky konfrontované svým rasovým, respektive dějinným předurčením. Své sochy vytvořila prvotní aropriací konkrétního námětu převzatého z afrického či afroamerického prostředí, posléze eliminací koloniálního balastu, který na zvoleném motivu ulpěl a následnou monumentalizací toho, co poté zbylo. Za inspirační východisko přitom použila motivy přejaté z originálních archiválií (vernakulární etnografické snímky „černošských“ žen z 19. století; historická fotografická dokumentace rituálních idolů a domorodých obydlí). Samotná budova Amerického pavilonu na Benátském bienále, v rámci kterého byl projekt Sovereignty představen, byla pokryta „exotizující“ vrstvou rákosových došek, odkazujících ke způsobu, jak bývala pojímána veletržní architektura 1. poloviny 20. století v případě, že měla být v takovém výstavním pavilonu prezentována a interpretována ukázka afrického, tedy exotického, ve vztahu k evropské tradici „jiného“ umění.

Odkaz

<https://simoneleighvenice2022.org/sovereignty/>

Umění a válka: poválečné běsy a inspirační přetlaky; umění na dřevě

Svět, který v současné Evropě obýváme, je spoluutvářen kontinentálními válečnými konflikty a v případě těch uzavřených následnými mírovými smlouvami, které by měli zajišťovat geopolitickou stabilitu a neměnnost státních hranic. Drsné skutečnosti, že jednou podepsané dohody nebývají dodržovány, čelíme v přímém přenosu. Snad v každém městečku a v každé větší obci najdeme památník věnovaným obětem těchto konfliktů. Z těch, které se nás nejbližší týkají, ať už historicky, anebo geograficky (vždyť jsme ještě před 105 lety byly součástí Rakouska-Uherska), a které klíčovým způsobem fatálně ovlivnily generace Evropanů, bychom měli zmínit:

1914—1918 I. světová válka
1939—1945 II. světová válka
1991—1999 (2001) Války v bývalé Jugoslávii
2014—2023 Válka na Ukrajině

Milióny mladých mužů, ale i žen, velmi často ve věku vysokoškolských studentů, s plány do budoucna, obětovaly své sny, projekce, pohodlí, ustoupily vlastním potřebám, rozloučily se se svými blízkými a odešly, ať už z odhodlání, nebo v důsledku povolávacího rozkazu bojovat, a tedy i zabít stejně staré lidi na druhé straně zákopů. Technologický optimismus a vývoj zbrojního průmyslu přinesl ve 20. a ve 21. století nebývalé „sofistikované“ způsoby, jak se zbavit protivníka. Evropa tak byla poprvé a již navždy konfrontována s účinností tanků, leteckých útoků, nášlapných min, plynových granátů i komor, plamenometů, raketometů, radaru, střel s plochou dráhou letu, automaticky naváděných střel, biologických a chemických zbraní i bezpilotních letounů. Po staletích bojů založených více méně na boji tváří v tvář, či na dohled, se dostaly do oběhu zbraně hromadného ničení. Konfrontace s do té doby nesrovnatelným utrpením neustala s datem podpisů mírových smluv. Každý z konfliktů přinesl bezprostřední utrpení i nevyhnutelnou vlnu poststresových poruch, chcete-li poválečných syndromů, nočních můr a běsů. I když s válkou nesouhlasíte, i když jste pacifistou, umělcem, který má jasno o své tvůrčí budoucnosti, dostanete-li rozkaz, nemáte na vybranou. Na příkladu umělecké reflexe těchto děsivých událostí se pokusíme pochopit, jak je zoufalství z traumatického prožitku válečného utrpení, ať už zažitého, anebo zprostředkovaně sdíleného, možné vizualizovat a sdílet.

Zdroje a odkazy

https://www.pametnaroda.cz/s?gclid=Cj0KCQiAiJSeBhCCARIsAHnAzT9S8hFNn1wa3lYs_OqncyWdYqQdJdc27Z5Ne49VvGSkmeuqj1rtTk0aAgGYEALw_wcB

Käthe Kollwitz The Widow, 1921—1922

Životní osudy této umělkyně vytvářejí přímé průsečíky hned se dvěma z výše uvedených konfliktů. Příznačné už je i to, že se místo jejího narození – Königsberg, dnešní Kaliningrad – ve 2. polovině 19. století a na počátku 20. století nacházelo ve Východním Prusku, zatímco dnes je v důsledku pohybů hranic a zmiňovaných mírových smluv součástí Ruska, a přitom v mezidobí náleželo Sovětského svazu. Tato německá grafička, kreslířka a sochařka, jejíž intimní i monumentální tvorba opakovaně vychází z motivů utrpení, fyzického strádání, chudoby, hladovění, ale také mateřského objetí (včetně v náručí zemřelého dítěte), jde ve své všeobjímající empatii doslova až na hranu únosnosti. Svou vlastní trýzeň, která má mimo jiné původ v tom, že jí během 1. světové války padl mladší syn, drásavě, ale přitom ryze žensky, dává všanc „dalšímu sdílení“, nikoli proto, aby okázale upozorňovala na své vlastní utrpení, ale aby umožnila prožít pocity sounáležitosti s dalšími matkami, které postihl stejně krutý osud. Roku 1919 se levicově smýšlející Käthe Kollwitz stala v konzervativně maskulinním prostředí Pruské akademie v Berlíně její první profesorkou. Na nátlak nacistů byla ze své funkce roku 1933 odvolána a poté jí bylo též zakázáno veřejně prezentovat svou tvorbu. Přesto tvořila dál. Zákeřnou ironií osudu padl ve 2. světové válce i její vnuk. Život této humanisticky orientované umělkyně se naplnil v jarních měsících roku 1945, kdy zemřela během evakuace v městečku Moritzburg poblíž Drážďan. Přestože se jedná o historickou osobnost, ohlas, který má její dílo, svědčí o nadčasovém, či přímo aktuálním, současném vyznění jejího tvůrčího poselství.

Odkazy

<https://www.kollwitz.de/biografie>
<https://www.kaethe-kollwitz.berlin/kaethe-kollwitz/das-kuenstlerische-werk/>
<https://www.moma.org/artists/3201>

Umění a věda: exaktní říše umění a intuitivní svět vědy

Jednou z intenzivně diskutovaných oblastí v současném je umění je umělecký výzkum. Zatímco v anglofonním a skandinávském prostředí je toto téma viditelně medializováno již celá desetiletí, v českém prostředí se jedná o jev, který se do zorného pole umělců a umělkyní dostal poměrně nedávno, zhruba uprostřed minulé dekády. Umělecký výzkum je však i v globálním měřítku v porovnání s klasickými vědeckými disciplínami stále ještě velmi mladým oborem, který má sice jasné ambice, definovanou společenskou potřebnost, jistou budoucnost, ale stále ještě hledá svou komplexitu. Z této situace vyplývá, že definicí, čím je, anebo není umělecký výzkum, je povícero a záleží jak na individuálním nastavení umělce – badatele, tak i na zažitém lokálním diskurzu, kterou z nich upřednostní. Jako umělecký výzkum je kupříkladu vnímán analytický přístup umělce k vlastnímu vizuálnímu zkoumání, na jehož základě vytváří svá díla, anebo jehož prostřednictvím pozoruje, prozkoumává svět. Takový umělec do své tvorby aplikuje vědeckou metodologii vědních disciplín – například metody stanovení hypotézy, observace, laboratorních pokusů, komparace, archivace –, přičemž kreativně kombinuje postupy užívané primárně v přírodovědných a technických oborech (medicína, biologie, fyzika). Zcela jinou kapitolu uměleckého výzkumu tvoří přesahy uměleckých aktivit směrem k disciplínám humanitním a společenským (historie, sociologie, kulturní antropologie, psychologie, pedagogika, politické vědy). Umělecký výzkum tak bývá nazírán jako specifický průsečík dvou světů: exaktního a intuitivního. Tvůrci a tvůrkyně tudíž v rámci uměleckého výzkumu vytvářejí specifický typ spojnic reprezentujících alternativní a autonomní způsoby poznání. Systematicky využívají různé formy uměleckého vyjádření (často procesuálního charakteru) ve smyslu nástroje sloužícího k pochopení a uchopení okolního prostředí. Zejména společenskovědní obory představují potenciál empatičtějšího nahlížení na komplexní společenská témata. V souvislosti s uměleckým výzkumem se rovněž často hovoří o potřebě iniciace vzdělávací reformy, systémových změn v uměleckém školství a o ekologii vzdělávacího procesu. Umělecký výzkum se tak přirozeně stává oblastí umožňující prostoupení lidského poznání a porozumění. Relativizuje zažitá schémata pozorování a analyzování reality a upozorňuje na fakt, že svět vědy, jak jej známe, jak je definován rozdělením do jednotlivých vědních oborů, existuje pouhých 200 let. Přesto je vědeckou obcí i většinovou společností v intencích vědeckého pozitivismu preferován názor, že jinak, než prostřednictvím tradičního vědeckého bádání není možné dojít k poznání.

