



Nora & Petýja, 5:20 min, 2004, Filip Cenek / Jiří Havlíček / Magdalena Hrubá / Jakub Nečas / Filip Nerad

Filip Cenek

narozen/born: 25. března 1976 v Jeseníku
kontakt: filip@ffa.vutbr.cz

O FC

Filmový obraz jako analogii vjemu, repetitorium ideálních anebo signifikantních, výmluvných pohledů vystřídalo jeho pojetí jako pole možných konstrukcí a rekonstrukcí významů, které teprve jsou schopné dát směr sémióze.

Předpoklad a konečný záběr.

Postprodukce jako produkce významu.

Koncept jako pohyblivý svátek.

Detail jako politika, fragment jako etika.

Celek jako poetika. Status kamery?

Prostor, který vytváříme svou přítomností není uchopitelný jinak než právě touto přítomností, nicméně může být reprezentován prostřednictvím rozličných konstrukcí kvazicelků, hloubkou obrazového pole, pomocí fragmentace obrazu či evokován intervencemi a akcentováním jednotlivých prvků, které v sobě kumulují divákem aktivované potenciální významy.

„Můj první uvědomělý vjem – detail,“ píše Ejzenštejn. Vysvětlení? Návod? Omluva? Ryzí re-konstrukce?

Na filmech Filipa Cenka mě asi nejvíc ze všeho fascinuje kombinace lyrického tónu a analytického přístupu k možnostem, které má uživatel dnešních technologií. Dekonstrukce zcizujících postupů vytváří zdání ryzí intimity, jejíž vlastní charakteristikou je ovšem v důsledku zvláštní ne-osobnost. Jeho práce se týká toho, co obvykle označujeme za náš pohled (vyhodnocující vidění, jež je částečně vědomé či řízené určitou potřebou a částečně mimoděčné, „podléhající“ biologickým, sociálním a kulturním vzorcům či návykům), jsou jeho lehce ironickým komentářem.

Charakteristickým a konstitutivním prvkem je tu ovšem vždycky dialog předobrazu (vstupní obrazové informace) záběru s manipulující/manipulativní technologií, se zvukem, hudbou a očekáváním diváka. Jakási příruční intimita coby předpoklad Cenkovy přístupu k filmovému obrazu naráží v jeho etudách na sebe samu, zcela záměrně zpochybňuje svou autenticitu, aby se divák na konci necítil povinen vyslovit soud o námětu a jeho smyslu a zároveň aby měl dostatečně intenzivní pocit, že něco viděl a byla saturována jeho potřeba zážitku. Rozložení sil mezi vjemem, jazykem „vyprávění“ a dešifrováním vztahů jednotlivých složek filmu je tedy pokud možno vyvážené.

Cenkova intimita s velmi jemným humorem nabízí něco, co není až tak podstatné. To důležité se nakonec nutně odehrává či odehrálo někde úplně jinde. Jako bychom byli uchvázeni pozorováním švu, jeho průběhem, umělostí či neumělostí, aniž bychom byli s to zjistit, zda jde o záplatu, perfektní spoj mezi dvěma díly oděvu, či pouze o sešité hadříky.

Zajímá nás to vůbec?

About FC

The film picture as an analogy of perception, a cramming course of ideal or significant, eloquent sights has replaced its concept as a field of possible constructions and reconstruction of meanings, which are only capable of taking the direction of semiotics.

Supposition and final shot.

Postproduction as the producer of meaning.

The concept as moveable feast.

Detail as politics, the fragment as ethics.

The whole as poetics. A statute of the camera?

The space in which we create our presence cannot be understood other than as that presence; nevertheless it can be represented as the means through which multifarious constructions of quasi-wholes, deep pictured fields, with the aid of the fragmentation of the picture or the evoked interventions and accented individual elements accumulate within themselves for the viewer the activation of potential meanings

“My first conscious perception–detail“, writes Eisenstein. Explanation? Instructions? excuse? Unadulterated reconstruction?

Probably what fascinates me above all in the films of Filip Cenek is the combination of lyrical tones and the analytic approach to the possibilities available to the user of today's technologies. The deconstruction of alienating advance creates the illusion of pure intimacy, whose own characteristic is of course in the consequence of unaccustomed non-personality. His work, concerned with the things that we usually consider as beyond our vision (an evaluating vision, which is partly conscious or driven by a certain need, and partly involuntarily “amenable“ biological, social and cultural patterns or habits), is his lightly ironic commentary.

With his characteristic and constitutive element there is of course always a dialogue of prototype/ entrance of pictorial information / shots with manipulating / manipulative technology, with sound, music and the expectations of the viewer. Cenek's approach to the filmed image gets at his studies of himself and is a kind of manual of intimacy; he quite deliberately calls their authenticity into question, so that the viewer finally does not feel obliged to pronounce a judgement on the matter and his senses and at the same time so that he has a sufficiently intense feeling that he has seen something and his need for experience has been saturated. The disintegration of powers among perception, the language of “story telling“ and the deciphered relationships of the individual components of the film is then balanced, if at all possible.

Cenek's intimacy, along with a very gently humour, offers something that is not so substantive. The important must finally play itself out or have been played out in a completely different place. It is as if we were forced to observe a seam being made, its progress, its artificiality or non-artificiality, without being to find out about it whether it is a matter of a patch, a perfect connection between two pieces of clothing or only sewn rags.

Are we at all interested?

Jiří Havlíček se před časem zaměřil na animování skečů a krátkých, narativně komponovaných útvarů. Hned zraje je vhodné přiznat, že Havlíček upřednostňuje týmovou práci. Řádně tím komplikuje pátrání po autorském rukopise, pokud jej zcela nezabavuje smyslu. Přesto: o všech Havlíčkových pracích lze obecně říci, že operují s generačními pamětovými segmenty.

Výzkumy oboru kognitivní psychologie naznačují, že dlouhodobá paměť se skládá z mezi sebou sesíťovaných komplexů pojmů a významů. Zdá se, tyto komplexy nemají zákonitě obrazovou nebo jazykovou podobu, takže na jednu viděný obrazec se nemusejí vázat další obrazce, ale například časoprostorové souřadnice, určité slovní sestavy, tóniny zvuků, pachové vjemy, hormonální úrovně (emoce) v těle aj., prakticky nepředstavitelný soubor biologických, smyslových a myšlenkových prvků. Připomínání některých z nich, v našem případě mluvíme o vizuálních znacích, uvádí v chod celou danou síť. V omezeném freudiánském diskurzu toho využívali surrealisté, Jiří Havlíček si na rozdíl od nich vytahuje prvky z pamětového „kompostu“ generace, kterou čím dál víc definují mediálně zprostředkované znakové soustavy.

