

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Bakalářská práce

EKOLOGICKÝ PROJEKT

VĚCI, KTERÝM NEROZUMÍM

František Fekete

Plzeň 2015

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Katedra výtvarného umění

Studijní program Výtvarná umění

Studijní obor Multimediální design

Specializace Intermédia

Bakalářská práce

EKOLOGICKÝ PROJEKT

VĚCI, KTERÝM NEROZUMÍM

František Fekete

Vedoucí práce: Doc. MgA. Milena Dopitová
Katedra výtvarného umění
Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara
Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2015

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2015

.....
podpis autora

OBSAH

1.	MÉ DOSAVADNÍ DÍLO V KONTEXTU SPECIALIZACE...1	
	Meziprostředkové hry	
2.	TÉMA A DŮVOD JEHO VOLBY.....5	
	Fascinace nerozuměním	
3.	CÍL PRÁCE.....6	
	Tvorba mikrovesmíru	
4.	PROCES PŘÍPRAVY.....8	
	Jazyky a řeči	
	4.1. Dějinný střet linearity a magie.....8	
	4.2. Věda a umění jako způsoby řeči.....9	
	4.3. Struktura vědeckých revolucí.....10	
	4.4. Postmoderna - stav radikální plurality.....11	
5.	PROCES TVORBY.....13	
	Schémata fantazijních světů	
	5.1. Kresebné hry.....13	
	5.2. Úlomky intervesmíru.....15	
6.	TECHNOLOGICKÁ SPECIFIKA.....18	
7.	POPIS DÍLA.....19	
	Mapa a území	
8.	PŘÍNOS PRÁCE PRO DANÝ OBOR.....21	
	Přínos věcí do oběhu	
9.	SILNÉ STRÁNKY.....24	
10.	SLABÉ STRÁNKY.....25	
11.	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....26	
	A) Knižní a periodická literatura.....26	
	B) Internetové zdroje.....27	
12.	RESUMÉ.....28	
13.	SEZNAM PŘÍLOH.....30	

Motto: „K čemu bylo všechno to úsilí? Jemné linie těchto kopců a ruka večera na vzrušeném srdci mi povědí mnohem víc.“¹

1. MÉ DOSAVADNÍ DÍLO V KONTEXTU SPECIALIZACE Meziprostředkové hry

Mé dosavadní tvůrčí směřování v ateliéru Intermédia by se dalo charakterizovat používáním klasických i nových médií a jejich kombinace ústící v meziprostředkové dialogy v instalacích. Především jsem se zabýval objektovou a prostorovou tvorbou, kterou jsem měl tendenci rozšiřovat o další média, jako kresba, fotografie, nebo video. Zajímaly mě také obsahové přesahy, často jsem čerpal inspiraci z teorie umění, literatury, nebo společenských věd. Z těchto zdrojů jsem si vytvářel myšlenkové systémy, které jsem posléze překládal do vizuálních situací. Tento překlad probíhal různými způsoby, například abstrahováním pojmů a jejich materializací do vizuálních symbolů (*Děti nepotřebují ke stavění cihly a beton*, 2012), kdy subjektivně chápané pojmy dětství a dospělosti přebírali konkrétní materiály papíru a dřeva. Jiný přístup k překládání obsahu do formy by se dal popsat jako přenesení a transformace konkrétní dějinné události do současného společenského kontextu (*Newtonova jablka*, 2013). V této práci, jehož téma byl informační přetlak, jsem k vyjádření použil příběh o Newtonovi a jablku, jehož základní myšlenku jsem pozměnil vzhledem k současným podmínkám. Z práce vycházela i video-performance, v níž jsem se nechal zasypat jablky.²

V práci *Vchody* (2014)³ jsem se nechal inspirovat znakem kulturní epochy, gotickým obloukem. Minimalistická železná socha přímo vycházející z gotické architektury byla protkaná vzorem z gumových lan. Geometrická podoba vzorů byla protipólem k původním kružbám, jejichž znakem byla především harmonie vycházející z motivu kruhu. Materiální odlišnost železa a gumy ztvárňovala znaky dvou

1 CAMUS, Albert. Mýtus o Sisyfovi, 2.vyd. Praha: Garamond, 2006, 25 s. ISBN 80-86955-08-7

2 viz. obr. příloha č. 1

3 viz. obr. příloha č. 2

stavů. Železo neměnnou univerzalitu, která slouží jako konstrukce pro flexibilní gumu, neustále se proměňující přítomnost. V tomto případě jsem v celkové instalaci sochu doplnil o záznam z video – performance (*Nesnesitelná lehkost vcházení*, 2014)⁴, který fungoval se sochou v instalaci, zároveň však tvořil samostatné dílo. Spojením těchto dvou nezávislých médií vznikl nový celek, připouštějící odlišné kontexty. Jestliže socha poukazovala na abstraktní pojmy, video ukotvilo téma v konkrétní krajině, tím, že odkázala na vchody do obchodních center.

Ve videu *Nesnesitelná lehkost vcházení* hrál důležitou roli fyzický výkon, lezení do schodů po přiléhajícím zábradlí. Způsob akce má nesmyslnou podobu, je to mnou vytyčená překážka, která záměrně jednoduchou činnost komplikuje. Těžkost a absurdita tohoto výkonu ve videu předznamenávala a tvořila opak k lehkosti otevírání dveří do obchodních center. Vznikl jakýsi kontrast potřeby překážky a její absence, nesnesitelná lehkost.

Tato video-performance byla jednou ze série lezeckých akcí. První z této série byl *Jednoruký lezec* (2013), kdy jsem lezl na skálu, nepoužívajíc jednu ruku. Na konci videa ze skály spadnu, akci jsem však neopakoval. Cílem těchto činností nebylo zdolání překážky, ale dobrovolné rozhodnutí o povaze břemene a proces lezení samotný. Potřeba těchto činností vycházela zřejmě z potřeby zvláštního rituálu, vytržení z koloběhu každodenního života.

Tato díla by se dala zařadit do kontextu českého akčního umění, na který jsem se snažil přímo i nepřímo navázat. Na začátku pro mě bylo důležité přírodní prostředí. Pavlína Morganová vysvětluje zakotvení českého akčního umění v přírodě slovy: „*To vyplývá především ze stavu ducha v našem přetechnizovaném světě, který se přírodě odcizil, ba dokonce se od ní zdánlivě izoloval.*“⁵ Jako příklad performance, jenž měla východiska podobná mým, zmíním performance Milana Kozelky. Ten v akci *Chůze proti proudu* (1979) překo-

4 viz. obr. příloha č.3

5 MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění. 2. vyd. Olomouc : Nakladatelství J. Vacl, 2009, 59 s. ISBN 978-80-904149-1-4

nával přírodní živel s kamenem, tyčí, zavázanýma očima.⁶ Myslím, že cílem těchto akcí nebylo nad přírodou vyhrát, ale spíše se dostat zpět do přirozeného řádu. Zmíněná Pavlína Morganová, která zmapovala tuto kapitolu českých dějin umění, v souvislosti s akčním dílem Milana Kozelky píše : „*Kozelka se v nich však nesoustředoval pouze na fyzický kontakt s dravým proudem, jejich nedílnou součástí bylo i psychické vnímání prožívaných situací a ověření si vlastních možností v konfrontaci s přírodním živlem. V tomto smyslu zmíněné akce souvisí s body artem.*“⁷ Princip používání těla v minimalistických, nebo absurdních činnostech je podle mého názoru v současném umění stále aktuální. Možná právě proto, že většinou nejde o výsledek, ale o fyzický, či psychický proces. Vyděluje se tedy z vytváření artefaktů a více hraničí s profánní lidskou potřebou jednání.

Zmíním ještě jeden příklad performance, tentokrát ze současného umění ve světě. Tvorba finského umělce Antii Laitinena se vyznačuje úzkým sepětím s přírodou a existenciálním vyzněním jeho děl. V performance *Three Stones* (2004) Laitinen vykopával kameny.⁸ Výstupem byla fotografie tří podobných kamenů. U každého byla vysvětlivka. První kámen našel po sedmi minutách kopání, druhý po sedmi hodinách a třetí po sedmi dnech kopání. Absurdní činnost, jejíž výsledky se nestupňují časovými úseky jsou jednoduchým a existenciálním připodobněním smyslu života.

Chápu obor intermédiá jako platformu pro definici obsahových i formálních hranic nezávislé vizuality a její záměrné překračování. V průběhu studia jsem se snažil tyto hranice objevovat, překračovat je a vyjadřovat se v různých prostředky a čerpat z různorodých zdrojů. Pro chápání intermediality pro mě nebyla tak důležitá definitivnost výsledku a konkretizace odpovědí, jako spíše kladení otázek a jejich vzájemná konfrontace ústící do volnějšího útvaru, který nabízí širší možnosti interpretace. Abych dal mnou chápanou intermedialitu do

6 viz. obr. příloha č. 4

7 MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění. 2. vyd. Olomouc : Nakladatelství J. Vacl, 2009, 90 s. ISBN 978-80-904149-1-4

8 viz. obr. příloha č. 5

kontextu s proudy, které se projevovaly už od začátku 20.století, uvedu slavný příklad díla jednoho z důležitých umělců, který, ještě s Johnem Cagem, pionýrem intermediálního umění, na začátku 50. let formoval ranou koncepci intermediality. Robert Rauschenberg na své výstavě v Stable Gallery v New Yorku v roce 1953 vystavil dílo *Vymazaná de Kooningova kresba*⁹. Byla to monochromní kresba, která ještě nesla nepatrné zbytky inkoustu a uhlu. Už podle názvu je náplň obrazu jasná. Umělec vygumoval kresbu jiného umělce. V době začátku 50. let to byla kritická reakce na abstraktní expresionismus, dílo se však svým balancováním na hranicích formy a obsahu prokazuje intermediálním charakterem. Ten funguje mezi dvěma médii, dílem samotným a divákovou imaginací. Přijmeme vygumovanou de Kooningovou kresbu za akt tvoření, nebo ničení?

9 viz. obr. příloha č. 6

2. TÉMA A DŮVOD JEHO VOLBY

Fascinace nerozuměním

Pro svou bakalářskou práci jsem si z nabídky témat vybral Ekologický projekt. Pojem ekologie byl původně definován v oblasti biologie a označoval obor zabývající se vzájemnými vztahy organismů a prostředí, v nichž tyto organismy žily a také vztahy mezi organismy samotnými. V širším slova smyslu se dnes toto často opakované slovo používá ve spojení s ochranou životního prostředí. Jelikož je sémantické zaměření tohoto pojmu široké, zaměřil jsem se na původní definici z biologie, jejíž základem jsou vztahy mezi jednotlivostmi a celkem, zobecnil je na abstraktní ideje, a přenesl do oblasti, která mě zajímá. Ekologický projekt jsem tedy definoval jako projekt systému, autonomního celku, v němž jsou zásadní jednotlivé fragmenty vztahující se sami k sobě a celku jako takovému. Taková koncepce vytyčila rámec a dovolila mi prázdná místa naplnit vlastními obsahy, a zkoumat vztahy obsahových i formálních fragmentů.

