

**Západočeská univerzita v Plzni**  
**Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara**

**Bakalářská práce**

**VÝSTAVNÍ PROJEKT**

**POUKÁZÁNÍ A PŘIDÁVÁNÍ**

**Jakub Hájek**

**Plzeň 2017**

**Západočeská univerzita v Plzni**  
**Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara**

**Katedra výtvarného umění**  
Studijní program Výtvarná umění  
Studijní obor Multimediální design  
Specializace Multimedia

**Bakalářská práce**

**VÝSTAVNÍ PROJEKT**

**POUKÁZÁNÍ A PŘIDÁVÁNÍ**

**Jakub Hájek**

Vedoucí práce: MgA. Jan Morávek  
Katedra výtvarného umění  
Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara  
Západočeské univerzity v Plzni

**Plzeň 2017**

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

Plzeň, duben 2017

.....

Podpis autora

## OBSAH

<b>1.</b>	<b>MÉ DOSAVADNÍ DÍLO V KONTEXTU SPECIALIZACE</b> .....	<b>1</b>
	1.1. Zprostředkování nesdělitelného .....	1
	1.2. Sledování linie .....	3
<b>2.</b>	<b>TÉMA A DŮVOD JEHO VOLBY, CÍL PRÁCE</b> .....	<b>6</b>
	<b>Posvátný kostel, úřední soudní síň a mystika</b> <b>experimentální laboratoře</b>	
<b>3.</b>	<b>PROCES PŘÍPRAVY, PROCES TVORBY</b> .....	<b>7</b>
	<b>Poukazují a přidávám</b>	
	3.1. Informační ekologie .....	7
	3.2. Mechanické přidávání obsahu .....	10
<b>4.</b>	<b>POPIS DÍLA, TECHNOLOGICKÁ SPECIFIKA, PŘÍNOS</b> ..	<b>12</b>
	<b>PRÁCE PRO DANÝ OBOR</b>	
<b>5.</b>	<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ</b> .....	<b>13</b>
	a) Knižní a periodická literatura .....	12
	b) Internetové zdroje .....	14
<b>6.</b>	<b>RESUMÉ</b> .....	<b>15</b>
<b>7.</b>	<b>SEZNAM PŘÍLOH</b> .....	<b>16</b>

# 1. MÉ DOSAVADNÍ DÍLO V KONTEXTU SPECIALIZACE

Můj dosavadní vývoj v rámci studia v ateliéru multimédií bych charakterizoval prací s novými a tradičními médii, většinu času jsem se zabýval klasickými formami, ve kterých jsem cíleně pracoval s obsahovými a formálními aspekty. Na začátku svého studia jsem zvolil práci s pohyblivým obrazem, který mi sloužil jako dokumentace performativního charakteru. Středem mého zájmu se stala práce s náhodou, kdy jsem zvolil čitelný způsob destruování sprejů v mnou vytvořeném prostoru. V rámci hledání formy vhodné pro mé vyjádření jsem byl jedním ze spoluautorů krátkého experimentálního filmu. První spolupráce pro mě byla přínosem především v oblasti digitálních médií a konstruování narace.

## 1.1. Zobrazování nesdělitelného

Tehdy jsem rozvíjel svůj zájem o malířskou práci, která vznikala jako vedlejší produkce při studiu. Zajímal jsem se především o abstraktní expresionismus, výrazný vliv na mou tvorbu měla avantgardní skupina *COBRA*, která nacházela východiska v primitivismu a tvorbě nevyškolených výtvarníků. Důraz kladli především na barvy a expresivní výraz. Oproti zmíněné skupině, která využívala mnoha výrazových prostředků, jsem jevil zájem pouze o formu závěsného obrazu, v němž jsem vytvářel a komponoval prvky skrze určitou nezkušenost malířské techniky. Ze současnosti bych rád uvedl amerického malíře *Antonyho Milera*<sup>1</sup>, který na avantgardní skupinu *COBRA* formálně navazuje a jehož práci jsem aktivně sledoval. Zásadním momentem v pracovním procesu se stala intuice, tu bych mimo jiné označil za jakési stanovisko manifestu *Black hole generation*, který zformovali současní i bývalí studenti pražské *VŠUP*.

Souběžně s mým zájmem o malířství vznikla publikace s názvem *660/12*<sup>2</sup> (2016) ve spolupráci se spolužákem *Vojtěchem Hlaváčkem*, která se primárně zabývala nezastavěným prostranstvím v bezprostřední blízkosti hotelu *Pyramida*. Obsahem tohoto autorského zinu se stala dokumentace akce,

---

<sup>1</sup> Viz obr příloha č. 1

<sup>2</sup> Viz obr příloha č. 2

kteřou jsme považovali za gesto vůči povolení výstavby multifunkčního řídícího střediska. Poprosili jsme náhodnou skupinu lidí z graffiti subkultury, aby na daném místě pokryli prázdňou betonovou plochu. Použitá forma graffiti nám v rámci pomířivosti přišla korespondující s místem, které aktuálně čekalo na zastavění a ke kterému jsme byli vázani určitým vztahem. Pokud bych považoval samotný akt přizvání writerů a jejich vyjádření za primární a přirovnal bych tak samotnou akci k happeningu či performance, její význam se s prezentací ve formě dokumentace může ztratit. Cituji Boryse Groyse: „Dokumentace umění totiž ve své podstatě není umění, pouze na umění odkazuje a právě tím dává najevo, že umění zde již není bezprostředně přítomné a zjevné, nýbrž naopak nepřítomné a skryté.”<sup>3</sup> Borys Groys je jedním z mnoha autorů, kteří se pozastavují nad přesunem uměleckého světa jako celku z uměleckých děl na dokumentaci umění. Jelikož jsem formu dokumentace použil za dobu studia vícekrát, nikoliv jenom v kontextu klauzurní postupové zkoušky, přijde mi vhodné danou problematiku zmínit. Mezitím jsem kontinuálně rozvíjel svůj zájem o malířství a samotnou formu závěsného obrazu v galerijním prostoru. Má převládající snaha o racionalizaci a analýzu pracovních postupů zapříčinila odklon od intuitivního přístupu a zájmu o samotné zobrazování. Má práce *Nepojmenováno* (2016)<sup>4</sup> je příkladem soustředění se na technické zpracování obrazu. Systematickým způsobem jsem nanášel na našepsované plátno o rozměrech 2x2 metry vrstvu syntetického nátěru světle okrové barvy, lesklý povrch mi posléze sloužil jako podklad pro kresbu uhlím abstraktního charakteru. Ačkoliv zobrazený motiv převzal roli dominanty obrazu, zajímal mě především kontrast mezi materiály a proces vzniku. Zaostření na samotné natírání syntetickou barvou, které asociuje práci vzdálenou výtvarné praxi, působí jako jedna ze zvyklostí nebo rozpoznávacích znaků doprovázejících formu postkonceptuálního obrazu, jak zmiňuje Petr Dub ve své disertační práci z roku 2012: „3. Postkonceptuální obraz je spojen s využitím netradičních materiálů, technologií, nových verzí

---

<sup>3</sup> ŠEVČÍK, Jiří, Pavlína MORGANOVÁ, Terezie NEKVINDOVÁ a Dagmar SVATOŠOVÁ, ed. *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011. Str. 697 ISBN 978-80-87108-27-7. ISSN 1980-2010.

