

**UNIVERZITA KARLOVA**  
**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

**Mariana Pecháčková**

**Vliv vizuální kultury na výtvarné umění dneška**

Tendence současného výtvarného umění v pražských vybraných galeriích

*Bakalářská práce*

vedoucí práce: doc. PhDr. Jaroslav Vančát, PhD.

**Praha 2019**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27.6. 2019

.....  
Mariana Pecháčková

### **Poděkování**

Ráda bych poděkovala panu doc. PhDr. Jaroslavu Vančátovi, PhD. za jeho odbornou pomoc a cenné připomínky. A také svojí rodině, především mému tátovi za plnou podporu při psaní.

## OBSAH

<b>1. ÚVOD</b> .....	6
<b>2. TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	9
<b>2.1. Analýza výtvarných trendů vizuální kultury</b> .....	9
2.1.1. Jak chápat moderní a postmoderní dobu .....	9
2.1.1.1. Závrat' z rychle se měnícího světa .....	11
2.1.1.2. Nástup fotografie .....	13
2.1.3. Fascinace obrazy podle Mirzoeffa .....	15
2.1.3.1. Kritika kultury ovládané obrazy .....	17
2.1.4. Bergerův (jiný) způsob vidění v 70. letech .....	18
2.1.5. Současný svět městský, mladý, propojený a žhnoucí .....	22
2.1.5.1. Současný svět městský .....	22
2.1.5.2. Současný svět mladý .....	25
2.1.5.3. Současný svět propojený .....	28
2.1.5.4. Současný svět žhnoucí .....	31
<b>2.2. Současné trendy výtvarného umění ve světě vizuální kultury</b> .....	35
2.2.1. Danto: Co dělá objekt uměleckým dílem .....	35
2.2.2. Gaut: Umění skrze klastrový pojem rodových podobností .....	39
2.2.3. Shrnutí předchozích esejí .....	41
<b>3. EMPIRICKÁ ČÁST</b> .....	42
<b>3.1. Výzkum trendů současného umění ve výstavní činnosti na základě předchozích analýz</b> .....	42
3.1.1. Návrh výzkumu .....	42
3.1.2. Výzkumná strategie .....	43
3.1.3. Technika sběru dat .....	43
3.1.4. Výběr vzorku, prostředí výzkumu .....	45

3.1.5. Analýza dat .....	46
3.1.6. Etické otázky výzkumu .....	46
<b>3.2. Vyhodnocení výzkumu .....</b>	<b>47</b>
<b>4. ZÁVĚR.....</b>	<b>59</b>
Literatura .....	61

## 1. ÚVOD

„ ... svět se dramaticky proměnil ve čtyřech klíčových ohledech. Současný svět je mladý, městský, propojený a žhnoucí.“<sup>1</sup>

Žijeme v době s téměř neomezeným množstvím svobody, v době pluralismu postmoderny. Ta se projevuje nejen v umění, ale v každém aspektu lidského života. Sami se často dostáváme do situací, kdy nevíme, co si zvolit, protože možností je příliš mnoho. „... jednání se podřizuje možnostem a volbám, stále méně a problematičtěji se odvolává k autoritám; jedinec se opírá sám o sebe – a to nejen morálně.“<sup>2</sup> Individualismus se dere vpřed. O dnešní společnosti se mimo jiné říká, že je *fluidní*. Slovo *fluidní* se používá v nejrůznějších spojeních a objevuje se stále častěji, ať už v názvech některých výstav - např. František Fekete: Fluid Identity Club<sup>3</sup> nebo v běžné hovorové řeči. Podle Slovníku spisovného jazyka českého je podst. jméno *fluidium* „domnělá, předpokládaná jemná neviditelná a nepostižitelná látka, vyzařující něj. energii a způsobující svým přebytkem n. nedostatkem některou vlastnost látek“<sup>4</sup>. U přídavného jména je jedna z definic následující: „prchavý, těžko zachytitelný, plynulý,“<sup>5</sup>. Pokud tuto poslední definici vztáhneme na dnešní svět, můžeme docela dobře vidět vzorec změny, který ve své knize o vizuální kultuře popisuje Mirzoeff a který byl zmíněn na začátku úvodu.

Umění v takto se projevujícím diskurzu vykazuje podobné rysy. Bylo-li v době modernismu nelehké nalézt nějaké převažující tendence, setkáváme se se stejně fluidními procesy v současné výtvarné tvorbě. Aby se v nich bylo možné nějakým způsobem orientovat, což je pro práci kurátora nezbytné, je třeba pokusit se o nějakou klasifikaci, která by odkazovala na vztahy této současné tvorby k podstatným rysům naší doby.

---

<sup>1</sup> MIRZOEFF, N. (2018): Jak vidět svět. Praha: Artmap, str. 7

<sup>2</sup> BALON, Jan. Žijeme v nepojmenovatelné době. *Literární noviny* 14(6) [online]. 2003. S.8.

[cit. 2019-06-07]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/14.2003/6/8.png>

<sup>3</sup>Fekete, František. Fluid Identity Club. [online] 2018. [cit. 2019-06-04]. Dostupné z: <http://www.frantisekfekete.com/fluid-identity-club.html>

<sup>4</sup>Ústav pro jazyk český. Slovník spisovného jazyka českého[online]. 2011 [cit. 2019-06-04].Dostupné z:[https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledaj=Hledat&heslo=fluidn%C3%AD&sti=EMPTY&where=full\\_text&hsubstr=no](https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledaj=Hledat&heslo=fluidn%C3%AD&sti=EMPTY&where=full_text&hsubstr=no)

<sup>5</sup> Tamtéž

V mé bakalářské práci s názvem *Vliv vizuální kultury na výtvarné umění dneška, Tendence současného výtvarného umění v pražských vybraných galeriích* jsem si zadala nelehký úkol pokusit se vypořádat tendence současného výtvarného umění ve vybraných pražských galeriích na základě vlivu vizuální kultury a novodobých anglo-amerických textů o tom, co je umění. Kultura, a tedy i výtvarné umění, je odrazem společnosti. Společenské hodnoty a postoje se promítají do artefaktů a textů a naopak jsou jimi spoluvytvářeny<sup>6</sup>. Právě proto se hlavně v první teoretické části mé práce chci věnovat definicím podstatných rysů moderní a postmoderní doby a vývoji studia vizuální kultury. Jaroslav Vančát na začátku svého textu o diskurzu současného a moderního umění říká:

*„ ... Nedovedeme toto umění pak interpretovat z nově nastupujícího diskurzu, diskurzu postmoderny, neboť ten není ještě ustálen v racionálních kategoriích, natož v jejich vzájemných vztazích. Nedokážeme tak zatím např. postihnout principiální jednotu a realistické oprávnění moderny, zejména umění tzv. „abstrakce“, ani důvody snah umělců zabývat se nejen samotným dílem, ale celým uměleckým procesem. Máme pak i potíž rozpoznat zřetelně nové, dosud neznámé obsahy, které postmoderní pluralistické umění může přinést. Abychom toho dosáhli, je důležité poznat novou povahu světa, která je východiskem k tomuto novému diskurzu.“<sup>7</sup>*

Snažit se co nejlépe porozumět povaze nového světa jsem si stanovila jako ukotvení pro moji práci, protože jsem si jistá, že pokud se mi podaří alespoň částečně rozkódovat tuto „rovnici“, budu moci lépe pochopit i tendence, směry a trendy ve výtvarném umění, které se v této práci budu snažit vypořádat. Mirzoeff říká: *„Vizuální kultura dnes představuje studium toho, jak rozumět změně, která se ve světě odehrává a která je natolik ohromná, že je obtížné ji spatřit, avšak natolik důležitá, že je nezbytné si ji zkusit představit.“<sup>8</sup>* Vysledovat tyto změny a pokusit se je zasadit do kontextu umění je proto pro mě primárním cílem.

Jsem si vědoma, že není snadné určit tendence, směry a postupy v současném umění bez určitého časového odstupu. Ztěžuje to i nepřehledné množství „materiálu“

---

<sup>6</sup>BURKE, P. (1996): *Italská renesance: kultura a společnost v Itálii*. Praha: Mladá Fronta

<sup>7</sup>VANČÁT, J. (2017): *Svět, ve kterém (kterým) malujeme*. [online] Dostupné z: <http://vancat.cz/svet/index.pdf>

<sup>8</sup>MIRZOEFF, N. (2018): *Jak vidět svět*. Praha: Artmap, str. 15

možného ke zkoumání – galerií, umělců, virtuálních záznamů, ... Zdá se také, že díky současným možnostem vizuálního zobrazování je takřka nemožné analyzovat všechny prvky současného umění. Vzhledem k rozsahu bakalářské práce se o to ani nechci pokoušet. Proto jsem si vybrala malý, i když dle mého názoru zkoumatelný, vzorek deseti pražských galerií, na jejichž výstavní činnosti se budu snažit vypořádat výše zmíněné tendence.

Velmi výraznými a často diskutovatelnými pracemi v oblasti vizuální kultury, jsou teorie Nicholase Mirzoeffa a jeho dvou děl: *Úvod do vizuální kultury* a *Jak vidět svět*. Autor byl také v nedávné době v Praze a dá se říci, že tím posílil v našem domácím diskurzu svůj vliv. V našich podmínkách jsou také často diskutovány i další autoři angloamerické vizuálně kulturní scény, jejichž antologie byly v posledních letech přeloženy<sup>9</sup>. Pokusím se o analýzu výtvarných trendů vizuální kultury prostřednictvím právě zmíněných prací.

---

<sup>9</sup>Kulka, Tomáš; Ciporanov, Denis (2010). Co je umění. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Pospiszyl, Tomáš (ed.). (1998) Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky. Praha, OSVU



## 2. TEORETICKÁ ČÁST

### 2.1. Analýza výtvarných trendů vizuální kultury

V první polovině teoretické části mé bakalářské práce se chci věnovat analýze výtvarných trendů vizuální kultury na základě teorií Nicholase Mirzoeffa. Ten mi bude sloužit jako hlavní zdroj, ze kterého budu čerpat a zároveň se jeho teorie pokusím propojit s jinými známými teoriemi týkající se moderní a postmoderní doby a vizuální kultury.

#### 2.1.1. Jak chápat moderní a postmoderní dobu

Modernismus, jehož krize byla podstatou pro vznik postmodernismu, je pro oblast vizuální kultury stejně důležitý jako postmodernismus. Mirzoeff v *Úvodu do vizuální kultury* cituje Geoffreyho Batchena, který tvrdí, že „*hrozivé rozpouštění hranic a protikladů, ke kterému má [v postmoderně] docházet, není příznačné pro určitou technologii či postmoderní diskurz, je to spíše jedna ze základních podmínek existence samotné modernity*“<sup>10</sup>. Mirzoeff tu zdůrazňuje, že pro chápání vizuální kultury je nutno ji prozkoumávat v moderním i postmoderním období, protože oddělovací linie mezi nimi není zcela jasně vyznačená.

Sociolog Zygmunt Bauman se ve svém díle *Tekutá modernita* (2002) snaží o popis současné globalizované společnosti a interpretuje projevy tehdejší doby. Přestože by dílo nemuselo být vzhledem k dvaceti letům, které uplynuly od jeho vydání v Londýně roku 2000, zcela aktuální, aktuální stále je. Nesnaží se o přehledný výklad či vysvětlení, což by možná právě mohlo být na škodu, ale důsledně interpretuje svět kolem sebe.

*„Přerušování, nesouvislost, překvapení, to jsou běžné podmínky našeho života. Staly se dokonce opravdovou potřebou mnoha lidí, jejichž mysl již nežije ničím jiným než náhlými změnami a neustálou obnovou podnětů... Nedokážeme již snášet*

---

<sup>10</sup> BATCHEN, G. (1996): Spectres of Cyberspace, Artlink 16 (2-3), Winter: 25-28, str.28

*nic, co trvá. Už nevíme, co dělat, aby nuda nesla nějaké plody. A tak lze celý problém redukovat na toto: dokáže lidská mysl dostat pod kontrolu to, co sama stvořila? – Paul Valéry,*<sup>11</sup> cituje Bauman na úvod. Neustále se zrychlující svět, postupná až téměř úplná globalizace a okamžitý přenos informací, charakterizující dnešní dobu, zcela jistě odpovídá výroku Valéryho.

Bauman připodobňuje současnou fázi dějin modernosti k tekutině, kapalině. Kapaliny se snadno pohybují a na rozdíl od pevných látek není snadné je zastavit. Překážky v cestě obtékají, snadno protečou skrz ně, či je rovnou odnáší s sebou. *„Kapaliny na rozdíl od látek pevných nedokážou podržet svůj tvar. Lze říci, že kapaliny nepoutají prostor ani nevážou čas.“*<sup>12</sup>

Rozpad prostoru a času je zde podle Baumana zcela zásadní. Modernost podle něj začíná v momentě, kdy jsou od sebe navzájem odtrženy. Rychlost pohybu a rychlejší prostředky mobility se v moderní době staly klíčem k ovládnutí prostoru.

Příkladem, který ve své knize Bauman zmiňuje, je Michel Foucault a jeho metafora pro ovládnutí prostoru jako moderního nástroje moci a nadvlády, kterou aplikoval na projekt *Panoptika* Jeremyho Benthama. Panoptikum, model věznice, který zároveň symbolizoval moderní dobývání prostoru a času spočíval v naprosté fixaci chovanců na místě, zatímco dozorcí měli svobodu pohybu. Chovanci také byli podřízeni rutinizaci časového rytmu. Dozorcí měli moc, protože viděli – a zároveň nemohli být viděni.

K příkladu Michela Foucalta se obrací i Mirzoeff v *Úvodu do vizuální kultury*. Právě onen prvek „vidět a nebyť viděn“ je v otázce vizuality důležitý. *„Panopticon vytvořil společenský systém, který umožnil pozorovat druhé. Byl povýšen na ideální model moderní organizace společnosti. Soustředěné okolo vzdělávacích institucí, vojenských kasáren, továren a vězňů, které Foucault nazval „disciplinární společností“... Tento vizuální systém počítal s tím, že ten, kdo může být pozorován, může být zároveň ovládán.“*<sup>13</sup> Mirzoeff mluví o kamerových systémech, které jsou

---

<sup>11</sup> BAUMAN, Z. (2002): *Tekutá modernita*, Praha: Mladá Fronta

<sup>12</sup> BAUMAN, Z. (2002): *Tekutá modernita*, Praha: Mladá Fronta, str.10

<sup>13</sup> MIRZOEFF, N. (2012): *Úvod do vizuální kultury*, Praha: Academia, str.70

instalovány po městech a člověk je neustále sledován, aniž by si to třeba vůbec uvědomoval.

#### 2.1.1.1. Závrat' z rychle se měnícího světa

Rozpad času a prostoru je jako důležitým průvodním jevem vzniku modernity zmiňován v mnoha pracích. Čas jako důležitou sociologickou proměnnou probírá v kolektivní monografii *Temporalita (nových) médií* i Filip Vostal z Filosofického ústavu AV ČR, konkrétně v kapitole *Rychlostí světa*. Zmiňuje se o „závrati z rychle se měnícího světa“. Mluví o tendenci dnešní společnosti stěžovat si na to, „že čas ubíhá příliš rychle“. Dny a týdny mají ovšem stejně hodin, jako před rozmachem moderních metropolí. Čím to tedy je? Mluví se o proměně sociálního času. Rychlost, související s fyzickým pohybem, a tedy dopravou, která nám šetří čas, změnila vnímání moderního člověka. Sentiment ze stále zrychlujícího se světa je průvodním jevem moderní doby. „*Technologická revoluce v dopravě, komunikaci a výrobě, rozvoj měst, demografické a třídní proměny, nástup masových médií, ale i vědeckou racionalitou řízená snaha o ovládnutí společnosti a přírody představují konstitutivní prvky modernity, s nimiž individuální sentiment o zrychlující se dynamice žitého světa úzce souvisí.*“<sup>14</sup>

Vostal dále zmiňuje, že podle britského sociologa Boba Jessopa je jedním z hlavních rysů pozdně moderní společnosti stále se zvyšující *rychlost společenských interakcí, procesů a výměn*<sup>15</sup>. Dále odkazuje na Hartmuta Rosu, který jako první nabídl ucelenou teoretickou společenskovední koncepci zrychlení. Jeho teoretický rámec je složen ze tří typů vzájemně provázaných zrychlení: *technologické/technické zrychlení, zrychlení společenské změny a zrychlení tempa života*<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> DVOŘÁK, T.; HLADÍK, R.; JANOŠČÍK, V.; PÝCHA, Č.; REIFOVÁ, I.; ŠEBEŠ, M.; VOSTAL, F. (2016): *Temporalita (nových) médií*. Praha: Namu, str.214-215

<sup>15</sup> JESSOP, B. (2012): *Obstacles to a World State in the Shadow of the World Market*. *Cooperation & Conflict.*, roč. 47, č. 2, str. 204

<sup>16</sup> ROSA, H. (2013): *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. New York: Columbia University Press

Technologické zrychlení se týká jak dopravy, tak i různých komunikačních prostředků jako je telefon nebo počítač. Důležité je, že je spojuje primární cíl úspory času. Objevují se i nové trendy jako je např. 3D tisk, který nejenom spoří čas, ale usnadňuje výrobu v nejrůznějších odvětvích. Toto technologické zrychlení se týká právě i změn v možnostech vizuálních zobrazení a to, jak vidíme dnešní svět. Např. o změně, kterou přinesl vynález fotografie a o které pojednává i Mirzoeff, se zmiňují v dalších kapitolách.

Zrychlení společenské změny se podle Rosy týká rozměňování stabilních společenských konstelací a vzorců chování. Přístupy ke světu kolem nás jsou na základě toho nestálé a fragmentární. Myšlenka o „*tavení pevných těles*“ nebo-li „*rozpuštěním všeho, co odolává času a je lhostejné či imunní vůči jeho běhu*“<sup>17</sup> se objevuje již v *Manifestu Komunistické strany* jak jí kladl Marx a Engels. Modernita jsou tedy „*postoje, hodnoty, móda, životní styl, společenské vztahy a povinnosti, volební preference, náboženská a sexuální orientace, stejně jako kompozice společenských skupin, tříd, sociální jazyky, zvyky, návyky*“ měnící se se stále zvyšujícím tempem<sup>18</sup>.

Poslední zrychlení se týká životního tempa. Podle Rosy lze tento typ zrychlení sledovat ve dvou rovinách: *subjektivní a objektivní*. Ta subjektivní se týká našeho vnímání žitého světa, kdy máme pocit, že se neustále zrychluje. Objektivní rovina se pak týká našich každodenních aktivit a činností. Snažíme se využít „čas na maximum“ tím, že vměstnáváme několik aktivit do krátkých časových intervalů a děláme několik aktivit naráz.