Podtéma práce, které jsem si sám definoval jako imaginární prostor, sloužící k obsahovému a vizuálnímu zkoumání, zní *Věci, kterým nerozumím*. Je to fráze vyjadřující fascinaci a zároveň i deziluzi a zmatení nad komplexností světa, mnohostí postojů, názorů, pravd a jejich střetů, tak jak ji vnímám v dnešní společnosti. V tématu *Věci, kterým nerozumím* jsem se zaměřil na komparaci vědeckého a uměleckého myšlení a na meziprostor těchto entit. Toto téma mě zaujalo tím, že jsem delší dobu sledoval vzájemnou neschopnost porozumění mezi lidmi působícími v jiných oborech, zvláště rozpor mezi technickým a intuitivním přemýšlením. Touha uchopit umělecky tento rozpor mě zajímá také proto, že kromě neporozumění jsem narazil i na vzájemnou neschopnost uznat výsledky a důležitost jednotlivých snažení. Tento vztah by se dal polarizovat do pojmů nerozumění a z něho vycházející nejistota a neuznání. Mne samotného však subjektivně vnímaná iracionalita systémů zajímá, z neporozumění se nerodí bázeň, ale fascinace.

3. CÍL PRÁCE

Tvorba mikrovesmíru

Cílem mé bakalářské práce, který jsem si vytyčil na počátku, bylo zkoumat výchozí bod, podtéma *Věci, kterým nerozumím*, nejdříve teoreticky a posléze teoretické poznatky překládat do vizuálních kódů způsobem, který vysvětlím níže.

Už od počátku snažení jsem se zaměřil na médium instalace. Instalaci definuji jako prostorovou kompozici předmětů, vzájemně vztahově provázaných, ne vždy nutně vycházejících z lokálního prostorového kontextu. Předměty zde myslím umělecké artefakty různé formy, či umělcem apropriované předměty, ready-mady. Důležitý bod je pro mě enviromentální charakter instalace, tedy, že funguje více jako výčet vztahů než jako jednota. Zuzana Štefková charakterizuje instalaci jako *„takový způsob umělecké tvorby, který využívá různé sochařské materiály a jiná média k vytváření a přetváření prostoru. Prostředky využívané v instalacích mohou být de facto libovolné, od klasických materiálů až k novým médiím, internetu, projekcím, videu a zvuku.“*¹ Její definice tedy také počítá s vytvářením prostoru, což je aspekt, kterým se instalace vymezuje proti objektu. Umělecký objekt funguje v kontextu okolního prostředí, zejména galerijního, ale sám prostor nevytváří, spíše mění pohled na něj svou přítomností.

Z fragmentů, ke kterým mě dovádělo myšlenkové variovaní tématu, jsem postupně chtěl poskládat mikrosvět útržků, které fungují jako celek, zároveň se v rámci instalace vymezují proti sobě navzájem. Pokusil jsem sesbírat úlomky, interpretovat je, přemýšlet o nich a o jejich vizuální formě. Ekologické systémy zahrnují různé typy konfrontací a vizualizovat tyto konfrontace přístupů bylo to, oč jsem usiloval. Základní teze byla vytvořit zjednodušující schéma nezjednodušitelného universa akcí a reakcí.

Stěžejní je fakt, že ačkoli jsem se teoreticky zaobíral komparací vědeckého a uměleckého uvažování, některými díly filosofie vědy a znaky postmoderního myšlení, podněty z toho vzniklé by měli mít hod-

1 <http://www.artlist.cz/klicova-slova/instalace-117/>

notu spíše pro mě než pro recipienta. Důvod je ten, že to, co jsem se pokusil vizualizovat, jsem vnímal jako platformu pro vnímání, nikoli pro čtení. Znamená to, že instalace by měla působit jako mikrouniversum s vlastními pravidly, dostatečně otevřenými pro volné interpretace, ale zároveň se vykazující určitou atmosférou, která zpětně odkazuje k výchozímu bodu tématu. Nebylo pro mě důležité, aby instalace analogicky přejímala myšlenkové konstrukty. Cílem bylo vytvořit vizuální situaci, nezávislou na myšlenkových konstruktech, která by však byla intuitivním jazykem schopna komunikace.

Šlo mi také o jistou autenticitu a ozvláštněnost formy. Vnímám svou práci jako formální do té míry, že ojedinělost této formy přímočaře vystupuje z obsahu. Divák pozoruje zvláštní vizuální situaci, ta ho přitahuje a vytrhuje z vizuálního šumu, nemusí však nutně znát vztah mezi vnímanou formou a mým záměrem. Recipient vnímá umělecké dílo, a vytváří nový vztah mezi ním a svým vlastním myšlením, ve zkratce, interpretuje ho. Chtěl jsem vytvářet instalaci více výtvarně, než konstruktivně. Konstruktivním způsobem myslím takový způsob, kdy si umělec v první fázi vytyčí jasně danou koncepci, která je stručným souhrnem myšlenek a závěrem z nich vycházejícího, a následně v druhé fázi přeloží tuto myšlenku do vizuálního kódu tak, že každý důležitý aspekt v koncepci má svůj odraz ve vizualitě. Mým cílem však bylo vycházet z intuitivně chápané myšlenky a sbírat vizuální fragmenty pramenící z této myšlenky. To mimo jiné znamená, že to, co jednotlivé fragmenty pro původní myšlenku znamenají, jsem někdy zjistil, až po tom, co jsem je vytvořil. Jde o určitou zpětnou vazbu. Nechtěl jsem tedy postupovat konstruktivně, ale na druhé straně ani chrlit předměty automatickým, nevědomým způsobem tvorby. Proto jsem se pohyboval v určité myšlenkové krajině, v myšlenkovém poli, dalo by se říci, a z různých míst tohoto pole rostlo omezené universum věcí.

4. PROCES PŘÍPRAVY

Jazyky a řeči

4.1. Dějinný střet linearity a magie

Po primárním vytyčení myšlenkové krajiny jsem hledal teoretické zdroje, které by mi pomohly kontextualizovat jádro problému. To na počátku představoval vztah vědeckého a uměleckého myšlení. Vědecké myšlení jsem chápal jako racionální, exaktní, jako protipól iracionálnímu, intuitivnímu uvažování uměleckému (vědeckým a uměleckým uvažováním zde myslím spíše jakési zastupující archetypy, vědoma si komplexnosti obou oborů a jejich projevů). Vědu jsem vnímal jako funkční krásu, schopnou pojímat skutečnost matematicky přesně, pomocí objektivních prostředků a vztahující se k přímé realitě, kdežto umění jako krásu tragickou, schopnou ukazovat pravou podstatu skutečnosti, vždy však nepřenositelnou a subjektivní. V jiné souvislosti, avšak o podobném tématu, Albert Camus ve svém Mýtu o Sisyfovi píše: *„A tak věda, která mě měla poučit o všem, končí v hypotéze, jasnozřivost se ztrácí v metafoře, nejistota se mění v umělecké dílo. K čemu bylo všechno to úsilí? Jemné linie těchto kopců a ruka večera na vzrušeném srdci mi povědí mnohem víc. Vrátil jsem se na začátek. Poznal jsem, že i když díky vědě dokážu pochopit jevy a vyčíslit je, nemohu se zmocnit světa. I kdybych prstem objel celý jeho reliéf, nevěděl bych o něm nic víc“*¹

Nakonec jsem v první fázi tuto rozporuplnou polaritu dosadil do vztahu textu a obrazu. *„Obraz je konotativní komplex symbolů (mnohoznačný). Scanning (ohledávání obrazů) vytváří časové vztahy mezi jednotlivými prvky obrazu. K některému se můžeme vrátit a z před se stane poté. Takto rekonstruovaný čas je časem věčného návratu téhož.“*² Vilém Flusser definuje obrazy jako magické, také však dodává, že obrazy člověku představují svět, staví se mezi něj jako clona. Moment, kdy už nevnímáme svět, ale pouze jeho interpretaci našimi

1 CAMUS, Albert. Mýtus o Sisyfovi, 2.vyd. Praha: Garamond, 2006, 24-25 s. ISBN 80-86955-08-7

2 FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie, 2. vyd. Praha: Fra, 2013, 8 s. ISBN 978-80-86603-79-7

obrazy, Flusser nazývá *idolatrií*. Lidé se pokusili tuto clonu zbourat vynálezem lineárního písma, vládu obrazů nahradili vládou písma. Vzniklo dějinné vědomí a také odvěký boj linearity s magií.

Písmo se stalo v mé myšlenkové krajině reprezentantem vědy a obraz prezentoval umění. Už v této fázi práce jsem měl tendenci vědecké a umělecké myšlení, tak jak jsem je vnímal, postavit vedle sebe, a najít společné stezky v jejich meziprostoru.

Písmo je znaková soustava a jako taková nám přináší konkrétní významy nesouvisející s jeho formální podobou. Kdežto kresba (obraz) je symbolická, přímo svou formou přináší abstraktní ideje. K zachycení meziprostoru mezi kontinuální logikou textu a magickou zacykleností obrazu jsem chtěl používat psaní zprava doleva. Tím, že přepíšeme latinkový text (který je objektivně čitelný, pokud máme schopnost číst) zprava doleva, text napůl ztrácí svou funkci znaku, nachází se na vývojové linii mezi znakem a symbolem, textem a kresbou. Obsahuje informaci, kterou můžeme číst například pomocí zrcadla, ale nabízí i další možnosti čtení, nebo spíše vnímání, jazykem kresby, více fantazijním, otevřenějším. Tak prezentuje stupeň mezi písmovou racionalitou a intuicí kresby. V této fázi práce jsem dialektiku vědy a umění přenesl na jazyky písma a kresby a našel zástupný element jejich syntézy.