Proto jsou jeho animace často složeny ze sekvencí a znaků z jiných filmů nebo na ně alespoň odkazují. V animaci *Tip et Tap* zrekonstruoval společně s Filipem Cenkem nejvýraznější sekvenci z belgické pohádkové série o dvou béžových, navlas stejných stěňatech. Originál proslul v Československu během 80. let. Štěňata a jejich strýček Fido se zařadili do panteonu večerníkových bohů generace 80. let (a pozor: také se přenesli do panteonu rodičů, protože jen málokterý rodič je schopen nereagovat na dětskou posedlost). Podobnou pamětovou konsekvenci zastupují také další ikony v dalších filmech: herečka Aťka Janoušková (dabovala Tipa a Tapa i německou Včelku Máju) nebo Fifinka ze Čtyřlístku. Videoanimace *Melanie envoie des fusées des yeux et sauve le soleil* pro změnu nepřípomene konkrétní filmovou předlohu, uvede nás spíš před jakousi nafilmovanou hru na sci-fi. Chtělo by se říct, že jde jen o vykostění filmových klišé, kdyby v hlubší rovině nešlo o výsledek myšlenkového procesu, který lze připodobnit této činnosti: Na pauzáků nakreslíme všechny možné přileté mimozemšťanů z áčkových, béčkových i céčkových filmů, na něž si vzpomene. Na každý pauzák jednu. Pak je přiložíme na sebe a na novém prázdném pauzáků vybarvíme ty části, které se na všech pauzáků překrývají. Vznikne opět přileté mimozemšťanů, jakýsi průsečík možných vzpomínek, paradoxně však zcela nový útvar. Každá „hra na něco“ tak uvádí do světa odlišnou, jinak zatíženou soustavu, subjektivní pouze do chvíle, kdy je „vyslovena“. Pak se již stává hybatelem pamětových soustav „posluchačů“ a akcelerátorem obohacené interpersonální reality. Havlíček s Cenkem k tomuto vybuzení směřují.

Přijmeme-li, že zkušenost je nepřenositelná, pak právě nalezení znaků, které nám něco připomenou, je způsob, jak vpadnout do myslí jedince a oslovit ji. Jedná se o metanaraci, jejímž přednostním cílem není zprostředkovat vyprávění, ale rozhybat cizí paměť.

Krátce před napsáním tohoto textu jsem navštívil Lucembursko. Protože se zde právě konal velký umělecký workshop, potkal jsem spoustu lidí stejného věku, ale z rozdílných kulturních oblastí. Dalo se předpokládat, že „největovější“ představitelé Havlíčkových animací

Jiří Havlíček

„Častým líhništěm užovek bývají hromady hnoje či kompostu.“

(www.biodiverzita.arnika.org)

budou znát. Ptal jsem se tedy na Tipa s Tapem. Překvapivě pouze u slovenské účastnice jsem se setkal s odezvou. Zdá se tedy, že možným produktem Havlíčkových filmů je rovněž uvědomění si vzájemné blízkosti či vzdálenosti našich pamětových soustav, tedy zjišťování, do jaké míry jsme součástí toho kterého významového světa, a kdy už jsme odděleni tak, že si třeba pomyslíme, že naši autoři Tipa s Tapem sami vymysleli. Stejně tak už Keiko Sei upozornila, že u animace *Bez názvu* Havlíček s Cenkem použili postavičky, které si přivezli z pobytu v Maroku a ty „mohou fungovat jen na nižší úrovni čitelnosti“.

Tak třeba krátký snímek *Druhý díl prvního dílu* je pomalý, digitální švenk přes černobilou fixovou kresbu. V temnotě naznačeného prostoru si povšimneme drobných zvířátek. Digitální médium, napodobující filmovou kameru, i zkratkovitě nakreslené a strnulé civějící postavičky, se podobají některým „záběrům“ z japonského anime. Nejzajímavější je ovšem sledovat, jakým způsobem na nás tyto podobnosti dolehnu, zda nám anime připomenou, zda si uvědomíme, že naši emotivně-pamětovou reakci určují filmové postupy, atd. V každém případě je i *Druhý díl prvního dílu* součástí působení na diferencovanou pamětový fond každého z nás, v jeho jednoduchosti však vystupují do popředí přenos impulzu skrze vžitou řeč určitého populárního animačního média přelomu tisíciletí.

Masáž mediálními obrazy probíhá masivně a na tolika frontách, že vůbec nelze říci, jak by jí někdo mohl unikat. Dá se říci, že nemusíte nutně vidět *Matrix*, abyste začali uvažovat podle jeho doktríny. Ale právě na slovo „podle“ bych rád vkládal důraz. Jiří Havlíček nám ukazuje toto „podle“ a snad naznačuje i východisko z katastrofické prognózy o jednom globálním jazyce. I kdybychom mluvili stejnými slovy, nebudeme vyslovovat stejnou zkušenost a nebudeme tím způsobovat stejnou reakci. Na to je paměť příliš našim vlastním gordickým uzlem.

Poznámky:

1. Omezím se na dlouhodobou paměť, přestože bychom se stejně tak mohli zabývat analýzou záměrného využívání její krátkodobé sestry. Mimořádně zajímavé by bylo zamyslet se nad tím, co se děje, když jsou staré Havlíčkovy skeče puštěny ve smyčcích nebo nad přenaščením symbolu lotosu z jednoho snímku do druhého, což se zvýznamnilo, když Havlíček a Cenek shmuli svou společnou práci do dvd kolekce *Lotus3 a Solaris*.
2. Sei, Keiko: *Jiří Havlíček a Filip Cenek: Lotus3 a Solaris*. Posudek k bakalářské práci na FaVU v Brně, 2003.

Jiří Ptáček

Jiří Havlíček
narozen/born: 1977 Brandýs nad Labem – Stará Boleslav
adresa/address: Máchova 354, Stráž pod Ralskem, 47127
e-mail: lotus3@centrum.cz

skupinové výstavy od roku 2000
collective exhibitions since 2000

2000 - „Pěkná výstava“, Galerie Milana Zezuly, Brno
2002 - „Fórum nezávislých galerií“, Dům U Zlatého prstenu, Praha
„Hedonistická abstrakce“, Moravská galerie, Brno
„Bez názvu/2.1D“, (s F. Cenkem a M. Hrubou), Galerie Jelení, NCSU, Praha
2003 - „Za jiných okolností by to mohla být pravda“, Dům pánů z Kunštátu, Brno
„3. Zlínský salon mladých“, Státní galerie Zlín
„Filmy bez kina“, Dům pánů z Kunštátu, Brno
2004 - „It’s a Question of Lust“, Galerie Mladých, Brno

studia/education
SUPŠS Kamenický Šenov 1992-1996
IVK Ústí nad Labem 1996-1998
FaVU VUT Brno 1998-2004

samostatné výstavy/solo exhibitions
„Tip et Tap“, (s F. Cenkem), Galerie Eskort, Brno, 2001
„Lotus3 a Solaris“, (s F. Cenkem), Galerie Jelení, NCSU, Praha, 2003

Jiří Havlíček

“A frequent breeding ground for grass snakes is a pile of manure or compost“

(www.biodiverzita.arnika.org)

Jiří Havlíček has for a long time concentrated on animated sketches and short, narrative-based forms. It is noticeable at once from the borders that Havlíček gives precedence to teamwork. This properly complicates the hunt for the artist’s handwriting, if such a search is not totally without sense. Nevertheless: we can generally say about all of Havlíček’s work that it operates with the memory segments of a generation.