Zmínit téma rozpadu času a prostoru moderní doby bylo, dle mého názoru, zásadní. Zrychlené tempo se projevuje i v umění, kdy jsou umělci schopni produkovat několik maleb týdně, možná i denně. Veřejnost neustále vyžaduje něco nového, neotřelého, protože jinak se rychle začne nudit. Za zmínku potom stojí ti umělci, kteří naopak produkují díla pomalejším tempem. Např. díla íransko-slovenské umělkyně tvořící v Čechách, Karímy Al-Mukhtarové, mohou vznikat i několik let. Tradiční

---

<sup>17</sup> BAUMAN, Z. (2002): *Tekutá modernita*, Praha: Mladá Fronta, str.12

<sup>18</sup> DVOŘÁK, T.; HLADÍK, R.; JANOŠČÍK, V.; PÝCHA, Č.; REIFOVÁ, I.; ŠEBEŠ, M.; VOSTAL, F. (2016): *Temporalita (nových) médií*. Praha: Namu, str.202

technikou vyšívání zasahuje do materiálů jako je dřevo či sklo. Jak říká: „*Kromě jiného mi vyšívka dává čas na uklidnění, už proto, že trvá tak dlouho. Jestliže v umění, jako v každé oblasti lidské činnosti, je vzrůstající tlak na rychlost produkce, všechno ideálně teď hned, já jdu opačným směrem. Než vytvořím celý soubor prací, může to trvat klidně rok.*“<sup>19</sup> (Al-Mukhtarová, 2018) Temporalita se tak ve výtvarném umění reflektuje i v opačném proudu. Spoustu umělců se vrací k tradičním technikám, které svým způsobem dokáží „zpomalit čas“. Posedlost časem dokazuje i vzestup *time-based media* oborů, tedy médií zabývajících se časem.

Jak již bylo zmíněno výše, jedním z klíčových momentů pro vizuální kulturu byl příchod fotografie, která zcela změnila náš způsob vidění světa a především produkce jeho obrazových záznamů. Fotografie celý průběh bezesporu ulehčila a hlavně *zrychlila*.

#### 2.1.1.2. Nástup fotografie

Na začátku první kapitoly v *Úvodu do vizuální kultury* Mirzoeff říká, že „*primární funkcí vizuální kultury je dát nesčíslným podobám vnější skutečnosti konkrétní smysl na základě výběru, interpretace a reprezentace.*“<sup>20</sup> Ve své studii se soustředí na to, jak obraz začal být chápán spíše jako reprezentace než jako přímá nápodoba skutečnosti. Důležité je zkoumat proč je jeden systém vizuálních reprezentací užívanější než ten druhý a za jakých podmínek se to stalo.

Malba, jako jedna z nejvýznamějších forem vizuální reprezentace byla překonána fotografií. Před popisem nástupu fotografie se ale můžeme ještě krátce zastavit u dvou aspektů vizuální kultury, které hrály významnou roli ve vizuální reprezentaci a těmi jsou perspektiva a barva.

Perspektiva „*spojovala středověké teorie vidění s moderní potřebou zobrazovat svět a často je chápána jako raně novověký způsob reprezentace*

---

<sup>19</sup>WOHLMUTH, R. (2018): Karíma Al-Mukhtarová. [online] Art+Antiques. Dostupné z: <http://www.artcasopis.cz/clanky/karima-al-mukhtarova>

<sup>20</sup>MIRZOEFF, N. (2012): Úvod do vizuální kultury, Praha: Academia

*pohledu*<sup>21</sup>. Jde o systém sbíhajících se linií, díky kterému dvoudimenzionální obraz působí dojmem hloubky. V západní kultuře si jako první tento systém osvojilo italské umění během 13. století a přímo objev perspektivy bývá přisuzován renesančním umělcům 14. s 15. století, kteří ho aplikovali ve svých dílech – šlo ovšem jen o navázání na předchozí vývoj. Při zkoumání fungování oka v tehdejší době se evropští středověcí teoretici zajímali o práci rozumu a duše, ne o to, co se děje přímo s okem. Šlo jim tak o to, „*jak se informace zprostředkovává duchu*“<sup>22</sup>. Arabský učenec Alhazen přišel s teorií tzv. vizuální pyramidy. Vrchol pyramidy se má nacházet v oku a základna v pozorovaném objektu. Teorie sice nebyla přijata, ale stala se pilířem právě pro středověké i moderní koncepce vidění<sup>23</sup>.

Přestože řada fyziologů stále zápasí s otázkou, zda je perspektiva ukázkou toho, jak skutečně vidíme, je důležitá jako „systém vizuální prezentace“. Diváci západní kultury se ho od 15. století naučili přijímat jako přirozený způsob zobrazování prostoru. Jak říká Mirzoeff, „*vizuální kultura tedy „neodráží“ vnější svět, neilustruje jenom ideje přicházející z jiných oblastí, je to způsob vizuální interpretace světa*“<sup>24</sup>. Není proto předmětem diskuze, zda je tato vizuální reprezentace světa správně, ale to, že byla obecně přijata jako způsob dívání se na svět. Perspektiva staví do středu právě oko pozorujícího, ze kterého vychází pomyslná špička pyramidy. Dělá to tak z pozorujícího „střed vesmíru“? Musíme o perspektivě přemýšlet jako o *postoji*, jaký lidé přijali, když se rozhodli dívat na svět určitým způsobem.

Barva se dá brát jako zajímavý doplněk perspektivy. V průběhu osvícenství se používání barvy stalo součástí teorie vznešeného, jelikož používání barev nebylo nadhodilé, ale systematicky užívané a řídilo se podle pevných pravidlech, stejně jako u oficiálních schématech perspektivy. Problém, že barvu vnímá každý jinak, se umělci snažili vyřešit přesným zachycením odstínů a nepřipouštěním odchylek. Spolu s různorodostí barev přicházely i jejich nejrůznější interpretace. Nejlepším příkladem může být bílá barva, která již od dob starověkých Řeků měla symbolizovat fyzickou krásu a bělostnou čistotu. Toto monochromatické vidění se dodnes projevuje na

---

<sup>21</sup> Tamtéž, str.58

<sup>22</sup> Tamtéž, str.59

<sup>23</sup> MIRZOEFF, N. (2012): Úvod do vizuální kultury, Praha: Academia, str.59

<sup>24</sup> Tamtéž, str.61

provedení umělecké fotografie, která je mnohem častěji černobílá. Tím se dostáváme k samotné fotografii<sup>25</sup>.

První fotografie, které se objevily přibližně roku 1826 buďto pomocí procesu zvaného daguerrotypie vynálezci Nicéphore Niépce a Louis Daguerrem anebo zhruba ve stejné době druhý fotografickým procesem Hippolyte Bayardem a Fox Talbotem, stavěly diváka do nového vztahu k prostoru a času. Vizuální obraz byl náhle přístupnější a levnější pro všechny – byl demokratizován<sup>26</sup>. Lidé zaznamenávali své životy a uchovávali vzpomínky pro příští generaci. Fotografie s sebou přinesla zcela nový, moderní přístup k času.

Po nástupu fotografie si toto médium nárokovalo právo na dokonalý odraz vnější skutečnosti. To bylo něco, o co se umělci pokoušeli celá staletí právě pomocí perspektivy či barvy. Přesto fotografie kvůli své mechanické přesnosti nebyla považována za umění a proto ji nebylo možno nikam zařadit. Co platilo pro vizuální obrazy od raného novověku, zde již neplatilo. *„Nápodoba začala příslušet fotografickému aparátu, a nikoli perspektivě nebo barvě. Vizuální kultura vstoupila do věku fotografie.“*<sup>27</sup>

S příchodem počítačové grafiky už nemůžeme tvrdit, že fotografie zachycují skutečnost. Jsou často upravovány, ať se jedná o barvu, kompozici nebo zkrácení reality. Mirzoeff říká, že právě s příchodem možností pro úpravu fotografií, je fotografie mrtvá.

### 2.1.3. Fascinace obrazy podle Mirzoeffa

Nástup vizuální kultury jako oblasti studia se překrývala s nástupem postmoderny<sup>28</sup>. Mirzoeff postmodernu definuje jako výsledek *„vizuální krize kultury“*<sup>29</sup> modernismu, který není založen na textu, ale na *„fascinaci obrazy“*. Tato

---

<sup>25</sup> Tamtéž

<sup>26</sup> MIRZOEFF, N. (2012): Úvod do vizuální kultury, Praha: Academia, str.89

<sup>27</sup> Tamtéž, str.83

<sup>28</sup> MIRZOEFF, N. (2018): Jak vidět svět. Praha: Artmap

<sup>29</sup> MIRZOEFF, N. (2012): Úvod do vizuální kultury, Praha: Academia, str.15

fascinace obrazy stvořila postmoderní kulturu - „*nesoudržnou a fragmentární kulturu*“, která je charakteristická právě pro její vizuálnost. Postmoderní charakteristické odmítání koncepce jediné pravdy vede také k „*nadbytku vizuální zkušenosti*“<sup>30</sup>, což může vést ke stále náročnějšímu analyzování viděného. Zde můžeme spatřovat provázanost nástupu studia vizuální kultury a postmoderny. Vizuální kulturu můžeme chápat jako určitý nástroj, který se nám snaží v pluralitním světě pomoci orientovat se. Je studiem událostí, ve kterých spotřebitel odhaluje významy a získává informace či požitky skrze vizuální technologie. Pokud se chceme zabývat vizuální kulturou, musíme si nejdříve přiblížit, co samotný pojem „vizuální kultura“ znamená.

Dnešní život se odehrává na obrazovkách. Jsou to telefony, fotoaparáty, počítače, televizní obrazovky a nejrůznější technologie, skrze které se díváme na svět kolem nás a jejichž prostřednictvím si vytváříme představu o svém okolí. Stejně, jako se před nástupem fotografie zobrazoval svět pomocí malby, lidé dnes vizuální obrazy používají k nápodobě a reprezentaci skutečnosti<sup>31</sup>. „*Obrazy nejsou pouhou součástí každodenního života, ale život vytvářejí.*“<sup>32</sup>

Vizuální obrazy, se kterými se setkáváme každodenně v rámci konzumování masové kultury, nám předkládají různé interpretace světa. Tyto interpretace jsou námi posléze selektovány do výběru toho, co chceme a co nechceme vidět a významem, jaký dané vizualizaci přikládáme. „*Prvním krokem ke studiu vizuální kultury je zjištění, že vizuální obraz není stabilní a že se jeho vztah k vnější realitě v určitých okamžicích moderní doby proměňuje.*“<sup>33</sup>

Vizuální kulturu můžeme brát jako piktorální náhled na svět, který vystřídal ten textový. Jinými slovy: obraz nahradil text. Přesto Mirzoeff zdůrazňuje, že obraz světa nemůže být čistě vizuální, ale rozhodně určitým způsobem rozbíjí představu kultury pouze z lingvistického hlediska. Vizuální kultura má tak za úkol sledovat složité vztahy mezi obrazy světa. Mitchel ve svých esejích o obrazové a textové

---

<sup>30</sup> Tamtéž, str.14

<sup>31</sup> MIRZOEFF, N. (2012): Úvod do vizuální kultury, Praha: Academia

<sup>32</sup> Tamtéž, str.13

<sup>33</sup> MIRZOEFF, N. (2018): Jak vidět svět. Praha: Artmap, str.20



interpretaci<sup>34</sup> vychází z obavy, že důkladná lingvistická interpretace obrazů znesnadňuje pochopení obrazů. Proto mluví o jisté „vizuální gramotnosti“ a o tom, že obrazům kolem nás se nemůžeme bránit, ale můžeme se pokusit o to jim porozumět.

### 2.1.3.1. Kritika kultury ovládané obrazy

Ochuzením o textovou dimenzi však obrazy čelí kritice z některých intelektuálních kruhů. „*Kritika tohoto druhu předpokládá, že kultura ovládaná obrazy je nutně o něco ochuzená, nebo dokonce schizofrenní.*“<sup>35</sup> (Mirzoeff: 2017, str. 22) Tato kritika mající svůj podíl v západním myšlení, má hluboké kořeny, které sahají již k Platónovi<sup>36</sup>.

Pro řeckého filosofa Platóna platilo přesvědčení, že objekty a lidé v každodenním životě byli jen kopie ideálních vzorů. Umění a obrazy pokládal za nápodobu těchto kopií, proto zvyšoval zkreslení. V knize desáté ve svém díle *Ústava* píše:

*„Nuže uvaž toto: co z obojího jest při jednotlivé věci účelem malířství, zdali vypočtení to, co jest, jak vskutku jest, či to, co se jeví, jak se jeví, a zdali tedy jest napodobením zjevu, Či pravdy? Zjevu. Věřu tedy daleko od pravdy jest napodobovací umění, a jak se podobá, proto dovede všechno vyráběti, poněvadž z každé věci zachycuje jen něco málo, a to vnější obraz.“*<sup>37</sup>

Kořeny dnešní kritiky některých západních teoretiků tak sahají až do antiky. Plyne to také z toho, že obraz je svým způsobem „demokratičtější“ než psaný text, protože nabízí velký počet pohledů a z jejich interpretací. Vizualita má také vlastnost „senzualní bezprostřednosti“ a působí přímo. Mnoho obrazů je dnes využíváno k upoutání pozornosti, viz. nejrůznější reklamy. Nenávist se proto značně upírá

---

<sup>34</sup>MITCHELL, W. J. T. (2017): *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální interpretaci*, Praha: Karolinum

<sup>35</sup>MIRZOEFF, N. (2018): *Jak vidět svět*. Praha: Artmap, str.22

<sup>36</sup> Tamtéž

<sup>37</sup> PLATÓN (2001): *Ústava*, Praha: OIKOYMENH, str.335

k masové populární kultuře, konkrétně k samotnému „populárnímu publiku“ a „mase“, jak píše Mirzoeff<sup>38</sup>.

#### 2.1.4. Bergerův (jiný) způsob vidění v 70. letech

Jednou ze zásadních teorií, na kterou ve své knize *Jak vidět svět* odkazuje i Mirzoeff, jsou eseje *Způsoby vidění* Johna Bergera z roku 1972. Kniha vyšla po úspěšné čtyřdílné televizní sérii, která byla vysílána v hlavním vysílacím čase na programu BBC. Pořad měl ve své době obrovský úspěch a John Berger měl díky svému jasnému a srozumitelnému podání dané problematiky dosah na miliony diváků.

Převratným bylo Bergerovo smýšlení o tom, jak vidíme umění v druhé polovině 20. století – „*tak, jak ho nikdy nikdo předtím neviděl*“<sup>39</sup>, na reprodukováných verzích vytvořených fotoaparátem či kamerou. Je nutno podotknout, že dnešní svět se od světa v Bergerově *Způsobech vidění* liší. Ať už z politicko-ekonomické situace, tak i z hlediska globalizace a vývoje digitálních technologií. Jak podotýká Mirzoeff v rozhovoru s Andreou Průchovou Hružovou z roku 2018, Bergerovo dílo se liší především v ústředním pojmu jeho zájmu, a to *obrazu*. Berger se odkazuje na malby evropských umělců a na způsoby, jakými na ně nahlížíme. Dnes už bychom se v době globalizace spíše odkazovali k vizualizovaným datům putujícím po celém světě. Také pojem *obraz* bychom nahradili pojmem *vizuální kultura*, protože vše, co se objevuje na obrazovkách, bylo vytvořeno softwarem.

Způsob, jakým vnímáme umělecká díla na obrazovkách počítačů a telefonů je jiný, než jak je vnímáme, když před samotným dílem stojíme. Nevidíme jeho reálnou velikost, detaily tahu štětce či vrstvy nánosu barvy. Dílo přenesené na obrazovku je *zkreslené*. Ať už jeho velikost nebo barva – to vše se bude lišit od našeho vnímání díla když před ním stojíme a vidíme ho *na vlastní oči*. Hned na začátku své práce Berger

---

<sup>38</sup> MIRZOEFF, N. (2018): *Jak vidět svět*. Praha: Artmap

<sup>39</sup> BERGER, John. *The Ways of Seeing* (1972). *BBC series*, Episode 1, 2, 3, 4 [cit. 2019-08-04]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX\\_9Kk&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk&t=1s)

odkazuje na slavný článek ruského režiséra Dziga Vertova, který věřil, že jeho pojetí „kinematografického oka“ posune člověka k vyšším formám bytí.

*„Jsem filmové oko. Jsem oko mechanické. Jsem stroj, ukazuji vám svět takový, jaký jej mohu vidět jenom já. Osvobozuji se ode dneška po všechny časy od lidské nepohyblivosti. Jsem v neustálém pohybu. Přibližuji se věcem a zase se od nich vzdaluji, podlézám pod ně a vystupuji na ně, běžím zároveň s hlavou cválajícího koně, běžím před utíkajícími vojáky, převracím se na záda, vzlétám zároveň s letadly, padám a zvedám se zároveň s padajícími a zvedajícími se těly. Toto jsem já, stroj, manévrující v chaotických pohybech, v těch nejsložitějších kombinacích zaznamenávajících jeden pohyb za druhým. Osvobozen od limitů času a prostoru, uspořádávám všechny body univerza podle vlastního záměru. Způsob mého jednání směřuje ke stvoření nového vnímání světa. Takto novým způsobem vykládám tobě neznámý svět.“<sup>40</sup>*

To, že se kamera dostane tam, kam by se lidské oko dostat nemohlo nás nutí zamyslet se, jakým způsobem vidíme svět. *Skrze co, prostřednictvím* čeho. Zároveň vidím určitou paralelu mezi Platónovou kritikou umění, které pro něj bylo pouhou nápodobou zjevu a Bergerovou teorií, kdy o fotografii a filmu mluví jako o reprodukované skutečnosti, zkruslení. Něco takového bychom měli mít na paměti pokud se věnujeme např. dějinám umění, kdy je často nutná vizualizace historického díla, o kterém čteme. Nestačí si jen obraz prohlédnout na internetu. Někdo před ním nejdříve musel stát a vyfotit ho fotoaparátem. Poté ho musel nahrát do počítače, kde se obraz rozložil na milion pixelů, aby se později znovu složil dohromady na obrazovce našeho počítače, když zadáváme jméno autora spolu s názvem díla do internetového vyhledávače. Něco takového si dnes mnohdy ani neuvědomujeme. Vidíme obraz ve zcela jiném kontextu – mnohdy na jinak barevném pozadí, v prostředí našeho pokoje nebo, jak již bylo řečeno, ve zmenšené verzi. Logicky se pak mění i naše vnímání daného díla. Berger ve své době samozřejmě nemohl předvídat moc vizuální kultury, která díky novým digitálním technologiím tak vzrostla. Přesto jsou jeho myšlenky aplikovatelné a aktuální i dnes.