4.2. Věda a umění jako způsoby řeči

Při hledání zdrojů o komparaci vědeckého a uměleckého myšlení jsem narazil na filosofické dílo *Věda jako umění*. To mi přineslo poznání, že věda i umění jsou myšlenková paradigmata, řídící se vlastními pravidly, používají interní slovník a sledující vlastní cíle. Rakouský filosof vědy Paul K. Feyerabend, autor knihy, odkazující se na Aloise Riegla a jeho teorii sledu dějinných epoch výtvarného umění, mi poskytl oporu v myšlence vyrovnání vědy a umění. Základní Rieglova teze relativizuje a neguje pokrok v umění. Jednotlivé umělecké epochy byly systémy, které sledovaly cíle podřízené poptávce a soudobým společenským zájmům. Volily k tomu ty nejvhodnější prostředky. V průběhu dějin se ovšem společenské směřování mění a s ním i volené prostředky. Umění se tedy nemění ve prospěch univerzální kvality, ný-

brž ve prospěch lokálních, pragmatickým zájmům. „V umění neexistuje pokrok ani úpadek. Existují však rozdílné stylové formy. Každá stylová forma je v sobě dokonalá a je tvořena v souladu se svými vlastními zákony. Umění je produkcí stylových forem a dějiny umění jsou dějinami jejich sledu“³ Feyerabend tuto tezi porovnává s vědeckým diskurzem a přichází k stejnému závěru. Věda je sled epoch, které pojmají skutečnost, aniž by směřovaly k nějaké absolutní, objektivní pravdě. „Rieglovo tvrzení se vztahuje také na vědy. Také ony rozvinuly mnohost stylů, včetně stylů ověřování, a vývoj od jednoho stylu k jinému je analogický vývoji, řekněme, od antiky ke gotickému stylu.“⁴ Taková koncepce mi umožnila postavit vědu a umění vedle sebe, odstranit z nich nálepkou povyšování a absolutizace.

4.3. Struktura vědeckých revolucí

Myšlenku demýtizace vědy jako prostředku k dosahování objektivní, pravdivé skutečnosti, detailně rozvíjí Thomas Kuhn ve svém slavném díle *Struktura vědeckých revolucí*. Popisuje dějiny vědy jako sled vědeckých revolucí, kde taková revoluce přináší zásadní změnu chápání světa objevem, který se neshoduje s předchozím vědeckým paradigmatem. Vzniká na okraji, postupně však zabírá celý vědecký prostor, stává se novým základním axiomem. Revolučními mezníky, které nastolily vznik nového paradigmatu, byly například Aristotelovská fyzika, Newtonovská fyzika atd. To, co přichází po přijetí nového objevu a jeho začlenění do vědeckých struktur, je fáze normální vědy. Je to vědecká činnost v rámci sdíleného, dogmatického paradigmatu. Kuhn zásadně vyvrátil představu vědy jako nezávislé platformy sloužící k poznání. Normální věda nehledá pravdu, ale řeší hádanky ve vytyčeném prostoru. „Je-li věda strukturou fakt, teorií a metod, pak vědci jsou lidé, kteří se, úspěšně, či neúspěšně, snaží tím, či oním dílem přispět k této zvláštní struktuře“⁵ Kuhn ve své knize dopodrobna popisuje celý proces, důležité pro mou myšlenkovou krajinu však byla

3 FEYERABEND, Paul. Věda jako umění, 1.vyd. Rychnov nad Kněžnou: JEŽEK, 2004, 23 s. ISBN 85996-37-5

4 Tamtéž, 59 s.

5 KUHN, Thomas Samuel. Struktura vědeckých revolucí, 1.vyd. Praha: Oikoy-men, 2008, 15 s. ISBN 978-80-86005-54-6

hlavně idea vědy jako pouhého interpreta skutečnosti, činící na stejné úrovni to, co dělá umění, pouze jinými prostředky.

To mi přineslo kostru vizuality, kterou jsem si představoval jako platformu, ve které se konfrontují, protínají menší světy, žádný z nich však nemá převahu. Liší se svou podobou, představují však jen schémata reálné skutečnosti. Vyjevuje se mi mikrovesmír, ve kterém levitují prvky, mající odlišný význam, ale stejnou hodnotu.

4.4. Postmoderna - stav radikální plurality

Posléze jsem si uvědomil, že všichni autoři, ze kterých jsem čerpal, určitým způsobem zapadají do diskurzu postmoderního myšlení, zejména příkloněním k myšlence plurality. Uvědomil jsem si také, že i moje základní koncepce má mnoho společné s jejími základními tezemi. To co jsem se snažil vizuálně zobrazit byla právě mnohost cílů a rezignace na jednotu. Postmoderna odmítá metamýty, teze, které jsou celospolečenským cílem a ideálem. Rezignuje na novověké hledání centra, decentralizuje, připouští více pravd, které se nevyklučují. *„Základní zkušeností postmoderny je nepřekročitelná oprávněnost nanejvýš rozdílných forem vědění, životních rozvrhů, vzorců jednání. Tyto konkrétní formy rozumu se vykazují svou vlastní činností jako smysluplné.“*⁶

Dalším důležitým aspektem postmoderny, o kterém mluví Wolfgang Iser, je to, že postmoderna není antimodernou, nýbrž vyústěním a naplněním moderny. Naplňuje v reálném prostředí ideje moderny 20.století. Proti čemu se vymezuje, je novověká moderna. Jediná věc, kterou odmítá, je modernismus, jako prostředek moderny 20. století. Ten se zakládá na snaze překonání, stupňování, inovace. Vytváří vertikální žebříček hodnot. Postmoderna opouští modernismus v tom smyslu, že modernu nevyvrací, ale uskutečňuje. *„Postmoderna je ona dějinná fáze, v níž se radikální pluralita jako základní stav společnosti stává uznanou realitou...“*⁷

Tento velmi zhuštěný a účelový výklad slouží k vymezení pří-

6 WELSCH, Wolfgang. Naše postmoderní moderna, 1.vyd. Praha: Zvon, 1994, 13 s. ISBN 80-7113-104-0

7 Tamtéž, 13 s.

stupu, který byl aplikován i na proces tvorby. Za prvé, výsledná instalace ukazuje mnohost forem a zároveň i mnohost přístupů, prakticky to znamená cestování mezi styly, střídání racionálního přístupu a intuice v jedné rovině. Vykazuje „...rozdílnost situačních kontextů...“⁸ Za druhé, metaforicky opouští modernismus právě v tom, že se snaží překonat představu pokrokové vědy a snivého umění. Oba proudy jsou leží vedle sebe v horizontální ploše a nikoli na vertikálním žebříčku kvality interpretace skutečnosti.

8 WELSCH, Wolfgang. Naše postmoderní moderna, 1.vyd. Praha: Zvon, 1994, 12 s. ISBN 80-7113-104-0

5. PROCES TVORBY

Schémata fantazijních světů

Jak už bylo zmíněno, proces tvorby probíhal formou výtvarného naplňování myšlenkových polí, hledání formálních fragmentů k teorii odkazujících a to prolínajícím se intuitivním i racionálním způsobem. Dá se říci, že proces tvorby dělila poměrně jasná čára na dvě fáze, fázi přípravnou a realizační. Ve fázi přípravné jsem pracoval s myšlenkovými mapami¹, kresebnými návrhy prostorových vztahů² a volnými kresebnými sériemi. V druhé části už jsem přímo vyráběl artefakty, které měly tvořit součást instalace.

5.1. Kresebné hry

Už na začátku přípravné fáze jsem si byl jistý použitím formy písma ručně psaného zprava doleva. Byl to vlastně finalizovaný prvek, který naplňoval mou představu o střetu intuitivního a racionálního. Právě pro tuto jistotu jsem realizaci přepisu nechal na později a na začátku se více věnoval návrhům celkové instalace. V ní však měly vždy místo velkoformátové papíry pro přepisování.

Nejdříve vznikaly návrhy prostorových instalací, v níž hrály roli prvky materiálů, vzájemně se prolínajících a navazujících.³ V těch prezentovaly jednotlivosti pouze formy zhmotněných nedefinovaných pojmů. Byla na nich důležitá ona provázanost, to, že spolu tvořily bludný kruh, uzavřenou část prostoru. I materiály, které měly představovat o ničem nevypovídaly – železné jakly, plochy válcovaného plechu, papír. Prezentovaly konfrontaci postojů a názorů, demonstrující mnohost a popírající existenci jedné, absolutní skutečnosti. Představovaly levi-tace abstraktních pluralit.

Do skicovitého přemýšlení se postupně dostaly stylizované emoce, jejichž linky vystupovaly ze síťových struktur⁴. Emotikon, zástupce povrchní emoce, okřesané do nepoznatelna, jasně vyvěrající z hlubin složitosti představoval první náznak konkretizace a odkazu k

1 viz. obr. příloha č. 7

2 viz. obr. příloha č. 8

3 viz. obr. příloha č. 9

4 viz. obr. příloha č. 10

realitě. Vyjevovaly se určité struktury, společenské konstrukty, vytvářející svět napříč dějinami. Ty vždy musely být doprovázeny lokálním štěstím i smutkem, někdo z nich těžil, někdo z nich tratil. Jednotlivé prolínající se plochy byly provázány sítěmi, v nichž se zjevovaly úsměvy. Prvek stylizované emoce jsem však nakonec do výsledné instalace nezařadil. Zřejmě proto, že je všudypřítomný a vytváří zažité kliše.

Konkrétnost stylizovaného obličejů opět vystřídala abstrakce, vznikala zvláštní řeč linií, podivně se kroutících. Vycházela vlastně z emotikonů, hlavní prvek v ní hrála obloukovitá ústa, ta se ale množí a pomocí linie tvoří věže procházející plochami⁵. Tyto lineární kresebné hry potom našly uplatnění v práškových podlahových strukturách a jejich návrzích.⁶

Z těchto linií vznikla idea imitovaného písma, jako podvratného prvku racionální řeči. Jak už bylo vysvětleno, písmo psané zprava doleva se nachází v meziprostoru mezi textem a obrazem. V případě kresby, která imituje písmo jde o čistou abstraktní kresbu. Při bližším zkoumání vnímáme jen hru linií, tváří se však jako písmo. Však to také může být písmo imaginárních národů, zaniklé, nebo zatím nevytvořené. Je to řeč neviděného světa, ovšem fantazie je zde na stejné úrovni jako realita. Tak vznikl diptych ze dvou kreseb, tvořené vertikálními a horizontálními vymyšlenými písmi, které spolu vytvářeli mřížku, schéma fantazijních světů.

Předtím, než jsem se pustil do realizační fáze, vznikla ještě série kreseb Šumy a struktury.⁷ To byla více méně formální hra s kompozicí, tvarem a strukturou, v celém procesu však představovala prvek intuice a nedefinovatelnosti důvodu a účelu, typický pro uměleckou abstrakci. Tyto tvary potom sloužily jako skica k hliníkovým objektům, které z nich vycházely, a které v celé instalaci hrály úlohu prostředku vymezující se proti racionalitě písma, proti možnosti definice, fungovaly jako levitující estetické prvky demonstrující sebe sama.

5 viz. obr. příloha č.11

6 viz. obr. příloha č. 12

7 viz. obr. příloha č 13

5.2. Úlomky intervesmírů

Kresebný proces přípravy mi pomohl definovat celkovou koncepci práce jako hledání jednotlivostí přítomných i fantazijních prostředí, které používají vlastní prostředky k vyjadřování, pohybující se na škále mezi všeobecně přijímanou racionalitou a imaginací.