Research specialists in cognitive psychology have demonstrated that long-term memory ¹⁾ is made up from its own complex network of constructs and meanings. It seems that these complexes do not have set pictorial or linguistic form, so that they need not hang further pictures on a once-seen picture, but can use, for instance, space-time co-ordinates, certain sets of words, sound tones, olfactory perceptions, hormonal levels (emotions) in the body, etc.; a practically unimaginable set of biological, sensory and intellectual elements. Recording some of these (in our case we are talking of visual signs) shows the way in to a whole given network. This limited Freudian discourse was used by the surrealists; Jiří Havlíček is unlike them in that he pulls elements out of the memory “compost” of a generation, which increasingly defines the medial arrangement of sign systems.

That is why his animations are often based on sequences and signs from other films, or they at least refer to them. In the animation *Tip et Tap*, together with Filip Cenek, he reconstructed the most characteristic sequences from a Belgian series of fairy tales about two identical, beige puppies. The original became famous in Czechoslovakia in the 80s. The puppies and their Uncle Fido entered the pantheon of bed-time fairy tale gods of the 80s generation (and attention: they also joined the parents’ pantheon, because very few parents are able not to react to children’s obsessions). Similar memory consequences are represented by other icons in other films: the actress Aťka Janoušková (she dubbed Tip and Tap and the German Mája the Bee) or Fifinka of the Four-leafed Clover. The video animation *Melanie envoie des fusées des yeux et sauve le soleil* on the other hand does not recall a specific film template, but rather lays out before us some filmed game about sci-fi. It should be mentioned that it is only a matter of stripping film clichés, if at a deeper level it does not deal with the result of an intellectual process which can be brought into line with this activity: On tracing paper we can draw all possible arrivals by aliens from A, B and C films, that we can remember. One on each piece of tracing paper. Then we enclose them within and on the new, empty tracing paper we can colour in those parts which are overlap on all pieces of

Nora & Petýja, 5:20 min, 2004

Filip Cenek/Jiří Havlíček/Magdalena Hrubá/Jakub Nečas/Filip Nerad



Notes:

1. I limit myself to the long-term memory although I could similarly undertake an analysis centred on the use of its short-term sister. It would be extraordinarily interesting to consider what happens when Havlíček’s old sketches are placed on a loop, or on the transfer of the lotus symbol from one piece to another, which became important when Havlíček and Cenek condensed their collective work onto the DVD collection *Lotus3 a Solaris*.
2. Sei, Keiko: *Jiří Havlíček a Filip Cenek: Lotus3 a Solaris*. Review of Bachelor work at the Faculty of Fine Arts, Brno, 2003.

Jiří Ptáček

Magdalena Hrubá

Magdaleny Hrubé jsem si poprvé všiml kvůli *Devíti sekundám ticha*. To je černobílá počítačová animace s parašutistou, který devět vteřin padá k zemi. Našel jsem ji na dvd *Pásmo*, kompilaci Filipa Cenka, o němž jsem se chtěl dozvědět něco víc. A protože Cenek nepomáhal Magdaleně Hrubé pouze s *Devíti sekundami ticha*, ale také s jinými snímky, začal jsem si všimnout dalšího gravitačního pole, jemuž se spoluprací s ní vystavil. Filmy vytvořené spolu s Magdalenou Hrubou se odlišují od těch, co Cenek dělá s Jiřím Havlíčkem.

Kupříkladu *Cirkus* by mohl klidně zapadnout mezi hravé figury medvídků z Pojarova seriálu *Potkali se u Kolína*. I když se vzájemně nepodobají stylizací, řeč proměn jednoho znaku ve druhý je obdobnou poetickou formulací možností animovaného filmu. *Cirkus* se jiný proto, že obsahuje reflexi celé situace. Zvukovým stopou, takovým ledabylým mumláním klauna v manéži, nám sděluje nejistotu, jestli to, co sledujeme, stojí za to. Nepochybuje pouze klaun, ale také autor, který nás chce a nebo má pobavit. Pojar (nebo jakýkoli jiný zástupce hlavního, komerčních proudu animace) nás svými dvěma medvídky přimočaře baví, Hrubá nám oznamuje, že by nás pobavit chtěla, jen si není úplně jistá, jestli zvolila vhodné prostředky. Zadrhne zip v půli, ale podá to s takovou lehkostí, že se nakonec bavíme právě tím. Je to jemná souhra rozhýbaných postaviček a tichého hlasu, co mě přesvědčuje, že *Cirkus* není dryáčnická, nýbrž inteligentní a nezvykle pointovaná scénka.

Kreslenému filmu nemusíme nijak uvěřit, otevřeně se hlásí k autonomii na trojrozměrném jevovém světě. Proto asi nebudeme tvrdit, že ve *Zlatě azuru* ožívá obraz Joana Miró, spíše se zamyslíme nad tím, proč někdo chce některé už jednou vytvořené věci uvádět v pohyb, rytmizovat v čase a obdařit sálavějšími, pulzujícími barvami. Odpověď nemám, nevšiml jsem si ani, že by *Zlato azuru* mělo nějaký teoretický plán, který by šlo popsat. Spíše jsem jím proplul, nechával se unášet jinou vjemovou hladinou. Ale to by nakonec odpověď být mohla, pokud uznáte, že ji nebudu ničím obhajovat a s ničím dalším srovnávat.

Právě posouvání vjemové hladiny mě zaujalo rovněž u *Art first has to be defined*. V 8mm černobílém záznamu dívky ve městě se začínou objevovat drobné, dodatečně provedené kresby. Spolu se slovem Boudník, které se před námi okamžik objeví, se tak filmový materiál stává velmi konkrétní prostředkem, jímž lze nacházet obrazy tam, kde na ně nejsme zvyklí nebo kde jsme na hledání rezignovali. A těmito několika „vsuvkami“ se i celý film dává poznat jako estetický přepis reality.