Zdroje a odkazy

<https://societyforartisticresearch.org/>

Symbiotica

Umělecká laboratoř založená trojicí umělců Oron Katts, Miranda Grounds a Stuart Bunt. Ve svých umělecko-výzkumných aktivitách tematizují propojení biologických experimentů a výtvarného umění, uskutečňované ve specifických podmínkách akademického výzkumného laboratorního prostředí. Umělecko-výzkumný tým si klade za cíl motivovat odbornou i širokou veřejnost k otevřenému dialogu o experimentální praxi a otázkách spojených s etikou v laboratorních výzkumech nebo o možnostech extenze lidského těla. Produkční tým realizuje programy uměleckých rezidencí, pořádá vzdělávací programy, uskutečňuje výstavy či organizuje mezioborová symposia. Jako relevantní umělecké strategie používá experimentální výstupy, protokoly z laboratorních pokusů a vzorků propojujících uměleckou praxi s biologií, bioetikou, ekologií, tkáňovým inženýrstvím či výzkumem spánku nebo nitrotělních implantátů. To vše lze terminologicky shrnout pod pojem bioart.

Odkaz

<http://www.symbiotica.uwa.edu.au/>

Big Data

My, lidé žijící ve 21. století, disponujeme nesrovnatelně větším objemem vědění než všechny předešlé generace. Každodenní informační tok, který nás atakuje a s každou naší na síti sdílenou odpovědí se stává osobnější, zacílenější, pozměňuje naše vnímání, fyziologii mozkových drah i psychiku. Již roku 1964 publikoval kanadský prorok teorie nových médií, Marshall McLuhan tezi, že každá nová technologie s sebou přináší evoluční potenciál a otevírá lidstvu nové obzory. Zároveň popsal vliv médií na myšlení jednotlivců i jejich sociální chování. Dopady nadužívání digitálních technologií, včetně potenciálu návykovosti, nárůstu úzkostné poruchy nebo digitální demence, se teprve s odstupem času po McLuhanově úmrtí (1980) zabývají pedagogové, psychologové i neurologové. Dlouhodobě se problematice fyziologického přizpůsobování se nabídkám nástrojů informačních technologií ve smyslu přenastavování, přizpůsobování struktury lidského mozku věnuje německý psychiatr a neurolog Manfred Spitzer, který ve druhé dekádě 21. století detekoval, že portfolio aplikací digitálních technologií začalo předbíhat evoluční potenciál člověka. Informační nadbytek začíná paradoxně „překážet“, respektive brání nám prožít satisfakci z komplexity poznání (včetně tvoření), přičemž stojí, a to v globálním měřítku, v juxtapozici k dřívější informační nedostupnosti, anebo limitované možnosti vzdělání. Informační éra, která lidstvo zásadním, akcelerujícím se způsobem proměňuje, může být v užším slova smyslu (pomineme-li předchozí vývoj výpočetní techniky) datována od 60. let 20. století, kdy ve Spojených státech amerických vznikl prototyp sítě ARPANET a ve Velké Británii sítě WAN. Zatímco v 60. letech se experimentálním způsobem zdařilo realizovat propojení jednotek či desítek počítačů, respektive pracovišť, v 70. letech je vyvíjen první e-mailový program a koncept zasíťování, „jak ho známe dnes“, přičemž samotný termín INTERNET je používán od 2. poloviny 80. let 20. století. V roce 1992 se k internetu připojilo Československo.

Zdroje a odkazy

<https://sciencemag.cz/historie-internetu-v-datech/>

Ars Electronica Linz Eduardo Kac Genesis, 1998—1999

Multioborový projekt brazilského umělce Eduarda Kace s velmi silným metaforickým základem je založen na významovém zapojení jazyka do uměleckého výstupu procesuálního charakteru, reflexi základů židovsko-křesťanské kultury i vnitřní polemice o etice a evoluci nebo úloze informačních technologií. Autor se zabýval transgenním posunem syntetické genetické informace, kterou vytvořil na základě přepisu konkrétního verše ze Starého zákona:

„Řekl opět Bůh: Učiňme člověka k obrazu našemu, podle podobnosti našeho, a ať panují nad rybami mořskými, a nad ptactvem nebeským, i nad hovady, a nade vší zemí, i nad všelikým zeměplazem hýbajícím se na zemi.“

(Bible Kralická, Starý zákon, Kniha Genesis, Kapitola I., verš 26)

Jazykové sdělení, které plně vystihuje esenci antropocénu, napřed převedl do Morseovy abecedy, která pro umělce představuje iniciační fázi elektromagnetického přenosu informace, kód složený z teček a čárek následně transformoval a implementoval do struktury nukleové kyseliny a její sekvence vložil do bakterií, které představovaly klíčovou součást instalace projektu. Postupnou transmutací bakterií došlo v průběhu výstavy k posunu v jejich genové struktuře. Po výstavě byl gen znovu dekodován, převeden do Morseovy abecedy, následně do angličtiny a sledován významový posun biblického citátu.

Odkaz

<https://www.ekac.org/geninfo2.html>

Být ženou: genderové stereotypy, společenská tabu, proměny životního stylu

Dějiny hnutí za rovnoprávnost pohlaví je možné datovat od 18. století, konkrétně je odvíjet od názorů a životních postojů spisovatelky, dramatičky a aktivistky Marie Olympe de Gouges. V intencích svého přesvědčení „Rovnost za řečnickým pultem, rovnost na popravišti“ sice nebyla oslyšena, ale zato během francouzské revoluce skutečně popravena, a to proto, že původní revoluční manifest z roku 1789, ideál rovnosti a bratrství nazvaný „Deklarace práv člověka a občana“ převedla v roce 1791 do ženského rodu a publikovala pod názvem „Deklarace práv ženy a občanky“. V organizované podobě, ve spolkových i aktivistických aktivitách, v potřebném mezinárodním zasíťování se myšlenka ženské emancipace do viditelného společenského diskurzu navrátila v první polovině 20. století, kdy se pozornost představitelk 1. vlny feminismu soustředila na esenciální oblasti disproporcí, mezi které patří boj za volební právo, důstojnou mzdu a přijatelné pracovní podmínky, právo dosáhnout plnohodnotného vysokoškolského vzdělání a disponovat svým majetkem. V 60. a 70. letech byly potom požadavky 2. vlny feministického hnutí rozšířeny o oblast práva na sebeurčení, sexuální svobody, práva na potrat, požadavku kariérní rovnosti a vymezení vůči sexismu a domácímu násilí. V rámci 3. vlny, datované do závěru 20. století, se spolu s postupující globalizací otevírá diskurz genderu a práva na sebeurčení bez rozdílů rasy a společenské třídy. Čtvrtá vlna feminismu je v 21. století spojována s globálním aktivismem, využitím potenciálu sociálních sítí a aktivním používáním dalších online nástrojů, akcentem otázky kvót a otevřeným přístupem k multigenderové realitě.

Zdroje a odkazy

<https://wave.rozhlas.cz/chceme-aby-se-sexismus-stal-celospolocenskym-tematem-rikaji-clenky-ctvrte-vlny-5186793>

Nguyễn Trinh Thi Eleven Sons, 2016

Vietnamská multimediální umělkyně a nezávislá filmařka ve svých dílech tematizuje řadu dosud tabuizovaných otázek, vztahujících se k dějinám 2. poloviny 20. století, proměněm vietnamské společnosti i postavení ženy, ale také roli umělce/umělkyně v rámci těchto proměn. Pro svůj adresný postoj, hluboký vhled a bytostně empatický přístup bývá oceňována po celém světě. Její nezpochybnitelné erudici napomohlo adekvátní vzdělání – v tomto ohledu je Nguyễn Trinh Thi ukázkovou umělkyní potvrzující rámcový model kariér tvůrců aktivních v období post-koloniálních proměn. Do portfolio odborných kompetencí tak může zařadit fotografii i dokumentární film, ale také žurnalismus a mezinárodní vztahy. Je zakladatelkou a ředitelkou vzdělávací a produkční neziskové organizace HanoiDOCLAB, která svůj program staví na výzkumu a experimentálním přístupu k filmové tvorbě.