<sup>4</sup> Viz obr. příloha č. 3

*adjustace, technologického zpracování či komplexních instalací včetně hledání nových cest uvedení díla do výstavního kontextu*<sup>5</sup>

V průběhu svého směřování vnímám jako důležitý moment použití textu jako média. Během putování na ateliérový plenér jsem použil formu ručně psaného textu s nenarativním charakterem jako druh reflexe mého okolí. Rozhodl jsem se při každé zastávce během cesty zhruba 120km dlouhé analyticky zapisovat vše, co jsem v danou chvíli zahlédl, ve středu mé pozornosti stály detaily i celky. Použití textu bylo úzce spjato s určitým druhem mechanické činnosti. Pokaždé při vzdálení se z místa zápisu jsem text vygumoval; vytvořil jsem princip, který jsem po dobu třídní cesty opakoval. Využití algoritmu, který organizuje psaní, aniž by se tento princip stal náhražkou výsledného textu, je považováno podle *Craig Dworkina* za základní znak konceptuálního psaní. Vznik této mé práce vedl k posunu od obrazu chápaného v tradičním slova smyslu směrem k použití papíru a posléze kresby.

## **1.2. Sledování linie.**

Kresbu vnímám jako bezprostřední výrazový prostředek, který hraje důležitou roli na počátku konstruování mnoha děl, já však nepokračoval v pomyslné konstrukci dál, ale zůstal jsem u kresby samotné.

První ze tří děl, na kterých budu demonstrovat svůj postoj ke kresbě, tematizuje skrze osobní výpověď vztah času a práce. Vznik celku obsahujícího 9 kreseb formátu B1<sup>6</sup> podmiňoval předem definovaný čas 24 hodin, který jsem si vypůjčil ze zaměstnání, které je svým charakterem odlišné od výtvarné praxe. Čas jsem rozdělil do dvou pomyslných směn po 12ti hodinách, které jsem u kresby strávil. Při začátku mechanické práce jsem neměl ponětí, jaký bude finální počet kreseb. Určitou paralelu vidím v práci Jana Nálevky<sup>7</sup>, který

---

<sup>5</sup>DUB, Petr.

Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě. In: Fresh-eye.cz.

Dostupné z: <http://fresh-eye.cz/wp-content/uploads/2014/06/>

Petr-Dub-Vybrane-postkonceptualni-pristupy-v-soucasne-ceske-malbe-FaVU-2013.pdf  
10.9. 2016

<sup>6</sup> Viz. obr. příloha č. 4

<sup>7</sup> Viz. obr. příloha č. 5

činnost kresby podobným způsobem konceptualizoval a který využil systematické činnosti udávající finální podobu díla. Odlišně jsem postupoval v díle *Ti, kteří mě neměli rádi (2016)*<sup>8</sup>, které jsem konstruoval na základě změny kontextu. Volba názvu je v konfrontaci s obsahem díla, je záměrně banální a didaktická, čistě opisující obsah, především kvůli jeho zdvojení a zvýraznění, zároveň jde o hru s ironií a sarkasmem, evokuje osobní odstup a vnitřní smích. Za podnět vzniku kresby považuji objevení třídních fotografií z let 2003-2013. Na základě subjektivity jsem překreslil v měřítku 1:1 z fotografií pouze ty spolužáky, se kterými jsem neměl dobrý vztah. Vytrhl jsem je tak z kontextu třídní fotografie a vložil do prázdného místa, čímž jsem podrhl jejich role a vsadil je do pozice jakýchsi soudců, kteří sedí a chladně pozorují diváka kresby. Souvislost především s prací s kontextem je možné najít v kresbě Romana Ondáka<sup>9</sup>, který na základě slovního popisu nechal své rodiče vytvořit kresbu, do které posléze zasáhl a dokreslil sám sebe, vznikla tak kresba s autobiografickým podtextem, obsahující dva druhy rukopisu. Třetí, poslední kresebný úkon s názvem *Kresba formátu A3 (2016)*<sup>10</sup> vznikl při hledání motivu, který je schopný splnit kritéria týkající se standardizovaného formátu a měřítka. Zvolený kancelářský papír o velikosti A3 jsem postupně překreslil v několika variantách a měřících, pokaždé však šlo o stejný papír. Kresbu jsem doplnil o informaci *Kresba formátu A3* ve formě tradičního popisku u díla. Divák byl konfrontován s lživou informací, kterou byl schopen rozklíčovat pouze s pomocí pravítka, znázorněné měřítko bylo totiž téměř k nerozpoznání od reálného formátu. Divák byl nucen dílo číst a zároveň vidět, což způsobuje *odklon od pouze „smyslového vnímání“, které je přisuzováno sdělování obrazem – vychází z tradičních modelů, které chápou lidské vnímání jako pasivní a mechanický proces*<sup>11</sup>. Pokud bych si představil horizontální linii, na které jsou vyznačené, v rámci dějin umění, výrazové prostředky tak, jak byly využívány, dalo by se říct, že

---

<sup>8</sup> Viz. obr. příloha č. 6

<sup>9</sup> Viz obr příloha č. 7

<sup>10</sup> Viz obr příloha č. 8

<sup>11</sup> SÝKOROVÁ, Lenka, ed. *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2015. Str. 22 ISBN 978-80-7414-956-6.



jsem šel během svého studia „proti času“. Zpětně hodnotím mé využívání výše zmíněných forem jako snahu o prozkoumání a překračování jejich hranic.

## 2. TÉMA A DŮVOD JEHO VOLBY, CÍL PRÁCE

### Posvátný kostel, úřední soudní síň a mystika experimentální laboratoře.

Při volbě tématu jsem byl nucen, z důvodu formálního řešení, podat žádost o individuální téma, které jsem nazval výstavním projektem. Samotný akt výstavy vnímám jako médium, kladl jsem si za cíl vytvořit instalaci, která bude schopná obstát i mimo kontext bakalářské práce. Její název *Poukázání a přidávání*, přímo odkazuje k principům, které podmiňovaly vznik dvou konkrétních artefaktů, jimž jsem skrze název vytvořil pomyslný vztah. Volbu prezentace dvou rozdílných děl, namísto jednoho komplexního, ovlivnilo uvědomění si mnohočetnosti témat, která jsou implicitně obsažena v obou artefaktech,

a která instalace zahrnuje. Pojem výstavní projekt bych rád blíže specifikoval jako prezentace děl, skrze galerijní prostor, jenž se již na začátku studia stal středem mé pozornosti. Brian O'Doherty ho definuje jako *„Prostor, který drží umělecké dílo v izolaci od okolního světa. Bílý, čistý, umělý, bez stínů, takový prostor je zasvěcený estetické technologii. Umělecká díla jsou tu rozvěšena, rozestavena či roztroušena za účelem studia. Jejich neposkvřený povrch zůstává nedotčen časem a jeho vrtochy. Galerie vznikají podle stejně přísných pravidel jako středověké kostely, dovnitř nesmí pronikat vnější svět, takže okna jsou obvykle zaslepená. Stěny jsou natřeny na bílo. Strop se stává zdrojem světla. Dřevěná podlaha je buď nalakovaná, takže klapání podpatků tu zní klinicky čistě, nebo ji pokrývá koberec a kroky jsou naopak neslyšené.“*<sup>12</sup>

Samotnou zeď galerie zohledňuji jako platformu pro estetickou funkci. Mé první představy o ideálním zasazení děl do kontextu daného prostoru bych přirovnal k instalaci *Geneho Dawise*<sup>13</sup> z roku 1968 v *fischbach gallery*, který nechal své miniaturní obrázky obklopit prázdným místem na stěně. Skrze svou tehdejší obsesi prázdným prostorem mezi obrazy a modelem jakési minimalistické formy instalace jsem řešil otázku (aktuální v 50. a 60. letech minulého století), jak moc by mělo umělecké dílo na stěně dýchat.