Příběhy filmů Magdaleny Hrubé často vyplývají ze zvolených obrazů. Jsou nestejněměrně uzavřené a dořečené. Jsou svébytné ve využití zvoleného média, nevzpírají se mu a naopak hledají míru, kdy za akcí poznáme cestu k ní i vyvolanou náladu. Mých oblíbených *Devět sekund ticha* je opravdová animační mikrostory: je to „pouze“ všední let parašutisty ovzduším, pojednaný tak, abychom o statické postavičce věděli, že sviští prostorem k zemi. Náhle se však barvy obrátí a my sledujeme tutéž scénu inverzně. Na ploše několika sekund se rozprostře drama samotného příběhu i našeho vnímání.

Magdalena Hrubá

I first noticed Magdalena Hrubá because of *Devíti sekundám ticha* (Nine Seconds of Silence). It is a black-and-white computer animation with a parachutist who falls to earth for nine seconds. I found it on the *Pásmo* (Zone) DVD, a compilation by Filip Cenek, about whom I wished to know more. And because Cenek did not help Magdalena Hrubá only on *Devíti sekundách ticha*, but also on other films, I started to notice a new field of gravity, which was exhibited in co-operation with him. The films made together with Magdalena Hrubá are different from those which Cenek made with Jiří Havlíček.

As an example *Cirkus* (Circus) could easily belong among the playful teddy-bear figures from Pojar's serial *Potkali se u Kolína* (They met in Kolín). Even though they do not have similar styles, speech changed from one sign to another is an analogous poetic formulation of the possibilities of animated film. *Cirkus* is different therefore, in that it contains reflexes to the whole situation. With the soundtrack, a kind of sloppy mumbling clown in a big top, we are not sure if what we are watching is worth watching. Not only the clown has his doubts, but the artist too, who wants to, or should, entertain us. Pojar (or any other representative of the main, commercial stream of animation) entertained us with his two teddy bears, but Hrubá advises us, that she would like to entertain us, but she is not entirely sure if she has chosen the right medium. The zip is pulled half way down, but it is done so gently that this is precisely what entertains us. It is the gently synchronisation of bestirred little figures and quiet voices that persuades me that *Cirkus* is not phoney, but rather an intelligent and unusually pointed little scene.

We cannot do otherwise than believe in the cartoon; it openly announces its autonomy from the three-dimensional phenomena of the world. There we probably will not claim that in *Zlatě azuru* (Goldenly Azure) the painting by Joan Miró comes back to life, but rather we think about why anyone would want to see some already-created things in motion, rhythmized in time and endowed with radiating, pulsing colours. I don't have the answer; indeed I did not even notice if *Zlato azuru* has a theoretic plan that could be described. Rather I navigated my way, letting drift another perceptual surface. But there should be some kind of answer, if you know that I am not going to defend anything or compare it with anything else.

It was just this shift in the perceptual surface that attracted me similarly to *Art first has to be defined*. Small, subsequently accompanied drawings start to enter onto an 8mm black-and-white recording. Along with the word Boudník, which immediately appears before our eyes the filmed material becomes a very concrete means which allows pictures to be found there, where we are not used to finding them, or where we have given up looking. And by these several "interpolations" the whole film can be understood as an aesthetic transcription of reality. The stories in Magdalena Hrubá's films often arise out of the chosen pictures. They are unusually private and concluded. They are peculiar in their use of the chosen

media, they do not mock it and, on the contrary, they seek a level where, behind the action, we recognise the way to it, and even the resulting mood. My favourite *Devět sekund ticha* is a true animated micro-story: it is "only" the ordinary fall of a parachutist through the air, but treated in such a way that we would know that the static little figure is whizzing through space towards the earth. Suddenly, however, the colours turn over and we are following the same scene inversely. For several seconds on the surface the drama of the story itself unfolds together with our perception of it.

Jiří Ptáček

Magdalena Hrubá

narozena: 9. 7. 1978 v Celadné
Neladná, okres Frýdek Místek

studium/education

1993-1997 SUPŠ, Uherské Hradiště, grafika
od 2000 VŠUP Praha, Ateliér filmové a televizní grafiky J. Barty

skupinové výstavy a festivaly/collective exhibitions and festivals

„Bez názvu/2.1D“, (s J. Havlíčkem a F. Cenkem) Galerie Jelení, NCSU Praha - 2002
„Studentský výběr“, Animafest, Třeboň - 2003
„Za jiných okolností by to mohla být pravda“, Dům pánů z Kunštátu, Brno
„It's a question of Lust“, DVD-Video, Galerie G99, Brno
„Krajiny“, Městské muzeum Česká Lípa - 2004
„Wstapil we mnie diabel“, České centrum Bratislava, Slovensko
„Media Jukebox I“, Galerie u Mloka, Olomouc

stáž/short term attachment

2003/04 - FaVu, Ateliér intemedia (Stratil), Ateliér malba 2 (Mainer)

workshop

2002 - Echo, zvukové a optické instalace, Dům umění v Opavě / Bludný kámen

Nora & Petýja, 5:20 min, 2004, Filip Cenek / Jiri Havlicek / Magdalena Hrubá / Jakub Necas / Filip Nerad



Michal Jindra a pointa, která ho hledá

Vždycky když na to byla příhodná chvíle nechal jsem si od Kakalíka vyprávět Jindrovo dětství a školní léta. Teď mě vlastně napadá, proč vlastně ten text mám psát já. Ale dobrá. Ti dva spolu prožili jednu z nejzásadnějších a nejvíce určujících fází jejich života a to byl pobyt v Ostravě až do ukončení střední školy. Pak se oba rychle spakovali a utekli do Prahy. Takhle spakovaní se na konci devadesátých let objevili i v Divusu s doporučením od „Parocha“ jak oba říkali a jak se také jinak říká Jiřímu Surůvkovi. Ten, jako jejich dosavadní vůdce z nich už měl hlavu jak balón. A to hlavně z Jindry, kterému v té době dělal neúspěšné „garde“ při pokusu o vstup na akademii. Když jsem jim tehdy poprvé otvíral, vzpomněl jsem si na dětská představení Čapkova Ze života hmyzu. Měl jsem dojem, že na sobě mají kostýmy. Na ty příběhy tady není moc místa ale vyplývá z nich, že Jindra je jednou z mála obětí svých vnitřních světů a jejich hodnot. Že si toho našeho snad ještě vůbec nevšiml. Některé z příběhů o Jindrovi se již staly mýty nebo pověstmi jimiž se baví studenti vysokých uměleckých škol nebo jimi straší středoškolská kantoři na ostravsku své žáky.