V jednokanálové videoinstalaci nazvané Jedenáct synů se inspirovala syžetem stejnojmenného díla Franze Kafky. Interpretuje jej pomocí apropriování filmového materiálu, konkrétně stopáže převzaté z oficiální vietnamské filmové produkce posledních třiceti let, v níž figuruje jedna a táž herečka. Na proměně charakteru jejích rolí, respektive na základě kompilace a komparace filmových scén převzatých do nového díla Nguyễn Trinh Thi popisuje proměnu postavení ženy ve vietnamské společnosti, nazírání na společenské úlohy mužů, ale klade si též otázky spojené s objektivizací ženských hrdinek v kinematografii 2. poloviny 20. století. Snaží se pojmenovat specifika mezilidských vztahů v dobách zásadních společenských proměn souvisejících s pokračující a sílící globalizací, a především potom průlom do doposavad neměnných genderových rolí, na nichž je historicky tradiční vietnamská společnost založená, respektive zajímá ji postupná a nevyhnutelná proměna této „neměnnosti“.

Do svých tvůrčích strategií autorka zahrnuje metody uměleckého výzkumu, investigace a kolaborativní praxe. Bývá vnímána jako výjimečná umělkyně s ryzím, poetickým a empatickým osobním přístupem i mnohavrstevným pohledem na historii Vietnamu, post-traumatický efekt války, vývoj vietnamské společnosti i tabuizování fakt.

Odkazy

<https://nguyentrinhthi.wordpress.com/about/>

https://www.babelmatrix.org/works/de/Kafka,_Franz-1883/Elf_S%C3%B6hne/cz/34784-Jeden%C3%A1ct_syn%C5%A

Být Žid: nedorozumění, stereotypizace a předsudky

Rasismus byl přítomný ve společnostech starověkých, středověkých i raně novověkých. V dohledatelné a přesněji klasifikovatelné formě jej registrujeme od 18. století, kdy dochází k postupnému rozvolňování z podstaty středověkých diskriminačních zákonů (možnost opustit do té doby hradbami obehnaná ghetta, věnovat se zvolenému povolání, podnikat nebo studovat). Vzestup ovšem zaznamenáváme v 19. století, kdy jej můžeme detekovat jako smutný doprovod národních obrozeneckých hnutí i jako nástroj mocenské politiky. Projevy nenávisti, předsudků namířených proti

Židům, nazýváme antisemitismus. Projevy nenávisti adresované vůči židovskému náboženství, pramenící především z odlišností s křesťanskou vírou, bývají označovány jako antijudaismus. Kromě přímých fyzických útoků i ostrakizace aktivit spoluobčanů židovského původu, tato komunita v 19. století a později i ve 20. století postupně čelila opakujícím se předsudkům, že jsou Židé „nečistí“, že zapáchají, a proto bývali stereotypně karikováni jako prasata; že jsou líní; že rituálně vraždí, protože pro náboženské obřady potřebují „křesťanskou krev čistých panen“; že připravují mezinárodní „žido-bolševické“ spiknutí; nebo že chtějí svým kapitálem prostřednictvím burzy na Wall street ovládnout celý globální prostor, uvést ho do chaosu a krize. I když nám mohou tyto vybájené předsudečné charakteristiky ukotvené ve zvrácených hodnotových hodnotách zmanipulovaných lunatiků připadat naivní a hloupé, pravdou je, že jsou nacionalistické a rasistické tendence spolehlivě rozehrávány i v současné krizové situaci. Cílem antisemitských výpadů se tak opakovaně stává jak současný ukrajinský prezident Volodymyr Zelensky, tak i finanční magnát a filantrop George Soros – i oni se v intencích příspěvků na dezinformačních informačních platformách „snaží rozvracet svět“, „zvát do Evropy uprchlíky, aby zničili její křesťanské tradice“ a „podporovat fašismus“.

Zdroje a odkazy

<https://www.holocaust.cz/dejiny/holocaust/pojem-holocaust/>

Documenta 15 Kassel Taring Padi People's Justice, 2002

Kauza prezentace díla s rasistickým obsahem v rámci světově proslulé přehlídky umění, respektive nařčení z antisemitismu, popřípadě podcenění citlivosti tématu antisemitismu v politickém a společenském kontextu německých zemí vyvolala ostré reakce a rozpolčení umělecké scény. Pozoruhodným momentem – v souvislosti s analýzou následných reakcí – byl fakt, že spíše levicová část umělecké obce se díla zastávala, zatímco ta liberálnější intenzivněji vnímala konsekvence, které jeho nešťastná a nedomyšlená prezentace v Německu vyvolala. Indonéská skupina Taring Padi vytvořila kolektivní dílo nazvané People's Justice již roku 2002. Kromě mnoha dalších, byl na velkoformátovém výjevu jednoznačně čitelný i motiv vojáka s prasečí hlavou, nápisem Mossad a židovskou hvězdou. V důsledku počátečních rozpaků a následných politických reakcí bylo toto dílo na kasselské přehlídce zprvu zakryto, později odstraněno. Proti jeho prezentaci se postavili Ombudsman pro otázky antisemitismu i ministryně kultury. Mnoha reprezentanty umělecké scény bylo stažení díla označeno za bezprecedentní cenzorský zásah do koncepce přehlídky.

Aktivistická skupina Taring Padi dlouhodobě komentuje politickou situaci jihovýchodní Asie i globální situaci (ohrožení světového míru, environmentální ohrožení, znečištění planety, těžbu fosilních paliv, sociální nerovnováhu). Formou pouličních poutačů, bannerů, plakátů, billboardů a dalších forem nástrojů vizuální komunikace používaných při politických demonstracích vytváří monumentální, desítky metrů čtverečných či krychlových rozsáhlé kompozice či prostorové instalace. Tato levicová, až radikálně levicová umělecká skupina vznikla během autoritářského indonéského režimu na přelomu 20. a 21. století. V 90. letech squatovala budovu umělecké školy, kterou proměnila v umělecké aktivistické centrum. Díla vytváří metodou kolektivního autorství.

Odkazy

<https://documenta-fifteen.de/en/news/statement-by-taring-padi-on-dismantling-peoples-justice/>

<https://news.artnet.com/art-world/taring-padi-collective-interview-2155080>

Být Rom: život v celoživotní segregaci

Romové, Romani – etnikum pocházející prapůvodně z Indického subkontinentu, od dob středověku se stalo součástí evropské populace

Čeští Romové – až na několik stovek jedinců zemřeli nebo byli vyvražděni během romského Holokaustu

Sintové, Sinti – část středoevropské a západoevropské romské populace, v užším slova smyslu Romové obývající západoevropský prostor, do jejichž jazyka byly částečně inkorporovány prvky němčiny

V intencích právního systému nacistického Německa (podle takzvaných Norimberských zákonů z roku 1935) byli Romové a Sintové (jakožto „Cikáni“) spolu s Židy označováni za „neárijce“, tedy za „podřadnou, respektive méně rozvinutou lidskou rasu“ „odporující ideji rasově čistého státu“. Protože se o Romském holokaustu začalo otevřeně hovořit teprve od 80. let 20. století, vžila se pro něj též označení jako „zapomenutý“ nebo „přehlížený“ holokaust. V průběhu 2. světové války, tedy v období takzvaného „Protektorátu“, byl i na území dnešní České republiky vytvořen soupis „Cikánů“, na základě kterého byli příslušníci Romského etnika deportováni do českých sběrných pracovních táborů. První z nich byl provozován v Letech u Písku a druhý v Hodoníně u Kunštátu. Především v letech 1943 a 1944 však byli Romové převáženi rovněž do koncentračního tábora v Osvětimi, kde docházelo k násilným sterilizacím romských žen a ve kterých byla nakonec drtivá většina přichozích násilně usmrcena takzvaným „zplynováním“. Diskriminace, skupinová marginalizace a kriminalizace této etnické skupiny společenskou většinou se však stala nedílnou součástí i poválečné reality, a to napříč evropskými zeměmi. V Československu během předlistopadového režimu docházelo k pokusům o integraci, ale zejména o asimilaci romského etnika, a to i prostřednictvím nepřijatelných postupů jako opětovného neoprávněného provádění sterilizací romských žen při opakovaných či vícečetných porodech, automatického zapisování či přesunů romských dětí do tzv. zvláštních škol bez možnosti jejich dalšího studijního uplatnění nebo prostřednictvím cílené absence výuky romského jazyka na základních školách. Obecně patří Romové k etnické menšině s velmi vysokým potenciálem společenského vyloučení, pro většinu obyvatel sociálně vyloučených lokalit potom zásadní ohrožení představují: nízký stupeň dosaženého vzdělání, velmi vysoká nezaměstnanost, horší zdravotní stav, respektive snížená dostupnost zdravotních služeb, deprivace a chudoba.