---

<sup>12</sup> O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. Str. 16 ISBN 978-80-87259-30-6.

<sup>13</sup> Viz obr příloha č. 9

### 3. PROCES PŘÍPRAVY, PROCES TVORBY

#### Poukazuji a přidávám

Snaha o kontinuitu v procesu tvorby a plynulé navazování na předcházející práce mi z části naznačily finální podobu instalace. Jakmile jsem v rámci úvah nastínil tématický okruh, kterého se obě práce budou dotýkat, mohl jsem se začít plně věnovat tvorbě finálních děl. Ačkoliv jsou díla obsahově odlišná, vznikala paralelně vedle sebe za stejných podmínek. V obou dílech je přítomen pracovní model, který bych definoval skrze použité prostředky, těmi se staly základní výtvarné či kancelářské potřeby, pracovní stůl a přístup k internetu, běžné součásti dnešního světa. Takovýto model není závislý na finančních prostředcích, a to nikoliv z praktických, ale z ideologických důvodů.

#### 3.1. Informační ekologie

První polovina názvu „*Poukazuji*“, se věnuje jedné ze dvou zmíněných částí. Na začátku konstruování stály úvahy o vytváření díla od samého počátku a přispívání tak do světa umění novou vizualitou. Tento postup se mi nejevil v rámci informační ekologie jako zcela vhodný. Přemýšlel jsem tedy v souvislosti s recyklací informací nad zanecháním původních vazeb technického obrazu, pro který pouze vytvořím nový kontext, a tím do něj vnesu jiné sdělení. Zaměřil jsem se na internet a digitální technologie, které svým vznikem přispěly k informačnímu zahlcení. *Internet, který můžeme považovat za jednu obrovskou distribuovanou databázi médií, sehrál svojí úlohu při krystalizaci základní situace nové informační společnosti: přebujelostí informací všeho druhu*<sup>14</sup>. Rozhodl jsem se využít všeobecně funkční princip poukázání a zpracovat technický obraz, který je přednastaven někým jiným. Rozhodnutí k použití „univerzálního pohledu“, který nám poskytuje internetový server google street view i s jeho vizualitou, který je přístupný komukoliv na světě s přístupem na internet, jsem udělal z důvodu vytváření modelových situací a kontextů, a pro ně jsem zvolil způsob překreslování. Vznikl celek obsahující pět kreseb formátu A3. Nicolas Bourriaud tvrdí: „*Duchamp vychází z principu, že spotřeba*

---

<sup>14</sup> MANOVICH, Lev.

Principy nových médií. In: <http://www2.iim.cz>

Dostupné z: <http://www2.iim.cz/wiki/images/5/52/Manovich2-02i.pdf> 20.3. 2017

*je svým způsobem také výrobou, tedy produkcí, Přisvojování je vskutku prvním stádiem postprodukce: nejde už o výrobu předmětů, nýbrž o to vybrat z již existujících věcí jednu a nějak ji použít nebo jí s určitým záměrem přetvořit. Marcel Broothaers říkal, že „od dob duchampových je umělec autorem definice”, která nahrazuje původní definici předmětu<sup>15</sup>.*

Každá z pěti kreseb nese jiné sdělení, všechny ale spojuje princip vzniku a volba výrazového prostředku. První kresba<sup>16</sup> vznikla pomocí postprodukce, kterou jsem aplikoval na zvolený pohled. Během virtuálního „procházení” pomocí google street view jsem vybíral vhodné destinace jako podklad pro dosazení situace, kterou jsem se rozhodl překreslit. Využíval jsem funkce screen shot obrazovky, které jsem ukládal do složky na ploše počítače. Proces jsem po dobu několika týdnů opakoval, než jsem vytvořil rozsáhlý archív<sup>17</sup> screenshotů, které obsahují nejrůznější druhy situací, lidí a míst, které mě zaujaly, vybíral jsem celky i detaily. *Předpona „post” ve slově postprodukce neznamena žádnou negaci ani nemá naznačovat, že jde o něco překonaného, nýbrž označuje určitou zónu aktivit, určitý postoj. Činnosti, o kterých je zde řeč, nespočívají v produkování nějakých „obrazů obrazů”, což by byl manýristický postoj, ani v nářcích na téma „všechno už tady bylo”, nýbrž jde o to, vymýšlet „uživací protokoly” pro již existující způsoby zobrazování a formální struktury.* Motiv na první kresbě vyobrazuje situaci nekonečné fronty. Fronta jakožto sociologický model může naznačovat priority dnešní společnosti; rozhodl jsem se ji neuzavřít ani neukázat začátek, směřuji tím k otázce, co stojí před začátkem fronty a záměrně ji nechávám neozodpovězenou. Následující tři kresby vznikly zaostřením na samotné technické a vizuální zpracování google street view, konkrétně na název ulice, který není součástí dokumentovaného obrazu, vznikl tedy pomocí postprodukce. Graficky je zpracován tak, aby byl čitelný i během pohybu vpřed či vzad. Situován je do spodní části obrazovky, simuluje položení nápisu na zemi. Stává se tedy nejdominantnější textovou

---

<sup>15</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha: Tranzit, 2004. Navigace. Str. 15 ISBN 80-903452-0-4.

<sup>16</sup> Viz obr příloha č. 10

<sup>17</sup> Viz obr příloha č. 11

informací na obraze, kterou jsem se rozhodl využít jako platformu pro vlastní sdělení.

Proces, se kterým jsem pracoval, byl u tří kreseb totožný. Názvy ulic „U učiliště“<sup>18</sup>, „U koupaliště“<sup>19</sup> a „Přecechtělova“<sup>20</sup>, jsem zkrátil do tvaru, který mění jejich původní význam na mužský rod minulého času. Nově znějícím výrazům „učil“, „koupal“ a „chtěl“ jsem zanechal jejich pozici umístěnou ve spodní části fotografie. Pozměněné názvy ulic zároveň mohou i nemusí nést autobiografický podtext. Odkazují k všednosti, která je jako téma implicitně obsažena i ve zbylé části bakalářské práce. Na poslední kresbě<sup>21</sup> jsem bez použití manipulace, pouze změnou kontextu, vyobrazil průčelí již zbourané budovy. Zachytil jsem ji tak, že je možné skrz okna dohlédnout na oblohu, což prozrazuje, že se jedná pouze o průčelí bez zbylé části budovy. Konkrétně jsem použil budovu bývalé tiskárny, jejíž průčelí<sup>22</sup> stálo v letech 2008 až 2013 v Opletalově ulici. Využitím momentu, kdy stojíme pomocí street view před budovou, která už aktuálně neexistuje, jsem zpřítomnil určitý druh nostalgie, kterou vnímáme v souvislosti s demolicí architektury.