---

<sup>40</sup>MICHELSON, A. (1984): Vertov Dziga, Kino-Eye. The Writings of Vertov Dziga. The Birth of Kino Eye. 1923. [online]. Dostupné z: [https://monoskop.org/images/2/2f/Vertov\\_Dziga\\_Kino-Eye\\_The\\_Writings\\_of\\_Dziga\\_Vertov.pdf](https://monoskop.org/images/2/2f/Vertov_Dziga_Kino-Eye_The_Writings_of_Dziga_Vertov.pdf)

S vizuálními vjemy přicházíme do styku každodenně a je nutné k nim přistupovat kriticky. Přemýšlet o nich a nejen přijímat předkládané. Ať už se jedná o zobrazování žen nebo o politickou funkci, je nutné si tyto skryté významy uvědomovat. Právě zobrazování žen v dějinách umění, kterému se Berger věnuje v druhém dílu, je z feministického hlediska dnes velmi aktuální. Berger obraz vidí jako mocenský nástroj – kdo a co zobrazuje? Pro koho?<sup>41</sup> Určitý mocenský pohled diváka – muže, se objevuje v současné vizuální kultuře stále. Pokud žena na fotografii svůdně hledí na diváka, zcela jistě je onen divák muž. Ten jí prostřednictvím svého pohledu vlastní, podmaňuje si ji. Berger toto zobrazování zjednodušuje na: „... muž jedná, žena se zobrazuje. Muži hledí na ženy, zatímco ženy pohlížejí na sebe samé jako na spatřené.“<sup>42</sup>

Paralelu k Bergerově eseji o ženách v umění můžeme pozorovat například v práci finalistky Ceny Jindřicha Chaluppeckého pro rok 2018, Kateřiny Olivové. Ta ve svých performance pro CJCH pracovala s ženským tělem, tématem ženy a obrazem ženy v uměleckých institucích – ať už jako exponátem nebo tvůrkyní. V rozhovoru pro A2 Alarm řekla:

*„Tím videem na Chalupářích se ptám: jak funguje svět umění? Jak v něm funguje umělkyně, žena? Jak funguje v tomhle konkrétním výstavním prostoru? Má to několik vrstev, zároveň to video ale člověk může vnímat i čistě jen esteticky. Jednoduše v něm klidně můžete vidět odkaz na Guerilla Girls, které poukazovaly na to, že ženy musí být nahé, aby se dostaly do galerie – ne však jako umělkyně, ale jako objekty na obrazech. Čtvrté patro Veletržního paláce je plné žen, ale malířka je tam jedna jediná, ostatní jsou anonymní bezejmenné ženy vysvělené na obrazech. Nebo bezejmenní lidé. Nazí muži jsou v galeriích minimálně. Jan Preisler je na svých obrazech v Národní galerii sice má, ale působí na mě spíš jako masturbátoři, kteří mají situaci pod kontrolou, než jako objekty něčích očí – což ženy naopak jsou.“<sup>43</sup>*

---

<sup>41</sup>PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, A. (2018): Rozhovor s Nicholasem Mirzoeffem, Vidění druhého jako předpoklad změny. New York

<sup>42</sup>BERGER, J. (2016): Způsoby vidění, Praha: Labyrint, str.39

<sup>43</sup>KUBÍČKOVÁ, K. (2018): Chtěla bych být vzducholod'. Rozhovor s performerkou Kateřinou Olivovou, nominovanou na Cenu Jindřicha Chaluppeckého. [online] A2 Alarm. Dostupné z: <https://a2alarm.cz/2018/12/chtela-bych-byt-vzducholod/>

Kateřina Olivová zde o zobrazování žen v galeriích mluví jako o *objektech něčích očí*, což je něco, co se nás snažil naučit vidět právě i John Berger. Práce Kateřiny Olivové nás tak může učit „dívat se“ a „vidět“ to, co ne všichni vidět vidí stejnými očima. Sama v jednom rozhovoru zmiňuje, že předtím, než se začala věnovat performance, studovala dějiny a teorii umění. Myslím si, že znalost teorie můžeme v její práci pozorovat. Do popředí silně vstupují genderová témata, přestože Olivová tvrdí, že nepracuje přímo s ženskými a mužskými stereotypy. Její tvorba ale rozhodně patřila mezi ty nejzajímavější, co se objevila mezi posledními finalisty CJCH.

Olivová zmiňuje i organizaci sdružující umělkyně Guerrilla Girls, která vznikla v roce 1985 při příležitosti výstavy v Muzeu moderního umění v New Yorku. Výstava měla název *Mezinárodní přehlídka malby a sochařství* a ze 169 umělců bylo pouze 13 žen. Jejich hlavní náplní jsou plakáty, billboardy a bannery, tvořené se satirou, které poukazují na nerovné postavení žen, ale i jiných znevýhodňovaných skupin. Na veřejnosti se objevují v gorilích maskách a kromě organizace výstav a happeningů také publikují čtvrtletník a knižní publikace originálně se zabývající feminismem a diskriminací žen právě prostřednictvím plakátů.<sup>44</sup>

Pro chápání dnešní vizuální kultury jsou Bergerovy eseje zcela zásadní. Berger již v 70. letech vybízel k diskuzi o tom, jak se dívat na obrazy, které nás, dnes již nevyhnutelně, všudypřítomně obklopují. Důležité je také poznamenat, že Berger zastával marxistický přístup, kdy odmítal představu umění jako něčeho individuálního a estetického. Umění by podle tohoto přístupu mělo sloužit pro zkoumání společenské či politické reality a mělo by být pro společnost prospěšné.

Jak jsem již zmínila, Nicholas Mirzoeff se ve svých knihách na Bergera odkazuje. Dokonce tvrdí, že při psaní knihy *Jak vidět svět* spíše přemýšlel o tom, co do Bergerových *Způsobů vidění* dodat, protože měl za to, že jeho dílo, přístupující k vizuálním materiálům různorodé povahy, už téma, kterému se měl na přání nakladatelů věnovat, pojímá. Proto jsem ve své práci Bergerově díle věnovala

---

<sup>44</sup>GUERRILLA GIRLS. [online] Dostupné z: <https://www.guerrillagirls.com/our-story>

samostatnou kapitolu, protože Mirzoeffovy myšlenky z velké části navazují právě ně něj.

### **2.1.5. Současný svět městský, mladý, propojený a žhnoucí**

Samotné studium vizuální kultury vzniklo kolem roku 1990, což byl dáno právě především nástupem digitálních technologií. Než se tato oblast studia osamostatnila, bývala studována společně s oblastí sociálních dějin umění, kdy se historikové umění začali kromě sochy a malby zajímat o masové produkty kultury jako fotografie, populární tisky a další<sup>45</sup>.

Vizuální kultura dnešního světa dramaticky proměnila naše každodenní vnímání. Svět se mění závratnou rychlostí, jak jsem již zmiňovala v kapitole spojené s moderní a postmoderní dobou, a vizuální kultura s ním. V této kapitole bych se ráda věnovala čtyřem ohledům, které zmiňuje Mirzoeff a které jsou podle něho klíčovými v proměně dnešního světa. Jak bylo zmíněno v citaci v úvodu mé práce, dnešní svět je podle něho „*mladý, městský, propojený a žhnoucí*“. Co si pod konkrétními pojmy představit? V následujícím textu se jednotlivým ohledům budu věnovat podrobněji a pokusím se je promítnout do prací některých současných umělců.

#### **2.1.5.1. Současný svět městský**

Ve městech dnes žije většina světové populace. Ještě před sto lety to byli dva lidé z deseti<sup>46</sup>. *Globalní megapole*, jak je nazývá Mirzoeff, jsou spíše městské regiony, jejichž hranice jsou těžko určitelné. Stejně jako počet obyvatel, kteří v těchto městských regionech žijí. Města se neustále rozrůstají o periferie a neustále se zvyšující náklady na život v centru vytlačují obyvatele, kteří si takto nákladný život nemohou dovolit. V centrech neustále vznikají nové kancelářské budovy, banky a obchodní centra. Mirzoeff se městu věnuje ve třech formách, a to: *imperiální (1800-1945)*, *rozdělené (1945-1990)* a *globální (od roku 1990)*. Pro tuto bakalářskou práci

---

<sup>45</sup> MIRZOEFF, N. (2018): Jak vidět svět. Praha: Artmap

<sup>46</sup> Tamtéž

není třeba se těmito kategoriím více věnovat, je však důležité tyto formy alespoň zmínit.

Město radikálně změnilo náš pohled na svět. Hustá doprava a všudepřítomný oblak smogu se pro nás už jsou zcela přirozeným prostředím. Každodenní vizuální smog reklam a vývěsních cedulí se většina z nás již naučila ignorovat (nebo si to alespoň myslíme) anebo je přijímat jako součást naší každodenní cesty do práce nebo do školy. Města si udržují svou velkolepost oddělováním toho, co má a nemá být vidět. Určité skupiny jsou odsouvány na periferie či znevýhodňovány nejrůznějšími výhlašky a pravidly. Zajímavé je i téma veřejného prostoru, který ve městech mnohdy přestává být místem veřejným, přístupným všem stejnou měrou. Příkladem může být Střelecký ostrov, který, přestože je přístupný „všem“ (nedávno tam byl dokonce vybudován bezbariérový výtah), stále je pod neustálou kontrolou přítomného hlídače. Ten svým způsobem určuje, kdo může být v prostoru přítomen a kdo ne ( na základě soupisu pravidel, který pro Střelecký ostrov platí). Prostor, který by měl vytvářet potenciál spojovat jedince, se tak stává prostorem, který naopak nedovoluje určitým skupinám přímo se účastnit na jeho „obývání“. Tématem města se zabývá celkem nový obor *urbánní antropologie*.

Zajímavou studií propojenou s urbánní antropologií je i *Beton a automobil vs. společnost v San Franciscu*<sup>47</sup> od umělkyně Magdaleny Stanové a antropologa Michala Růžičky. Pojímají beton jako prvek rozdělující městský prostor. V rámci své studie rozšiřují studii francouzského antropologa Marc Augého<sup>48</sup> o koncepci *anti-míst*. Marc Augé ve své teorii hovoří o *místech* a *ne-místech*, kdy místo „*může být definováno jako relační, historické a dotýkající se identity*“<sup>49</sup>, zatímco ne-místo je podle Stanové a Růžičky jeho pravým opakem, tranzitní, určené je pro přecházení, kde se nezůstává a člověk s ním zřídka spojuje svou identitu. Koncepce anti-míst spočívá na podobném principu jako ne-místo, člověk tam však není vítán a jeho prezence je na nich až nežádoucí.

---

<sup>47</sup>STANOVÁ, M.; RŮŽIČKA, M. (2011): Automobil a beton vs. Společnost v San Franciscu v Vacková, B., Galčanová, L., Ferenčuhová, S., eds.: Třetí město, Nakladatelství Pavel Mervart, Masarykova univerzita, Červený Kostelec

<sup>48</sup>AUGÉ, M. (1995): *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London: Verso

<sup>49</sup> Tamtéž, str. 77-78

Rozdělování městského prostoru na základě antropologických studií může být užitečné k pochopení sociálního vnímání prostoru ve městech. Podobnými tématy se zabývá i český současný umělec Epos 257. Začínal graffiti tvorbou v ulicích, která ho přivedla k práci s problematikou veřejného prostoru. Příkladem jeho tvorby může být projekt s názvem *50 m<sup>2</sup> veřejného prostoru*, který proběhl ve dnech 4. 9. – 27. 10. 2010. Rozhodl se o zábor 50 m<sup>2</sup> v prostoru Palackého náměstí, úřady schválené místo pro veřejná shromáždění bez ohlášení. Na oplocení bez důvodu nereagoval nikdo z kolemjdoucích ani úřady, dokud je na něj sám umělec neupozornil. Projekt na svých stránkách komentuje slovy:

*„Zvykli jsme si už na to, že nám může kdokoliv ukrajoval z našeho prostoru? Je veřejný prostor pouhou fámou? Náš prostor ve společnosti je vymezen právními předpisy, stejně jako nám ploty předurčují možnosti volného pohybu. Až pokusem o překročení těchto hranic zjistíme, v jak ohraničeném prostoru žijeme - že nejsme až tak svobodní, jak se může zdát. Nabýváme pocitu, že individualita dneška je odsouzena k existenci mezi příkazy.“*<sup>50</sup>

Projekt Epose 257 může být jedním z příkladu dotýkajícího se tématu pohledu městského člověka na svět kolem sebe. Možná, že individualismus, který je tolik charakteristický pro postmoderního člověka, nás odkazuje k přehnanému zájmu o nás samé a ignoranci toho, co se děje kolem nás s absencí kritického uvažování. Ve městech, jejichž hustota osídlení neustále roste, je tento problém více na očích. Mirzoeff mluví o *autocenzuře*, která se od obyvatel v kontrolovaném prostředí vyžaduje. Odkazuje se na známý slogan newyorské policie: „Když něco uvidíš, řekni to.“ To, co vidíme, musí být nahlášeno. Zároveň ale, pokud nás policie vyzve, že tu není nic k vidění, musíme odejít<sup>51</sup>. Jako součást města se zároveň stáváme součástí kontrolovaného systému, který nám říká jak a na co se dívat. *50 m<sup>2</sup> veřejného prostoru* může být vhodnou ukázkou a ploty, které ohraničovaly daný prostor jako metafora k onomu „tady není nic k vidění, rozejděte se“.

---

<sup>50</sup>EPOS 257 (2010): 50 m<sup>2</sup> veřejného prostoru. [online] Dostupné z: <http://www.epos257.cz/?s=works&t=/50m2&lng=cz>

<sup>51</sup>MIRZOEFF, N. (2018): Jak vidět svět. Praha: Artmap, str.169



Dalším z projektů Epose 257, který bych tu chtěla zmínit a který se také dotýká tématu moderního města, je projekt *Dýmová hora*, který je momentálně k vidění v Muzeu hlavního města Prahy. „*Jak dnes v Praze žijí lidé bez domova? Kde bydlí, čím se zabývají, o čem sní? Někdy stačí odbočit z ulice, přelézt plot a ocitnout se uprostřed skryté periferie. Výstava představí jedno takové místo v Praze na Třebešíně, kterému jeho obyvatelé říkali Dýmová hora.*“<sup>52</sup> Projekt, který je částečně sociálním výzkumem a částečně sbírkou muzejních exponátů, se věnuje oněm vytlačovaným skupinám, o kterých byla řeč výše. Můžeme se tu také odkázat na teorie ne-míst či anti-míst, které nejsou přednostně určeny k pobytu člověka, ale na základě odsouvání „nevyžádaných“ osob, se tato místa často stávají jejich posledním útočištěm. Umělec Epos 257 nám v tomto případě opět ukazuje, „kterým směrem se dívat“. Běžně to jsou totiž právě místa, od kterých městský člověk zrak odvrací.

#### 2.1.5.2. Současný svět mladý

Dalším globálním trendem je mladá populace. Ta tvoří, podle výzkumů které Mirzoeff uvádí, většinovou světovou populaci. S rozvojem globální sítě a propojenosti mladá generace zcela mění způsob komunikace ve všech aspektech každodenního života. Generační mezera vzniká především právě kvůli novým digitálním médiím, kterým mladá generace vládne a ta starší má často problémy jí porozumět. Což je jeden ze zásadních rozdílů, který mladou generaci v dnešním světě dělá „mladou“. Digitální média určené k usnadnění přístupu ke globální síti jsou dnes využívána jako nástroje k činům, u kterých nikdy dříve využity nebyly (protože ani nemohly). Mirzoeff zmiňuje tzv. „vzpourná města“, které se během posledních desetiletí staly dějišti protestů. Lidé, povětšinou právě ti mladí, se podílí na politických protestech prostřednictvím digitálních médií. Jde o nový způsob participativní demokracie. Využívají graffiti, chytré telefony, webové stránky, sociální média, demonstrace a obsazování prostorů. Prostor k vyjádření se tak rozrostl o ten digitální. Vydobýt si právo dívat se a být viděn, na internetu i v prostoru města.<sup>53</sup> Např. Facebook je dnes hlavním komunikačním prostředkem sloužícím ke

---

<sup>52</sup>Muzeum hlavního města Prahy (2019): Epos 257: Dýmová hora. [online] Dostupné z: <http://www.muzeumprahy.cz/epos-257-dymova-hora/>

<sup>53</sup>MIRZOEFF, N. (2018): Jak vidět svět. Praha: Artmap, str.260

sdílení informací. Většina plánovaných demonstrací má svou událost i na Facebooku, kterou se snaží rozšířit mezi co nejširší kruh účastníků. Fotografie a videa z demonstrací poté kolují po internetu a mohou podněcovat bouřlivé reakce té či oné strany.

Jednou z nejdílenějších fotek z protestů byla fotka 16 leté skautky Lucie Myslíkové, která se v roce 2017 s několika dalšími skauty postavila v Brně proti neonacistickému průvodu. Fotografie, zachycující rozzuřeného neonacistu v debatě s mladou skautkou (a navíc s trefně umístěnou mýdlovou bublinou nad její hlavou) obletěla celou Českou republiku a všimla si jí i zahraniční mateřská organizace Skautu. Na základě toho byla Lucie Myslíková později pozvána jako řečnice na světové fórum mladých skautů v Ázerbájdžánu, kde promluvila o aktivním občanství a zapojení mladých lidí do společnosti. Fotografie kolovala po Facebooku a měla nespočet sdílení a komentářů. Nešlo jen o fotografii samotnou, ale o to, co *reprezentovala*. Politická angažovanost velmi mladých lidí se zdá být poslední dobou velmi aktuální. Příkladem můžem být i 16 letá švédská klimatická aktivistka Greta Thutbergová, která se jeden den rozhodla místo školy stávkovat v ulicích za okamžitou změnu proti globálnímu oteplování. Okamžitě upoutala pozornost mnohých světových médií a její iniciativa vyvolala vlnu protestů středoškoláků jejího věku po celém světě. Dnes už její tvář není pouze tvář mladé aktivistky, ale symbolizuje boj nejmladší generace za budoucnost planety. Díky Gretě Thutbergové získali slovo i ti, kteří ještě nemají ani právo volit. To je zcela evidentním příkladem mladého světa, který si vydobývá právo na to být vidět a být slyšet.

Ve výtvarném umění se z hlediska politické angažovanosti a využití sociálních sítí k zviditelnění se a upozornění na daný problém, dá jako příklad uvést umělecká skupina Bolt 958. Anonymní skupina mladých umělců se dostala do podvědomí akcemi namířenými proti post-kapitalistickému modelu prosazující zájmy byznysmenů a zcela ignorující historické a kulturní památky. Tato myšlenka spojuje všechny jejich akce a zároveň můžeme vypořadovat opakující se určitý esteticko-vizuální prvek, který je viditelný zejména na výsledné dokumentaci z akcí. Právě fotografie z těchto akcí jsou posléze nejvíce sdíleny na sociálních sítích a přebírány různými médii. Samotné akce, často nelegálního rázu, se totiž většinou odehrávají

v noční dobu, mimo běh běžného pracovního dne. Profesionálně provedené fotografie jsou líbivým objektem sami o sobě, aniž bychom museli znát kontext celé akce. Dokáží upoutat i člověka, který by se o danou problematiku v jiném kontextu ani nemusel zajímat. Příkladem je např. poslední akce umělecké skupiny Bolt958 s názvem *Transgas hoří* (2017), mířená proti developerským společnostem, které mají v plánu zbourat brutalistickou stavbu cenné architektonické hodnoty. Ve svém prohlášení na jejich facebookové stránce se skupina vyjádřila takto:

*„Snažíte se zbourat budovu, která má obrovskou architektonickou hodnotu a jejíž unikátní technologické řešení nemá u nás obdoby. Brutalistní budovu, která je pro mnohé inspirací. Místo ní chcete další skleněnou fasádu kterých je ve městě přespříliš. Město nepotřebuje další unifikované kanceláře, z kterých bohatnou developeři. Město potřebuje zachovávat historickou hodnotu a myslet na to, co odkáže budoucím generacím. Važme si unikátů ve městě a chraňme je. Dejme jim šanci žít!“<sup>54</sup>*

Celá akce spočívala v zapálení růžových kouřových dýmovnic okolo budovy. Zpoza Transgasu se valil hustý dým, který vyvolával dojem růžových plamenů. Celá akce působila vysoce estetickým dojmem. Je zcela jasné, že autoři předem počítali s „fotogeničností“ akce. Výsledný vizuální záznam je spíše uměleckým dílem, než pouhou dokumentací. Je nutno podotknout, že hlavní oficiální prohlášení a dokumentace celé akce byla sdílena na sociálních sítí umělecké skupiny. Přestože akce sama o sobě proběhla v ulicích, hlavní prezentace se odehrávala později na Facebooku. Dá se tak říct, že dílo bylo „vystaveno“ teprve až v digitálním prostoru, kde se začalo šířit a naplno prezentovat. Myslím, že zde můžeme uvažovat o digitálním prostoru jako o galerii, kterou ovšem člověk může navštívit v pohodlí domova skrze svojí obrazovku. Otázkou je, jak by dílo působilo, kdyby bylo vystaveno v galerii běžného formátu. Je jisté, že by ho nevidělo tolik lidí, jako když se řadí mezi „denní zprávy“ sdílené na sociálních sítích.