Zdroje a odkazy

<https://www.holocaust.cz/dejiny/pronasledovani-a-genocida-romu/>

<https://artalk.cz/2018/02/21/kdo-je-romsky-umelec/>

Delaine LeBas Witch Hunt, 2011

Britská umělkyně romského původu, která ve své tvorbě jasně a deklarativně akcentuje a se specifickými výrazovými prostředky se vyjadřuje k otázkám etnické příslušnosti. Zabírá se s nimi spojenými rasovými stereotypy, problematikou jinakosti a sociálního vyloučení, všímá si kulturních a společenských stereotypů, nevyřčené, zamřčené i pouze ústně dochované historie každodennosti, možnostmi zkreslení a pokrivení interpretace romských dějin, ale věnuje se i problematice genderu. Ve svých monumentálních textilních instalacích zohledňuje výše zmiňovaná témata i kulturní a symbolické hodnoty použitého materiálu. Textil, látka pro ni reprezentuje „cech“, znamená sociálního vyloučení na základě představ a předsudků, které může určitý typ oděvu spojovaný s konkrétní společenskou skupinou implikovat. Zároveň se v souladu s romskou tradicí zabývá otázkou šetrného nakládání s textilní materií, pečlivým zužitkováním toho, co dříve již v jiné formě dosloužilo. Z objektů a maleb, útržků pestrobarevných vzorovaných látek, britských vlajek, výšivek, textilních aplikací i textových vzkazů vytváří symbolické výjevy zobrazující romskou tradici, anebo (a zároveň) představy většinové populace o tom, kam střípky povědomí o romské kultuře zařadit, od čeho je odvíjet, k jakým bodům je vztáhnout, zkrátka takovou sofistikovanou „romskou couture“.

Odkazy

<https://artycok.tv/cs/post/delaine-le-bas>

<https://anti.athensbiennale.org/en/artist/delaine-le-bas.html>

Být příslušníkem kmene

Od 80. let 20. století zažívá výtvarné umění do té doby nepředstavitelný kontinuální, stále se dynamizující obrat, rozdělený do několika postupných vývojových fází. Spolu s rozpadem kolonialismu totiž dochází ve 2. polovině 20. století k postupnému procesu sebeuvědomování do té doby přehlížených mas obyvatel na světových mocnostech původně závislých území, jejichž zástupci se vydávali do evropských a amerických metropolí získat adekvátní zkušenosti, cestovat, studovat a buď se vracet do svých zemí zpět, anebo – často v důsledku domovských autoritářských režimů – zůstat v zemích euroatlantického kulturního světa a zapustit tam své kořeny. V oblasti umělecké tvorby a produkce se tento jev propsal do situace, kdy mladí tvůrci odjížděli budovat svou uměleckou dráhu, přizpůsobovat se rámci západního uměleckého provozu, ale přitom se do něj rozhodl vstupovat neotřelými autentickými přístupy reflektujícími témata spojená s kulturou rodných zemí. Spolu s nástupem nových médií a cestou za rovnoprávnost ženských autorek představuje úspěch této generace mimoevropských tvůrců největší obrat globálního galerijního provozu. V průsečíku všech tří zmiňovaných souvislostí se nachází iránská umělkyně Shirin Neshat, držitelka dvou ocenění na Benátském bienále, narozená 1957 v severozápadním Iránu, která vystudovala kalifornskou Berkeley University a následně se usadila v New Yorku. Světovou reputaci získala díky nadčasovému multimediálnímu projektům reflektujícími tradiční perskou kulturu konfrontovanou s aktuální iránskou realitou. Světového ohlasu tyto umělci a umělkyně plně dosahují na přelomu 20. a 21. století, tedy v éře již postupující globalizace, ovlivněné silicím vlivem informačních technologií a možností budovat si svou kariéru i online nástroji, a to prakticky kdekoli po celém světě. Generace autorů a autorek, která na scénu přichází po roce 2000, už se tedy nutně nemusí vzdávat své autenticity a etnicity ve smyslu asimilačních přístupů naplňovaných generací předešlou, ale svůj životní postoj, přístup ke vzdělání ve smyslu demokratizace transferu informace uskutečňované i netradiční, „zezdola“ budovanou formou, odvíjí od zkušeností a potřeb naplňovaných v lokálním domovském prostředí. Tento proces se odehrával – oproti první zmiňované generaci – na půdorysu detailnějších sebeuvědomovacích společenských procesů, a to na úrovních národnostní, respektive státní příslušnosti.

V tomto ohledu sehrál významnou iniciační roli kupříkladu klasický reprezentant první zmiňované generace, původně nigerijský teoretik, kritik a kurátor Okwui Enkwezor, který postavil téma mezinárodní přehlídky Documenta 11 (jako první „neevropan“ ve funkci jejího kurátora) na otevřené artikulaci do té doby nevyřčeného tématu: post-kolonialismu. Ve svých klíčových výstavních konceptech realizovaných v prestižních výstavních institucích (Guggenheimovo muzeum v New Yorku, Art Institute v Chicagu, Haus der Kunst v Mnichově) akcentoval opakovaně téma jinakosti, plurality kulturních dějin a hrlosti na autentickou rozmanitost i konkrétní etnickou příslušnost, stejně jako západní „exotizaci“ jinakosti. Vzrušení, excitace, účast na tepu dějin, období velkého přerodu, tematizace multikulturalismu spojená s hektickými aktivitami „flying curators“ představovaly až do doby ekonomické recese v letech 2008–2009 základní charakteristiku globálního uměleckého provozu. Důsledky následného ekonomického kolapsu tehdy logicky vedly k postupným proměnám společenských priorit i k potřebě přenastavit s novou situací nekompatibilní, přesto dosud stále funkční systémy i zažité stereotypy, a hledat takové priority, které by odrážely nové chápání světa. Ve druhé dekádě 21. století se v dalším kroku a v důsledku výše vyřčených procesů, i s ohledem na obecné proměny životního stylu podmíněné globálně dostupnými informačními technologiemi a dopadem vznikajících sociálních sítích, zcela přenastavily i tvůrčí strategie a vnímání identity jedinců i skupin. Do popředí se pod vlivem postupující emancipace mimoevropských kultur a v intencích volání po návratu ke kořenům

dostala témata jako ritualizace každodennosti, snění, kmenová příslušnost, tradiční (původní) výtvarné techniky i rukodělné postupy.

Zdroje a odkazy

<https://www.on-curating.org/issue-33-reader/post-north-documenta11-and-the-challenges-of-the-global-exhibition.html#.Y8WIJ3bMJPY>
<https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11>

59. Benátské bienále — Francouzský pavilon Zineb Sedira Dreams have no title, 2022

Filmařka a multimediální umělkyně Zineb Sedira se narodila roku 1963 ve Francii na předměstí Paříže do rodiny alžírských přistěhovalců. Ve své tvorbě opakovaně akcentuje otázku původu a sociální stratifikace. Její etnický původ vytváří základ dichotomie, respektive trojí identity, skrze kterou vnímá okolní svět. Pocit jinakosti každodenně prožívaný v západoevropské společnosti ji na jedné straně vnitřně obohacuje o další kulturní rozměr a přináší svébytný tvůrčí potenciál, zároveň ale bývá předmětem skryté i otevřené diskriminace. Zineb Sedira žije a pracuje ve Velké Británii. A právě identifikaci se společenským prostředím zmíněných tří zemí trvale stimulujících její kariéru věnuje opakovaně svou pozornost. V multidisciplinárním záběru vytváří výrazná díla na pomezí výtvarného umění, kinematografie a kulturní antropologie nebo kulturní geografie. Do svých projektů zahrnuje autobiografické prvky, realisticky působící, přesto fiktivní narativy i historické fakty. Umělkyně je jednou ze zakladatelek a zakladatelů instituce ARIA (Artist Residency In Algiers), která od roku 2011 napomáhá rozvíjet kontakty s alžírskou uměleckou scénou a vytvářet mezinárodní tvůrčí týmy.