Od začátku jsem pracoval s vědomím, že nejsem jediný, kdo využil google street view jako platformu pro další produkci. Z českého prostředí bych rád zmínil dílo Jana Šerých, který ve své práci *True images (2010)* hledal intuitivně, bez jakéhokoliv očekávání pohled, který by mohl vyfotit. Středem jeho zájmu se stal obraz, který se v rámci interpretace aparátu připevněného na jedoucím autě nezdál být zcela pravdivý. Zachytil například situace, které zobrazují výpadky či přílišnou důslednost v cenzuře obličejů. *True images* je název odvozený z dvojice fotografií<sup>23</sup>, které obsahují jakýsi pravdivý obraz, zrcadlící se na budově naproti billboardu, pro nějž se v rámci street view vztahuje cenzura stejně jako na obličejů či poznávací značky aut.

---

<sup>18</sup> Viz obr příloha č. 12

<sup>19</sup> Viz obr příloha č. 13

<sup>20</sup> Viz obr příloha č. 14

<sup>21</sup> Viz obr příloha č. 15

<sup>22</sup> Viz obr příloha č. 16

<sup>23</sup> Viz obr příloha č. 17

### 3.2. Mechanické přidávání obsahu

Dosud jsem nebyl schopen nahlížet na své studium výtvarného umění jako na něco, co by utvářelo rámce či hranice mého zájmu v dané specializaci. Ateliér multimédií vnímám jako místo pro experiment a zprostředkování zpětné vazby, která je pro mou práci zásadní. Školní rozvrh mi tedy jakýmkoliv způsobem neurčuje trávení času nad výtvarnou praxí. Samotné trávení času prací tématicky směřuje k druhé části instalace, ve které jsem se oproti první, jež se zabývá recyklací technického obrazu a redukováním informací do fáze čitelnosti, zaměřil na ambivaletní postup v konstruování díla. Vědomým vytvořením díla i s jeho vizualitou přidávám další obraz do světa umění. Vztah času a práce jsem se rozhodl tematizovat skrze artefakt, který bude pro daný vztah reprezentující. Úvahy nad činností, která bude mít charakter rukodělné práce, ale zároveň se bude dotýkat přenosu nebo distribuce informací mě dovedly k použití kopírovacího papíru<sup>24</sup>. Jeho primární funkcí je kopírování, tedy přenos informací, a jako materiál koresponduje s výše zmíněným pracovním modelem, ve kterém využívám kancelářských potřeb.

Osvojení jakési administrativní estetiky je příznačné pro konceptualisty z USA 60 - 70. let. Vedle kopírovacího papíru byl běžným prostředkem například i papír milimetrový, který ve svém díle *Portrait of borges*<sup>25</sup> (1968) použil *Mel Bochner*. O deset let později využil milimetrový papír jako platformu pro své rané kresby i *Jiří Kovadna*<sup>26</sup> a mnoho dalších autorů<sup>27</sup>. Já však v souvislosti s přenosem informací používám kopírovací papír pouze v symbolické rovině, zároveň ho přetvářím v samotný předmět vizuálního zájmu. Ačkoliv se může zdát volba materiálu anachronická, důležitou se pro mě stala rukodělná práce, kterou na něm provádím. Tedy činnost, ve které mi šlo o to, pokusit se z kopírovacího papíru dostat co nejvíce barvicí vrstvy.

*Konceptuální umění podle Josepha Kosutha nevytváří filosofické soudy, s myšlením pouze vykazuje jisté podobnosti co do „logičnosti, matematickosti a*

---

<sup>24</sup> Viz. obr. příloha č. 18

<sup>25</sup> Viz. obr. příloha č. 19

<sup>26</sup> Viz. obr. příloha č. 20

<sup>27</sup> CÍSAŘ, Karel.

Od administrativní estetiky k institucionální kritice. In: artycok.tv  
Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=I1drbnWBgN8&t=2184s>

vědeckosti” (kosuth 1999 (1969): 170). Sol LeWitt taktéž výslovně prohlašuje, že „takové umění není ani teoretické, ani neilustruje teorie, zahrnuje všechny typy mentálních procesů a jejich bezúčelnost” (LeWitt 1999 (1967):12). V návaznosti na Sola LeWitta zde budeme rozvíjet myšlenku, že konceptuální umění znamená především iracionální užití racionálních postupů. „Logika může být použita ke kamufláži skutečných záměrů umělce, k tomu, abychom uvrhli diváka v dojem, že situaci rozumí, či k vytvoření paradoxní situace (logické versus nelogické).”<sup>28</sup>

Činnost, jevící se jako iracionální, má svým charakterem blízko ke kresbě. Určil jsem si princip, kterého jsem se po celou dobu své aktivity držel. Pracovní pomůcky jsem omezil na pravítko a tužku, s níž jsem vedl milimetr po milimetru linii z jedné strany papíru na druhou, a vznikl tak rozsáhlý celek vyprázdněných kopírovacích papírů.

Systematická činnost, kterou jsem dlouhé hodiny odváděl, se může jevit jako paradoxní ve vztahu k dnešní době s její rychlostí a efemérností.

---

<sup>28</sup> BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: literatura a konceptuální tendence 1949-2015*. Přeložil Lenka JAVŮRKOVÁ, přeložil David KORANDA, přeložil Václav MAGID, přeložil Olga PEK, přeložil Alexej SEVRUK, přeložil Lucie ZAKOPALOVÁ. Praha: tranzit.cz, 2015. ISBN 978-80-87259-34-4.

#### **4. POPIS DÍLA, TECHNOLOGICKÁ SPECIFIKA, PŘÍNOS PRÁCE PRO DANÝ OBOR**

V pořadí první zmíněnou část instalace obsahující 5 kreseb o rozměrech A3, jsem zhotovil obyčejnou tužkou. Takovým způsobem kresby, která bude co nejméně kopírovat digitální obraz. Pokusil jsem se o přenos z digitálního média na analogové tak, abych eliminoval chyby, či přidanou estetiku, která by mohla odvádět pozornost od zobrazovaného motivu. Grafické zpracování obrazu google street view s sebou nese kompozici, kterou jsem v každé kresbě ponechal, na místo grafických prvků je vynechané prázdné místo, překresluji tedy pouze fotografii. Dílo je dovedené do sofistikované, až muzeální podoby, nainstalované linéárně vedle sebe, ve formě závěsného obrazu na zdi. Dřevěná konstrukce, týkající se druhé části instalace, nese 42 kopírovacích papírů, které jsou na konstrukci zavěšené pomocí kancelářských klipů, v pomyslných řádcích. Rozměry konstrukce jsou 2,5m do výšky a 2m do šířky. Její pozici v rámci dispozice galerie bych charakterizoval následovně: konstrukce stojí v prostoru tak, aby nebyla vůči kresbám na zdi kolmo, ale ani souběžně s nimi.

V mém díle se objevuje princip spotřeby přednastaveného obrazu, jež považuji za potenciální přínos oboru. Poukázání, vyjmutí a následné přetvoření.

Důležitou součástí tohoto procesu je zpochybňování originality a odbourávání rukopisu. Práce s koloběhem informací – zejména vyjmutí a přetvoření – má pro mne stejnou, ne-li vyšší hodnotu, jako vnášet do oboru technický či jiný pokrok.



## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### A.) Knižní a periodická literatura

1. BUDDEUS, Ondřej a Markéta MAGIDOVÁ, ed. *Třídít slova: literatura a konceptuální tendence 1949-2015*. Přeložil Lenka JAVŮRKOVÁ, přeložil David KORANDA, přeložil Václav MAGID, přeložil Olga PEK, přeložil Alexej SEVRUK, přeložil Lucie ZAKOPALOVÁ. Praha: tranzit.cz, 2015. ISBN 978-80-87259-34-4.
2. REZEK, Petr. *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*. 2., rozš. vyd. Praha: Jan Placák - Ztichlá klika, 2010. ISBN 978-80-903898-5-4.
3. BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha: Tranzit, 2004. Navigace. ISBN 80-903452-0-4.
4. NIETZSCHE, Friedrich. *O životě a umění*. Přeložil Jaroslav KABEŠ. V Praze: Jan Pohořelý, 1943. Přátelství.
5. MANČUŠKA, Ján. *Ján Mančuška: first inventory = první inventura*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2015. Tranzit. ISBN 978-80-87259-32-0.
6. SÝKOROVÁ, Lenka, ed. *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2015. ISBN 978-80-7414-956-6.
7. O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-30-6.
8. HUMHAL, Pavel. *Osobní a veřejné*. Praha: Tranzit, 2008. Navigace. ISBN 978-80-87259-00-9.

9. POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění: poválečné umění napříč generacemi a médii : (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)*. Praha: Tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-28-3.

10. FLUSSER, Vilém. *Za filosofií fotografie*. Přeložil Božena KOSEKOVÁ, přeložil Josef KOSEK. Praha: Hynek, 1994. Punkt. ISBN 80-85906-04-X.

11. POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění: poválečné umění napříč generacemi a médii : (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)*. Praha: Tranzit.cz, 2014. Navigace. ISBN 978-80-87259-28-3.

12. ARTAMONOV, Vasil a Václav MAGID. *The future is our only aim: Budoucnost je naším jediným cílem*. Praha: Svit, 2011. ISBN 978-80-260-1185-9.

## **B.) Internetové zdroje**

1. DUB, Petr.

Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě. In: Fresh-eye.cz.

Dostupné z: <http://fresh-eye.cz/wp-content/uploads/2014/06/>

Petr-Dub-Vybrane-postkonceptualni-pristupy-v-soucasne-ceske-malbe-FaVU-2013.pdf

3. MANOVICH, Lev.

Principy nových médií. In: <http://www2.iim.cz>

Dostupné z: <http://www2.iim.cz/wiki/images/5/52/Manovich2-02i.pdf>

4. CÍSAŘ, Karel.

Od administrativní estetiky k institucionální kritice. In: [artycok.tv](http://artycok.tv)

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=l1drbnWBgN8&t=2184s>

## RESUMÉ

My bachelor thesis topic became an exhibition project, which has a subtext called *Poukazuji a přidávám*. The final instalation is divided into two parts.

The first part includes five drawings, which were developed as a recycling of the technical picture and reduction of information into phases of readability. I used Google Street View as a platform for the next production. Each of five drawings has a different statement, however all of them are connected by the principles of recycling, principles of postproduction and subsequent overdrawing. The main subject of the second part is a relationship of time and work. In that part I made an artefact, which represents given relationship. I have chosen a somewhat irrational operation, systematic emptying of copying paper. The function of emptying of copying paper. The function of emptying is to distribute information. This is however perceived only on symbolic basis. The main function for me is the handcrafted work, which was made on these papers. Systematic activity, which I worked on for a long time, could be seen as a paradox in relation to nowadays fast-paced and ephemeral world. Sole act of the exposition is viewed as a medium itself. My goal was to create an installation which would stand on its own even if torn out of the context of the bachelors work. Its' name „*poukázání a přidávání*“ strictly links to principles that subjected the creation of two specific artefacts. Those artefacts have an imaginative relation based on the name. The term exhibition project should be closer specified as a presentation of works through gallery space, which has been in my focus since my junior years.

## **Seznam příloh**

### **Příloha č.1**

Anthony Miler: Dokumentace z výstavy, Rod Barton gallery,  
London, 2015

### **Příloha č. 2**

Jakub Hájek, Vojtěch Hlaváček: *660/12*, 2015

### **Příloha č. 3**

Jakub Hájek: *Nepojmenováno*, 2016

### **Příloha č. 4**

Jakub Hájek, *Kresba*, 2016

### **Příloha č. 5**

Jan Nálevka, *Ráda bych podotkla, že...*, 2010

### **Příloha č. 6**

Jakub Hájek, *Ti, kteří mě neměli rádi*, 2016

### **Příloha č. 7**

Roman Ondáček, *Somewhere else*, 2002

### **Příloha č. 8**

Jakub Hájek, *Kresba papíru A3*, 2016

### **Příloha č. 9**

Gene Dawis, fishbach gallery, 1968

**Příloha č. 10**

Jakub Hájek, finální kresba č. 1 (nekonečná fronta)

**Příloha č. 11**

Jakub Hájek, screen shot obrazovky, archiv, proces práce

**Příloha č. 12**

Jakub Hájek, finální kresba č. 2 (učil)

**Příloha č. 13**

Jakub Hájek, finální kresba č. 3 (koupal)

**Příloha č. 14**

Jakub Hájek, finální kresba č. 4 (chtěl)

**Příloha č. 15**

Jakub Hájek, finální kresba č. 5 (průčelí)

**Příloha č. 16**

Jakub Hájek, screen shot obrazovky (průčelí)