První vznikly velkoformátové zápisy, nebo kresby. Jelikož jsem se chtěl držet koncepce vědního, či spíše pseudovědního pole, v prvním zápisu jsem k přepisování zprava doleva zvolil slovník odborných slov. Ten pro mě představoval platformu něčeho, co funguje v určitých diskurzech, je používáno a má smysluplný význam, ten však není všeobecně chápán. Pro někoho jsou určitá slova neznámá, mohla by být imaginární, kdyby je kniha svou legitimitou nezaštiťovala. V horizontálních liniích jsem přepisoval slovo po slovu a řádky vertikálních linií jsem zaplnil definicemi některých z těchto slov. Vrstvením znaku a označovaného tak vznikla opět ona mřížka řeči, kterou přikládáme na svět, aby byl hierarchizován a my mu rozuměli. Jenže v psaném projevu plynoucím zprava doleva se schopnost porozumění napůl ztrácela. Druhá kresba tvořila formálně stejnou mřížku, avšak tvořily jí imitace písem. Jestliže první kresba byla transformací existujícího znakového systému, druhá byla vytvořením zdání písem nových, které se překrývají a chladným způsobem poukazují na fenomény, jejichž existence je podmíněna naší imaginací.

Další kresby z cyklu začínají pomalu porušovat schéma mřížky uvolněním rukopisu a kombinací imitovaných a existujících písem, doplněných o čísla, symboly a náznaky expresivních výrazů. Toto jemné ohlašování nahodilosti předznamenává konfrontaci geometrické struktury s tvary z hliníku. Přejít od pravoúhlého řádu a textovosti k expresivnější řeči linii je jednou z analogií postupného přechodu od vědy k umění. Tvarosloví hliníkových úlomků vychází z kresebné série Šumy a struktury a záměrně narušuje schematizaci. Střepy, špičaté a pokřivené, se vymezují proti pravým úhlům. Rozdílnost však vykazuje i obsah. Jestliže kresby obsahují definovaný význam, střepy naopak obsahují význam otevřený.

Prvek, který relativizoval dialog kreseb a střepů, a přinesl nový způsob řeči, jehož tvarosloví je zvláštním mutantem jak nahodilosti, tak jisté kontinuální písmové logiky, jsou cestičky z cukru a soli, spojující v instalaci ostrovy papírů a hliníku. Tyto cestičky jsou rozděleny uzly, narůžovělými kameny, vyrobenými ze stejného materiálu. Znaky této látky byly odlišné od pevných materiálů s vymezenými hranicemi. Krystalků je nespočet, zanedbatelná zrnka tvoří rozpínavou, sypkou masu. Co mě zajímalo na smíchání cukru a soli, byla jejich estetická nerozlišitelnost a zároveň jejich chuťová polarita. Sladkost a slanost pro mě představovaly rovnocenné metafory emocí, které nikdy nepocítujeme samostatně. Čistá emoce možná neexistuje. Smíchání chutí je konečné, nenavrátitelné k původnímu stavu. Cukr a sůl jsou materiál oživující chutí pojmy a události. Celé koncepci propůjčují sladko-slaný nádech.

Ze všech elementů a jejich vztahů se vytvořil jakýsi environment. V něm věci promlouvají různými jazyky, sledují vlastní cíle. Po stavbě tohoto prostředí mě napadla myšlenka jeho změření. I když jsem vycházel z vědeckého a uměleckého diskurzu, jejich variace přetekla původní hranice a přikročila k určité absurditě. Jestliže úlomky mikrovesmíru plní různorodé úlohy odlišnými jazyky a směsice má absurdní charakter, musí být i přístroj k změření absurdní i univerzální zároveň. Tak objekty s bílým práškovým povrchem zakončené kapslemi z vodováh můžou měřit hodnoty z instalace způsobem, který není vždy jasný a opět je podmíněn naší imaginací. Jako další zástupce měřidel jsem použil i ready-mady v podobě lup a konstruktérských pravítek. Lupa zvětšuje, přibližuje, přesto však není schopná dát zvětšovanému smysl. Konstruktérská pravítka hrají v celku role věcí, jejichž funkci většina lidí nezná a proto se proměňují v jakési modly nerozumění. Ztrátou své funkce v mysli příchozího se mění v umělecké objekty.

Vytvořené artefakty a apropiované předměty jsou elementy zastupujícími prostor mezi vědeckým a uměleckým myšlením. Prvotní myšlenka na komparaci vědeckého a uměleckého diskurzu zůstala, přidala se k ní však i potřeba zástupce těchto polí sjednotit na jednu

úroveň. Původně jsem zamýšlel veškeré jednotlivosti zasadit do imaginárního kvádrového prostoru. Zem by tvořila dno, závěsná konstrukce by tvořila strop. Mezi zemí, na které by byly cestičky a měřidla, a mezi stropem by visely kresby a hliníkové úlomky. Tyto plochy by se navzájem protínaly, tvořily by levitující roj.¹ Posléze přišel nápad všechny fragmenty instalace dát na zem. Tím by se jejich formy i významy dostaly na jednu úroveň. To vyhovovalo myšlence udělat z nich pouhé interprety skutečnosti a vzít jim možnost převyšovat ostatní svou objektivností. Výsledná instalace se tedy celá odehrává na zemi a v jedné ploše. Z jednotlivin jsem vytvořil výtvarnou kompozici, která svým charakterem připomíná mapu.

Proces instalování měl podobu budování kompozice a hledání vztahů mezi jednotlivostmi. Tyto vztahy, stejně jako věci, které je vytvářeli, charakterizovala určitá absurdita, nemožnost definovat jejich funkce. Funkce, které mají jednotlivé předměty, jsou potlačovány, funkčnost střídají tajemná, surrealistická setkání. Slovo surrealistický není úplně vhodné, proces nevychází z nevědomí, je záměrný, forma použití však může krystalizovat pouze v iracionální. Vzniklo více variant pracovních instalací s tím, že výsledná instalace bude průnikem těchto pracovních variant a její podoba se může pokaždé měnit. Možných kompozic je mnoho.

1 viz. obr. příloha 14

6. TECHNOLOGICKÁ SPECIFIKA

Při instalaci jsem používal různé materiály, odlišné svým zpracováním. Zvolil jsem pauzovací papír pro velkoformátové kresby. Tvary úloмок jsem nakreslil v počítačovém programu a nechal si je vypálit na laserovém stroji z jednoho kusu hliníku 2500 mm x 1250 mm. Šířka plátu byla 1 mm, což spolu s měkkostí hliníku umožnilo výsledky ještě tvarovat a přizpůsobovat je celkové prostorové kompozici.

Pseudo měřicí nástroje jsou vyrobeny z hliníkových U – jaklů, jejichž žlábk je vyplněn sádrou. Na povrch je zasádována směs cukru a soli a jsou do nich adjustovány kapsle z vodováh. Cestičky ze směsi z cukru a soli jsou doplněny bílými kameny, které vznikly přimícháním bílé akrylové barvy do práškové směsi, zatvrdnutím a posléze socháním směsi na menší kameny.

7. POPIS DÍLA

Mapa a území

Výsledná instalace, kontemplace a kompozice vizuálních vztahů, tvoří jednolitou plochu na podlaze. „*When you really think about it, don't we start on the floor, when you're an infant?*“¹ ptá se Carl André. Umístil jsem nakonec kompozici na zem z důvodu potřeby určitého uzemnění. Zástupné elementy se ocitají na začátku, jejich významový rozsah se vyrovnává. Musíme se k nim sklonit, pokud máme plnohodnotně vnímat jejich komplexnost. Z dálky připomíná rozmlženou strukturu, přiblížením se vyostřují detaily. Funguje jako konkrétní i mentální mapa. Vnímám instalaci jako nedovršený stav sbírání úlomků, nezafixovanou malbu. Ta malba může být částí atomu, fasetou na kubistickém obraze, celým vesmírem. Jednotlivé fragmenty odkazují vně sebe a v každém individuálním myšlení konotují odlišnosti. Fantazie se odehrává mezi výchozím bodem 0,0,0, dílem, a druhým výchozím bodem, divákovým myšlením. Krajina je decentralizována, body se paprskovitě rozprostírají, linie se setkávají a míjejí. Kresby, úlomky a cestičky tvoří mapu a měřicí nástroje vytvářejí měřítko. Hledají se navzájem. Kapsle z vodováh kráčejí vstříc pravým úhlům textových mřížek², lupy se snaží přečíst vymyšlená slova³. Sůl a cukr na měřidlech ne-skutečným způsobem měří ne-skutečné hodnoty cestiček, využívající přitom kameny jako antény⁴. Hliníkové tvary špičatými chapadly svírají kapsle, jako by se bály, že svým požadavkem na pravoúhlost překazí jejich nárok na nahodilou existenci. Pravítka jsou samy sebou a ještě něčím víc⁵. Prostředky a cíle si jdou zkrátka naproti a tvoří imaginární síť. Vzniká chaos uzavřený do plochy převoditelné na metry čtvereční. Mapa je schematický a stylizovaný model krajiny. V tomto případě je tomu stejně, avšak reálná krajina je nahrazena myšlenkovou a vztah mezi znakem a označovaným je symbolický.

Bílý prášek, stříbrný hliník, průsvitný našedlý pauzovací papír

1 <https://www.youtube.com/watch?v=JLgwSgWpkpk>

2 viz. obr. příloha č. 15

3 viz. obr. příloha č. 16

4 viz. obr. příloha č. 17

5 viz. obr. příloha č. 18

jsou tu a tam doplňovány zelenožlutým zábleskem⁶. Atmosféra vědecké systematizace s dojmem hrací plochy, které nerozumíme.