Instalace Dreams have no title rovněž připomíná autorčino emoční rozpolcení mezi třemi geografickými a kulturními záchytnými body jejího života. Mezi Francií, v níž vyrůstala s láskou ke kinematografii, Alžírem vnímaným jako kulturní dědictví svých kořenů a Británií, v níž se v dospělosti usadila. Zvláštní důraz v projektu klade na historický souběh dvou pro autorku důležitých (jinak neporovnatelných) kontextů: Války za nezávislost Alžíru a Francouzské filmové nové vlny. Do období 60. let 20. století rovněž stylizuje set-design pečlivě koncipovaného díla, přičemž vychází z dobové estetiky, životního stylu, hudby, designu, grafického designu, módy... Dílo, které v sobě obsahuje výrazové prostředky kinematografie, performance i architektury, rekonstruuje, či spíše demonstroe zdánlivou logiku a linearitu autorčina života. „Časové usazení“, odvíjení příběhu od „začátku do konce“ bylo v pavilonu benátského bienále evokováno průchodem mezi dílčími instalacemi, jejichž účel byl v závěru plně rozkryt v potměném kinosále, na jehož plátno se doslovně promítal stylizovaný životní příběh, sestávající z jednotlivých scén odehrávajících se právě v kulisách výše zmíněných instalačních celků a v nich vystavených artefaktů – filmových rekvizit.

Odkazy

<https://dreamshavenotitles.com/index.php/en/home/>
<https://www.zinebseDIRA.com/dreams-have-no-titles-2022/>
<https://www.zinebseDIRA.com/dreams-have-no-titles-2022-film/>

Environmentální tvorba a prožitek environmentálního žalu

Cílenou reflexí přírody, přírodnin, přírodních procesů a vztahů mezi nimi se umělecká praxe zabývá zhruba od 60. let 20. století, ať už v podobě individuálních „rebelských“ gest reagujících na kritizovanou domnělou vyprázdňenost pozdně modernistické produkce a její výlučnou prezentaci v elitářském galerijním prostředí, anebo formou otevřeně politických aktivistických projektů spíše postmoderního charakteru. Ke vzestupu četnosti reflexe této problematiky dochází po roce 2000, a to s ohledem na rozvoj a dostupnost informačních technologií, rostoucí povědomí o globálních dopadech znečištění životního prostředí a dynamických proměnách ekosystémů (deštné pralesy, ozónová díra, vzestup produkce CO₂, dopady těžby fosilních paliv, přítomnost dalších chemických polutantů, rizika provozů atomových elektráren a skladování jaderného odpadu, nárůst výroby plastů a způsoby jejich likvidace, transformace světové ekonomiky a přesun výrazného objemu stěžejních výrobních provozů do zemí východní a jihovýchodní Asie, nebývalá koncentrace kapitálu a vznik globálních konsorcií). V souvislosti s diverzifikací ekologických témat, kterými se umění po roce 2000 zabývalo, však dochází rovněž k rozproštění širokého portfolia používaných výrazových prostředků a tvůrčích postupů – od zapojení udržitelných materiálů, recyklátů nebo odpadků do umělecké praxe, užití laboratorních postupů, vytváření filmových dokumentů, generování softwarů, vytváření online projektů včetně organizování hackerských útoků, až po instrumentální polohu aktivistických apelativních gest v podobě demonstrací, happeningů, organizování klimakempů, okupačních stávek či okupování výrobních provozů a v poslední době též následování diverzních akcí poškozujících exponáty v uměleckých muzeích a obrazových galeriích. V důsledku závažnosti dopadu klimatických změn a nutnosti promýšlet ekologicky udržitelnou variantu budoucnosti, tak narůstá nejen potřeba umělecky se k nim vyjadřovat, ale též nutnost mezioborového networkingu propojujícího umělecký svět s rámcem mimouměleckým. Pro umělce či umělkyně zabývající se environmentálními aspekty je totiž zapotřebí sledovat aktuální vývoj v oblasti přírodních a technických věd, společenský a politický dopad environmentálních změn, jejich mediální reflexi, i vývoj aktivismu, a především jeho specifické formy, kterou je artivismus (aktivistické gesto propojené s uměleckou erudicí).

Základními znaky, jimiž se vyznačuje současné ekologicky vstřícné umění, se tak logicky a nevyhnutelně stávají jasně deklarovaná solidarita, nekompromisní angažovanost, kritické myšlení, interaktivita, již zmiňovaná mezioborová provázanost, komunitní umělecká praxe, snaha o minimalizaci uhlíkové stopy, recyklovatelnost, akcent lokálního kontextu, péče o biodiverzitu, původní ekosystémy a ohrožené biotopy, biologické druhy či odrůdy, idea autonomní soběstačnosti a bezodpadového hospodářství.

Psychickou nebo psychosomatickou reakci na nezvratnost klimatických změn nebo v širším slova smyslu na nemožnost vlastními silami viditelně ovlivnit znečišťování životního prostředí definujeme jako environmentální žal (též ecological grief, climate anxiety). Intenzivní prožitek emoční lability či tísně, a to i v míře naprosto paralyzující a přelévající se do podoby fyzické stresové reakce, je nutné vnímat jako masově rozšířený fakt. V souvislosti s tímto dobovým fenoménem je třeba striktně přistupovat k vyhodnocování příčin a následků, i k možnostem hledání pozitivního

vyústění stávající situace. Na jedné straně je nutné apelovat na odhodlanost k osobní i kolektivní zodpovědnosti a připomínat si důležitost nepatrných, ale každodenních vstřícných kroků, které v celistvosti konání pozitivní dopad jistě mít budou, na straně druhé nelze zapomínat na potřebu „dospěle“ zvnitřnit problém – bez paniky, s vědomím závažnosti situace zpracovat stav, v němž se naše civilizace nachází a přijmout ho jako danost. V dalším kroku je zapotřebí se s ním vyrovnat, uvědomit si sílu sdílení zkušenosti s dalšími jedinci a třeba své obavy přetavit do podoby osobité umělecké výpovědi.

Zdroje a odkazy

<https://www.extinctionrebellion.cz/jednejme-okamzite/navody-a-materialy/regenerativni-kultura/environmentalni-zal-a-co-s-nim/>

Max Hooper Schneider Lady Marlene, 2018

Americký multimediální umělec, který vedle umění vystudoval biologii a krajinářskou architekturu, svou tvůrčí strategii opírá právě o znalost ekosystémů, povědomí o biologických procesech, a také o znalost technických zákonitostí a technologických postupů. Jeho vědomosti a zkušenosti z oblasti vědeckého bádání mu umožnily najít si způsob adekvátního výrazového prostředku formálně blízkého kumulativní instalaci využívající prvků ready mades, tedy nalezených objektů, kombinovaných s biologickými entitami, jejichž působivým začleněním do architektury výstavního prostoru a nasvícením vznikají symbiotické, esteticky působivé celky. Budeme-li ovšem pojem „organismus“ definovat jako časově a prostorově ohraničený celek, který je částečně proměnlivý v důsledku v něm probíhajících procesů a který komunikuje s vnějším světem a na vnějších podmínkách je existenciálně závislý, potom můžeme jednotlivá umělecká díla Maxe Hoopera Schneidera vnímat jako miniaturní dočasné ekosystémy, stejně jako „pokoje“ trojdimenzionální zátiší.

Jeho objekty a instalace sestávají z nahromaděných živých přírodnin, plodů, tělesných schránek či jejich částí, vytvářejících vzájemné kauzální vazby, odrážejících procesuální proměny a oplývající specifickým (částečně barokně podmanivým, částečně dadaistickým nebo surrealisticky ambivalentním) estetickým účinkem. Zvolené prostorové kompozice rovněž v jiném měřítku asociují krajinné scenérie nebo průhledy do urbánních struktur. Větší celky komponované do konkrétních galerijních prostorů vytvářejí dojem exemplářů, výstupů vědeckého experimentu, nebo výsek muzeální přírodovědné expozice, čemuž napomáhá symbolické vymezení instalace tabulovým sklem – v podobě akvárií či laboratorních boxů, užití neosobního technicistního osvětlení či zahradních záhonových obrub. Symbolicky, metaforicky se v kompozicích objevují i náznaky antropomorfních motivů, které spolu s aplikací plastových předmětů, masek, nákupních vozíků, bižuterie a textilií odkazují ke kritice antropocénu.