Člověk, který zná tyto zkazky a chtěl by médium vidět osobně většinou dojde k názoru, že se jedná o fikci. Že ta osoba možná ani neexistuje. Neseženete ho a hlavně nikdy ve chvíli kdy byste ho nejvíc potřebovali. A když už je po všem, zavolá vám z budky v nějakém vzdáleném městě a dotazuje se na něco na co nejen nedokážete odpovědět ale ani neznáte smysl toho dotazu.

Jeho díla se nacházejí nebo jsou nalézána na různých místech kde se Jindra zastavil nebo studoval nebo přespál. Nikdy jsem ho neviděl cestovat se zavazadlem, nanejvýš s nějakou zbytečností. Jeho dílo je ohroženo. Jednou z něj určitě nic nezbyde a těch pár stránek papíru s kopprofilními hrdiny nakreslenými propiskou bude mít obrovskou cenu. Tak obdivovaný Boudníkův život propadlý umění je ve srovnání s Jindrou pouhým intelektuálním gestem. Jindru tady skutečně vysadila neznámá a nám velmi nepodobná civilizace. A to ještě za trest.

Slizový román

Skutečně si nemyslím, že by se Jindra zabýval fungováním našeho světa. Jeho formy používá pouze jako prázdné pytle, které plní vlastním zvrhlým a mimozemským obsahem. A protože nemá ani žádný vzor, můžeme říci, že vymyslel slizový román. Sliz hraje v Jindrově tvorbě velkou roli a to tak velkou, že ji i sám přijal. Většina jeho raných děl je podepsána Doktorem Slizu. V běžné komunikaci mezi přáteli občas zmizelo i slovo doktor.

Už od začátku byly jeho příběhy k jejich aktérům velmi kruté. Nebyl v nich žádný vývoj od mladických dobrodružných příběhů k jindrohonoru. Je tvůrčím Gigerovým vetřelcem. Všude sliz požírající děti odhozené do odpadků při krvavém masakru rodičů zrůdnými skřety. Cynické a nelogické chování hrdinů je ještě více zatemňováno

vstupy epizodických a parazitických postav, které vhnějí děj do děsivých až dech beroucích zákrut. A nejen z nich se vám v Jindrových příbězích může udělat špatně. V jedné kapitole počítáte minuty a najednou se přesunete o tisíc let a příběh jede dál. Přemisťování postav a věcí v prostoru a čase je tím nejmenším problémem. Jde tu především o akci, a z pohledu čtenáře jako jsme my, o co největší míru nepřirozenosti a zvrácenosti. Pro autora jsou to ale vcelku běžné příběhy.

Svoje ručně psané romány Jindra dotvářel ukrutnými kresbami. Styl nikdy nezměnil. Forma zaostalá, nechce se mi říci dětské, zároveň kurážné a vždy dostatečně vyjadřující linie, zůstává vždy nad věcí a zároveň s ní. Později se součástí těchto více či méně krátkých příběhů i básní staly linoryty a koláže.

V roce 1997 vytvořil i cyklus skvělých iluzivních barevných!!! obrazů. Jediné autorským textem nekomentované dílo. Doporučuji je nalézt a uschovat v depozitáři Národní galerie. Nic tak barevného a poetického už Jindra od té doby nenamaloval. Naše kultura tak trochu nemá Franze Kafku ale mohla by tak mít alespoň Michala Jindru.

Hovnový komix

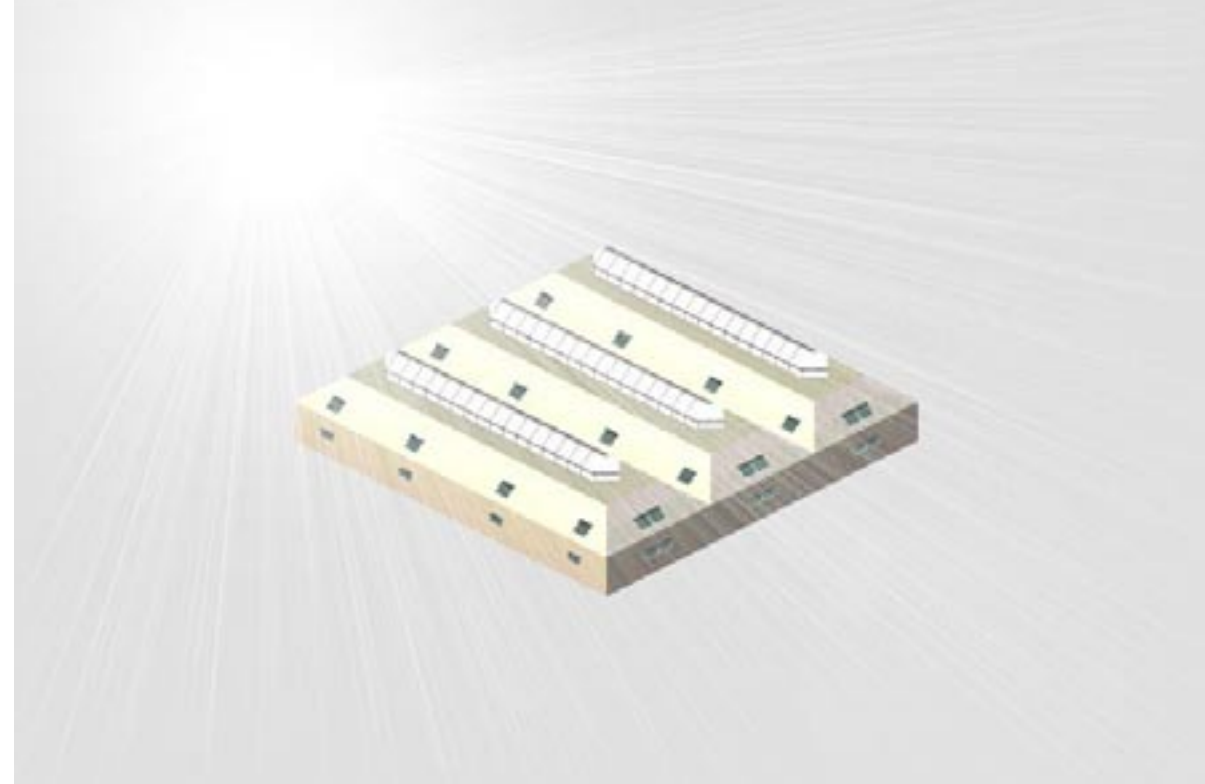
Po románech začali vznikat komiksy. V nich se začíná postupně prosazovat hovno jako systémový prvek. Nejde o nějaký rozvinutý fekální humor ale o skutečně seriózně pojímanou, životně důležitou součást života jeho hrdinů. Mnozí z nich se jimi nejen živí a jejich apetit se stává principem ekosystému ale hovna jsou zde předmětem různých výzkumů i industriální produkce. Existují hovna různých kvalit, barev, chutí a tvrdosti. Opoprhovaná a skrývaná součást našeho života zde zažívá svou úplnou satisfakci.