6 viz. obr. příloha č. 19

8. PŘÍNOS PRÁCE PRO DANÝ OBOR

Přidávání věcí do oběhu

Současné umění je diskurz, který je protkaný mnohými tendencemi, navzájem se prolínajícími a reagujícími na sebe. Z jistého pohledu se může zdát, že umění dnes chápeme a přijímáme skoro ve všech případech skrze internet. Buď materiál konzumujeme přímo, nebo chodíme na výstavy v lokálním prostředí, jejichž tvůrci jsou ale internetem ovlivňováni na primární úrovni a posléze dokumentaci na internet zpět dostanou. Internet vyrovnává lokální kontext uměleckých děl na globální úroveň. S příchodem internetu se dokumentace výstav a děl šíří neobvyklou rychlostí a my jsme nuceni tento materiál konzumovat a vyrovnávat se s ním. Václav Magid píše: „*V podobě dokumentace se nám vystavené objekty jeví ještě dokonalejší než ve skutečnosti – barvy ještě jasnější, materiály ještě materiálnější a stěny galerie ještě bělejší. Zároveň nás technické zprostředkování udržuje v rituální distanci vůči této krásné nadsvětské realitě.*“¹ To, jak Magid popisuje působení aury postinternetového umění, se dá vztahovat na individuální tvorbu vzhledem k oboru. Tento vztah vyvolává neustále zpětnou vazbu, role konzumenta a producenta splývají, což je vyrovnání, které ve svém eseji *Postprodukce* nastínil Nicolas Bourriard: „*Tito umělci již nepracují se surovinami. Nevytvářejí novou formu ze surového materiálu, nýbrž pracují s objekty, které již obíhají na kulturním trhu, tj. nesou informaci, kterou do nich vložili jiní lidé.*“²

Internet vytváří svébytnou virtuální realitu, jejímuž vlivu se nelze vyhnout. Tedy, pokud vnímáme současné umělecké snažení prostřednictvím internetu, vždycky budeme nacházet díla jiná, lepší, horší, podobná. Vytvoříme si strukturu kategorií, které se po čase začnou opakovat. Můžeme říci, že v prostředí *komunismu forem* si vybíráme tendence, které jsou nám blízké, nebo které vyhovují našim obsahům, vypůjčujeme si je a přizpůsobujeme lokálním detailům. V globální rov-

1 MAGID, Václav. Aura postinternetového umění. Umělecká kritika masové kultury a zboží estetiky. A2, 2014, č.24, 11 s.

2 BOURRIARD, Nicolas. Postprodukce, 1.vyd. Praha: Tranzit, 2004, 3 s. ISBN 80-903452-0-4

nici vizuálních informací, které přijímáme a produkujeme, je však potom prvek autenticity a tedy i přínosu velice těžce vysledovatelný, ne-li ztracený v nánosech informačního přetlaku. Pokud by to tak bylo, co jiného je potom v globálním kontextu umělecká tvorba, než jen přidávání věcí do oběhu?

V tomto bodě úvah bych chtěl odkázat na dva umělce, kteří mě přímo ovlivnili a já jsem se snažil rozšířit řadu jejich přístupu, tak jak jsem si ho subjektivně definoval.

Dá se říci, že myšlenku stavby mikroversmíru jsem vnímal v diplomové práci Matyáše Chocholy *Čauky mňauky*.³ Ve své diplomové práci kombinuje zvukovou aparaturu s keramickými maskami démonů. Vytváří enviroment dýchající přesvědčivou atmosférou. Nepracuje pouze s médiem instalace, ale s médiem samotné výstavy. Buduje ji jako svébytný prostor. Animismus se protíná s industriální krajinou. Matyáš Chochola je sochař, který však podřizuje sochařský materiál celkové instalaci. V tomto bodě mě tolik inspiroval. Mé a Chocholovy náměty jsou odlišné, Chochola tematizuje podoby spiritualismu v dnešní společnosti, přístupy však mají obdobná východiska. Nepracuje pouze s médiem instalace, ale s médiem samotné výstavy. Buduje ji jako svébytný prostor. Sám autor to definuje slovy : „*Jedná se tedy o všeobšáhly celek, který navazuje na mé zkušenosti práce s prostorem a vytvářením pomyslných metavesmírů v něm.*“⁴

Další umělec, v jehož díle vidím podobnost ve vytváření mikrosystémů je Richard Nikl. Atmosféra vizuality jeho děl se vyznačuje zvláštní syntézou vědecké systematizace a magického realismu.⁵ Čteme-li jím vytvářené světy, snadno se ocitneme v hyperrealitě bez záchytných bodů. Vnímáme-li je, přenáší nás do autentických mezi-prostorů a situace je obdobná. Tak, jako ony systémy jsou průnikem fragmentů reality a jejich uměleckou interpretací, musí být i divákův přístup křehkým balancováním mezi čtením a vnímáním. Niklovy in-

3 viz. obr. příloha č. 20

4 CHOCHOLA, Matyáš. Spiknutí ironie. Hledání tvůrčí vize, manifest osobní svobody a jejich kontext v současném umění: diplomová práce. Praha : Akademie výtvarných umění, 2014, 3 s.

5 viz. obr. příloha č. 20

stalace připomínají také zvláštní mentální mapy, kolážovitě variují fragmenty z různých oblastí.

A dále, neméně důležitá, je zde spleť krajina inspirací nepřímých, nedůležitých, bezejmenných, nevědomých, nepřiznaných a zapomněných.

9. SILNÉ STRÁNKY

Pokud jsem považoval vzdalování od původního konceptu za „slabou“ stránku (viz. kapitola č. 10 slabé stránky), přineslo to větší hravost výtvarného jazyka jako stránku „silnou“. Myslím, že se mi podařilo spojit autonomně fungující fragmenty ve vizuální situaci, která nabízí otevřenou možnost čtení, má více vrstev a dá se vnímat v jednotě i detailu. Situace snad bude fungovat sama za sebe, bude nabízet dostatečné rozptýlení samotnou formou, za jejímž ozvláštněním však bude fungovat určitá atmosféra vyvěrající ze skrytých konotací a schopná komunikace. Považuji za zdařilé, že jsem stavbu budoval na více frontách a u žádné jsem nezůstal u prvotní ideje, nýbrž jsem jí varioval, posouval a následně redukoval. Výsledek se tak dá vnímat jako jednolitá kompozice, ta však v detailu nabízí mnohé odbočky a odkazy, které vycházejí z podoby jednotlivých vztahů mezi věcmi. Myslím také, že jsem dostal záměru budovat instalaci více výtvarně, než konstruktivně.

10. SLABÉ STRÁNKY

Počátečním cílem mého projektu bylo vizualizovat rozdílnost dvou diskurzů, uměleckého a vědeckého přemýšlení. Původní záměr, omezený na dvě perspektivy, posléze přetekl do více rovin a přibyly prvky, které už nejsou exaktně jenom vyjádřením vědy nebo umění, ale hlavně prostoru mezi nimi. Prvotní polarizace se rozostřila a dala průchod větší fantazii. Toto rozšíření tématického pole umožnilo obohacení výtvarného jazyka, zároveň však porušila celistvost původního záměru. Z mého pohledu nebudu usuzovat, zda to byla degradace celé koncepce, či naopak. Otázkou je, zda preferujeme výslednou formu, nebo čistotu myšlenky. Přílišné lpění na výsledek může vést k povrchní estetizaci a naopak, přísné přenášení pojmů na formu k nudě. Doufám, že výsledek mé práce vykazuje znaky rovnovážné polohy, jejíž přesný stav je relativní. Tak či tak, odpovědí by měla být otázka. Celá instalace nakonec funguje jako prostor pro demonstraci relativizace a mnohosti, a věda a umění jsou v ní jen póly, mezi kterými se odehrává. Konec konců, má instalace název *Věci, kterým nerozumím*. Kurátor Michal Novotný v textu pro výstavu Davida Krňanského *Sedmiruký kouzelník* píše : *„Umělecké dílo asi musí být vždy nedokončené, nekompletní, nezávislé a neskutečné. Tato ne-jasnost která je zásadní, však nezáleží totiž tolik v tom, jak něco vypadá, ale spíše jaký vztah k „onomu“ máme. „Použití“, tedy způsob jakým se vztahujeme k „předmětům“, je poté právě vrahem umění, protože umění odebírá existenci, kterou samo o sobě nemá, ale kterou si nárokuje“*¹. Takže tak.

1 NOVOTNÝ, Michal. David Krňanský: Sedmiruký kouzelník. Kurátorský text k výstavě. Futura, Praha, 2015. <http://www.futuraproject.cz/futura/vystavy/2015/david-krnansky-sedmiruky-kouzelnik/>

Seznam použitých zdrojů:

A.) Knižní a periodická literatura

1. BARTHES, Roland. Světlá komora: Poznámky k fotografii. Přel. Miroslav Petříček. 2.vyd. Praha: Fra, 2005. Přel. z: La chambre claire. ISBN 80-86603-28-8
2. BOURRIAD, Nicolas. Postprodukce. Přel. Petr Turek. 1.vyd. Praha: Tranzit, 2004. Přel. z: Postproduction. ISBN 80-903452-0-4
3. CAMUS, Albert. Mýtus o Sisyfovi. Přel. Dagmar Steinová. 2.vyd. Praha: Garamond, 2006. Přel. z: Le mythe de Sisyphe ISBN 80-86955-08-7
4. FEYERABEND, Paul. Věda jako umění. Přel. Petr Kurka. 1.vyd. Rychnov nad Kněžnou: JEŽEK, 2004. Přel. z: Wissenschaft als Kunst. ISBN 85996-37-5
5. FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie. Přel. Josef Kosek, Božena Koseková. 2. vyd. Praha: Fra, 2013. Přel. z: Für eine Philosophie der Fotografie. ISBN 978-80-86603-79-7
6. FOSTER, Hal a kol. Umění po roce 1900. Přel. Irena Ellis, Josef Hrdlička, Jitka Sedláčková. Praha: Slovart, 2007. Přel. z: Art since 1900. ISBN 978-80-7209-952-8
7. KUHN, Thomas Samuel. Struktura vědeckých revolucí. Přel. Tomáš Jeníček. 1.vyd. Praha: Oikoymenh, 2008. Přel. z: The structure of scientific revolutions ISBN 978-80-86005-54-6
8. MAGID, Václav. Aura postinternetového umění. Umělecká kritika masové kultury a zbožní estetiky. A2, 2014, č.24, 11 s.

9. MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění. 2. vyd. Olomouc : Nakladatelství J. Vacl, 2009. ISBN 978-80-904149-1-4

10. NIETZSCHE, Friedrich. O životě a umění. Z díla ... Wille zur Macht vybral, uspořádal a přeložil Jaroslav Kabeš. Olomouc: Votobia, 1995. ISBN 80-85885-54-9

11. SARDAR, Ziauddin. Thomas Kuhn a vědecké války. Přel. Jaroslav Vacek. 1. vyd. Praha: Triton, 2001. Přel. z: Thomas Kuhn and the science wars. ISBN 80-7254-209-5

12. WELSCH, Wolfgang. Naše postmoderní moderna. Přel. Miroslav Petříček a Ivan Ozarčuk. 1.vyd. Praha: Zvon, 1994. Přel. z: Unsere postmoderne Moderne. ISBN 80-7113-104-0

B.)internetové zdroje:

1. <http://www.artlist.cz/klicova-slova/instalace-117/>

2. CHOCHOLA, Matyáš. Spiknutí ironie.Hledání tvůrčí vize, manifest osobní svobody a jejich kontext v současném umění: diplomová práce. Praha : Akademie výtvarných umění, 2014. Dostupné z: <https://www.avu.cz/document/diplomov%C3%A1-pr%C3%A1ce-maty%C3%A1%C5%A1e-chocholy-2938>

3. NOVOTNÝ, Michal. David Krňanský: Sedmiruký kouzelník. Kurátorský text k výstavě. Praha: Futura, 2015. Dostupné z: <http://www.futuraproject.cz/futura/vystavy/2015/david-krnansky-sedmiruky-kouzelnik/>

4. <http://cs.wikipedia.org/wiki/Ekologie>

RESUMÉ

My bachelor's project came out of the self-made theme *Things I do not understand*. I was fascinated as well as confused about plurality range of beliefs, opinions and realities. Mainly, I concentrated on relationship between artistic and scientific thinking. I was anxious about mutual misunderstandings between these two fields. My goal was to research the relationship, theoretically and by contemporary art's language. Theoretical resources include some works of science philosophers and aspects of postmodern philosophy. However, it is not necessary for spectator to be aware of facts I have observed. The work should be able to communicate on the intuitive level.