---

<sup>54</sup> Bolt958. [online] Dostupné z: <https://www.facebook.com/Bolt958boys/>

### 2.1.5.3. Současný svět propojený

Výše popsaný jev by nebyl možný, kdyby dnešní svět nebyl *propojený*, tak jak o něm mluví Mirzoeff. Globální síť, ke které mají přístup takřka všichni, vytváří určitý společný *virtuální jazyk*, kterým mluví a kterému rozumí většina světové, zejména mladé, populace. Jako příklad lze uvést *hashtag*, tedy „*krátké slovo nebo fráze navazující na symbol #*“<sup>55</sup>, které má za účel sjednocovat příspěvky od různých uživatelů na internetu, a to zejména podle myšlenek a témat. Hashtag bývá krátkým, výstižným popisem obrazu hlavní myšlenky textu, se kterým je asociován. Nemusí vytvářet dlouhé souvětí, ve kterém by na sebe hashtagy významově navazovaly. Důležitý je rychlé, úderné sdělení, „záblesk“ který nám ve zkratce vystihne, co je nám sdělováno.

Pokud budeme o hashtagu mluvit jako o určitém jazykovém prostředku vizuálního jazyku, lze jako příklad uvést výstavu s názvem „*??? J.R. (OO) N.Y. (RV) LE CONCEPT STORE (GLOBAL) ?*“, která proběhla v roce 2018 ve White Pearl Gallery. Vystavujícími byli současní čeští umělci Julius Reichel (J.R.) a Namor Ynrobyv (N.Y.). Celý koncept výstavy se v podstatě stavěl na virtuálním jazyku. Již samotná jména umělců jsou součástí jejich virtuální identity. Namor Ynrobyv je palindromem jména Roman Výborný a Julius Reichel je pseudonym, pod kterým umělec vystupuje všude na sociálních sítích a vlastně i mimo ně. To nás nutí oba autory vnímat ve virtuálním kontextu, jako jinou osobu. Text k výstavě byl přepisem titulů článků, které vygeneroval internetový prohlížeč Googlu po zadání určitých hashtagů. Vznikla tak neosuvislá změť souvětí, která byla v podstatě rozšířením oné heslovité funkce hashtagů. Text, včetně přepisu použitých hashtagů, zněl následovně:

*"V místě, skrytém hluboko pod úrovní pražské ulice4 zaútočila americká"zbrojní lobby13. V galerii White Pearl4 neobvyklá výstava připomíná1 Concept Store2. Co to je, odkud to přišlo a proč slaví úspěch?1 Zažíváme podobný přechod jako z feudalismu do demokracie14, říká oceněná pekařka o citu pro umění26. Síla Mordoru se rozšiřuje12, a proto zde nechybí ti nejobávanější1 – šéf české krypto směnárně5 a akční sniper24 Reichel, který vystřelil v nájezdech postup*

---

<sup>55</sup> ZARRELLA, D. (2009): The Social Media Marketing Book. Sebastopol: O'Reilly Media, Inc., str.47

do finále<sup>9</sup> a první troll, který byl zvolen prezidentem<sup>6</sup>, Výborný<sup>8</sup>. Oba lákají na multiplayerovou složku<sup>24</sup> Sorosovy konspirace<sup>10</sup>, aby lépe analyzovali videa z dronů<sup>18</sup>. Výborný Reichel<sup>8</sup> pomůže americké armádě trénovat umělou inteligenci<sup>18</sup> a použít bitcoin coby předzvěst globální změny<sup>14</sup>. Galerie představí<sup>3</sup> krásná superauta, podivný tuning a další zajímavosti<sup>17</sup> – např. udavačství trendů<sup>19</sup>, nebo fake news šířící se rychleji než pravda<sup>21</sup>. Bývalý zaměstnanec CIA<sup>25</sup> a lukostřelec ve virtuální realitě Apex Construct<sup>20</sup> uvedl, že Ferrari možná tak rychlé nebude<sup>16</sup>, a že i chlupatí muži ztrácejí testosteron<sup>13</sup>. Bohužel hackeři chtějí narušit organizaci a průběh<sup>22</sup> a nejspíš unést tři Italy<sup>7</sup> včetně několika modelek nesoucích v náručí repliky svých hlav<sup>15</sup>. Zapletená je do toho i policie<sup>7</sup>. Zkrátka, Concept store<sup>2</sup> pojede rychleji než legendární F111, stala se z něj digitální obdoba zlata<sup>5</sup>. Google news: 11.3.2018 " - Anežka Jindrová

Hashtag transcript

#Whitepearl<sup>14</sup> #zbraň<sup>23</sup>. #Whitepearl<sup>14</sup> #výstava<sup>1</sup> #conceptstore<sup>2</sup>. #Conceptstore<sup>2</sup>? #Bitcoin<sup>14</sup> #umění<sup>26</sup>. #Síla<sup>12</sup> #výstava<sup>1</sup> – #krypto<sup>5</sup> #sniper<sup>24</sup> #reichel<sup>9</sup> #troll<sup>8</sup> #výborný<sup>8</sup>. #Sniper<sup>24</sup> #zlatáhorečka<sup>10</sup> #google<sup>18</sup>. #Výborný<sup>8</sup> #google<sup>18</sup> #bitcoin<sup>14</sup>. #Galerie<sup>3</sup> #tuning<sup>17</sup> – #iphone<sup>19</sup> #fake<sup>21</sup>. #M1625 #virtuální<sup>20</sup> #ferrari<sup>16</sup> #testosteron<sup>13</sup>. #Narušit<sup>22</sup> #gang<sup>7</sup> #gucci<sup>15</sup>. #Gang<sup>7</sup>. #Conceptstore<sup>2</sup> #hyper<sup>11</sup> #krypto<sup>5</sup>.

Text seskupen z titulků článků vygenerovaných podle hashtagů v Google News 11.3.2018. <sup>56</sup>

Pokud čteme jako první text seskupený z titulků článků a následně ony využité hashtagy, dostaneme téměř zrcadlově prevrácený efekt. Za krátkými, heslovitými slovy, které následují po „#“ hledáme onen význam, který jsme měli možnost číst v textu výše. Působí to neuvěřitelně matoucím dojmem, obzvlášť pro někoho, kdo není zvyklý tento virtuální jazyk používat. Zároveň je to „hra“ s jazykem, který je natolik známý většině mladé populace. Anežka Jindrová, kurátorka/autorka textu, se zdá být neexistující osobou. Po zadání jejího jména do internetového vyhledávače

---

<sup>56</sup>???. J.R. (OO) N.Y. (RV) LE C0NCEPT STORE (GLOBAL)? (2018) . [online]. Dostupné z: <http://whitepearl.gallery/cz/vystavy/%F0%9F%8C%B9%F0%9F%8C%B9%F0%9F%8C%B9-j-r-oo-n-y-rv-le-c0ncept-store-global-%F0%9F%94%AB%F0%9F%94%AB%F0%9F%94%AB/>

člověku vyjede pár neurčitých odkazů na osoby, které s uměním nemají nic společného. Skoro se zdá, jakoby samotná osoba a její jméno bylo vygenerovaným pojmem. Možná tomu tak opravdu je? Divák může jen polemizovat, jak tomu je ve skutečnosti - výstava, včetně textu, se totiž zcela jistě odehrávala ve virtuálním světě přeneseném do fyzického prostoru galerie.

Malby Juliuse Reichela i Namora Ynrobyvem měly společný prvek onoho virtuálního jazyka, kdy na obraze můžeme najít hashtagy, symboly, klávesnicové znaky a čísla. Zbraně, odkazující k násilí nebo možná počítačovým hrám, se objevovaly na většině děl. Působily ale spíše estetickým dojmem, než že by divákovi narušovaly jeho celkový dojem z velkoformátových maleb. Spolu ze zbraněmi to byl i symbol glóbu, který se opakoval. V dnešním propojeném světě ikonka glóbu symbolizuje globální síť, onu propojenost. Zajímavým bodem celé výstavy byla také televizní obrazovka spolu s herní konzolí XBOX, která byla umístěna v rohu galerie a diváci si mohli kdykoliv před obrazovku sednout a zahrát si jednu z her, které byly na výběr. Celý prostor galerie se tak v podstatě *stal* virtuálním prostorem.

Další ukázkou využití virtuálního jazyka může být poslední publikace teoretika Václava Jánoščíka *Nespavost*. Jedná se o knihu, která je kolekcí náhodně datovaných poznámek a textů, které reagují na téma temporality současného světa a zároveň jsou doplněny o osobní poznatky na dnešní dobu. Celý text je tvořen fragmenotnými útržky, které, dle slov autora, použité v *Resumé* na konci knihy, mohou být čteny „*epileptickým*“ způsobem čtení. Právě ono slovo „*epileptický*“ ve mně vyvolává asociaci s rychlým a úderným sdělením hashtagů, o kterém jsem se zmiňovala výše. Václav Jánoščík v závěrečné kapitole *Rytmus a akcelerace* píše:

*„Problém je nepochybně mnohem složitější. Pokud musíme klást odpor vůči formám a kanálům, které odcizují náš jazyk – ať již jde o reklamní laviny, příručky seberozvoje, které naše návyky i jazyk podřizují požadavkům produktivity, nebo například současné romantické komedie, které obvykle reprodukují stereotypní genderové a mocenské role -, nesmíme jazyk a psaní konzervovat, vracet se k „tradičním“ hodnotám. Naopak je nutné držet krok s odcizujícími silami jazyka; je třeba pochopit,*

*a nikoli odsoudit sociální sítě a využít jejich logiku pro smysluplnou aktualizaci našeho jazyka.*“<sup>57</sup>

Myslím, že zejména poslední věta vystihuje ono využití virtuálního jazyka, které můžeme vidět na zmíněné výstavě ve White Pearl Gallery. Oba umělci jsou si vědomi nového formy a aktivně jí implikují do své tvorby. Dle mého názoru to je jedna z možných „propastí“ mezi mladou a starou generací – v tomto případě uměleckou. Podle slov Jánoščíka, „*obrat k času, kontextu a rytmu přitom znamená, že odmítneme řešení v užším slova smyslu*“.<sup>58</sup>

#### **2.1.5.4. Současný svět žhnoucí**

*Žhnoucí svět je pro Mirzoeffa paralelou měnícího se klimatu na základě lidské činnosti, jako je užívání fosilních paliv. Důsledky průmyslové revoluce, která začala kolem roku 1750, nás nevyhnutelně postihují na všech frontách. A to i přestože z geologického hlediska je doba, která od průmyslové revoluce uplynula, velmi krátká. Změny ve našem okolí mohou probíhat natolik rychle, že si jich nevytrénované oko ani nemusí všimnout. Mluvíme zde o nevyzpytatelných vzorcích počasí, postupném vymírání živočišných druhů nebo tání ledovců. O tom všem nás sice některá média (občas) informují, ale tyto změny se dějí tak rychle a souběžně, že člověk snadno ztratí přehled. Mirzoeff uvádí, že nejobvyklejším způsobem, jak tyto změny zviditelnit, je srovnání.<sup>59</sup> Časoběrné fotografie tání ledovců zachycující dobu tří let stačí k tomu, aby člověka přesvědčily, že klimatická krize je teď. „Změny, které nám tyto modely ukazují, jsou tak rozsáhlé, že geologové pojmenovali období počínající průmyslovou revolucí antropocén: nová éra člověka.“<sup>60</sup>*

Tato nová éra se týká změny na základě tzv. „*hlubokého času*“<sup>61</sup>. Systému, kterým se nahlíží na dlouhé dějiny planety. Antropocén je mimo jiné charakteristický tím, že změny, které se dříve odehrávaly během milionu let, se dnes odehrávají během

---

<sup>57</sup> JÁNOŠČÍK, V. ; ONDREIČKA, B.: (2018): Nespavost. Praha: Cumulus, str.203

<sup>58</sup> Tamtéž, str.204

<sup>59</sup> MIRZOEFF, N. (2018): Jak vidět svět. Praha: Artmap, str.217

<sup>60</sup> Tamtéž, str.221

<sup>61</sup> Tamtéž

pár desetiletí. Transformace se odehrávají během jednoho lidského života.<sup>62</sup> Spolu s tím se zhroutilo i klasické západní rozdělování na přírodu a kulturu. Myslet novým vizuálním myšlením pro éru antropocénu znamená také vnímat umělé krajiny, vytvořené člověkem. Mirzoeff je nazývá „*krajinami antropocénu*“<sup>63</sup>. Přesto většinu těchto krajin znají jen lidé, kteří v nich musí pracovat. Řešením tohoto stále narůstajícího problému je dle Mirzoeffa rozbít dosavadní prověřené strategie jak se dívat – jako např. vizuální systém perspektivy – a „*srovnávat věci napříč časem a prostorem a učit se vidět i z úhlu pohledu jiných lidí, nejen ze svého*“.<sup>64</sup> Dnešní svět je propojený víc než kdy předtím. Už dávno neplatí, že to co se děje někomu na druhé straně zeměkoule, nás se týkat nemusí.

Pojem „*žhnoucí*“ svět se dá docela dobře propojit i s pojmem „*vyhoření*“. Jak ve svém textu píše Filip Vostal<sup>65</sup>, současné studie mapující jev zrychlení<sup>66</sup>, který patří mezi klíčové projevy modernity, poukazují na několik aspektů, které napovídají o jistém posunu v tomto jevu. Jedním z těchto aspektů jsou i psychologické konsekvence, mezi které patří i syndrom vyhoření. Vyhoření může následovat po „*vyprahnutí žářem*“, „*vyčerpání radioaktivní látky*“ anebo „*dlouhým hořením se spotřebovat, a tím přestat hořet, planout, vydávat světlo*“.<sup>67</sup> Pokud máme definovat samotný pojem syndrom vyhoření, můžeme říci, že je to „*stav extrémního vyčerpání, vnitřní distance, silného poklesu výkonnosti a různých psychosomatických obtíží*“<sup>68</sup>. Psycholog Jaro Křivohlavý ve své knize píše, že vyhořet může pouze to, co někdy hořelo. „*Tak jako oheň hoří a svítí, plameny šlehají vysoko a teplo kolem sálá, tak i tito lidé pro něco hoří – svým zájmem, zaujetím, „srdcem.“ (...) Oheň může nejen hořet, ale i vyhasínat, dohořívát a nakonec dohořet.*“<sup>69</sup>

---

<sup>62</sup> Tamtéž

<sup>63</sup> Tamtéž, str.245

<sup>64</sup> Tamtéž, str.253

<sup>65</sup> DVOŘÁK, T.; HLADÍK, R.; JANOŠČÍK, V.; PÝCHA, Č.; REIFOVÁ, I.; ŠEBEŠ, M.; VOSTAL, F. (2016): Temporalita (nových) médií. Praha: Namu, str.215

<sup>66</sup> ROSA, H. (2013): Social Acceleration: A New Theory of Modernity. New York: Columbia University Press

O teoretické společenskovední koncepci zrychlení se zmiňuji v kapitole 2.1.

<sup>67</sup> Ústav pro jazyk český. Slovník spisovného jazyka českého[online]. 2011 [cit. 2019-06-14]. Dostupné z:

<https://sjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=vyho%C5%99eti&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>

<sup>68</sup> KALLWASS, A. (2007). Syndrom vyhoření v práci a osobním životě. Praha: Portál, str.9

<sup>69</sup> KŘIVOHLAVÝ, J. (1998). Jak neztratit nadšení. Praha: Grada Publishing, str.7



Současná posedlost „kultem zdraví“ lze vyzorovat na množství kurzů a příruček, radících jak pečovat o své psychické i fyzické zdraví, jak vést správný životní styl a celkově se cítit lépe – jak vnitřně, tak ve vztahu k planetě. Tohoto opakujícího se tématu i v uměleckých dílech kolem sebe si všimla kurátorka Tereza Jindrová, která vytvořila sérii výstav s názvem *Healing, Healing 2.0*, která se věnuje právě onu „kultu zdraví“.<sup>70</sup> První ze série výstav proběhla v Českém centru v Berlíně ve spolupráci s Cenou Jindřicha Chalupického. Volně na ní potom navázala výstava *Healing 2.0* v pražské MeetFactory Galerie, která probíhala 14.2. – 7.4. 2019. Obě výstavy spojovalo téma moderních léčivých technik a přístupů, rozličné způsoby nahlížení na sféru zdraví, léčení, terapie a prevence z hlediska dnešní doby. Kurátorka Jindrová v brožuře vydané k výstavě píše:

*„Výstava Healing 2.0 tak nazírá na zdraví jako na součást životního stylu moderní západní společnosti, která se s oblibou nechává strhávat trendy a současně musí reagovat na problémy, jež do velké míry sama generuje – ať už to je chronická únava, stres, nespavost nebo problémy stravování apod. Zároveň se zde tematizuje také to, jak do moderních, technologických prostředků prosakují původní, přírodní až archetypální elementy založené spíše na tradici nebo i iracionální víře, než na striktně vědeckých či exaktních postupech. Respektive poukazuje na fakt, že se obě tyto složky v rámci úsilí moderního člověka o zdravý život často prolínají.“<sup>71</sup>*

Z tohoto úryvku je patrné, že Jindrová nahlíží na zvolené téma z komplexnějšího hlediska a zasazuje ho do širšího kontextu. Tlak na společnost, aby své zdraví „vypilovávala“ do dokonalého stavu a tím zároveň dosáhla ideálu zdravého životního stylu, je jen reakcí na stavy, které si do velké míry přivodila právě sama společnost. Viz. onen syndrom vyhoření v reakci na současný, „žhavý“ svět.