**Příloha č. 17**

Jan Šerých, *True images*, 2010, fotoarchiv autora

**Příloha č. 18**

Jakub Hájek, Kopírovací papír, finální podoba

**Příloha č. 19**

Mel Bochner, *portrait of borges*, 1968

## Příloha č. 20

Jiří Kovanda, *Přeškrtnul jsem to...*, 1977

## Příloha č.1

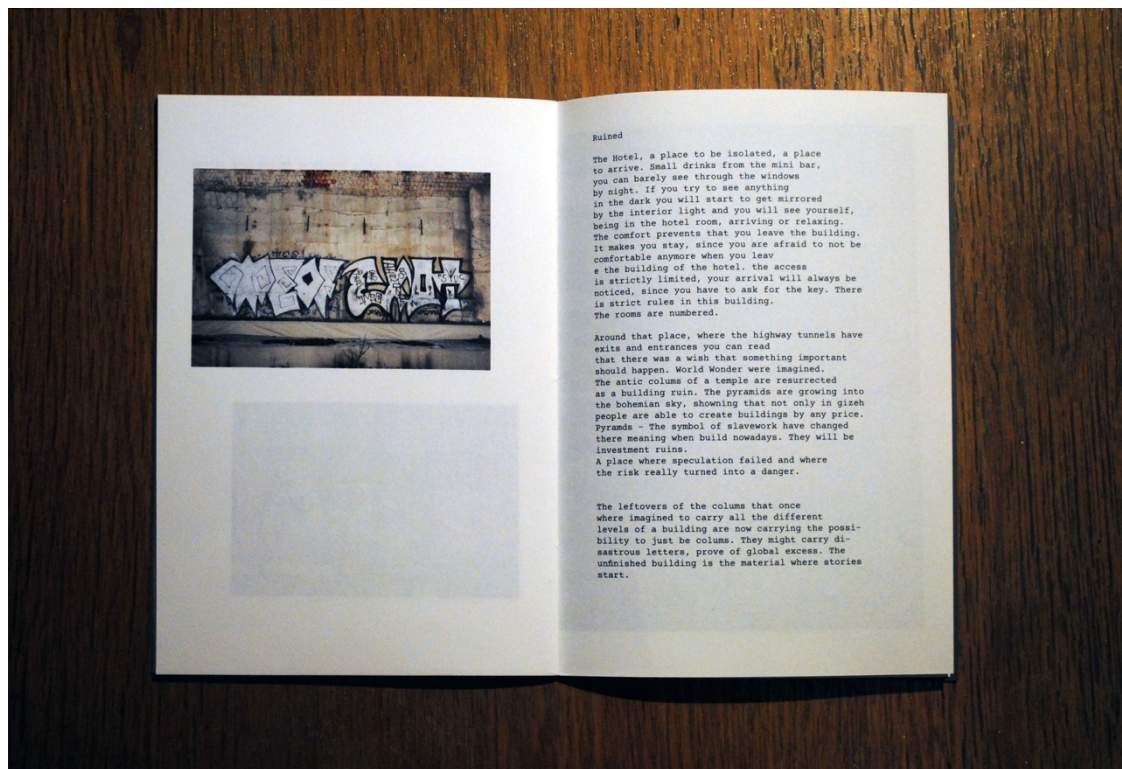
Anthony Miler: Dokumentace z výstavy, Rod Barton gallery,  
London, 2015



Zdroj: <http://www.aujourd'hui.pt/blog/anthony-miler-rod-barton> 25.3  
2015

## Příloha č. 2

Jakub Hájek, Vojtěch Hlaváček: 660/12, 2015



Zdroj: Foto vlastní



### Příloha č. 3

Jakub Hájek: *Nepojmenováno*, 2016



Zdroj: foto vlastní



**Příloha č. 4**

Jakub Hájek, *Kresba*, 2016



Zdroj: foto vlastní

## **Příloha č. 5**

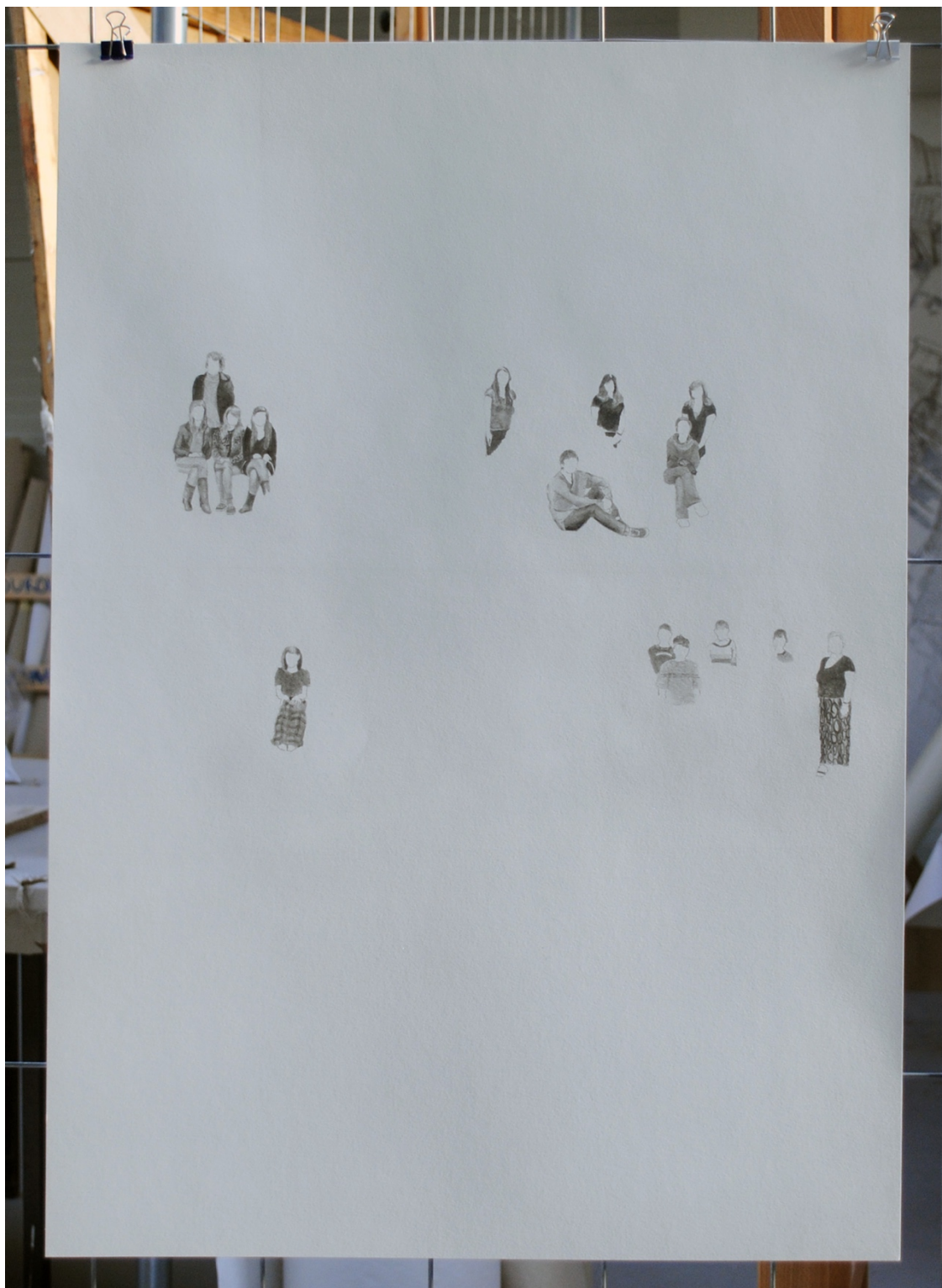
Jan Nálevka, *Ráda bych podotkla, že...*, 2010