I když dnes již by byla aseptickou civilizací vítána nějaká pilulka, která by zajistila nějaké bezzápašné sáčkování exkrementů přímo v konečniku nebo nějaké odpařování ve spánku, stále našťěstí platí Klímovo „hovno jsi a hovno zůstaneš“. A proto až se tak jednou stane, bude Jindrovo dílo jednou z mála hodnotných připomínek, že hovno hrálo v našich dějinách významnou roli.

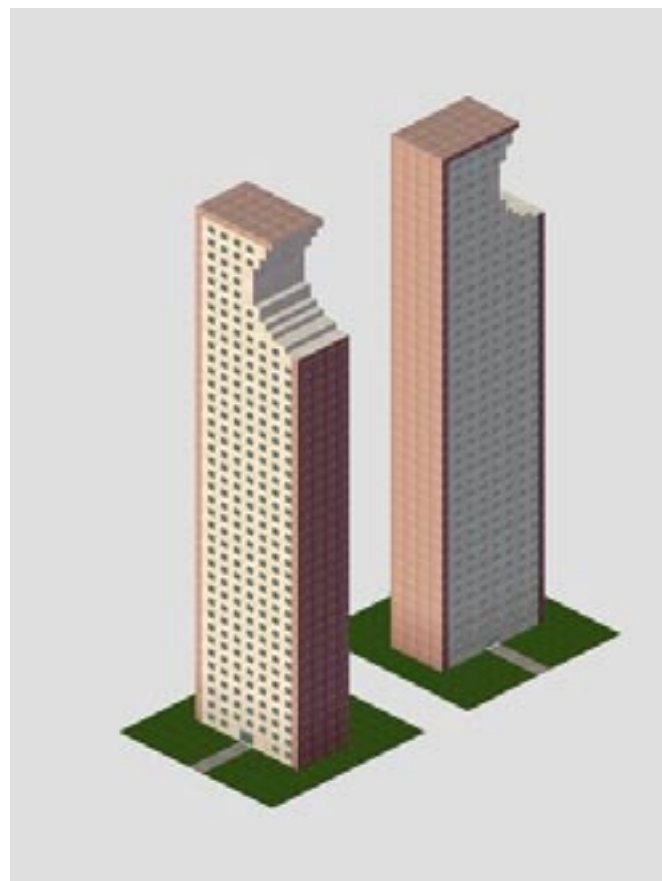
Tím samozřejmě nechci říct, že Jinrovy komiksy jsou jen o tom. Bylo by dobré se zmínit, že v komiksech začíná Jindra svérázně řešit i principy spravedlnosti a morálky. A jako upoutávka to i stačí.

Zfetovaný film

Kamera sleduje putování člověka s papírovou bednou na hlavě. Všude sníh, nejdříve v lese a v křoví, pak jde po krajnici nějaké výpadovky a končí to snad v nějakém amfiteátru. Jmenuje se to Box. Není to umění a ani špatné umění. Umění a špatné umění poznáte podle snahy. Tohle je halucinace. Od té doby jsem viděl ještě pár jeho videí nebo raději dlouhých záběrů. Je to kvalita bez výkyvů. Jen u Jindrových filmů můžete zažít pocit, že se jich autor, kameraman ani herci neúčastní. Blair Witch je pop.



Velkovýkrma a jatka, tisk v nízkém rozlišení, 2003



Retardovaná digitální tvorba

Když se Jindra začal víc a víc ztrácet z našeho okolí, zjistili jsme, že se začal věnovat virtuálně digitální tvorbě a chemickému prožitku existence. Skutečně nevím jak bych popsal třídě ukousnutou tatranku jako metaforu ustřeleného věžáku. Prostě je fakt dobrá.

Snad kdyby tady ten obrázek byl. Ale nevím jestli ho sem Jana dá. Když potkáte autora – poznáte ho podle hlasu přeučovaného leváka – řekněte si ať vám ho pošle mailem. Zamilujete si ho.

A k té pointě

Jindra je především tvůrce příběhů. Jedná li se i o jeden obrázek, většinou je příběh nějak vepsán. Málodky nechá své hrdiny nebo objekty bez osudu. A příběhy věcí jsou Jindrovou specialitou. Někdy se jedná i o fragmenty s těžko dohledatelnou pointou. A právě autorův neprostopupný svět nám někdy nedovoluje ji najít. Často se stává, že ji diváci nalézají někde úplně jinde. Často se jim zdají vtipné ale Jindra není autorem anekdot. Jsou to vážné příběhy plné osobních a civilizačních tragédií ač v nich jde třeba o hovno. Možná, že ta pointa není vždy zapotřebí. Možná, že o ní autor ani neuvažuje. To jenom my žijeme od začátku do konce.

A nebudu to po sobě ani číst. Jindra to taky nedělá.

Ivan Mečl

Dům k nakousnutí, tisk v nízkém rozlišení, 2003

Michal Jindra, and the point that is seeking him

I have always let Kakalík tell the tale of Jindra's childhood and school days when there is a suitable moment. It has just now occurred to me why I should be the one to write this text. So, good. Those two lived through one of the most fundamental and defining phase of their lives together – a stay in Ostrava until they finished secondary school. After, they both quickly packed and escaped to Prague. That packing at the end of the nineties was also to be found in Divus with a recommendation from "Paroch" as they both said, as Jiří Surůvka is also known. He, as their existing leader, had a head like a ball because of them. And that mainly because of Jindra, who at that time he unsuccessfully "chaperoned" during his attempt to join the academy. When I first opened the door to them, I thought of a children's performance of Čapek's play "From the Life of Insects". I had the impression that they were wearing costumes.

There is no room here for those tales, but out of them arose the fact that Jindra is one of the few victims of his internal world and its values. It is like he has not noticed ours yet. Some of the tales about Jindra have already become myths or fables which entertain students at the Art High School or with which secondary school teachers in the Ostrava region frighten their pupils.

A person who knows these tales and would like to see the medium with his own eyes usually comes around to the idea that they must be fiction. That maybe that person does not even exist. You will not be able to get it and that mainly at the time when you need it most. And when it is all over, it will call you from a call box in a far town and question you not only about something you cannot answer, but which makes no sense to you.