Tyto výstavy lze chápat jako přehled umělců, kteří se ve své tvorbě věnují dílům s podobnou výpovědní hodnotou, čímž se toto téma stává určitou tendencí či trendem, opakujícím se ve tvorbě většího množství umělců. Chci ovšem zůstat opatrná při užívání výrazu „*tendence*“ či „*trend*“. Jak jsem již zmínila na začátku své

<sup>70</sup>UMA Audioguide. MeetFactory: Healing 2.0 (Tereza Jindrová). [online]. 2019. Dostupné z: <https://soundcloud.com/uma-you-make-art/meetfactory-healing-20-tereza-jindrova?fbclid=IwAR2Hg8zxTK9o4Eij5DNyPvfBu-M6pO3Uz5vXQ9EtPdcX5AGhnhMVB0StCw>

<sup>71</sup>Healing 2.0. [online]. Dostupné z: [http://www.meetfactory.cz/media/files/Healing\\_2.0\\_brozura.pdf](http://www.meetfactory.cz/media/files/Healing_2.0_brozura.pdf)

práce, určit vedoucí tendence ve světě současného umění, byť zúženého na domácí scénu, není v dnešní době snadné. Ovšem klasifikací, která odkazuje na vztahy současné tvorby k podstatným rysům naší doby, se můžeme tomuto úkolu přiblížit. Myslím, že se nebudu mýlit, když řeknu, že Tereza Jindrová se v tomto případě pokusila o takovouto klasifikaci a celkem úspěšně se jí to podařilo.

Nyní bych se ráda zaměřila na uměleckou práci jedné z vystavujících, Andrey Pekárkové, která byla také součástí výstavy *Healing 2.0*. Konkrétně se budu věnovat její samostatné výstavě s názvem *Re:Creation/Virtual Wellness* ve White Pearl Gallery, která měla vernisáž 4.6. 2018.<sup>72</sup>

Autonomní digitální koláže Andrey Pekárkové (AKA47), mají na základě svého vizuálního vjemu za úkol navodit terapeutickou harmonii. Uživatelské počítačové rozhraní ve spojení s organickými motivy a tématem zdraví působí jako ozdravná „wellness“ kúra. Autorka kombinuje prvky „drogerijní“ estetiky, kdy do koláží komponuje nejrůznější objekty a doplňuje je reklamními slogany. Zároveň vždy nechybí onen „zklidňující prvek“, jakým jsou třeba fotky kořátek nebo modrého nebe. Celý tisk poté působí až meditačním dojmem, kdy jsou nám důvěrně známé vizuální prvky kombinovány s léčivým, uklidňujícími elementy. Sama autorka žije mimo velkoměsto a meditací a zdravým životním stylem se zabývá. Dá se tak říct, že je pro ní prostředí digitálních koláží prostorem k šíření jejího „vnitřního klidu“. Slovy kurátora Karla Havlíčka:

*„Jedním z hlavních pilířů díla je vyvolání virtuální skutečnosti neboli iluze objektů, které si divák podvědomě spojuje do zamýšlených celků. Jednotlivé fragmenty lze rozdělit do několika skupin: přírodní objekty, objekty spojené s péčí o zdraví a uživatelské rozhraní počítačových systémů. Takto tvořené výsledné obrazy mají za úkol navodit emoci, která je spojená s ozdravnými kúrami a wellness. Důležitou složkou je také propojení technologických formálních projevů s motivy, které si lidé asociují s přirozenou harmonií světa přírody. Voda, listy stromů, květy a plody.“<sup>73</sup>*

---

<sup>72</sup>Re:Creation/Virtual Wellness. [online]. Dostupné z: [http://whitepearl.gallery/cz/vystavy/recreation-virtual-wellness\\_big-bang-blossom-18/](http://whitepearl.gallery/cz/vystavy/recreation-virtual-wellness_big-bang-blossom-18/)

<sup>73</sup>Re:Creation/Virtual Wellness. [online]. Dostupné z: [http://whitepearl.gallery/cz/vystavy/recreation-virtual-wellness\\_big-bang-blossom-18/](http://whitepearl.gallery/cz/vystavy/recreation-virtual-wellness_big-bang-blossom-18/)

Zajímavým prvkem je zde právě ona propojenost virtuální skutečnosti s oním „*kultem zdraví*“, jak o něm mluví Jindrová ve spojení s výstavou *Healing 2.0*, kterou jsem zmiňovala dříve. Pokud tvorbu Andrey Pekárkové vztáhneme na čtyři ohledy, ve kterých se podle Mirzoeffa změnil současný svět, můžeme říct, že je současnou právě z hlediska kombinace těchto několika prvků. Její tvorba je *mladá, propojená, žhavá i městská*. Jak jsme se mohli přesvědčit v minulých kapitolách, tyto čtyři ohledy jsou natolik propletené, že je lze těžko vnímat samostatně.

## 2.2. Současné trendy výtvarného umění ve světě vizuální kultury

V této kapitole se budu zabývat teoriemi o definicích umění, které jsou součástí diskuze angloamerické estetiky od padesátých let 20. století dodnes. Přestože nepředpokládám, že získám odpověď na tuto otázku, představím alespoň některé z důležitých stanovisek k tomuto problému. Konkrétně se budu zabývat texty *Svět umění* a *Konec umění* od Arthura Danteho a „*Umění*“ jako *klastrový pojem* od Beryse Gauta. Hlavním zdrojem mi bude komentovaná antologie *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století* editovaná Tomášem Kulkou a Denisem Ciporanovem.

### 2.2.1. Danto: Co dělá objekt uměleckým dílem

*„Odlišit umění od jiných věcí však zdaleka není tak snadný úkol ani pro rodilé mluvčí, neboť v dnešní době si člověk vůbec nemusí všimnout, že se pohybuje na půdě umění, bez toho, že by mu to teorie sdělila. A částečný důvod, proč tomu tak je, spočívá v tom, že se tento prostor stává uměleckým právě díky teoriím umění, neboť jedním z úkolů teorie, krom toho, že nám pomáhá rozlišit umění od ostatních věcí, spočívá v tom, že umění umožňuje.“<sup>74</sup>*

V roce 1984 publikoval teoretik Arthur Danto převratný článek s názvem *Konec umění*. V tomto textu se zabýval myšlenkou, že umění dovršilo svého vývoje a začalo skrze sama sebe zkoumat vlastní identitu a tedy vytvořilo i vlastní filosofii.

---

<sup>74</sup>DANTO, A. : Svět umění v KULKA, T.; CIPORANOV, D.; (2010): Co je umění. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, str.96

Zabýval se otázkou, co dělá umění uměním a proč jsou např. díla Andyho Warhola považovaná za umělecká díla. Jak člověk pozná, že se pohybuje na půdě umění?<sup>75</sup> Než se budu věnovat tomuto pozdějšímu textu, chci nejprve zmínit jeho esej s názvem *Svět umění* (v originále *Artworld*), která vyšla v roce 1961. V pozdějším textu *Konec umění* se Danto filosoficky vyrovnává s problémem *Světa umění*.

Danto se na začátku svého textu *Svět umění* věnuje mimetické teorii umění, která je nám známa již z dob antického Řecka u Sókrata. Mimetická teorie hodnotí díla na základě toho, jak věrně reprezentují nebo zobrazují skutečnost. Pokud vycházíme z této teorie, je pro nás jednodušší pochopit onu Platónovu kritiku umění, o které byla řeč v kapitole 2.1.3.1. *Kritika kultury ovládané obrazy*. Umělecká díla byla mnohdy brána jako dvojnásobná imitace, jelikož znázorňovala již nedokonalé, člověkem vytvořené, objekty. Po dlouho dobu představovala mimetická teorie umění lákavý způsob hodnocení děl, protože se díla dala posuzovat na základě toho, do jaké míry se blížila své reálné předloze. V renesanci byla tato teorie velmi populární<sup>76</sup> a udržela si oblibu až do doby nástupu fotografie, která pro tuto teorii znamenala radikální narušení. Podle mimetické teorie by totiž fotografie, jako nejvěrnější reprezentace reality, byla hodnotnější než jiná umělecká díla. Nešlo by v tu chvíli ani o to, co fotografie zobrazuje. Od mimetické teorie se zcela upustilo s příchodem abstraktního umění, kterému o reprezentaci reálného světa nešlo. Dalším příkladem, na kterém Danto dokazuje již neaplikovatelnost mimetické teorie, jsou vystavené duplikáty krabic *Brillo* umělce Andyho Warhola. Tyto readymades jsou zcela na úrovni reálného objektu, ale přesto jsou považovány za umělecké dílo. Co je tedy povyšuje z obyčejného předmětu na umělecký objekt vystavený v galerii? Dantova radikální teze je, že je to právě určitá teorie umění, která mezi nimi dělá rozdíl. „*Role teorie umění, dnes stejně jako v minulosti, spočívá v tom, že umožňuje jak svět umění, tak i umění samo.*“<sup>77</sup> Vystavené objekty tak nejsou pouze těmito objekty, ale jako umělecká díla se skládají i z jiné, nemateriální části, která je definována prostřednictvím vztahů ke světu umění, který tvoří teorie, jiná díla, kritici, kurátoři, muzea a další. Umělecká díla jsou součástí určité abstraktní sítě, kde jsou

---

<sup>75</sup>KULKA, T.; CIPORANOV, D.; (2010): Co je umění. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

<sup>76</sup>viz kapitola 2.1.2. *Nástup fotografie*, kde zmiňují *barvu* jako teorii něčeho vznešeného – čím věrnější nápodoba, tím vznešenější dílo

<sup>77</sup>DANTO, A. : Svět umění v KULKA, T.; CIPORANOV, D.; (2010): Co je umění. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, str.107

prostřednictvím teorií propojeny s již existujícími uměleckými díly. Aby teorie mohla přijímat nová umělecká díla, musí být neustále obnovována a rozšiřována. Děje se tak přijetím děl, která obsahují nové vlastnosti, které dosud umělci nebyli použity. Danto tyto vlastnosti nazývá *prediktáty*. Nová umělecká tvorba přináší teorii nové prediktáty, které teorie následně může využít k popisu a interpretaci. Tyto prediktáty jsou přídatkem k již existujícím interpretačním nástrojům.

Dantova teorie představuje umění jako strukturu složenou z mnoha elementů: děl, teorií, institucí, interakcí mezi nimi a evolucí, která dohromady vytváří Svět umění. Určitá díla by proto nemohly existovat bez přítomnosti děl jiných. Na konci textu Danto zdůrazňuje důležitost teorií a říká, že „*bez příslušných teorií a historií světa umění by dané objekty ani nebyly uměleckými díly*“.<sup>78</sup>

Nyní se budu věnovat již samotnému textu *Konec umění* od stejnojmenného autora. „*Umění jako takové, nebo alespoň z hlediska svého nejvyššího poznání jakožto historického hnutí, zcela skončilo,*“<sup>79</sup> píše Danto. Přesto tento, na první pohled negativní výrok, neznamena *konec* umění jako takový, ale spíše určité *vysvobození*. Například Kathleen Higgins a Robert Solomon nahrazují termín „*konec*“ termínem „*transformace*“<sup>80</sup> Mluví o povznesení umění na další vývojový stupeň, který si umělci v postupném procesu uvědomovali a ke kterému došlo v momentě, kdy došlo k transformaci daného narativu. Onen narativ je v tomto případě myšlen jako velký příběh umění, který umělci už není posouván nikam dál. Končí tedy pouze tato část, ostatní umělecká činnost a inovace pokračuje.

Dle Danta je tak umění stále dále vytvářeno, možná o to dychtivěji, že není omezováno určitým historickým narativem a umělec je zcela svobodný v prozkoumávání nových možných uměleckých projevů. Jeho různorodost je ale natolik rozptýlená, že se nedá určit jeden hlavní směr. Postmoderní umělec je zcela odpoután od všech stylistických imperativů a má neomezený výběr napříč uměleckými styly a žánry. Výrazným rysem posthistorického věku se stává jeho

---

<sup>78</sup>DANTO, A. : Svět umění v KULKA, T.; CIPORANOV, D.; (2010): Co je umění. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, str.111

<sup>79</sup>DANTO, A. C.: Konec umění, in: Časopis pro estetiku a teorii umění I, 1998a, 1-18

<sup>80</sup>SOLOMON Robert C. / HIGGINS Kathleen M.: Atomism, Art, and Arthur: Danto's Hegelian Turn, in: ROLLINS Mark (ed.): Danto and his Critics, Cambridge, Massachusetts 1993, 107-126

pluralismus, ve kterém je možné téměř vše. Umělci jsou odpoutáni od historického břemene dějin a nevymezují se vůči nějaké vůdčí umělecké identitě, která by se vymezovala v rámci dominantního uměleckého směru. Konec umění tak zde může být chápán jako absence stylu či nadvlády jednoho dominantního proudu. Na otázku, zda i přes to všechno si může umělec sám uchovat svůj styl a vlastní Já, existuje dle Danta pozitivní odpověď. Změnily se pouze podmínky, ve kterých individuální umělecký styl vzniká. Jedná se o neohraničitelné množství možností, ve kterém je stabilita individuálního uměleckého stylu obzvlášť zkoušená. Pokud je ale zachována, je stabilním a odolným jádrem umělce, který si ho chrání před roztržštěným okolním světem.

Za zmínku stojí výstava, která s Dantovu teorií *Konce umění* pracovala a v podstatě jí uváděla do praxe. Výstava s názvem *After the End of Art* v Drdova Gallery, proběhla v roce 2015 a vystavujícími umělci zde byli Daniel Vlček a holandský umělec Levi van Veluw. Kurátorem byl Václav Jánoščík. V instalaci šlo o rekontextualizování malby v rámci onoho teoretického předělu, o kterém Danto mluví, protože slovy kurátora: „*velmi často chápeme nová média nebo konceptuální umění v rámci tohoto teoretického předělu a malbu zase v rámci lineárního vyprávění dějin umění*“.<sup>81</sup> Malba se tu v tomto případě tedy dostala za tento teoretický předěl. Daniel Vlček ve své práci spojuje myšlenku umění s reflexí populárních a masových médií. Je to konkrétně využití vinylových desek, které vypisuje do pláten a můžeme jejich užití „*chápat jako (postkritický) návrat k tomuto masovému médiu minulosti*“.<sup>82</sup> Výstava byla jakousi audiokoláží, kdy kromě „*drážkování*“ vinylu na plátno byl i zaznamenán a pouštěn zvuk, který vznikal při tomto procesu. Šlo tak o „*oživování konce*“. Na konci svého kurátorského textu Jánoščík poznamenává:

„*Nenacházíme okraj zlomu, stejně tak ani konec umění – ocitli jsme se v jejich donekonečna prodlužovaném procesu. Pokud tedy vůbec je, nebo bylo něco takového jako konec umění, nepochybně jsme jej překonali.*“<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup>After the End of Art. Artyčok [online] Dostupné z: <https://artycok.tv/28337/end-art>

<sup>82</sup>Václav Jánoščík: After the End of Art. Drdova Gallery. [online] Dostupné z: <http://www.drdovalgalleries.com/exhibitions/previous/after-the-end-of-art>

<sup>83</sup>Václav Jánoščík: After the End of Art. Drdova Gallery. [online] Dostupné z: <http://www.drdovalgalleries.com/exhibitions/previous/after-the-end-of-art>

### 2.2.2. Gaut: Umění skrze klastrový pojem rodových podobností

Berys Gaut, autor zabývající se filosofickou estetikou, publikoval v roce 2000 esej s názvem „Umění“ jako klastrový pojem (v originále „Art“ as a Cluster Concept), kde představil klastrový pojem jako postup správný k definování „umění“. Na začátku svého textu zmiňuje předešlé cizí neúspěchy, kterým vytýká snahu „definovat „umění“ inherentními pojmy a nikoli pojmy vztahovými“.<sup>84</sup>

Gaut se opírá o Wittgensteinovu rozpravu o rodových podobnostech, kde se objevuje přístup klastrového vysvětlení významu vlastních jmen. Jako příklad udává vysvětlení, že pod jménem Mojžíš se skrývá jakýsi souhrn činů, který podle bible vykonal. Mojžíšem ovšem můžeme myslet i muže, který vykonal alespoň určitou část oněch činů – ale kolik těch činů musí vykonal, aby jsme onoho muže mohli stále nazývat Mojžíšem? Pro použití klastrových pojmů existují mnohá kritéria, ale žádná z nich nejsou nutná. Není proto ani zcela jasné, kolik z těchto kritérií musí být splněno, aby objekt spadal pod daný pojem.<sup>85</sup>

*„Klastrový popis je pravdivým popisem pojmu pouze v případě, kdy existují vlastnosti, jejichž výskyt v předmětu znamená, že je konceptuálně nutné, že budou přispívat k jeho zařazení pod daný pojem.“<sup>86</sup>* „Vlastnosti“ jsou tu chápány jako ony kritéria, či charakteristiky, jejichž výskyt z konceptuálního hlediska přispívá k zařazení objektu pod určitý pojem. Z klastrového pojetí vyplývá, že objekt nemusí splňovat všechny kritéria, ale jen některá a zároveň neexistuje žádná vlastnost, kterou by musely vykazovat všechny objekty spadající pod daný pojem. Z toho podle autora vyplývá, že neexistují podmínky *jednotlivě nutné a společně postačující*. Současně musí být ale pravda, že pokud objekt spadá pod pojem, platí některá kritéria.

Dále Gaut zdůrazňuje, že je důležité rozlišovat dva přístupy k rodovým podobnostem, a to již zmiňované klastrové pojetí a *vysvětlení na základě podobnosti paradigmatu*. Druhý přístup se vyznačuje tím, že v případě umění může jít o umělecké dílo jen „*je-li zde podobnost s alespoň jedním z některých stanovených*

---

<sup>84</sup>GAUT, B. : „Umění“ jako klastrový pojem v KULKA, T.; CIPORANOV, D.; (2010): Co je umění. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, str.379

<sup>85</sup> Tamtéž, str. 379-380

<sup>86</sup> Tamtéž, str. 380

*paradigmatických uměleckých děl*“.<sup>87</sup> To nazývá Gaut *vágním*, protože se jedná o podobnost, která je záležitostí sdílených vlastností. Klastrové teorie naopak přímo specifikují vlastnosti relevantní pro určení, zda jde o umění.

Zjistit které vlastnosti jsou součástí klastru, můžeme tak, že budeme sledovat, jak je příslušný pojem užíván v jazyce. Velmi užitečným je sledovat diskuze o tom, zda je objekt umělecké dílo a či ne a jaké konkrétní důvody jsou v této diskuzi udávány. Gaut udává deset vlastností, jejichž přítomnost dle běžného úsudku udává, že se bude jednat o umělecké dílo:

*„(1) mít pozitivní estetické vlastnosti, jako být krásný, ladný, elegantní (vlastnosti, z nichž může pramenit smyslový požitek); (2) vyjadřovat emoce; (3) být intelektuálně odvážný (tj. zpochybňovat ustálené názory a způsoby myšlení); (4) být formálně komplexní a koherentní; (5) mít schopnost sdělovat komplexní významy; (6) projevovat individuální pohled na svět; (7) být výsledkem tvořivé imaginace (být originální); (8) být artefaktem nebo provedením vyprodukovaným s mimořádnou dovedností; (9) přináležet k existujícímu uměleckému druhu (hudba, malba, film atd.); a (10) být výsledkem záměru vytvořit umělecké dílo“*<sup>88</sup>

Podle klastrového vysvětlení ale umělecká díla nesou neurčený počet uvedených vlastností a jsou především výsledkem *činností*. Zároveň jsou výše zmíněné vlastnosti navrženy jen jako kandidáti, kteří mohou být v případě vzniklých námitek, nahrazeni jinými vlastnostmi. To autor dokládá na vyjádření námitek ke každé z uvedených vlastností, např.: *„(7) ne všechna umělecká díla přinášejí osobitý pohled na věc: zde je opět na místě příklad starověkého Egypta“*<sup>89</sup>

Další výhodou klastrového vysvětlení je vyvarování se problémů, se kterými se setkávají ostatní konkurenční vysvětlení. Autor zde mluví o *funkcionalistické, institucionální a historické* definici umění. Jednoduchým způsobem vysvětluje problém principu každé z uvedených definic: *funkcionalismus* definuje umění příliš

<sup>87</sup>GAUT, B. : „Umění“ jako klastrový pojem v KULKA, T.; CIPORANOV, D.; (2010): Co je umění. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, str.381

<sup>88</sup>Tamtéž, str. 383

<sup>89</sup>Tamtéž, str. 388

Ve starověkém Egyptě umělci nevyjadřovali prostřednictvím malem ani kreseb svoje emoce či osobité pohledy na věc, pozn. autorky.



rozmanitě a neurčitě, *institucionalismus* uděluje status umění prostřednictvím konkrétní společenské instituce a *historické definice* zase definují umělecká díla ve vztahu k historicky privilegovaným uměleckým dílům. Klastrové vysvětlení žádný z uvedených problémů řešit nemusí – zdůrazňuje pluralitu faktorů určujících, co je umění; neužívá pojmu instituce světa umění a uvádí „*kritéria zakládající umělecký status objektu*“<sup>90</sup> a neodvolává se na pojem uměleckohistoricky významného vztahu. Stručně řečeno: výhodou klastrového pojetí je, že zachovává onu složitost definice a vysvětluje, proč tomu tak je.