I have chosen an installation as a medium. Drawings, objects and ready-mades are fragments of overall installation. They represented a variety of annotations to art and science and primarily, the space between them. I wanted to show a differences, but in the same time, express an opinion, that both of two fields are equal as interpreters of reality. They have their own ways how to look to the world, and they follow paths of subjective needs. However, none of them is more truthful than the second one.

These are reasons why the final piece is designed as mental map on the floor. Eight drawings are lying next to each other, some of them are layered. Their motif is a transformation from text to image. Text, which has continual logic, works as opposite to language of images, characterized by cyclic magic. In the drawings, text is slowly dissolved to irrational images. This process continues in aluminium fragments, which follow motifs on paper and present randomness of abstraction. Moreover, in installation are measure tools, in which combination of absurdity and rationality is mixed. Once again, as opposite to their idea, magnifying glasses and rulers are used. Their original function is suppressed though.

As last fragment, relativizes a dialog between drawings and aluminium objects, the whole installation is interlaced by paths made of

mixture of salt and sugar and little stones made from the same material. The installation works as visual composition, but it contains a lot of details, relationships between individuals fragments and annotations come from them.

Seznam příloh:

Příloha č.1

František Fekete : Newtonova jablka, HD video záznam z performance, 0'49", 2014

Příloha č.2

František Fekete: Vchody, instalace (socha a video projekce), 2014

Příloha č.3

František Fekete: Nesnesitelná lehkost vcházení, HD video, 01'25", 2014

Příloha č.4

Milan Kozelka: Performance z cyklu Kontakty - Šumava, řeka Vydra, 1979, černobílá fotografie

Příloha č.5

Antii Laitinen: Three stones, záznam z performance, barevná fotografie, 2004

Příloha č.6

Robert Rauschenberg : Vymazaná de Koonigova kresba, 1953

Příloha č.7

František Fekete: Myšlenková mapa (Fragmenty), tužka a fix na papíře, 42 x 30 cm, 2015

Příloha č. 8

František Fekete: Návrh instalace, tužka na papíře, 30 x 21 cm, 2014

Příloha č.9

František Fekete: Návrh instalace, tužka na papíře, 50 x 35 cm, 2014

Příloha č. 10

František Fekete: Návrh instalace, tužka na papíře, 30 x 21 cm, 2014

Příloha č. 11

František Fekete: Bez názvu, tužka na papíře, 30 x 21 cm, 2015

Příloha č.12

František Fekete: kresba ze série Šumy a struktury, sprej na papíře, 42 x 30 cm, 2015

Příloha č.13

František Fekete: kresba ze série Šumy a struktury, sprej na papíře, 42 x 30 cm, 2015

Příloha č.14

František Fekete: Návrh instalace, tužka na papíře, 42 x 30 cm, 2015

Příloha č.15

František Fekete: detail z instalace Věci, kterým nerozumím, 2015

Příloha č.16

František Fekete: detail z instalace Věci, kterým nerozumím, 2015

Příloha č.17

František Fekete: detail z instalace Věci, kterým nerozumím, 2015

Příloha č.18

František Fekete: detail z instalace Věci, kterým nerozumím, 2015

Příloha č. 19

František Fekete: Věci, kterým nerozumím, pracovní instalace, 2015

Příloha č.20

Matyáš Chohola: Čauky mňauky, instalace, 2014

Příloha č.21

Richard Nikl: Void of course, detail z instalace, 2014

Příloha č.1

František Fekete : Newtonova jablka, HD video záznam z performance, 0'49", 2014



zdroj: vlastní fotografie

Příloha č.2

František Fekete : Vchody, instalace, 2014



zdroj: vlastní fotografie

Příloha č.3

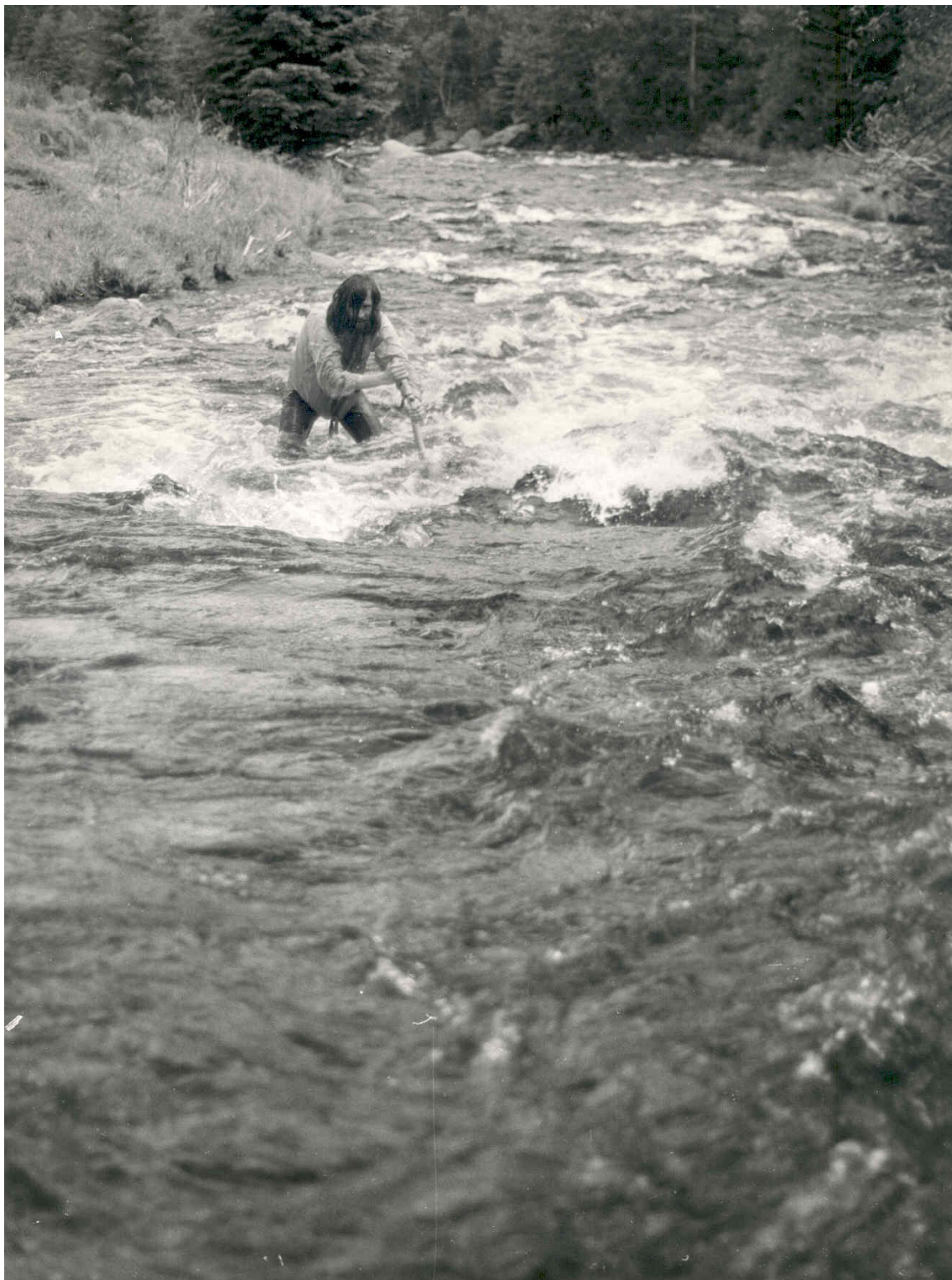
František Fekete : Nesnesitelná lehkost vcházení, HD video, 01'25",
2014



zdroj: vlastní fotografie

Příloha č.4

Milan Kozelka : Performance z cyklu Kontakty - Šumava, řeka Vydra, 1979, černobílá fotografie



zdroj: <http://ces.mkcr.cz/en/img/8/3/0/p8664.jpg>

Příloha č.5

Antii Laitinen, Three stones, 2004



zdroj: <http://www.anttilaitinen.com/stones3.html>

Příloha č.6

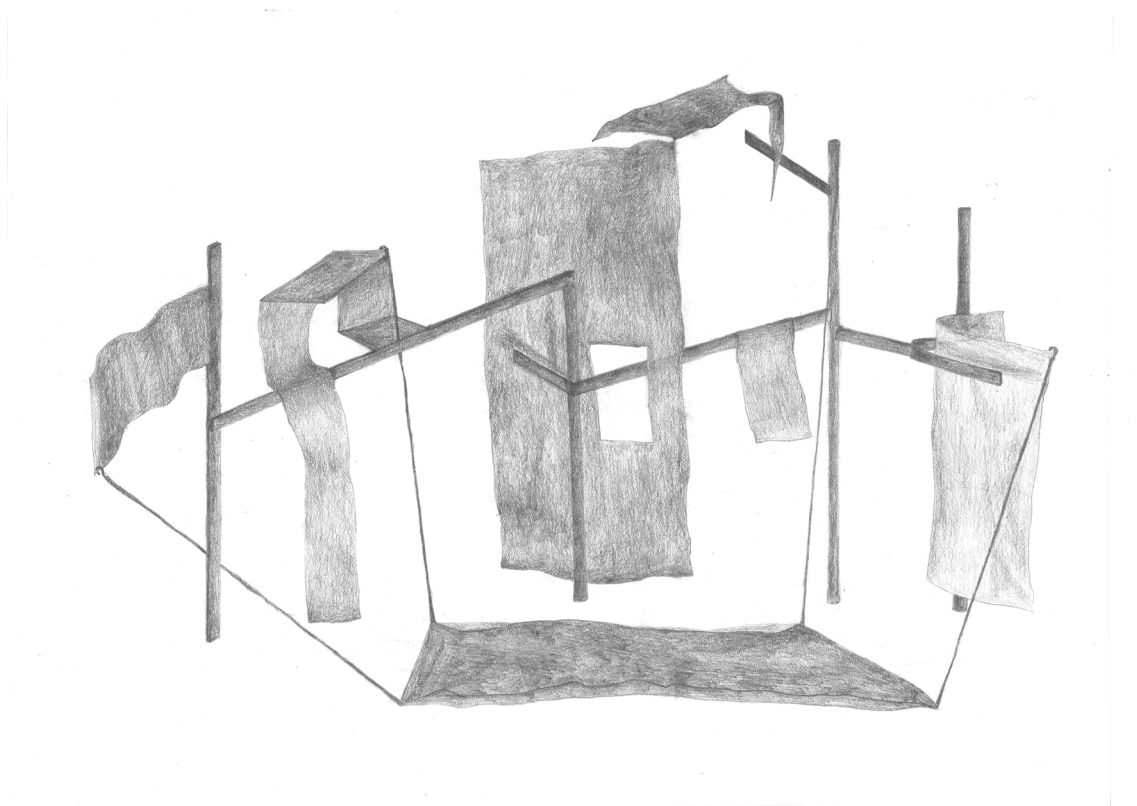
Robert Rauschenberg : Vymazaná de Koonigova kresba, 1953



zdroj: <http://media.npr.org/assets/news/2012/03/13/erased-de-kooning-drawing-sfmo-ma.jpg>