Zdroj: <http://www.artlist.cz/jan-nalevka-1185/>

## Příloha č. 6

Jakub Hájek, *Ti, kteří mě neměli rádi*, 2016

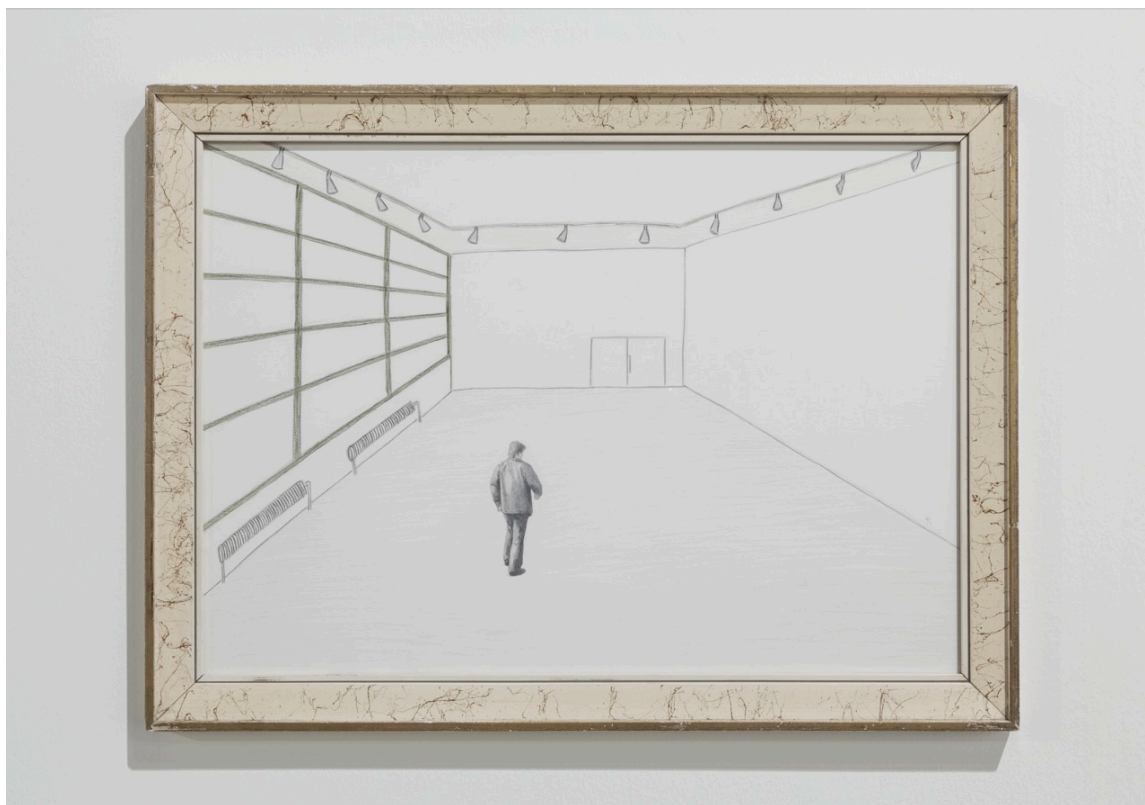


Zdroj: foto vlastní



## Příloha č. 7

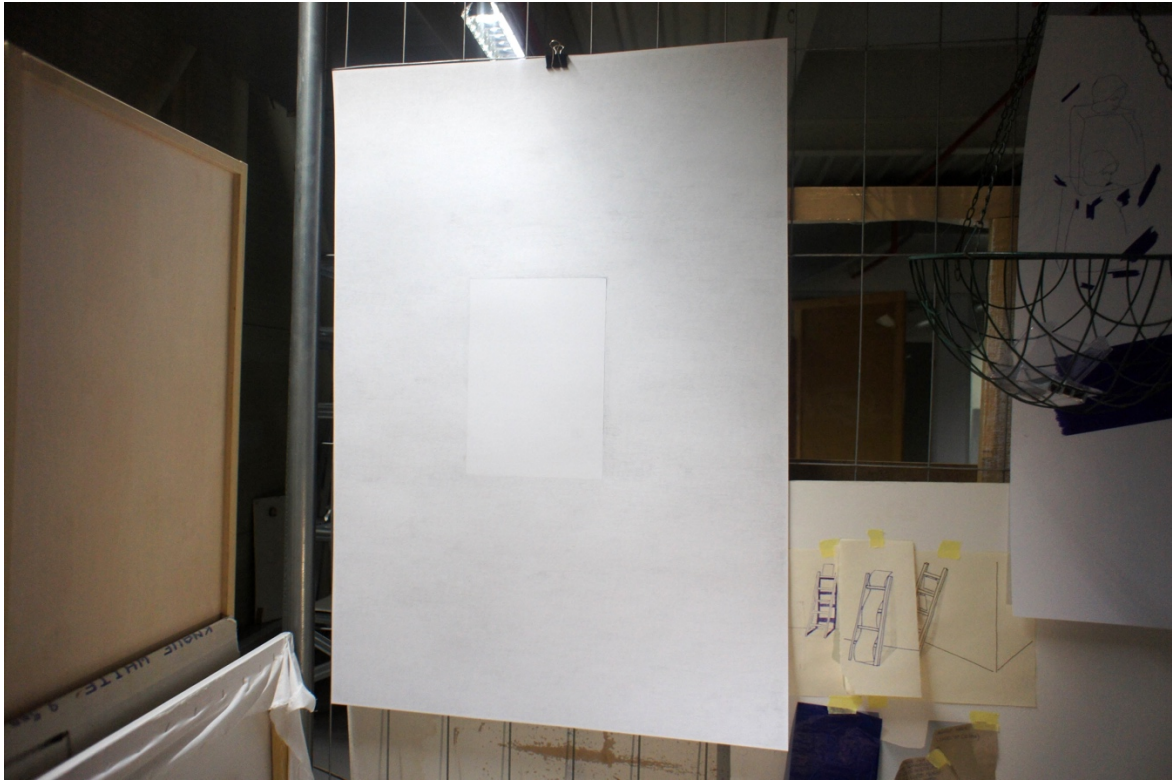
Roman Ondák, *Somewhere else*, 2002



Zdroj: [http://www.gbagency.fr/en/51/Roman-Ondak/#!/Somewhere-Else-2002/site\\_medias\\_listes/2450](http://www.gbagency.fr/en/51/Roman-Ondak/#!/Somewhere-Else-2002/site_medias_listes/2450)