Na závěr Gaut nazývá klastrové vysvětlení disjunktivní definicí. Říká, že „*nelze vytvořit definici umění na základě jednotlivě nutných a společně postačujících podmínek, a namísto toho musíme použít disjunktivní pojetí*“<sup>91</sup>. Proto bere klastrová pojetí za jediná úspěšná pojetí, která slibují slibnou charakterizaci (definici) pojmu umění.

### 2.2.3. Shrnutí předchozích esejí

Obě předchozí teorie se snaží vypořádat s obtížností definovat dnešní umění. Můžeme vyznívat, že zásadní roli u nich hrají *vztahové pojmy*. V Dantově *Světě umění* autor mluví o umění jako o určité „*síti vztahů*“, která vytváří právě onen svět umění, do kterého jsou poté zařazována nová umělecká díla. Gautovo klastrové pojetí je potom přímo pojetí umění prostřednictvím vztahových pojmů – konkrétně kritérií či vlastností, které daná umělecká díla mohou a nemusí nutně obsahovat. Umění je chápáno jako soubor rozdílných hodnot, které nutně nemusí souznit s jedním hodnotícím hlediskem. V případě Danta jsou to pak prediktáty, které rozšiřují interpretační prostředky a teorii. Teorie poté objekty následně interpretuje či neinterpretuje jako umělecká díla. Můžeme říci, že i když texty nebyly publikovány ve stejnou dobu, nabízejí nám velmi aktuální „návod“ k tomu, jak se orientovat ve zmatenosti plurality trendů současného umění a adekvátně reagují na postmoderní „situaci“. Pokud můžeme pozorovat pluralitu v uměleckých trendech, objevuje se tato pluralita i v teoriích, které o ní píší.

---

<sup>90</sup>GAUT, B. : „Umění“ jako klastrový pojem v KULKA, T.; CIPORANOV, D.; (2010): Co je umění. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, str.393

<sup>91</sup>Tamtéž, str. 399

### 3. EMPIRICKÁ ČÁST

#### 3.1. Výzkum trendů současného umění ve výstavní činnosti na základě předchozích analýz

V empirické části mé bakalářské práce jsem se rozhodla pro výzkum trendů současného umění ve výstavní činnosti na základě předchozích analýz.

##### 3.1.1. Návrh výzkumu

Jak jsem již zmiňovala v úvodu mé práce, jsem si vědoma, že není snadné určit tendence, směry a postupy v současném umění bez určitého časového odstupe. Zdá se také, že vzhledem k současným možnostem vizuálního zobrazování je takřka nemožné analyzovat *všechny* prvky současného umění. Z důvodu rozsahu bakalářské práce se o to ani nechci pokoušet. Naopak jsem se rozhodla soustředit se na malý, i když dle mého názoru zkoumatelný, mnou vybraný vzorek deseti pražských galerií, na jejichž výstavní činnosti se budu snažit vypořádat trendy zmíněné v teoretické části.

V teoretické části jsem představila některé trendy v současné vizuální kultuře podle teoretika Nicholase Mirzoeffa, které dle mého názoru mají vliv i na současné výtvarné umění – to jsem se snažila doložit na zmíněných příkladech umělecké tvorby současných umělců, popř. kurátorovaných výstavách. Ve druhé části jsem poté zmiňovala některé teorie z aktuálního angloamerického světa, konkrétně Arthura Danta a Beryse Gauta, týkající se pokusů o definici umění dneška. V empirické části mé bakalářské práce se proto pokusím o návaznost na analýzy těchto teorií a budu je aplikovat na výzkum výstavní činnosti již zmíněných deseti pražských galeriích, a to konkrétně: *White Pearl Gallery, etc. galerie, Galerie Jelení, Berlínskej Model, Galerie NoD, Nevan Contempo, Chemistry Gallery, Galerie Futura, Galerie 35M2 a Galerie Holešovická Šachta*.

Výběr vzorku byl subjektivní volbou a to především právě kvůli tomu, že dané galerie znám a pravidelně navštěvuji. Zároveň si myslím, že svou výstavní činností přispívají do rozvoje pražské umělecké scény a neustále jí ožívují. Jedná se o soukromé i neziskové galerie. Různý typ provozu jsem si vybrala záměrně, protože

dopředu nedokážu určit výsledek výzkumu, proto se mi zdálo vhodné mít zkoumaný vzorek co nejpestřejší. Výzkum se dá z části považovat i jako terénní, protože mám možnost mluvit s lidmi pohybujícími se v daném prostředí a lépe chápat např. rozvržení prostoru galerie. Tyto informace mi tak mohou pomoci k doplnění případných neúplností dat či zasazení do kontextu.

Při analýze dokumentů se budu držet předem zvolených výzkumných okruhů, vyplývajících z teoretické části a které mi budou pomáhat neztratit se v onom velkém množství zkoumaného materiálu a držet se zkoumaného tématu. Doufám, že na konci výzkumu získám odpovědi na otázku, *zda se o zvolených galeriích dá říci, že se ubírají určitým směrem či inklinují k určitým tendencím a pokud ano, jestli jsou určovány trendy vyplývající ze zmíněných teorií.*

### **3.1.2. Výzkumná strategie**

Pro svůj záměr zvolím strategii kvalitativní metody výzkumu. Budu analyzovat dokumenty týkající se výstavní činnosti zvolených galerií a využiji metody zachycení vzorců („gestaltů“). Řídit se budu indukčním postupem, který je typický právě pro kvalitativní metodu. Objevenými pravidelnostmi budu ověřovat výzkumné otázky a nebudu opomíjet ani nepravidelnosti.

### **3.1.3. Technika sběru dat**

Vzhledem k povaze mého výzkumu jsem se rozhodla pro analýzu dokumentů. „*V dokumentech se projevují osobní nebo skupinové nevědomé postoje, hodnoty a ideje.*“<sup>92</sup> Za dokumenty se považují data, která nevznikla za účelem aktuálního výzkumu, vznikla v minulosti a někým jiným, než výzkumníkem.<sup>93</sup> Dokumenty, které budu zkoumat, této definici vyhovují. Abych se při analýze držela zkoumané problematiky, tedy trendů na základě analýz z předchozí, teoretické části, zvolila jsem si okruhy vyplývající z popsaných teorií a příkladů umělecké tvorby současných

---

<sup>92</sup>HENDL, J. (2008): Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace. Praha: Portál, str. 130

<sup>93</sup>HENDL, J. (2008): Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace. Praha: Portál

umělců. Z okruhů jsem si posléze určila pár klíčových hesel, které souvisely s předchozími analýzami a které by mi měly pomoci při analyzování textů týkajících se výstavní činnosti jednotlivých galerií:

## 1) Mirzoeff

### 1.1) Okruhy:

současný svět *městský, mladý, propojený a žhnoucí*<sup>94</sup>

### 1.2) Klíčová hesla:

- a) svět městský: *práce s veřejným prostorem, pohled městského člověka na svět kolem sebe*
- b) svět mladý: *politická témata ve výtvarném umění za užití digitálních technologií, věk umělců užívajících digitální technologie k politickému sebevyjádření*
- c) svět propojený: *virtuální jazyk, virtuální prostor*
- d) svět žhnoucí: *krajiny antropocénu, kult zdraví*

## 2) Danto, Gaut

### 2.1) Okruhy:

teorie umožňující umění

umění na základě vztahových pojmů

### 2.2) Klíčová hesla:

*konceptuální umění, readymades*

Zkoumané dokumenty získám z archivu galerií, které jsou dostupné v online verzi anebo přímo ve fyzické podobě katalogu na místě galerie. Půjde o tiskové zprávy i konkrétní informace o uplynulých výstavách, případně foto či videodokumentaci k doplnění textových dat. Jakmile budu mít všechny dostupné a potřebné materiály, provedu revizi, abych se ujistila, že vím o existenci všech dostupných dokumentů a nic jsem neopomenula. Poté podle základních kritérií pro hodnocení dokumentů provedu kritiku pramenů. Zhodnotím, co dokumenty vypovídají a jak jsou relevantní pro zodpovězení mé výzkumné otázky. Následně přistoupím k samotné analýze a interpretaci dokumentu, kde budu aplikovat

---

<sup>94</sup> a z toho vyplývající trendy ve vizuální kultuře.

zformulovaný problém a otázky. Budu se snažit dokumenty interpretovat s otevřeností, která mi umožní tvorbu nových, nekonvenčních závěrů. Materiál je třeba „*chápat právě v jeho obrovské rozmanitosti a mnohoznačnosti, neboť se v něm na různých rovinách střetávají různé vlivy, které není vždy možné postihnout či reflektovat.*“<sup>95</sup> Po analýze a interpretaci provedu zpětnou reflexi a kontrolu uplatněním technik kontroly a zvyšováním validity. Na závěr provedu návrh a realizaci závěrečné zprávy.

### **3.1.4. Výběr vzorku, prostředí výzkumu**

Ve výzkumu se zaměřím na poslední rok výstavní činnosti každé jednotlivé galerie, které jsem zmiňovala na začátku v návrhu výzkumu. Výstavní činnost za jeden rok mi pomůže utvořit ucelenější obraz o galerii, a případných tendencích či směrech, kterými by se galerie mohla ubírat. Materiál, týkající se výstav, bude v podobě tiskových zpráv, kurátorských textů, katalogů, medailonků vystavujících autorů popř. krátkých anotací. Vzhledem k časové povaze, kdy dokumenty vznikly, tedy v době uvažované události, se bude jednat o současné dokumenty. Jsem si vědoma možného zkreslení textu na základě intencionality dokumentu, jímž může být úmysl informovat současníky nebo potomky<sup>96</sup>, např. právě kurátorem. Budu proto brát v úvahu i vzdělání a zaměření pisatele, který má určitý podíl na funkci galerie. Také hrozí možnost neúplnosti dat. V tom případě se pokusím data doplnit z jiných relevantních zdrojů tak, aby se zároveň příliš neodklonila od zvoleného typu dokumentů. Důležitým zdrojem dokumentů pro mě budou i virtuální data v podobě tiskových zpráv rozesílaných emailem či přímo na stránkách galerie. Vzhledem ke globalizaci internetu vycházím z předpokladu, že každá z renomovanějších galerií má vlastní webové stránky či sociální síť, kde jsou informace o uplynulých výstavách snadno k dohledání.

---

<sup>95</sup>MIOVSKÝ, M. (2006): Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu, str. 100

<sup>96</sup>HENDL, J. (2008): Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace. Praha: Portál

### 3.1.5. Analýza dat

Pro analýzu a interpretaci dat se budu inspirovat metodou *zakotvené teorie* podle Strauss a Glaser (1967), která využívá postupu *kódování*. Zakotvenou teorii tvoří tři základní prvky, a to *koncepty*, *kategorie* a *propozice* (tvrzení). Koncepty jsou základní jednotky analýzy, kdy dochází ke konceptualizaci zkoumaných dat a k porovnávání a pojmenovávání podobných událostí. Jde o shromažďování základních jednotek teorie. Druhým prvkem jsou kategorie, které „*jsou na vyšší a abstraktnější úrovni než koncepty*“<sup>97</sup> a vznikají seskupováním konceptů. Třetím prvkem jsou propozice, formulují zobecněné vztahy mezi předchozími prvky. Cílem je zobecnění. Celý proces se děje v několika prolínajících se fázích a souhrnně se nazývá *teoretickým kódováním*.<sup>98</sup> „*Kódováním se rozumí rozkrytí dat směrem k jejich interpretaci, konceptualizaci a nové integraci.*“<sup>99</sup> Zakotvená teorie rozlišuje tři procedury, a to: otevřené, axiální a selektivní kódování. Pro můj výzkum využiji otevřeného a selektivního kódování. Otevřené kódování spočívá ve vytváření kódů, tedy pojmenováním jednotlivých částí textu. V této fázi se údaje v textu rozebírají, porovnávají, konceptualizují a kategorizují. Tyto kategorie jsou následně v axiálním kódování přeskupovány novým způsobem a vytváří se mezi nimi spojení. K tomu potřebujeme teoretický rámec, dle kterého můžeme jednotlivé fenomény smyslupně propojit, což bude právě ona teoretická část mé práce.

### 3.1.6. Etické otázky výzkumu

Výzkum bude prováděn v souladu se zásadami etiky společenskovedního výzkumu. Vzhledem k tomu, že výzkum pracuje s veřejně dostupnými materiály a nikoliv s lidskými subjekty, není třeba věnovat zvýšenou pozornost etické zodpovědnosti.<sup>100</sup> Všechny zdroje budou řádně ocitovány, aby nedošlo k plagiátorství.

---

<sup>97</sup>HENDL, J. (2008): Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace. Praha: Portál, str. 244

<sup>98</sup> Tamtéž

<sup>99</sup> Tamtéž, str. 246

<sup>100</sup>BECK, S. E. a MANUEL, K. (2008): Practical research methods for librarians and information professionals. New York: Neal-Schuman Publishers

## 3.2. Vyhodnocení výzkumu

### White Pearl Gallery

White Pearl Gallery je experimentální komerční galerie, která vznikla roku 2016 a nejdříve působila pod názvem White Room v prostorách Pragovky. Podle jejich vlastních slov se galerie „soustředí na současnou uměleckou scénu s důrazem na prezentaci médií s dominujícím vizuálním jazykem (malba, objekt, instalace).“<sup>101</sup> Momentálně galerie sídlí na adrese Dittrichova 5, pod úrovní ulice, tudíž není přístupná „nezasvěceným“ návštěvníkům. Galerie se prezentuje jako experimentální z toho důvodu, že se snaží o to nalézt klíč k tomu nebýt zařaditelná. Ačkoliv je to galerie komerčního charakteru, snaží se o kvalitní prezentaci a kontinuální práci s umělci, drží si kvalitu programu. Zároveň se nebojí na úkor rizika zkusit něco nového a experimentovat. V tomto smyslu například pracovat s nepředpokládanými autory. Zároveň hledá rovnováhu mezi současnou prezentací a kvalitou prezentace.

Právě ona prezentace se zdá být pro White Pearl Gallery jedním z nejdůležitějších prvků, ke kterým inklinuje každou výstavou. Prostor galerie se tak pokaždé mění v experimentální prostor, což může potvrdit poslední výstava *Dark Matter Does Not Matter\_Black Friday\_Worm up #1* (2019), kdy byla celá galerie proměněna z konceptu „white cube“ na „black cube“. Stěny i podlaha byly nabarvené načerno a vnímání celého prostoru se tak změnilo od základů. Dalším příkladem může být výstava *Requiem za sen* (2019) Matěje Olmera, pro kterého je typická abstraktně expresivní malba a zkušenost s graffiti. Malba v tomto případě přesahovala rám obrazu a pokračovala na zdi. Galerie byla jednou velkou abstraktní expresivní malbou. S rychlou, údernou prezentací také souvisí virtuální jazyk, který se objevuje v mnoha výstavách. Ať už je to již dříve zmíněná výstava ??? *J.R. (OO) N.Y. (RV) LE CONCEPT STORE (GLOBAL) ?*, která je v podstatě virtuální realitou v reálném světě anebo *Re:Creation Wellness* pracující zároveň s terapeutickou složkou či poslední výstava *Dark Matter...*, jejíž text se celý skládal z internetových zkratk a odkazů. Celé propojuje údernost a rychlost sdělení, které si myslím je natolik autentické pro onen virtuální jazyk, který jsem zmiňovala dříve.

---

<sup>101</sup>White Pearl Gallery. [online] Dostupné z: <http://whitepearl.gallery/cz/o-nas/>

Kromě výrazné prezentace se také zdá být opakujícím se tématem *identita*. Hledání vlastní identity (Karíma Al-Mukhtarová: I'm not what I seem)<sup>102</sup>, deníkový a osobní způsob expozice (Alžběta Jungrová: Po noci přijde ráno)<sup>103</sup>, proces sebepoznání a sebeurčení (Matěj Janák: Dead Inside Will Never Die)<sup>104</sup>... Jedním z důvodů může být mladý věk všech autorů, dalším určitá ztracenost v dnešní době, kdy si každý snaží najít své „vlastní místo“ a způsob sebeprezentace.

Pro galerii je proto dle mého názoru příznačná zejména *prezentace* – ať už je to prezentace ve smyslu expozice děl, sebeprezentace autora anebo celková prezentace galerie, která se projevuje především rychlým, úderným (přesto dle mého názoru kvalitním) způsobem tolik autentickému dnešní rychlé době.

### **etc. galerie**

Etc. galerie je nekomerční galerie, která vznikla v roce 2004. Soustředí se na prezentaci současných lokálních i mezinárodních umělců a umělekyní a poslední dva roky hlavně na prezentaci média pohyblivého obrazu zabývající se aktuálními společensko-politickými tématy.<sup>105</sup> Od konce roku 2017 funguje v ročních cyklech, kdy zahájila program o dokumentárních tendencích v současném pohyblivém obraze. Program není zaměřen na měsíční výstavní projekty, ale funguje v rámci promítacích večerů s doprovodnými přednáškami a diskuzemi s teoretiky či vystavujícími. Galerie se snaží reagovat na aktuální palčivá témata. Zároveň je například součástí spolku *Feministické umělecké instituce*, což je spolek spojující určitý okruh galerií, které se závazaly k dodržování kodexu feministické instituce. Jedním z dalších umělecko-aktivistických projektů, kterých je galerie součástí je *Umění pro klima*.