Odkazy

<https://highart.fr/artists/max-hooper-schneider/>

<https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2019/hammer-projects-max-hooper-schneider>

Skupina jako tvůrčí jednotka: kolektivní a participativní postupy

Skupinové tvůrčí postupy, které stále výrazněji zasahují do způsobů umělecké praxe 21. století a v posledních letech, dá se říct, scéně dominují, je možné rozdělit do dvou základních typů. Zatímco kolektivní autorství je založeno na souměřitelném, názorově fluidnějším, v rámci skupiny anonymizovaném a horizontálně rozprostřeném přínosu jednotlivých členů umělecké skupiny, participativní dílo je založeno na pravidlech definovaných autorem nebo autorkou, který/kteřá v rámci skupiny plní roli aktivátora, motivátora, dramaturga, choreografa, dirigenta či režiséra. Umělci, kteří se zabývají participativní praxí, vytvářejí společensky angažované projekty založené na aktivizaci marginalizovaných skupin a na zprostředkování zážitku z tvorby nejen profesionálním umělcům. Autoři tak používají participativní strategii jako nástroj k pojmenování kvality či možnosti vylepšení životních podmínek vybrané cílové skupiny. Výstupem takového procesu může být dílo, které přispívá k sebeuvědomování vlastní hodnoty jedince, aktivizaci osobních či komunitních priorit, k založení nové sociální skupiny, instituce, programu či pobídky. Zároveň je třeba zmínit, že ne každý umělecký projekt participačního charakteru musí nutně obsahovat potenciál zlepšení výchozího stavu. Do skupiny adresátů, pro kterou je dílo koncipováno, může vnést údiv, překvapení či znejistění, ale i kontroverze. I v takovém případě však můžeme hovořit o pozitivních signálech, které vytržením z letargie účastníci projektu získávají. Přesto je v souvislosti s participativní praxí zapotřebí zmínit nejdůležitější výchozí bod: adresáti, jimž je projekt určen, nesmí být umělci proti své vůli manipulováni a exploatováni. Umělec nesmí zneužívat kreativní potenciál vzájemných vazeb, a naopak je nezbytné, aby v průběhu vzniku uměleckého díla i jeho veřejné prezentace striktně dodržoval obecně daná či sebou samým pro konkrétní případ definovaná a také skupinou konsensuálně akceptovaná etická pravidla. Participativní přístup a vzestup jeho obliby do roce 2000 souvisí rovněž s ději, které je v uměleckém provozu možné popsat termínem edukativní obrát. V jeho intencích vytvářejí umělecká díla zázemí a východiska pro další galerijní činnosti a zároveň zohledňují pedagogický (edukační, výtvarně-pedagogický) rozměr výstavního konceptu. Námětovou rovinou takových děl, tedy sociálně-aktivačních projektů, se potom může stát i škola jako instituce, vzdělávací program, který je v ní uskutečňován, anebo kritika celého školského systému, včetně kritiky výuky budoucích profesionálních tvůrců, tedy kritiky uměleckého školství.

Zdroje a odkazy

<http://www.institutuzkosti.cz/front>

Ruangrupa Gudskul

Není náhodou, že v tomto úzkém výčtu několika mála profilujících uměleckých přístupů referujeme hned o dvou indonéských uskupeních. Z této akcentace vyplývá přinejmenším viditelnost diskurzu spojeného s post-koloniálním dědictvím, kolektivní uměleckou tvorbou i četnost environmentálně orientované umělecké praxe. Ruangrupa je tedy rovněž (jako Taring Padi) indonéským kolektivem, který principiálně propojuje skupinový tvůrčí přístup s přesahy směrem ke kurátorským networkingovým aktivitám, kritické reflexi nebezpečných společenských úkazů a procesů i uměleckému výzkumu a vzdělávací praxi. Skupina věnuje zvláštní pozornost rovněž způsobům distribuce kompetencí řízení (a kurátorování), a to včetně výzkumu odlišností obvyklých postupů a zavedených praxí lineárního předávání částečných kompetencí, jak je známe ze západního prostředí, v konfrontaci s dalšími možnostmi sdílení prostoru a výměny zkušeností, frekventovanými naopak v jihovýchodní Asii, a to například kooperativním sdílením formou postupného doplňování partnerů ve smyslu a v principu „nabalování sněhové koule“. Tento způsob spolupráce a dynamizace původní myšlenky (v důsledku zmnožených, postupně doplňovaných příkladů pozitivní praxe) si ostatně skupina vyzkoušela v případě spolukurátorování 15. Dokumenty. Pro své kulturní aktivity založené na kritické analýze a interdisciplinárním přístupu hledají nové formy spolupráce, nové výrazové polohy i inovativní způsoby prezentace uměleckých projektů, včetně „vystavování“ samotného procesu umělecké komunitní praxe.

Ruangrupa iniciovala též projekt Gudskul ekosistem, v němž se v různých polohách a přístupech potkávají vědci s manažery, kurátory, designéry a umělci různých žánrů. Z jejich společného dialogu založeného na vzájemné názorové výměně, respektive sdílení oborových zkušeností, vzniká společná informační platforma, která „roste“ coby „dynamický ekosystém“ založený na demokratickém předávání informací, které je základem kreativní praxe s vysokým společenským, politickým, ekonomickým i environmentálním impaktem. Organicky budovaný umělecký „ekosystém“ je z podstaty založený na kumulaci neziskových komunitních aktivit (sponzorovaných, donátorsky zajištěných) ve smyslu uměleckého družstva. Spolupráce spolu se sdílením jsou tudíž nástroji pro vytváření vláken rostoucího „ekosystému“ a umělecké produkce.

Odkaz

<https://gudskul.art/#>

Umělecká tvorba jako velké dobrodružství, autoterapie i společenská potřeba

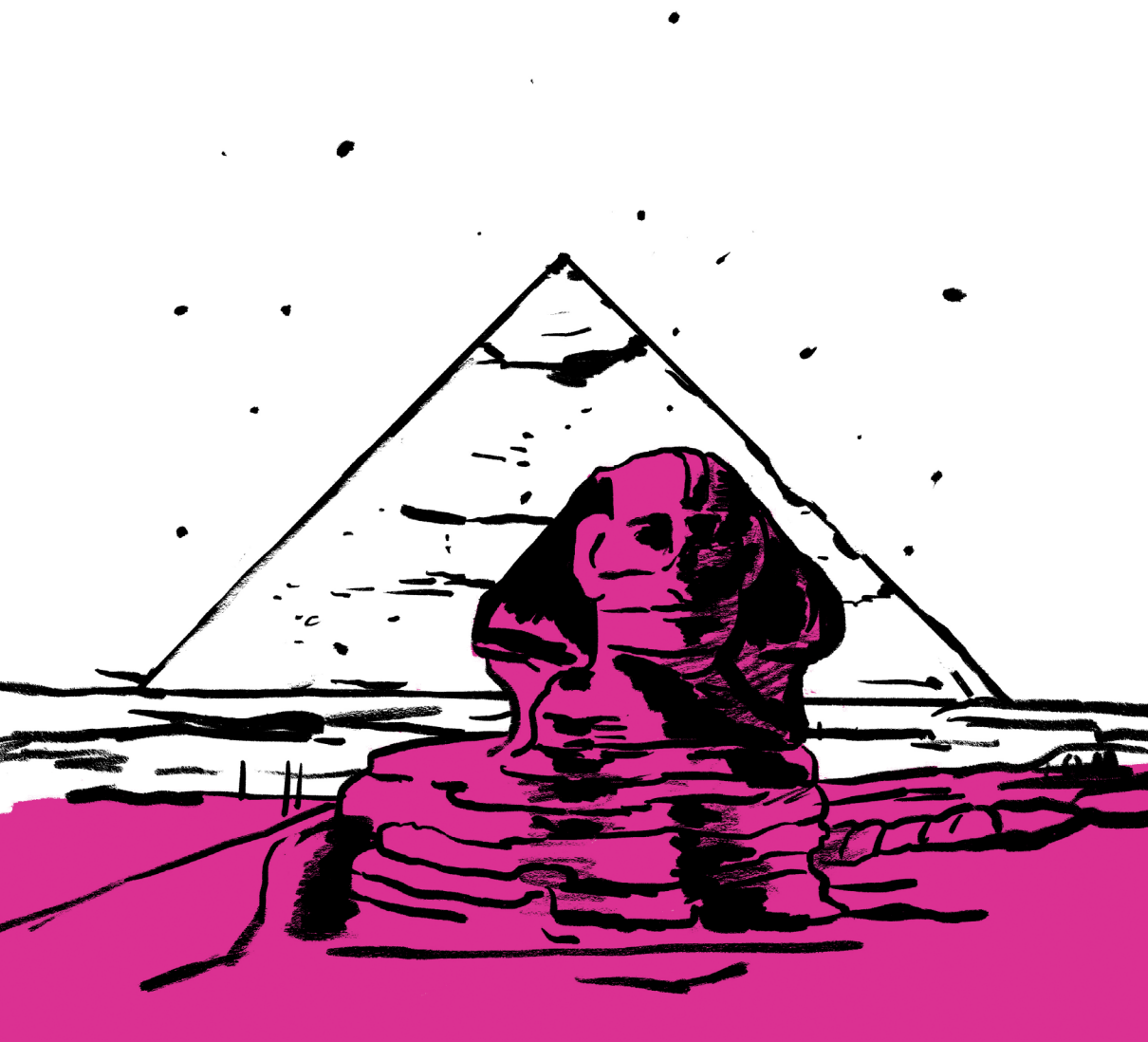
Životaschopnost uměleckého díla (i konkrétního uměleckého přístupu) je prověřována časem. Rozhodnutí být umělcem/umělkyní tedy představuje jistou dávku rizika, velké dobrodružství spočívající v nejistotě, v pochybách, zda veškeré konání, které je založené na neutuchající potřebě vyjadřovat se pomocí vlastních vizuálních strategií a vybraných výrazových prostředků má nebo nemá smysl. Nutková potřeba tvořit, komentovat, provokovat, glosovat i léčit však u umělců s vysokým tvůrčím potenciálem převyšuje nejistotu akceptace konkrétního gesta odbornou i širokou veřejností či institucionálním uměleckým provozem, respektive kunsthistoriky, kritiky, sběrateli a diváctvem. To ovšem neznamená, že i tvůrci a tvůrkyně zcela neznámí a ve své době a lokálním kontextu zcela upozadovaní, se později nemohou stát globálními „hvězdami“. Dokonce ani satisfakce, kterou přináší časový odstup, však nebývá definitivní a priority a preference umělců a uměleckých trendů či strategií bývají cyklicky proměnlivé. A tak se běžně stává, že i takto – třeba dodatečně proslavená umělecká díla opětovně upadají v nezájem či do zapomenutí nebo podléhají přirozeným kontinuálním potřebám sebereflexe a názorové nebo stylové momentální akcelerace výtvarné scény.