Příloha č.9

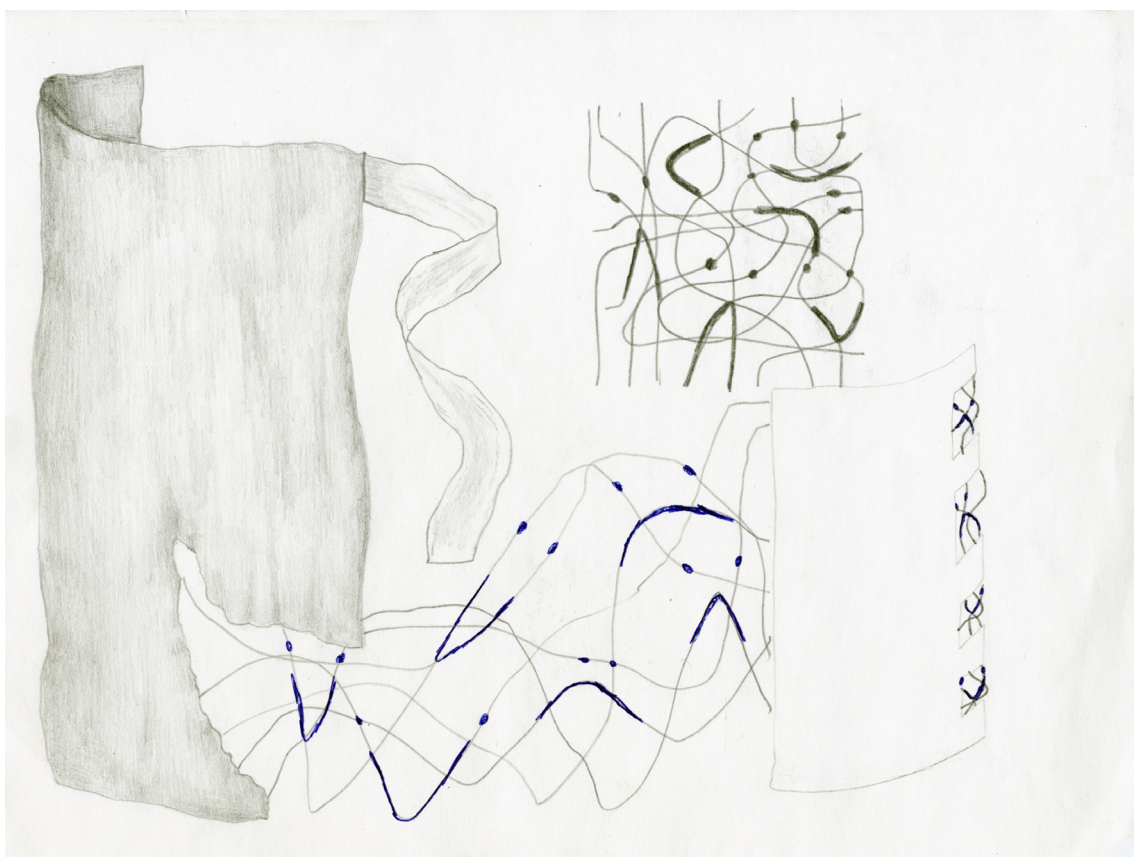
František Fekete: Návrh instalace, tužka na papíře, cm, 2014



zdroj: vlastní fotografie

Příloha č.10

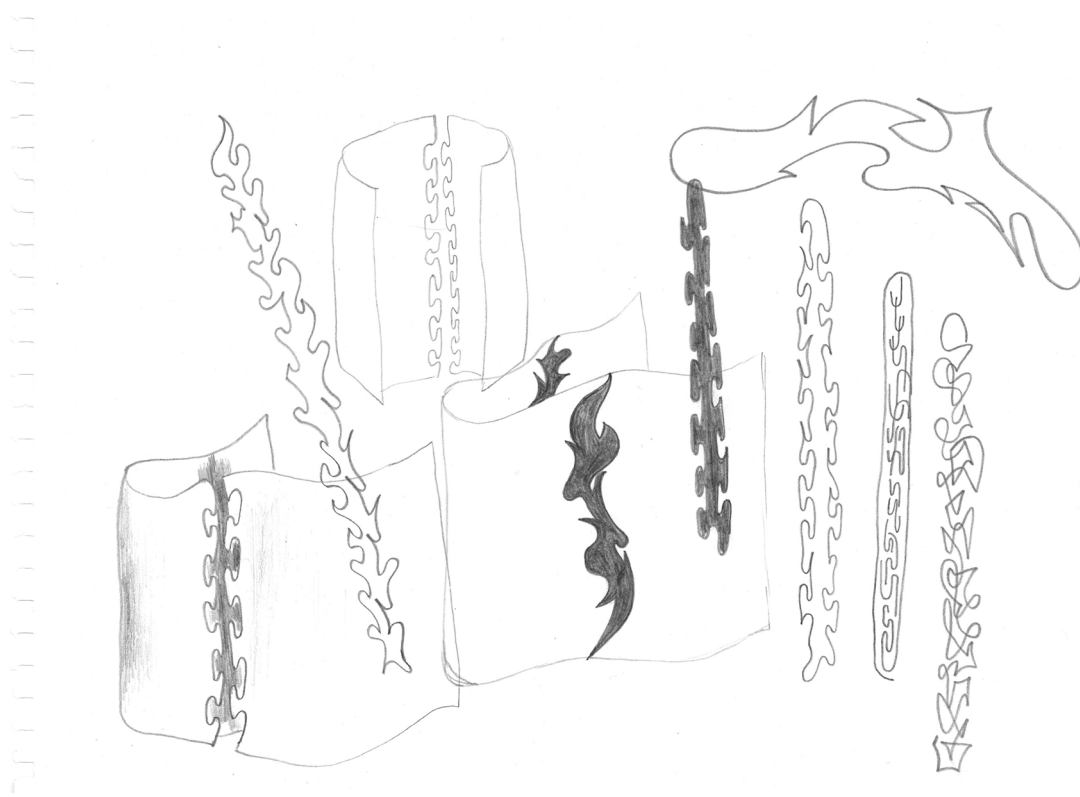
František Fekete: Návrh instalace, tužka na papíře, 30 x 21 cm,
2014



zdroj: vlastní fotografie

Příloha č.11

František Fekete: Bez názvu, tužka na papíře, 30 x 21 cm, 2015



zdroj: vlastní fotografie

Příloha č.12

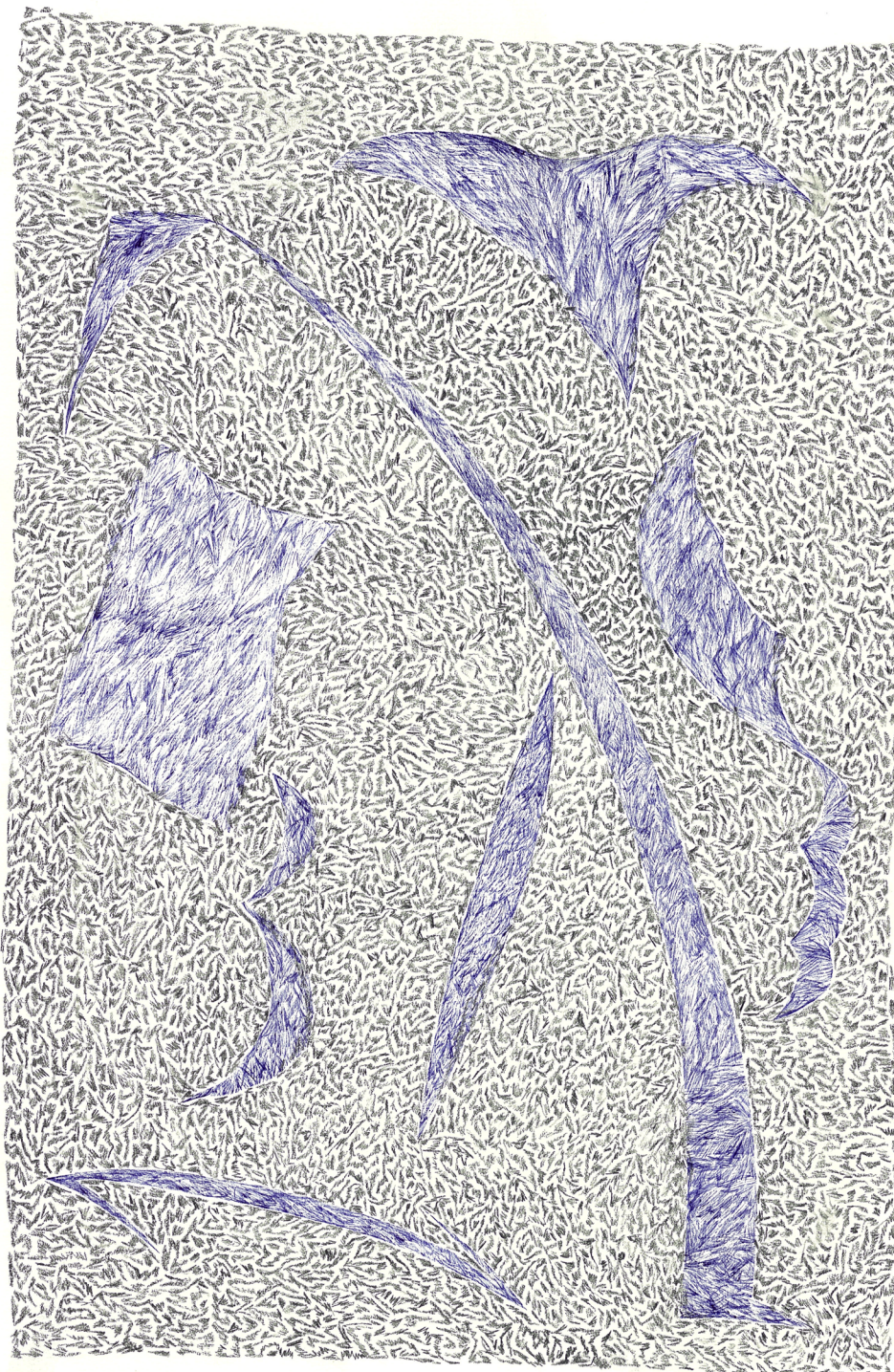
František Fekete: kresba ze série Šumy a struktury, sprej na papíře,
42 x 30 cm, 2015