---

<sup>102</sup>Karíma Al-Mukhtarová: I'm not what I seem. [online]. Dostupné z:

<http://whitepearl.gallery/cz/vystavy/karima-al-mukhtarova--im-not-what-i-seem/>

<sup>103</sup>Alžběta Jungrová: Po noci přijde ráno. [online] Dostupné z:

<http://whitepearl.gallery/cz/vystavy/1927-2/>

<sup>104</sup>Matěj Janák: Dead Inside Will Never Die. [online]. Dostupné z:

<http://whitepearl.gallery/cz/vystavy/dead-inside-will-never-die/>

<sup>105</sup>Etc. galerie. [online]. Dostupné z: <http://etcgalerie.cz/cs/gallery-info/>



Díky zaměření galerie na nová média můžeme v jejich výstavní činnosti pozorovat větší tendence k trendům ve vizuální kultuře jak je popisuje Mirzoeff, než tomu je například u předchozí analyzované galerie. Opakovanými tématy výstavních a přednáškových cyklů jsou například vyrovnávání se se ztrátou důvěry v reprezentaci reality, zveřejňování nesouhlasu a jeho virtuální reprezentace či samotná otázka nakládání a archivace audiovizuálních děl. V rámci výstavy *Právo na obraz* také proběhla lekce s názvem *Streaming a belonging*, kdy „v návaznosti na možnosti přenášení a vysílání demonstrací v televizi či na internetu se umělci a kurátoři zaměřili na otázku, do jaké míry se lze skrze dokumentaci či záznam podílet na změně.“<sup>106</sup> Vizuální aktivismus a zda může přinést nějakou změnu je jedním z témat, kterým se Mirzoeff (2018) podrobně věnuje, když popisuje *současný svět mladý*.

Dá se tedy říct, že etc. galerie aktivně reaguje na současné trendy vizuální kultury a řeší aktuální témata skrze pohyblivý obraz, přestože se vůči přímému následování trendů vymezuje. Důkazem je přehled o současném dění a kurátorská schopnost vyzdvihnout důležitá a zajímavá témata, která mají širší dosah než jiná. V uplynulých výstavách za poslední rok jsem zaznamenala skoro všechny mnou zmíněné fenomény v předchozích kapitolách mé práce a zároveň fenomény odpovídající Mirzoeffovým čtyřem ohledům, ve kterých se současný svět proměňuje, což rozhodně považuji za nezanedbatelný poznatek.

## Galerie Jelení

Galerie Jelení je kromě galerie Kurzor a Artwall jedním z nezávislých projektů Centra pro současné umění Praha. Funguje od roku 1999 a je zaměřená na současné české umělce. Vystavování jsou pak především absolventi vysokých uměleckých škol, často stále studenti. Výstava je pro ně možností prosadit se a zároveň podporou na začátku jejich kariéry, kdy po ukončení vysoké školy procházejí nejnáročnějším obdobím.<sup>107</sup> Galerie současně spolupracuje i se zavedenějšími umělci a kurátory.

---

<sup>106</sup>Neklid obrazu I: Právo na obraz. [online]. Etc. galerie. Dostupné z:

<http://etcgalerie.cz/cs/zverejnime-brzy/>

<sup>107</sup>Stejnému tématu se věnuje například momentálně probíhající výstava diplomantů AVU Nejkrásnější

Právě z důvodu zaměření galerie, tedy poskytnutí možnosti výstavy mladým umělcům, je těžké určovat nějaký směr či zaměření galerie. Umělci jsou vybíráni podle talentu, často na klauzurních výstavách uměleckých škol. Přesto se však dá vypořádat inklinace k novým médiím. Jejich prostřednictvím vystavující nejčastěji reagují na postmoderní dobu a řeší, „*jak plnohodnotně žít v systému*“<sup>108</sup>, „*propojení přírody a technologií*“<sup>109</sup> či „*vidění světa optikou řeči a logiky strojů*“<sup>110</sup>. V případě výstavy ateliéru Fotografie Lukáše Jasanského FUD UJEP Ústí nad Labem *Hledání Kudora* výstava reaguje přímo na mnohost ideí a pohledů současného umění tím, že si na základě předem stanovených pravidel sami vytváří vnitřní řád, který navádí jejich uměleckou tvorbu. „... *Přičemž dodržení předem stanovených pravidel, která byla pro výstavu stanovena je v současném uměleckém diskurzu paradoxně znakem nonkonformity a svobodné volby.*“<sup>111</sup>

Z tohoto hlediska se dá výstavní činnost Galerie Jelení považovat za prezentaci názorů umělců absolventů či umělců studentů k trendům současné vizuální kultury a trendům postmoderní doby prostřednictvím nových médií.

## **Berlínskej model**

Berlínskej model je další z nezávislých pražských galerií. Byla založena v roce 2011 a kromě výstav pořádá i workshopy, diskuze, koncerty a vydává vlastní umělecký časopis s názvem RAJON. Soustředí se na současné umění s přesahem do politicko-sociálního aktivismu. Pro galerii je autentický její jednověčerní koncept – tedy že všechny vernisáže se konají ve středu večer a zároveň jsou i dernisážemi.<sup>112</sup>

---

věk (2019).

<sup>108</sup>Free Life. Galerie Jelení. [online]. Dostupné z: <https://www.galeriejeleni.cz/2019/free-life/>

<sup>109</sup>Nikola Brabcová: Leknínový čaj. Galerie Jelení. [online]. Dostupné z: <https://www.galeriejeleni.cz/2019/nikola-brabcova-lekninovy-caj/>

<sup>110</sup>Lukáš Paleček: Romo pračka pere okurky. Galerie Jelení. [online]. Dostupné z: <https://www.galeriejeleni.cz/2019/lukas-palecek-romo-pracka-pere-okurky/>

<sup>111</sup>Hledání Kudora. Galerie Jelení. [online]. Dostupné z: <https://www.galeriejeleni.cz/2019/hledani-kudora/>

<sup>112</sup>Berlínskej model. [online]. Dostupné z: <http://www.berlinskejmodel.cz/index.php/?kontakt/kontakt/>

Prostor galerie se tak stává místem pro setkávání umělecké scény, kdy neopakovatelnost akce nepochybně dodává události na atraktivnosti.

Myslím, že právě v jednoráznosti akcí tkví kouzlo galerie. Vzhledem k velkému počtu vernisáží (za měsíc v průměru čtyři), neexistuje příliš možností všechny akce dopodrobna zdokumentovat – většinou je člověk musí „zažít na vlastní kůži“. To považuji za velké plus. V dnešní době, kdy téměř z každé vernisáže či výstavy existuje foto či videodokumentace, je v podstatě možné výstavu navštívit virtuálně, aniž by člověk opustil pohodlí domova nebo spustil oči z obrazovky počítače či mobilního telefonu. Berlínskej model tak opravdu funguje z velké části právě na oné sociální interaktivitě současné umělecké scény.

Mezi vystavujícími převažuje mladá generace studentů uměleckých škol, popřípadě jejich čerstvých absolventů. Zároveň však galerie interaguje se zavedenějšími autory, jak to může dokazovat výstava *20YY Designers 20YY Hobulet* (2019), která vystavovala titulní stránky lokálního měsíčníku *Hobulet*. Na něm se podílelo více než padesát autorů – grafiků i umělců, mezi nimi například Hynek Alt, David Böhm, Jiří Franta, Jiří Kovanda nebo Eva Kořátková.<sup>113</sup>

Jak jsem již zmiňovala výše, je těžké v tak velkém množství výstav najít určitý proud nebo opakující se tendenci. Každá z vernisáží/dernisáží má svůj vlastní graficky propracovaný plakát (který vytvoří galerie), což je jedna z hlavních, možná jediných „stop“, které jsou na stránkách galerie zaznamenány. Vzhledem k velkému množství vystavujících a konceptu výstavní činnosti galerie si myslím, že hlavní tendencí je dělat průřez aktuální českou uměleckou scénou a vytvářet jí aktivně podhoubí pro setkávání se a navazování nových kontaktů.

## **Galerie NoD**

Galerie NoD je součástí multižánrového experimentálního prostoru NoD, který kromě galerie nabízí i divadlo a kávarnu/bar. Společně s klubem Roxy, který se

---

<sup>113</sup>20YY Designers 20YY Hobulet. Berlínskej model. [online]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/events/589860764833475/>

nachází pod NoDem, byly založeny Linhartovou nadací, která kromě těchto dvou projektů zřizuje také Komunikační prostor Školská 28. Samotná galerie byla založena v rámci celého NoD prostoru v roce 1998. Soustředí se na „*systematickou prezentaci nejnovějších a experimentálních trendů v současném výtvarném umění*“<sup>114</sup> V roce 2012 vznikla ještě galerie *Video NoD*, která se zaměřuje na prezentaci uměleckých děl experimentujících s pohyblivým obrazem a vše, co zahrnuje pojem audiovizuální umění.

Co se týče výstavní činnosti Galerie NoD za poslední rok, dá se tvrdit, že probíranými tématy opět odpovídá současnému světu podle Mirzoeffa. Uvedu pár příkladů. *Současný svět mladý* je zde zastoupen například výstavou *Prag\_Kassel: Hybridní nesnáze*, kdy dva ateliéry studentů Intermediální tvorby v česko-německé spolupráci vytvořili projekt, který se pokusil o konceptuální analýzu historického geopolitického fenoménu Mnichovské dohody. Jednotná generace, tedy mladá generace českých a německých studentů, se pokusila o reflektování historického momentu s odstupem a zasazením do současného politického a společenského kontextu. *Současný svět městský* můžeme sledovat například v tématu výstavy *Rafani: Art Apartement in the Heart of the City*, která se zabývala problémem veřejného prostoru a „kapitalismu platform“. Celá galerie se na dobu výstavy přeměnila na byt, pronajimatelný přes online platformu Airbnb. Celý projekt tak byl experimentem v pravém slova smyslu a zároveň v diskuzi na demisaži „výstavy“ řešil aktuální problematiku veřejného prostoru městských center a sociální aspektů bytové politiky. *Současný svět propojený* se dá opět ukázat na výstavě již zmiňovaného Juliuse Reichela, *All Time High*. Autor se dlouhodobě zabývá digitalizovaným a globalizovaným uměním. Další „hravou“ výstavou ve smyslu spolupráce s digitálními médii byla například výstava *Projektivní test* Petra Duba. Ten představil svou malířskou sérii instalačních objektů a fotograf Zdeněk Porcal je následně reinterpretoval fotografickým přístupem. Šlo tak o zajímavý „dvojitý“ pohled na jednu výstavu. *Současný svět žhavý* se projevuje v několika výstavách zaměřených na současnou environmentální katastrofu, plasty a ekologii v současném umění a medicínské zkoumání lidského těla. Příkladem může být například *Frutti di Mare*

---

<sup>114</sup> Galerie NoD. [online] Dostupné z: <https://nod.roxy.cz/gallery/about>

*Project*, který se zabýval problematikou plastů a zaměřoval se na udržitelné materiály.<sup>115</sup>

## **Nevan Contempo**

Nevan Contempo je soukromá galerie založená v roce 2014 Mikulášem Nevanem, který se v minulosti angažoval například v Galerii Jiřího Švestky. Nevan Contempo se nachází v prostorách bývalých garažích na dvoře obytného žižkovského domu. Galerie je současně dotována kulturními granty na výstavní činnost, proto částečně funguje na nekomerčním principu provozu. O obtížnostech provozu soukromé galerie se galerista Mikuláš Nevan zmiňoval v rozhovorech pro artyčok.tv či artalk.<sup>116</sup>

Galerie nabízí bohatý kurátorský program založený na úzké a intenzivní kooperaci s omezenou skupinou umělců, mezi které se řadí Rafani, David Böhm, Jiří Franta nebo Krištof Kintera. Na základě toho výstavní činnost není natolik obsáhlá, jako například u jiných galerií. Většina výstav se zabývá společensko-ekonomickými, politickými a enviromentálními tématy, což dokazuje především zastoupení galerií Rafanů a jejich zároveň sólově tvořícího člena Jiřího Frantu, který současně funguje v autorské dvojici s Davidem Böhmem. Spolupráce s úzkou skupinou vybraných umělců je patrná nejen na výstavním programu, ale například i na grafické spolupráci pro jiné výstavy. Příkladem může být plakát i grafika k výstavě *Don't Worry About Us* pro kolektiv *Various Artists* z Bruselu od Jiřího Franty. Výraznou tendencí je tedy práce s vybraným kolektivem autorů, což je pro soukromou galerii komerčních účelů autentické.

---

<sup>115</sup>Archiv. Galerie NoD. [online] Dostupné z: <https://nod.roxy.cz/archive/?type=gallery>

<sup>116</sup>Galeristé 01: Mikuláš Nevan. Artyčok. [online] Dostupné z: <https://artycok.tv/31152/galeriste-01-mikulas-nevangallerists-01-mikulas-nevan>

Know-How jménem Nevan Contempo. Artalk. [online] Dostupné z: <https://artalk.cz/2014/11/04/know-how-jmenem-nevan-contempo/>

## Chemistry Gallery

Chemistry Gallery je instituce určená pro seriózní komerční a odbornou prezentaci děl. Představuje mladou současnou uměleckou tvorbu z domácí, ale i zahraniční scény. Vznikla v roce 2008 a od té doby stihla vystřídat několik prostorů. Před pár týdny otevřela svůj nejnovější, pátý prostor, který se nachází na Letné. V době mezi pevným zakotvením galerie na jednom místě se pořádaly pop-up výstavy, tedy jednorázové výstavy vznikající většinou na neotřelých, zajímavých místech. Mezi nimi byla například Hala 17 v Holešovické tržnici, prostory bývalé banky na Jungmannově náměstí nebo SmetanaQ.

Kromě cílení na mladé autory se galerie také věnuje prezentaci české graffiti scény, čímž si získala oblibu nejen mezi pravidelnými návštěvníky, ale i mezi sběrateli. Kromě domácí scény prezentuje umělce také na zahraničních veletrzích a výstavách. Dá se tedy říct, že za uplynulých deset let fungování si galerie vybudovala solidní jméno na trhu s uměním. Kromě prezentace umění na výstavách se galerie podílí také na řadě umělecko-komerčních projektů, jako byla například módní kolekce se streetartovým umělcem Michalem Škapou, neboli Tronem, pro Freshlabels anebo otevření vlastního design storu.

Pro výstavní činnost Chemistry Gallery je typická systematická, dlouhodobější spolupráce s jednotlivými autory, jako je například Tomáš Jetela, Adam Stanko a Helena Sequens tvořící uměleckou dvojici Stanko Sequens, Tomáš Uldrych, Lubomír Typlt nebo již zmíněný Michal Škapa. Většina výstav je pak prezentována skupinově jako salón, tedy jakási přehlídka současného umění. Převažuje malba, kterou občas doplňuje socha. Tato dvoukombinace je i konceptem nejnovějšího prostoru galerie. Půjde o dialog dvou umělců, z nichž jeden představí svou malířskou tvorbu a druhý ho doplní sochou, popřípadě objektem. Mimoto každá z vernisáží je většinou velkou společenskou událostí s hudebním programem a neopakovatelným zážitkem. Umění se tak zde propojuje se současnou klubovou scénou a přesahuje typický, vernisážový rámeček, kde je patrné míření na diváky nejen zajímaví se o umění.

Stejně jako u předchozí zmíněné galerie Nevan Contempo, i pro Chemistry Gallery jako soukromou komerční galerii se objevují tendence dlouhodobé spolupráce

s určitou skupinou umělců. Pro Chemistry jsou to studenti uměleckých škol či čerství absolventi, kteří si však již na umělecké scéně o sobě dokázali vybudovat podvědomí. Myslím, že v tom tkví jeden z důvodů úspěšnosti této galerie – i výběr mladých, začínajících talentů je skoro vždy na místě a vybraný autor se dříve nebo později dokáže prosadit. Svou roli na tom zcela jistě hraje i samotná schopnost galerie prodávat umění na českém trhu. V případě Chemistry Gallery je to hlavně malba, což si vysvětluji z důvodu nejvyšší poptávky sběratelů.

## **Galerie Futura**

Galerie Futura je součástí neziskové organizace Centra pro současné umění Futura. Kromě dvou výstavních prostorů spravuje organizace také dva rezidenční programy a renesanční zámek Třebešice u Kutné Hory s kolekcí českého a zahraničního současného umění. Galerie Futura se nachází na Smíchově v třípodlažní budově a funguje od roku 2003. Věnuje se současnému umění a představuje domácí i zahraniční umělce. V čele galerie je momentálně Caroline Krzyston z Karlin Studios (jehož iniciátorem byla Futura), která na této pozici vystřídal Michala Novotného, který se ovšem stále kurátorsky podílí na programu.

Pro galerii je vzhledem k rozlehlým výstavním prostorům (1000m<sup>2</sup>) běžné uvádět zároveň několik (většinou dvě až tři) výstav najednou. Za poslední rok galerie představila hlavně zahraniční umělce, ale uvedla například i retrospektivní výstavu českého umělce Jiřího Černického nebo skupinovou výstavu českých a slovenských umělců ve spolupráci s Akademií věd pod názvem *Civilizace na rozcestí*. Celkově se věnovala tématu současně probíraných témat převedených do jazyka umění. Mezi představenými tématy se objevovala například patriarchální a zadlužená společnost, prodaná generace, víra v technologii, rozkol přírody a kultury, propojení vědy s jinými stavy vědomí, ... Fenomén města a otázka veřejného prostoru se objevovala například v práci Zuzanny Czebatul a její výstavy *I vesmírná loď občas musí přistát*, kdy odlila chodila sochy z veřejného prostoru a poté je vystavovala v galerii. Výrazným jsou ale rozhodně výstavy pracující s digitálními technologiemi a novým způsobem prezentace díla v galerii. Příkladem může být výstava Slávy Sobotovičové *Reverb*, kterou tvořila zvuková instalace, kdy zvuk byl do prostoru galerie zasazen

prostřednictvím sochařské instalace. Celá výstava měla dle slov kurátora Michala Novotného představovat jakousi metaforu mezi interpretem a materiálem, kdy se interpret stává aktivním médiem. Další takovou výstavou byla například site-specific filmová instalace Sinae Yoo *Petrichor*, vytvořená speciálně pro galerii Futura. Film, tvořící součást obřího objektu připevněného na zdi a zároveň zabudovanou audio technikou, přejímal z vizuální kultury prvky reklamy a video her. Hlavním objektem tu byl automobil a jeho audio systém. Videoinstalace se objevovaly i v dalších výstavách, jako *Andrew Norman Wilson* či *CEL*.<sup>117</sup>

Kromě digitálních technologií se ve vystavované tvorbě objevovaly hlavně objekty a sochy, s přesahem směrem ke konceptuálnímu umění. Malba se objevila jen v pár případech. Futura je na české umělecké scéně nepochybně váženou a ceněnou galerií, která nabízí kvalitní a propracovaný kurátorský a dramaturgický program. Bohatá spolupráce se zahraničními umělci je znát právě na neustále se proměňujících možnostech prezentace děl, která zkoumají témata napříč širokým spektrem. Galerie tak dokáže obstát nejen na domácí, ale i na zahraniční scéně. Je znát neustálá inovace a progres ve výstavní činnosti, který je dle mého názoru podpořen i přehledem o zahraniční umělecké scéně. Futura tak může přinášet zajímavý průřez současným uměním zcela jistě ovlivněným vizuální kulturou.