His work is found or discovered in various places where Jindra stayed or studied or spent the night. I have never seen him travel with luggage, at best with something useless. His work is in peril. One day nothing will be left of him and these few lines of paper with coprophile heroes drawn with a pen will command a great price. The much-admired life of Boudník absorbed by art is, compared to Jindra, only an intellectual gesture. Jindra was placed here by an unknown and very dissimilar civilisation. And that was a punishment.

Slimy novels

I really do not think that Jindra would be involved in the functioning of our world. His forms use it only as an empty sack which he fills with his own degenerate and alien content. And because he does not even have any models, we must say that he thought up the slimy novel. Slime plays a large role in Jindra's creations and that so large that he admits it himself. Most of his early works are signed by Doctor Slime. In normal communication between friends, the word doctor often disappears.

From the very beginning his stories were very cruel to their protagonists. There was no development from a youngster's adventure tales to Jindra-horror. He is a creator of Gigerish aliens. Everywhere slime eats children thrown away into rubbish bins after a bloody massacre of their parents by some deformed sprites. The cynical and illogical behaviour of their heroes further darkened the entrances of episodic

and parasitic characters whom events blast into horrifying and breathtaking twists and turns. And this isn't the only thing that can make you sick in Jindra's stories. Within one chapter you are counting the minutes, and suddenly you leap forward one thousand years and the story continues. The transfer of characters and things through space and time is the smallest of problems. It is a question of action, and from the point of view of readers like we are, of the greatest possible level of artificiality and perversion. For the author, however, they are quite normal tales.

Jindra supplemented his hand-written novels with inhuman drawings. His style never changed. The undeveloped but yet courageous form (I don't want to call it childish) and the always sufficiently expressive lines will always remain above events and at the same time equal to them. Later poems, linocuts and collages became part of these more or less short stories.

In 1997 he also created a cycle of wonderful illusory coloured (!!!) pictures. The only work not commented on by an authorial text. I recommend finding them and depositing them in the National Gallery. Jindra has not painted anything so colourful and poetic since then. If Franz Kafka stands a little outside our culture, at least we could have Michal Jindra.

Shitty comics

After novels, he began to create comics. In them he began to gradually promote shit as a systemic element. It is not a matter of some full-blown faecal humour but of a truly serious read, a vital part of the lives of his heroes. Many of them not only live by it and their appetites become the principle of an eco-system, but shit here is the subject of various form of research and industrial production. Shit exists of various qualities, colours, tastes and consistency. Here he lives out the despised and the hidden side of our lives to his total satisfaction.

Even if today some pill that would provide a non-smelly bagging of excrement directly in the rectum, or some kind of sleep-time evaporation of it would be welcomed by an aseptic civilisation, luckily Klíma's "Shit you are and shit you will remain" is still valid. And that is why one day it will happen that Jindra's work is one of the few reminders we have that shit has played a significant role in our history. Of course, by this I do not mean to say that Jindra's comics are only about this. It would be good to mention that in his comics Jindra begins to peculiarly deal with the principles of justice and morality. And as a sneak preview, that is enough.

Junkie film

The camera follows a wandering person with a paper box on his head. All around there is snow, first in the woods and on the roofs, later it travels across the shoulder of some access road and maybe finishes in some amphitheatre. It is called Box. It is not art; not even bad art. Art and bad art can be recognised by the effort. This is a hallucination. Since then I have seen a few more of his videos, or rather long shots. It is quality without any deviation. Only in Jindra's films can you experience the feeling that their author, cameraman and the actors are not present. Blair Witch is pop.

Retarded digital creation

When we began to miss Jindra more and more from our circle, we discovered that he had begun to devote himself to virtual digital creations and the chemical experience of existence. Quite how I would describe bitten-off 3D Tatranka as a metaphor of a shot-away high-rise building, I really do not know. Put simply, it is really good.

Maybe if the picture was here. But I don't know if Jana will put it here. When you meet the artist – you'll recognise him according to his re-educated lefty's voice – tell him to send it to you by e-mail. You will fall in love with it.

And to the point

Jindra is above all a creator of stories. If he deals with one picture, usually the story is somehow written into it. He rarely

Michal Jindra

narozen/born: 1977

skupinové výstavy od roku 2000

collective exhibitions since 2000

2001 - prezentace animovaného filmu v rámci instalace Jiřího Surůvky v českém pavilonu na Benátském bienále

2001 - Festival komixu, klub Jelení

2002 - presentace v rámci stánku časopisu umělec, palais De Tokyo, Paris

2004 - Futura Praha

leaves his heroes or subjects without their fate. And narrative things are Jindra's speciality. Sometimes he handles fragments with a hard-to-find point. And sometimes it is the author's impervious world itself which allows us to find it. It often happens that viewers find it in a completely different place. Often it seems to them to be witty, but Jindra is not the author of anecdotes. They are serious stories full of personal and civilisational tragedy, even if they deal with shit. Maybe a point isn't always necessary. Maybe the artist does not even consider it. Only we live it from start to finish.

And I'm not going to read over what I've written. Neither does Jindra.

Ivan Mečl

studium/education

VŠUP Praha, ateliér ilustrace a grafiky, (Jiří Šalamoun) 1997-2001

FaVU VUT Brno, ateliér multimédia, (Richard Fajnor) od 2001

samostatné výstavy a projekce solo exhibitons and projections

klub Pavouk, Ostrava - 2000

Essential" Galerie Eskort, Brno - 2003

Galerie Display, Praha

sídlo hudebního vydavatelství, tisk v nízkém rozlišení, 2003

pohled do instalace Karaoke.. OGV, tisky v nízkém rozlišení



Jana Kalinová

I
Posedlost věcmi, snaha přiblížit se Tvůrci a pád do pekel, kde vládne Konstruktér ovšem pád provázený rozkošnickým výkřikem.

/K úvodní větě bych možná měl umístit otazník (?), ale nejsem si jistý, kam by se hodil./

Projekty Jany Kalinové jsou čím dál ambicióznější. Sen, touha, předměty denní (zrovna tak jako mimořádné) potřeby i příroda se důkladně prostupují a vytvářejí svébytné pole primární kultivace (mysleno až v agrárních významu). Paralelně tak zachycujeme objekty kultivace i temné kořeny potřeby kultivovat. Smrček s trávou namísto jehličí.

II
Ať už objekty, fotografie, videa či jediná malba Jany Kalinové, vždy krouží kolem schopnosti vidět věci jako nějaké jiné. Autorka si dovoluje měnit vlastnosti věcí a to, že v řádu zkušenosti začínají postrádat význam, z nich činí těžko zařaditelné, ale hmatatelně přítomné skutečnosti. Jestliže nacházejí místo v umění, ukazuje se, že naše schopnost přehodnocovat jednu dané rámce má své limity. Pravděpodobně bychom je měli chápat jako náčrty. Jako projekty, které lze realizovat, jenže je zatím všichni považují za pošetilé. Určitý humor se k tomu sice váže, protože Jana Kalinová chápe, v jak menšinovém teritoriu se pohybuje. Ale jak rozvíjí své myšlenky, stále více ji přitahují hranice chemie a fyziky, tedy práce se základními prvky hmoty a jejími vlastnostmi... Ale to bychom předbíhali, slyšel jsem víc, než se prozatím podařilo uskutečnit...