zdroj: vlastní fotografie

Příloha č.13

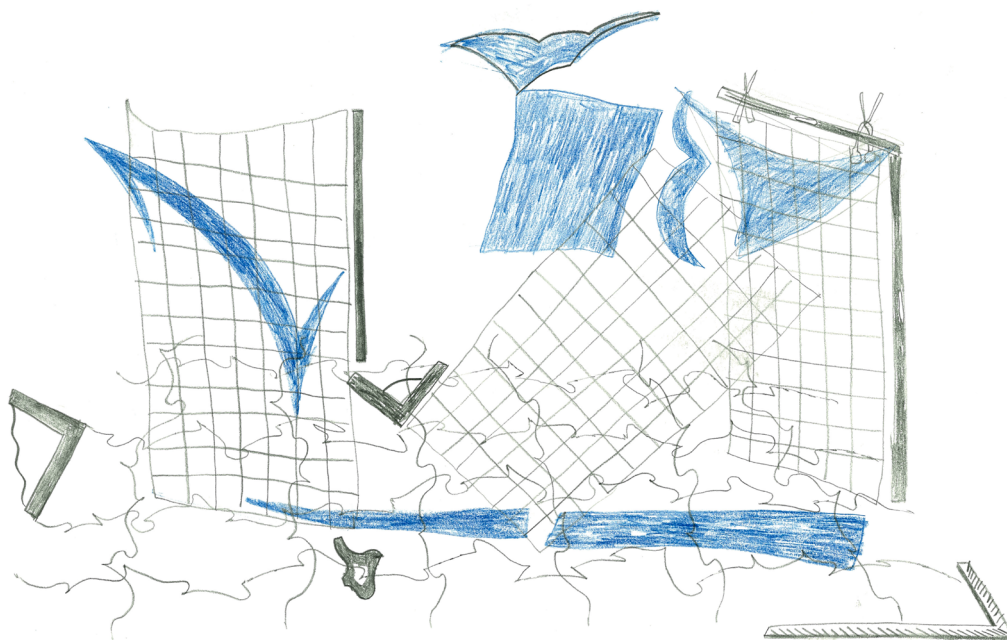
František Fekete: kresba ze série Šumy a struktury, tužka a propiska
na papíře, 42 x 30 cm, 2014



zdroj: vlastní fotografie

Příloha č. 14

František Fekete: Návrh instalace, tužka na papíře, 42 x 30 cm,
2015



zdroj: vlastní fotografie

Příloha č.15

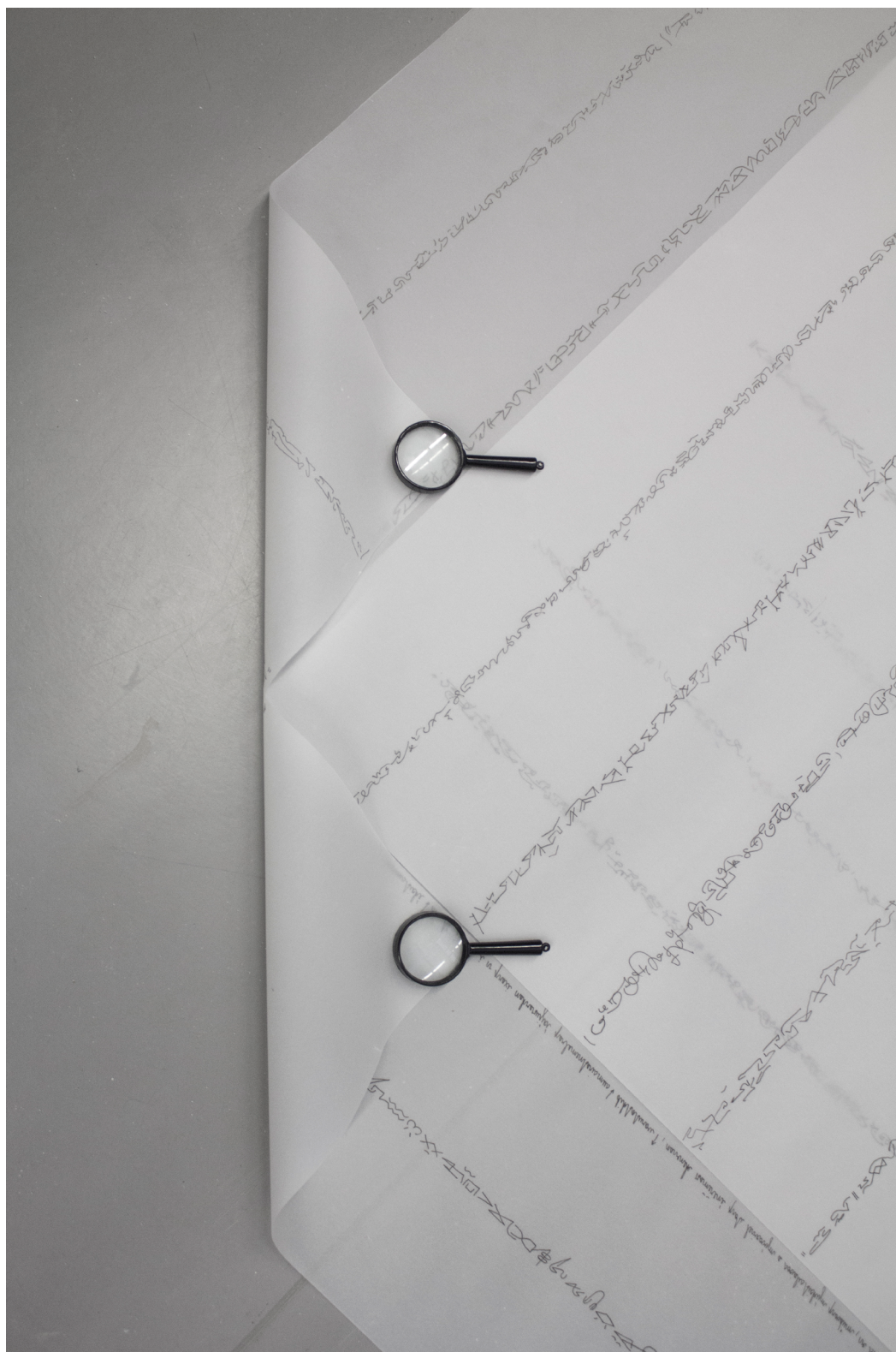
František Fekete: detail z instalace Věci, kterým nerozumím, 2015



zdroj: vlastní fotografie

Příloha č.16

František Fekete: detail z instalace Věci, kterým nerozumím, 2015



zdroj: vlastní fotografie

Příloha č.17

František Fekete: detail z instalace Věci, kterým nerozumím, 2015



zdroj: vlastní fotografie

Příloha č.18

František Fekete: detail z instalace Věci, kterým nerozumím, 2015



zdroj: vlastní fotografie

Příloha č.19

František Fekete: Věci, kterým nerozumím, pracovní instalace, 2015



zdroj: vlastní fotografie

Příloha č. 20

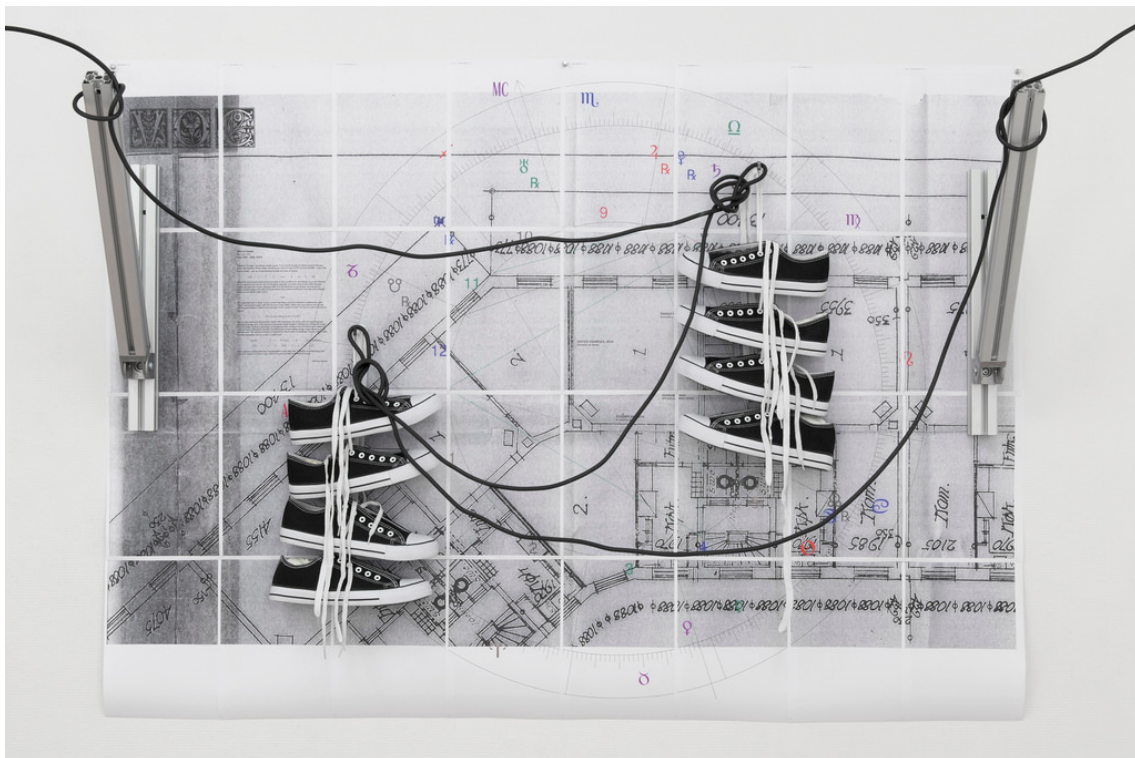
Matyáš Chohola: Čauky mňauky, instalace, 2014



zdroj: <http://www.matyaschochola.cz/byebye.htm>

Příloha č.21

Richard Nikl: Void of course, instalace, 2014



zdroj: <http://richardnikl.com/>