## Příloha č. 8

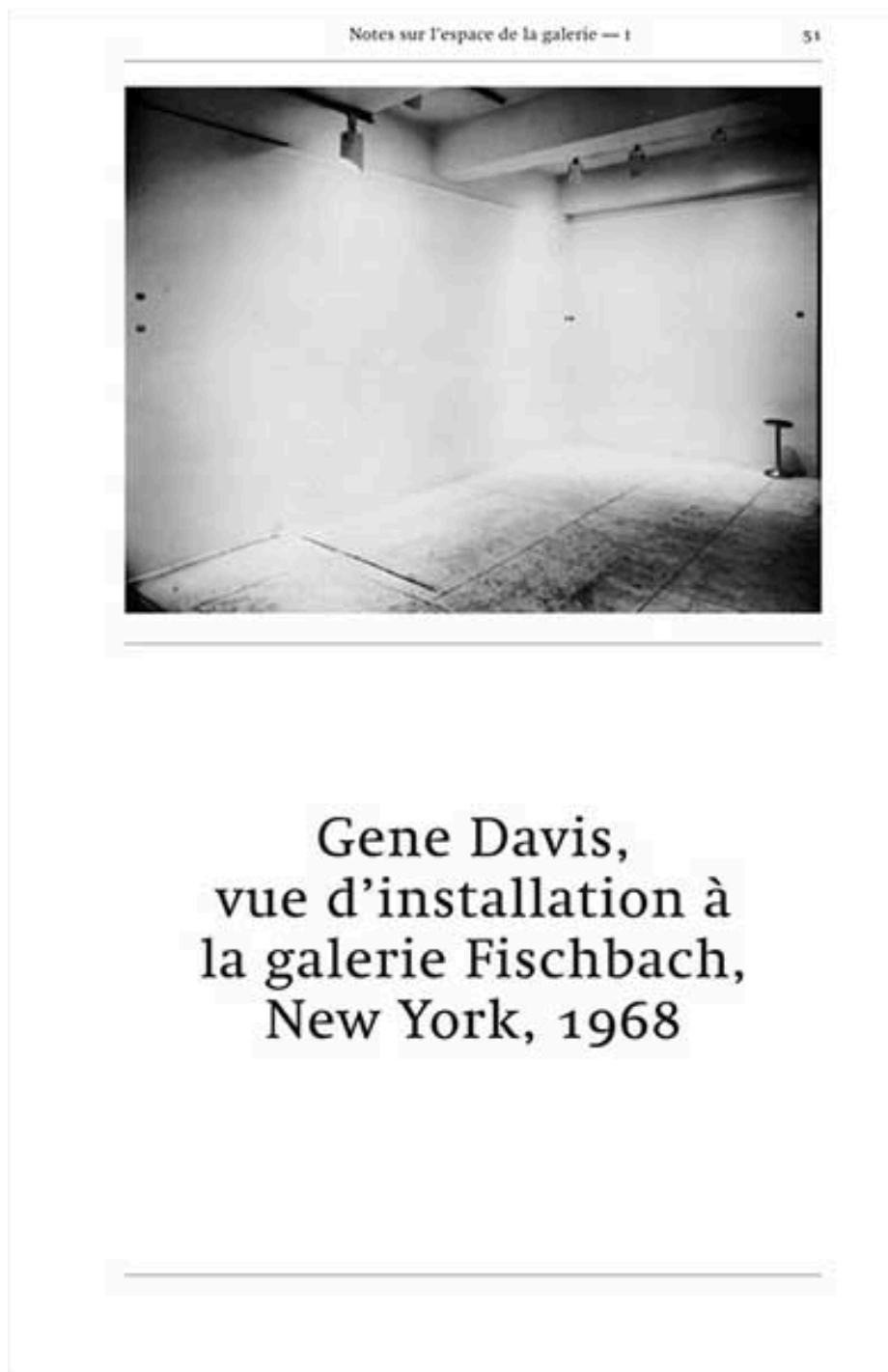
Jakub Hájek, *Kresba papíru A3, 2016*



Zdroj: foto vlastní

## Příloha č. 9

Gene dawis, fishbach gallery, 1968



Zdroj: <http://offprint.org/work/jrp-ringier-brian-odoherty-white-cube/>

## Příloha č. 10

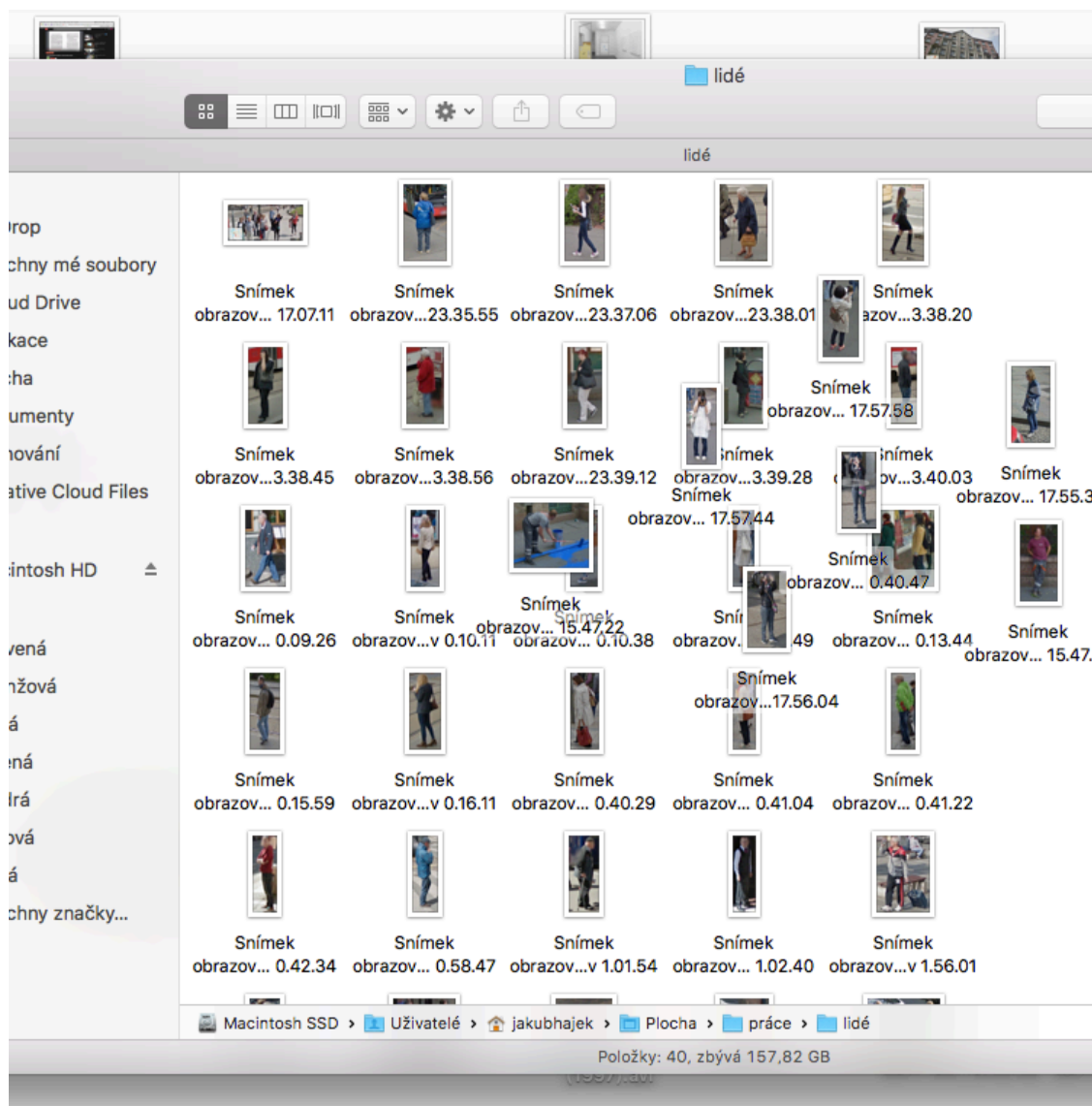
Jakub Hájek, finální kresba č. 1 (nekonečná fronta)



Zdroj: foto vlastní

## Příloha č. 11

Jakub Hájek, screen shot obrazovky, archiv, proces práce



Zdroj: foto vlastní



## Příloha č. 12

Jakub Hájek, finální kresba č. 2 (učil)



Zdroj: foto vlastní

## Příloha č. 13

Jakub Hájek, finální kresba č. 3 (koupal)



Zdroj: foto vlastní

## Příloha č. 14

Jakub Hájek, finální kresba č. 4 (chtěl)



Zdroj: foto vlastní

**Příloha č. 15**

Jakub Hájek, finální kresba č. 5 (průčelí)



Zdroj: foto vlastní

## Příloha č. 16

Jakub Hájek, screen shot obrazovky (průčelí)



Zdroj: foto vlastní



## Příloha č. 17

Jan Šerých, *True images*, 2010, fotoarchiv autora



Zdroj: <http://janserych.com/selection/true-image/>

## **Příloha č. 18**

Jakub Hájek, Kopírovací papír (detail) , finální podoba



Zdroj: foto vlastní





## Příloha č. 20

Jiří Kovanda, *Přeškrtnul jsem to...*, 1977



Jiří Kovanda, *Přeškrtnul jsem to...*, 1977

Zdroj: screen shot obrazovky z:

<https://www.youtube.com/watch?v=l1drbnWBgN8&t=2184s> 24:00