Potřeba názorové rekonstrukce, mnohdy reinkarnace, vyplývá z mnoha aspektů. Mezi těmi nejdůležitějšími je třeba zmínit společenskou poptávku a obecné dobové priority. Oborový a názorový diskurz, ve kterých se pohybujeme, je tedy přinejmenším velmi tekutý. Nelze jej jednou provždy zakonzervovat, založit na empirických systémech a obecně platných vzorcích. Tento fakt ho ovšem obohacuje o názorovou pluralitu, interpretační flexibilitu a bohatost, možnost i zcela „nového“ čtení nebo metaforickou svobodu, ovšem podmínečně založenou na potřebném vzdělanostním a zkušenostním základě.

Klademe si otázky, jaká je aktuální podoba současného umění a jaké budou metaverze jeho budoucích poloh. Budeme se pohybovat převážně v multidimenzionálním prostoru NFT, anebo bude jeho vývoj přerývaně determinován a usměrňován průběžně ohlašovanými „konci“ výrazových prostředků, stylů, umění jako takového, kultury jako takové, nebo i lidské kreativity převálcované umělými neuronovými sítěmi? ANN využívají, sčítají, překrývají, vyhodnocují a podle zadaných algoritmů kompletují vzorce reakcí odpovídající původním biologickým strukturám. Je toto cesta vedoucí ke komplexitě účinku srovnatelného s reálným (tedy fyzickým, na lidském konání a intuici založeným) uměleckým dílem? Věřím že ne. Jsme přesvědčeni, že opět, jak bylo zmíněno výše, bude zapotřebí určitého časového odstupu k tomu, aby se vzápětí objevily inovativní reakce lidských tvůrců, přirozeně očištěné kreativní reakce absorbující nový technologický potenciál formou křehce, vzácně a jedinečně „nepřesného“ uměleckého díla. Vyprázdňenost a pohodlnost, s jakými se pohybujeme na hraně propasti kreativní autonomie, si dříve či později uvědomíme, stejně jako bezelstnost dynamiky odvádění kompetencí, které akcelerujícím se tempem předáváme externím přístrojům a s každou novou aplikací našeho chytrého telefonu či hodinek, našich chytrých domácích spotřebičů či komplexně chytré domácnosti tak přicházíme o kousek vlastních schopností. Vztáhneme-li tyto procesy na principy umělecké tvorby, s každým softwarovým vylepšením přibližujeme svá díla [strojové] dokonalosti, ale zbavujeme



je jedinečnosti, jejich „duše“, nebo i tvůrčího potenciálu procesuální „chyby“. Předpřipravené, pro své uživatele na míru vygenerované software nám na jedné straně vycházejí líbivě a podmanivě vstříc, ovšem na straně druhé přílišná snadnost dobrat se kvalitního výstupu přece jen zbystřuje naši ostražitost. Je tato cesta tou, která nás (naše díla) vede do nezapomenutí? Může nám přinést pocit výlučnosti, výjimečnosti, geniality? Zjitřená citlivost a obezřetnost přivádí současné tvůrce jak k adoraci chyby, kdy cílem, výtvořem, metodou, procesem je samotný glitch, anebo přímo k retrogradní technologické restauraci analogových technologií.



Dějiny umění nelze vnímat, číst a studovat dogmaticky. Mění se nám před očima, stejně jako společnost kolem nás. V současném světě, mimo jiné i v důsledku stále dostupnějších technologických postupů uplatňovaných v kreativních postupech, i zkušeností současných tvůrců nesrovnatelných se zkušenostmi a praxí tvůrců všech předešlých generací. Diskuse, které jsou moderovány v souvislosti s tendencemi uvedenými v předešlém odstavci, však představují pouze jednu, a to technologickou podmíněnost aktuální umělecké tvorby. Další tři okruhy zásadních přímých vlivů představují tázání spojená s přesahy umělecké tvorby směrem ke společenským a humanitním vědním oborům, anebo k environmentální, respektive obecně komunitní (ekosystémové a společensky empatické) citlivosti. V těchto konstelacích je potřebné zmínit základní okruhy uměleckých preferencí (a společenských) potřeb, které jsou motivovány buď potřebami individualizace a hledání vlastní identity na jedné straně, reflexí sdíleného či individualizovaného traumatu (často ve spojení s předešlým tematickým okruhem, a to buď ve spojení s coming-outy sexuální orientace či akcentem kladeným na hledání pluralitní či fluidní genderové identity, anebo s ohledem na multikulturní a multietnické aspekty globalizovaného prostředí).

Když před několika lety shrnul egyptolog profesor Miroslav Bárta své nutkavé pocity ohledně krizového vývojového scénáře současného civilizačního rámce, který porovnával s dávnými starověkými společenskými systémy a jejich krizovými předěly, otevřel otázky týkající se nutnosti přenastavení našich civilizačních ambicí, aspirací a návyků směrem ke kontinuitě pozitivních [pro komunitní přežití potřebných] vývojových trendů a začal v rámci otevřeného veřejného diskurzu hovořit o soumraku stávajících, ale již přežitých dysfunkčních civilizačních schémat, respektive o nevyhnutelnosti a faktické prospěšnosti „kolapsu“. Text působící ve své době dojmem zjevení se na jedné straně stal nesmírně populárním výstupem, který odrážel jak obavy z dalšího vývoje či zamyšlení nad udržitelností současnosti, jak ji máme zažitou, tak přinášel samo sebou i pochyby o uvěřitelnosti, respektive zavádějící a diskutabilní přímočarosti nastolených tezí, zároveň však představoval stále ještě příliš úzce zacílený referenční rámec, než aby se stal podnětným a sebezpytujícím iniciačním elementem potřebných změn.