## Galerie 35m2

Galerie 35m2 vznikla v roce 2006 v bývalé dílně na dvoře kavárny Pavlač na Žižkově. Název galerie vyplývá z velikosti prostoru, který tvoří dvě místnosti. Jedná se o neziskový projekt podporovaný granty, který se soustředí na prezentaci hlavně mladých, studujících umělců nebo čerstvých absolventů. Zároveň ale prezentuje i zavedenější umělce, což utužuje postavení galerie a pro mladé umělce je to legitimizujícím prvkem pro vystavování jejich děl. Při výběru umělců se kurátoři galerie snaží „*o co nejotevřenější pohled na svět umění*“.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup>Futura. Futura Project. [online]. Dostupné z: <http://www.futuraproject.cz/futura>

<sup>118</sup>O galerii. 35m2. [online]. Dostupné z: <https://35m2.cz/o-galerii/>



Při rekapitulaci výstavní činnosti za poslední rok převažuje ve výstavách malba, která je ovšem prezentována netradičními způsoby. V případě Namora Ynrobyho a výstavy *(-EZO-ZERO-ZEN)*, malba vystoupila z rámců obrazů a prostoupila celým prostorem galerie. Patrný je i silný rukopis kurátorů, kteří se každou výstavou obměňují, jádro skupiny však zůstává stejné. Každý text k výstavě je autentickým uměleckým dílem samo o sobě a myslím, že se dá tvrdit, že spolu s prezentovanými díly vytváří kýžený výsledek. Důležitá je i práce s nevelkým prostorem, která paradoxně nabízí nové a netradiční způsoby prezentace děl. Z vlastní zkušenosti si vzpomínám na jeden příklad, kdy byla malba zavěšena ze stropu čelem k podlaze a návštěvník byl donucen lehnout si pod něj na zem na předem připravenou matraci.

Stejně jako galerie Futura, i v Galerii 35m2 je patrný neustálý pohyb vpřed, propracovanost každé výstavy a důraz na autentické prezentaci každého z autorů či dvojice autorů.

### **Galerie Holešovická Šachta**

Holešovická Šachta je multikulturní prostor nacházející se na Praze 7, vzniklý z bývalé konírny. Kromě koncertů, sportovních událostí a místa pro festivaly nabízí také bohatý výstavní program v rámci dvou galerií, které se v prostoru nacházejí, a to žánrový sklep a multifunkční dvůr. Oba atypické prostory představují především studenty UMPRUM, AVU a FAMU, ale spolupracují i se zahraničními umělci. Nedávno třeba v rámci scénografického festivalu Pražské Quadriennale.<sup>119</sup>

Spektrum vystavujících je pestré a proto není jednoduché určit jeden směr či opakující se tendenci. Většina vystavujících jsou studenti nebo bývalí studenti výše zmíněných uměleckých škol, ale ani to není pravidlem. Několik vystavujících umělců například také prošlo Královskou akademií umění v Haagu, díky čemuž byly dvě výstavy podporovány uměleckým neziskovým centrem Stroom Den Haag. Jednou z těchto výstav byla výstava přímo pracující s fenoménem digitálních technologií a

---

<sup>119</sup> Holešovická Šachta. [online] Dostupné z: <https://www.holesovickasachta.cz/>

následné proměně umění. Výstava s názvem *IDDQD*, vystavujících umělců Kevina Braye, Martina Gabriela, Tomáše Pavlackého a Max de Waarda představovala tvorbu přímo vycházející z počítačem generovaného světa a virtuální reality. Čtveřice autorů představila tento nový směr v umění, inspirovaný digitalizovaným světem, každý svým vlastním způsobem tvorby. Dle mého názoru je tento typ výstavy důležitý pro rozšiřování diváckého podvědomí o vlivu vizuální kultury na současné umění, a to především digitálních technologií a roli obrazu a virtuálního světa v dnešní době.

Na to, jakým způsobem Holešovická Šachta funguje - jako kulturní prostor nejen výstavní, ale i hudební a sportovní, si myslím, že nabízí velmi kvalitní průřez současnou uměleckou scénou, a to nejen tou domácí. V galerii působí zavedenější kurátoři, ale i méně známá jména, stejně je to tak u umělců. Myslím, že tím se zároveň vytváří zajímavé podhoubí pro uměleckou scénu, které Holešovická Šachta nabízí své prostory. Vzhledem k blízké vzdálenosti již zmíněné galerie Berlínskej model, u které jsem popisovala podobný „model setkávání“, vzniká na tomto místě velký potenciál pro rozvinutí kulturní komunity pojímající umělce, kurátory i obecně zájemce o umění. Právě projekt Art District 7 podporovaný městskou částí Praha 7 spojuje tyto neziskové i ziskové kulturní a umělecké subjekty, což se jim, myslím, velice daří.

#### 4. ZÁVĚR

Zatím neurčitá povaha postmoderního umění se odrazila i v analýze výstavní činnosti vybraných pražských galerií. Zcela určitě u žádné z galerií nešlo s jistotou říci, že se ubírá určitým směrem a jde po „rovné stezce“. Myslím však, že to bez časového odstupu ani není možné. Výstavní činnost za poslední rok sice udává nějaký odstup, ale minimální. Jak jsem zmiňovala již v úvodu, za cíl mé práce jsem si dala především pochopit co nejlépe povahu dnešního světa, o což jsem se pokusila v uchopení moderní a postmoderní doby a popisem určitých fenoménů dnešní doby, jako je například zrychlení tempa života.

Zároveň jsem dopodrobna rozebrala čtyři ohledy, ve kterých se změnil současný svět dle Mirzoeffa (2018). Ukázalo se, že při analýze jednotlivých výstav vybraných galerií se tento Mirzoeffův „vzorec“ dnešní doby dá docela dobře aplikovat na většinu z nich. Každá z analyzovaných galerií se soustředila především na současnou *mladou* uměleckou scénu. Skoro ve všech případech šlo o studenty nebo čerstvé absolventy. Je samozřejmé, že galerie vystavovaly i zavedenější, starší autory, přesto se většina pozornosti ubírala právě k oné mladé generaci. To je zajímavá paralela k tomu, co Mirzoeff tvrdí o dnešním světě, a to, že většina populace je mladší třiceti let. Dochází tedy k tomu, že hlas mladé generace má větší váhu než kdy dřív? V galeriích, které jsem analyzovala, se skoro zdá, že tomu tak je. Mladí umělci mají co říct k současné situaci a světovým problémům a také se svůj názor nebojí vyjádřit. Ať je to prostřednictvím sociálních sítí nebo video instalací umístěných do galerií, mladá generace usilovně přemýšlí o tom, co se kolem nás děje a jak to řešit. Nedokážu posoudit, zda je to více než u předchozích generacích, ale je jisté, že s rozvojem sítě a globalizace jsme s informacemi konfrontováni víc, než kdykoliv dříve. Vzniká proto prostor pro více reakcí a možností, jak svůj názor vyjádřit či prezentovat. Líbila se mi Mirzoeffova poznámka v závěru jeho knihy, kdy píše, že *„vizionářská organizace znamená přemýšlet, jak naši kreativní energii využít k něčemu lepšímu než k rušení pracovních míst a zvyšování zisků. Je to další forma vizuálního aktivismu. Lidé po celém světě docházejí k podobným závěrům a nacházejí nové způsoby, jak si představovat změnu. V Německu se podle průzkumu veřejného mínění chce 24% mladých lidí věnovat umění. Nemyslím si, že se ze čtvrtiny Němců najednou stanou malíři nebo sochaři. Spíš se zdá, že v globální ekonomice je umění*

*jediná šance žít svůj život – jako protiklad takzvané „ekonomice služeb“, v níž nepracujeme pro sebe navzájem, ale vytváříme zisky pro někoho dalšího.“<sup>120</sup> Když se tedy podíváme na velký podíl mladých umělců tvořících současnou uměleckou scénu, je tento posun evidentní. Možná, že v něm můžeme nalézt i určitý postoj dnešní mladé generace, která chce „dělat věci jinak, než to dělali jejich rodiče“. Situace i podmínky se změnily a proto je logické, že si nastupující mladá populace utváří svět podle sebe a *pro sebe*.*

Tato bakalářská práce svým rozsahem možná nepřinese mnoho nového, ale může posloužit jako základ pro další výzkum, například rozšíření vybraného vzorku galerií. I přes obtížnost vypořádat konkrétní směry a tendence v současném výtvarném umění, je důležité se o to neustále pokoušet. Proto tuto práci považuji za přínos pro ty, kteří se o to budou chtít pokoušet.

---

<sup>120</sup>MIRZOEFF, N. (2018): Jak vidět svět. Praha: Artmap, str.294-5

## Literatura

1. AUGÉ, M. (1995): *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London: Verso
2. BATCHEN, G. (1996): *Spectres of Cyberspace*, *Artlink* 16 (2-3), Winter: 25-28
3. BAUMAN, Z. (2002): *Tekutá modernita*, Praha: Mladá Fronta
4. BERGER, J. (2016): *Způsoby vidění*, Praha: Labyrint
5. BECK, S. E. a MANUEL, K. (2008): *Practical research methods for librarians and information professionals*. New York: Neal-Schuman Publishers
6. BURKE, P. (1996): *Italská renesance: kultura a společnost v Itálii*. Praha: Mladá Fronta
7. DANTO, A. C.: *Konec umění*, in: *Časopis pro estetiku a teorii umění I*, 1998a, 1-18
8. DVOŘÁK, T.; HLADÍK, R.; JANOŠČÍK, V.; PÝCHA, Č.; REIFOVÁ, I.; ŠEBEŠ, M.; VOSTAL, F. (2016): *Temporalita (nových) médií*. Praha: Namu
9. HENDL, J. (2008): *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha: Portál.
10. JANOŠČÍK, V. ; ONDREIČKA, B.: (2018): *Nespavost*. Praha: Cumulus
11. JESSOP, B. (2012): *Obstacles to a World State in the Shadow of the World Market*. *Cooperation & Conflict.*, roč. 47, č. 2, s. 204
12. KALLWASS, A. (2007). *Syndrom vyhoření v práci a osobním životě*. Praha: Portál
13. KŘIVOHLAVÝ, J. (1998). *Jak neztratit nadšení*. Praha: Grada Publishing
14. KULKA, T.; CIPORANOV, D.; (2010): *Co je umění*. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
15. MARX, K.; ENGELS, B. (1982): *Manifest Komunistické strany (originál 1848)*. Praha: SPN
16. MIOVSKÝ, M. (2006): *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*
17. MIRZOEFF, N. (2018): *Jak vidět svět*. Praha: Artmap
18. MIRZOEFF, N. (2012): *Úvod do vizuální kultury*, Praha: Academia
19. MITCHELL, W. J. T. (2017): *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální interpretaci*, Praha: Karolinum
20. PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, A. (2018): *Rozhovor s Nicholasem Mirzoeffem, Vidění druhého jako předpoklad změny*. New York
21. PLATÓN (2001): *Ústava*, Praha: OIKOYMENH
22. ROSA, H. (2013): *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. New York: Columbia University Press
23. STANOVÁ, M.; RŮŽIČKA, M. (2011): *Automobil a beton vs. společnost v San Franciscu* v Vacková, B., Galčanová, L., Ferencuhová, S., eds.: *Třetí město*, Nakladatelství Pavel Mervart, Masarykova univerzita, Červený Kostelec
24. SOLOMON Robert C. / HIGGINS Kathleen M.: *Atomism, Art, and Arthur: Danto's Hegelian Turn*, in: ROLLINS Mark (ed.): *Danto and his Critics*, Cambridge, Massachusetts 1993, 107-126
25. ZARRELLA, D. (2009): *The Social Media Marketing Book*. Sebastopol: O'Reilly Media, Inc.
26. *10 let Chemistry* (2018): *Katalog Chemistry Gallery*. Chemistry Gallery

## Elektronické zdroje

1. Fekete, František. *Fluid Identity Club*. [online] 2018. [cit. 2019-06-04]. Dostupné z: <http://www.frantisekfekete.com/fluid-identity-club.html>
2. *Ústav pro jazyk český. Slovník spisovného jazyka českého*[online]. 2011 [cit. 2019-06-04].Dostupné z: [https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=fluid%C3%AD&sti=EMPTY&where=full\\_text&hsubstr=no](https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=fluid%C3%AD&sti=EMPTY&where=full_text&hsubstr=no)

3. BALON, Jan. Žijeme v nepojmenovatelné době. *Literární noviny* 14(6) [online]. 2003. S.8. [cit. 2019-06-07]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/14.2003/6/8.png>
4. BERGER, John. The Ways of Seeing (1972). *BBC series*, Episode 1, 2, 3, 4 [cit. 2019-08-04]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX\\_9Kk&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk&t=1s)  
<https://www.youtube.com/watch?v=m1GI8mNU5Sg&t=1s>  
<https://www.youtube.com/watch?v=Z7wi8jd7aC4>  
<https://www.youtube.com/watch?v=5jTUEbm73IY>
5. MICHELSON, A. (1984): Vertov Dziga, Kino-Eye. The Writings of Vertov Dziga. The Birth of Kino-Eye. 1923. [online]. Dostupné z: [https://monoskop.org/images/2/2f/Vertov\\_Dziga\\_Kino-Eye\\_The\\_Writings\\_of\\_Dziga\\_Vertov.pdf](https://monoskop.org/images/2/2f/Vertov_Dziga_Kino-Eye_The_Writings_of_Dziga_Vertov.pdf)
6. RUPPERT, V. (2017): Rozhovor s Andreou Průšovou a Václavem Jánoščíkem. John Berger vychází v češtině. Proč jsou jeho Způsoby vidění stále aktuální? 2017. [online] Radio Wave. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/john-berger-vychazi-v-cestine-proc-jsou-jeho-zpusoby-videni-stale-aktualni-5184510>
7. KUBÍČKOVÁ, K. (2018): Chtěla bych být vzducholod'. Rozhovor s performerkou Kateřinou Olivovou, nominovanou na Cenu Jindřicha Chalupického. [online] A2 Alarm. Dostupné z: <https://a2alarm.cz/2018/12/chtela-bych-byt-vzducholod/>
8. GUERRILA GIRLS. [online] Dostupné z: <https://www.guerrillagirls.com/our-story>
9. WOHLMUTH, R. (2018): Karíma Al-Mukhtarová. [online] Art+Antiques. Dostupné z: <http://www.artcasopis.cz/clanky/karima-al-mukhtarova>
10. EPOS 257 (2010): 50 m2 veřejného prostoru. [online] Dostupné z: <http://www.epos257.cz/?s=works&t=/50m2&lng=cz>
11. Muzeum hlavního města Prahy (2019): Epos 257: Dýmová hora. [online] Dostupné z: <http://www.muzeumprahy.cz/epos-257-dymova-hora/>
12. Bolt958. [online] Dostupné z: <https://www.facebook.com/Bolt958boys/>
13. VANČÁT, J. (2017): Svět, ve kterém (kterým) malujeme. [online] Dostupné z: <http://vancat.cz/svet/index.pdf>
14. ??? J.R. (OO) N.Y. (RV) LE C0NCEPT STORE (GLOBAL)? (2018) . [online]. Dostupné z: <http://whitepearl.gallery/cz/vystavy/%F0%9F%8C%B9%F0%9F%8C%B9%F0%9F%8C%B9-j-r-oo-n-y-rv-le-c0ncept-store-global-%F0%9F%94%AB%F0%9F%94%AB%F0%9F%94%AB/>
15. Ústav pro jazyk český. Slovník spisovného jazyka českého [online]. 2011 [cit. 2019-06-14]. Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=vyho%C5%99eti&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>
16. UMA Audioguide. MeetFactory: Healing 2.0 (Tereza Jindrová). [online]. 2019. Dostupné z: <https://soundcloud.com/uma-you-make-art/meetfactory-healing-20-tereza-jindrova?fbclid=IwAR2Hg8zxTK9o4Eij5DNyPvfBu-M6pO3Uz5vXQ9EtPdcX5AGhnhMVBo0StCw>
17. Healing 2.0. [online]. Dostupné z: [http://www.meetfactory.cz/media/files/Healing\\_2.0\\_brozura.pdf](http://www.meetfactory.cz/media/files/Healing_2.0_brozura.pdf)
18. Re:Creation/Virtual Wellness. [online]. Dostupné z: [http://whitepearl.gallery/cz/vystavy/recreation-virtual-wellness\\_big-bang-blossom-18/](http://whitepearl.gallery/cz/vystavy/recreation-virtual-wellness_big-bang-blossom-18/)
19. After the End of Art. Artyčok [online] Dostupné z: <https://artycok.tv/28337/end-art>
20. Václav Jánoščík: After the End of Art. Drdova Gallery. [online] Dostupné z: <http://www.drdovagallery.com/exhibitions/previous/after-the-end-of-art>
21. White Pearl Gallery. [online] Dostupné z: <http://whitepearl.gallery/cz/o-nas/>

22. Karíma Al-Mukhtarová: I'm not what I seem. [online]. Dostupné z: <http://whitepearl.gallery/cz/vystavy/karima-al-mukhtarova--im-not-what-i-seem/>
23. Alžběta Jungrová: Po noci přijde ráno. [online] Dostupné z: <http://whitepearl.gallery/cz/vystavy/1927-2/>
24. Matěj Janák: Dead Inside Will Never Die. [online]. Dostupné z: <http://whitepearl.gallery/cz/vystavy/dead-inside-will-never-die/>
25. Etc. galerie. [online]. Dostupné z: <http://etcgalerie.cz/cs/gallery-info/>
26. Neklid obrazu I: Právo na obraz. [online]. Etc. galerie. Dostupné z: <http://etcgalerie.cz/cs/zverejnime-brzy/>
27. Free Life. Galerie Jelení. [online]. Dostupné z: <https://www.galeriejeleni.cz/2019/free-life/>
28. Nikola Brabcová: Leknínový čaj. Galerie Jelení. [online]. Dostupné z: <https://www.galeriejeleni.cz/2019/nikola-brabcova-lekninovy-caj/>
29. Lukáš Paleček: Romo pračka pere okurky. Galerie Jelení. [online]. Dostupné z: <https://www.galeriejeleni.cz/2019/lukas-palecek-romo-pracka-pere-okurky/>
30. Hledání Kudora. Galerie Jelení. [online]. Dostupné z: <https://www.galeriejeleni.cz/2019/hledani-kudora/>
31. Berlínskej model. [online]. Dostupné z: <http://www.berlinskejmodel.cz/index.php?kontakt/kontakt/>
32. 20YY Designers 20YY Hobulet. Berlínskej model. [online]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/events/589860764833475/>
33. Galerie NoD. [online] Dostupné z: <https://nod.roxy.cz/gallery/about>
34. Archiv. Galerie NoD. [online] Dostupné z: <https://nod.roxy.cz/archive/?type=gallery>
35. Galeristé 01: Mikuláš Nevan. Artyčok. [online] Dostupné z: <https://artycok.tv/31152/galeriste-01-mikulas-nevangallerists-01-mikulas-nevan>
36. Know-How jménem Nevan Contempo. Artalk. [online] Dostupné z: <https://artalk.cz/2014/11/04/know-how-jmenem-nevan-contempo/>
37. Futura. Futura Project. [online]. Dostupné z: <http://www.futuraproject.cz/futura>
38. O galerii. 35m2. [online]. Dostupné z: <https://35m2.cz/o-galerii/>
39. Holešovická Šachta. [online] Dostupné z: <https://www.holesovickasachta.cz/>