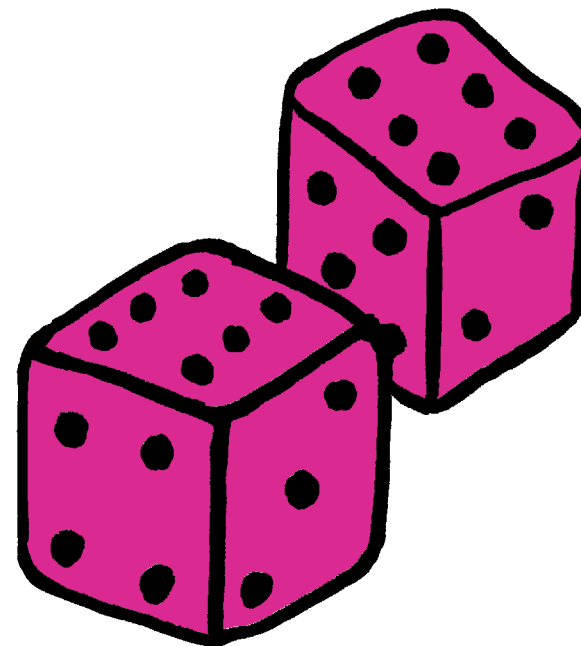
V rostoucích obavách a sdílených úzkostech cítíme potřebu systémové změny stále naléhavěji. Přerodu, snad evolučního, možná revolučního charakteru, neurčitého původu, rozsahu a dopadu. V rovině obecných tezí bychom byli schopni velkých ústupků, zejména těch, které souvisejí s environmentálními aspekty naší existence a potřebou trvale udržitelného života na naší planetě i debatami o krizi či konci antropocénu. Představa zamořených oceánů je natolik konkrétní a dokumentačně uchopitelná, že se povědomí o ní dostalo globálního prostoru. Třídíme odpad, nakupujeme v second-handech a nakupujeme v bezobalových obchodech nebo na farmářských trzích. Ukolébáváme se pocitem, že pro planetu činíme něco zásadního, když ve své komfortní zóně třímáme v rukou transparenty s nápisem KLIMATICKÁ KRIZE, ale odmítáme si připouštět, že se v důsledku jedná pouze o souhrn potřebných, nicméně spíše „kosmetických“ potenciálních posunů. Tušíme, že dostatečná systémová změna zmírňující dopad klimatických změn a brzdící ničivou nerovnováhu, bude daleko „bolestivější“, patrně založená na hledání nových systémů společenského uspořádání, rovnováhy politických systémů, odstraňování extrémní chudoby a nedostatku vody i přístupu k potravinám. Stále ještě naivní charakter reakce na tyto výzvy však hrozí sekundárním extremismem a absolutní destrukcí stávajících systémů a hodnot společnost formujících po staletí, po tisíciletí...

Naše zranitelnost a nepřipravenost čelit plošným omezením se plně projevila rovněž během posledních dvou pandemických let. Doba kontinuálního přenastavování pravidel zrelativizovala hodnověrnost systémů, znejistila neměnnost životních stereotypů a otřásla systémem základních hodnot. Všichni jsme se po dobu několika let stali potenciálními přenašeči, anebo oběťmi smrtícího viru. Nevědomky jsme mohli zraňovat anonymně davu i adresně své nejbližší. Každý blízký kontakt představoval jistou dávku nebezpečí, každá preventivní izolace hmatatelnou, extrémně vysokou míru sociálního vyloučení s dalekosáhlými dopady. Obrannou reakcí organismu bylo nemyslitelné slevování z běžných „civilizačních“ návyků: opravdu si ráno musím vyčistit zuby, když zůstanu sám/sama doma? Společnost oblečená po dobu několika sezón do teplákových mikin a spodního prádla o to víc zintenzivnila svůj společenský život na sociálních sítích. Velice snadno se přeorientovala na výlučné sdílení stvrzujících názorů v rámci příbuzných twitterových vláken a facebookových profilů a neviditelně se rozštěpila vedví napříč původními společenskými skupinami, ať už v rámci spolkových aktivit a přátelských setkávání, anebo mezigeneračně v rámci svých rodin. Izolace sociální tak přerostla v omezenost emoční, torpédovanou pocitu nejistoty, skepse a ohrožení. Společnost s bolavou duší se atomizovala, a i když sdílela své zmatky i zármuky i formou uměleckého gesta, většinou se tak dělo primárně prizmatem vlastního JÁ, svého žalu, autoterapeutickým líčením vlastních pocitů. Jako křehcí a subtilní egocentrici jsme se před svými monitory – klíčovými spojnicemi s okolním světem – mentálně i fyzicky obnažovali i skrývali za vypnutou kamerou, a přitom nekotvili svá názorová přesvědčení s fyzickými partnery a přáteli, ale prostřednictvím komunikací třeba s falešnými profily a neznámými platformami, nebo si budoucí partnery a partnerky vyhledávali přes Tinder a „společné“ zážitky komunikovali přes Whatsapp.

Základní lidská a občanská práva orientovaná na respekt k jednotlivci vzala v instantní potřebě automaticky nadřadit individuální potřebu zájmům celku zasvě. V různých končinách světa se tento proces odehrával s odlišnou intenzitou, ale snadnost, s jakou se devastační rozměr manipulace s lidskými osudy odehrával v nejlidnatější zemi světa, vyrazila dech. Cestování, fyzická komunikace, ale i fyzické formy kulturní produkce byly po dobu několik let fatálně omezeny. S nedostatečným

odstupem od těchto neblahých sezón se můžeme jen dohadovat, do jaké míry přispěly limity, příkazy, krizová opatření a zákazy k následnému vymezování a hledání přímočarých populistických řešení. Na přelomu roků 2021 a 2022 se konečně zdálo, že síla světové pandemie pomalu ustupuje a společnost se postupně navrácí ke svým dřívějším návykům. Natěšení na opětovný návrat do prosperující každodennosti a bezstarostnosti však netrvalo dlouho. V důsledku událostí ze dne 24. února 2022 se ze dne na den změnila naše priority a představy o spravedlivém, mírovém, kosmopolitním uspořádání světa.

S jistou dávkou odevzdanosti a smutku nelze než konstatovat, že se generaci nastupujících umělců a umělkyní otevřel prostor pro autentickou reflexi mezní situace, v níž se ocitla bez vlastního přičinění a s nezavidělnou kadencí sledu vnějších negativních impulzů. Ve zlomovém momentu je však možné nalézt i nepřehlédnutelný prvek naděje a víry v budoucnost.



Seznam doporučené literatury

ALEMANI, Cecilia. *Milk of Dreams*. Biennale Arte 2022. Venice: La Biennale di Venezia, 2022.

ASSMANOVÁ, Aleida. *Prostory vzpomínání: Podoby a proměny kulturní paměti*. Praha: Karolinum, 2018.

BÁRTA, Miroslav, FOLTÝN, Otakar, KOVÁŘ, Martin (eds.). *Povaha změny. Bezpečnost, rizika a stav dnešní civilizace*. Praha: Vyšehrad, 2015.

BÁRTA, Miroslav, KOVÁŘ, Martin (ed.). *Jak dál? Svět, Evropa a Česká republika v době „na rozhraní“*. Praha: Academia, 2018.

DELAP, Lucy, VARGOVÁ, Alžběta. *Feminismy. Globální dějiny*. Brno: Host, 2022.

ENWEZOR, Okwui (ed.). *Documenta XI*. Stuttgart, Berlin: Hatje Cantz, 2002.

JANOŠČÍK, Václav. *Napínat současnost. Detektivní pátrání po sdíleném světě*. Praha: AVU, 2020.

JANOŠČÍK, Václav, HORÁKOVÁ, Jana, CSERES, Jozef, BERNARTOVÁ, Jana, PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, Andrea. *Nula jedna*. Liberec: Oblastní galerie, 2018.

NAVRÁTIL, Ondřej. *Řečiště a vlna. České umění a environmentální problematika na počátku 21. století*. Brno: Masarykova univerzita, OFF/FORMAT, 2021.

ORR, Judith. *Sexismus a systém. Rebelčin (i rebelův) průvodce osvobozením žen*. Opava: Solidarita, 2016.

PROKOP, Daniel, VOCHOCOVÁ, Lenka, PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, Andrea, ZÁPOTOCKÝ, Jan, ROSENFELDOVÁ, Jana, FOUSEK KROBOVÁ, Tereza. *Na moři, za plotem, na síti*. Zlín: Kniha Zlín, 2021.

RUANGRUPA (eds.). *Documenta Fifteen. Handbook*. Stuttgart, Berlin: Hatje Cantz, 2022.

SPITZER, Manfred. *Digitální demence. Jak připravujeme sami sebe a naše děti o rozum*. Brno: Host, 2014.

SPITZER, Manfred, ZÜNDORF, Iva. *Kybernemoc! Jak nám digitalizovaný život ničí zdraví*. Brno: Host, 2016.

Dějiny (nejen) současného umění

Zdena Kolečková
Michaela Thelenová
Michal Koleček

Studijní opora pro potřeby studijních předmětů KDT/FU006 Dějiny umění VI a KDT/FU007 Dějiny umění VII 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. Zdena Kolečková, Ph.D.
doc. Mgr. Michaela Thelenová
prof. Mgr. Michal Koleček, Ph.D.

Odpovědná a technická redaktorka:
Klára Mrkusová

Grafický design a ilustrace:
MgA. Adéla Bierbaumer

Počet stran: 42
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

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