III
Smrček s trávou na větvích nebo planety seřazené na namalovaném vesmíru tak, že se ocitají v konjunkci sněhuláka, bychom však měli sledovat i z hlediska jakési civilizační mytologie.

Dříve Kalinová předmětům odebírala některé části jejich běžné konstituce: změnami materiálu proměňovala jejich funkci. Když oxeroxovala osušku nebo vysoustružila žárovku ze dřeva, nevznikly pouze ošidné simulace, ale odhalily se hodnoty stojící za funkcemi. Bylo to, jako když přijdete o palec. Nejen, že nenapíšete sms, ale dojde vám také, že už dlaněmi nereprezentujete desítkovou soustavu nebo symetrii apod.

To bylo dříve. První samostatnou výstavou Když nevím, tak se zeptám, zeptala bych se, ale nevím koho v pražské galerii Home se však Kalinová ukázala v jiném světle. Věci se staly prostředkem zápolení s hmotou, referujícími o kreativním aktu jako o uplatnění lidské moci. Obrovské kolo, v němž jsme se mohli donekonečna procházet, se v Home nebezpečně třásla a my na něm mohli kdykoli uklouznout. Fotografie, na níž autorka mířila na vzdálené město dálkovým ovladačem, byla exemplární alegorií lidské bez-moci určovat chod světa a neustávající touhy tato omezení překonávat. Další z fotografií Jany Kalinové popsal nejvýstižněji Marek Pokorný: „Sešlapávaný zbytek role toaletního papíru: dokument, návrat k tomu, co každý den uniká, takové to ´aha´, kdy zahlédneme plnost nějaké mezery v životě (zase romantika?), hořký humor.“ 1)

Pod rukama Jany Kalinové tak rostou dotazy na veškeré mičurinovské směřování jedince a civilizace. Vždyť na co z toho, co jsme zatím vymysleli a udělali, bychom mohli vystavit záruku?

Poznámka:

1) Pokorný, Marek: Kdybych chtěl napsat recenzi, tak ji napíšu. Umělec 2/2003

An obsession with things, an effort to approach the Creator and the fall into Hell where the Constructor reigns - a fall accompanied of course by a hedonistic yell.

/I should probably put a question mark in this introductory sentence (?), but I am not sure where it would belong./

Jana Kalinová's projects are increasingly ambitious. Dreams, desire, things from daily (only just a little extraordinary) life and nature thoroughly transfuse and form a peculiar field of primary cultivation (to be thought of also in its agricultural meaning). Collaterally we follow cultivated objects; even dark roots need cultivating. A Christmas tree with grass in place of needles.

II
Jana Kalinová's work - whether objects, photography, videos or her single painting - revolve around the ability to see concrete things as something else: The artist permits herself to alter the characteristics of things and they start to lack their own meaning in their existing pattern; this amounts to a hard-to-subsume, but tangibly present reality. If they find their place in art, it is obvious that our ability to re-evaluate a once-given frame has its limits. We should probably understand it as a suggestion. As a project about what can be actualised, but meanwhile everybody thinks that it would be fatuous. A certain humour does in fact weigh in it, because Jana Kalinová understands in what a cliquey territory it moves. But as she develops her thoughts, she is increasingly attracted by the borders of chemistry and physics, that is to say she works with the basic elements of matter and its characteristics... But we are outrunning ourselves; I have heard more than can be created at present...

III
A Christmas tree with grass on its branches or planets arranged on a painted cosmos in such a way that they call up the conjunction of a snowman, we should however rather look at from the point of view of a kind of mythology of civilisation.

Formerly Kalinová took away some parts of the normal constitution of her subjects: changing their material changed their function. When she photocopied a bath towel or roughly hewed a light-bulb from wood, not only did a deceptive simulation come about, but they laid bare the values standing behind their function. It was as if you had lost a thumb. Not only can you not write a short text message, but you also come to acknowledge that the palms of the hands no longer represent a decimal system or symmetry and similar things.

That was before. Her first independent exhibition Když nevím, tak se zeptám, zeptala bych se, ale nevím koho (If I don't know, then I ask; I would ask, but I don't know who) In the Home gallery in Prague, however, showed Kalinová in another light. Things became a means of struggling with matter, reporting on the creative act as the use of human power. An enormous wheel, on which we could interminably rove, shook dangerously in the Home gallery and we could slide on it at any moment. Photography, in which the artist took aim at a far-flung town with a remote control device was an exemplary allegory of human powerlessness to determine the course of the world and of the never-ending desire to overcome these limits.

Marek Pokorný thus described another one of Jana Kalinová's photographs cogently: "The trodden-down remainder of the role of toilet paper: a document, a return to that which escapes every day, a kind of ´ah-ha´, when we catch sight of the fullness of some gaps in life (romantic again?), bitter humour." 1)

From Jana Kalinová's hands we also see arising questions concerning all of Michurin's ideas about the drift of the individual and the whole civilisation. After all, for what of that which we have thought or done so far would we be able to issue a guarantee?

Note:

1) Pokorný, Marek: If I want to write a review, then I'll write it. Umělec 2/2003

Jiří Ptáček

Jana Kalinová

narozena/born: 23. 3. 1978 v Brně
trvalé bydliště/address: Ochoz u Brna 289, 66402
telefon/phone: +420 777 041 500
e-mail: jana.kalinova@centrum.cz

skupinové výstavy od roku 2000 collective exhibitions since 2000

2000 - „Hnízda her“, Rudolfinum, Praha
„Z krabic ven“, České Budějovice
2001 - „Vitriny“, projekt spupiny PAS, Česke Budějovice
„Fotok“, galerie MEO, Budapešť, Maďarsko
2002 - „Bienále mladého umění Zvon 2002“, GHMP, Praha
„Czech atack france“, Palade de Tokyo, Paříž, Francie
„A sakra“, galerie VŠUP, Praha
2003 - „Wunderland“, Kiruna, Švédsko
„III. Zlínský salón mladých“, Zlín
„Československo“, Slovenské národné muzeum, Bratislava
„Prague Bienále“, Národní galerie, Veletřní palác, Praha
„Elektrobot“, Home gallery, Praha
2004 - „Electricita“ Temi, Itálie
„Eastern Alliance“ Berlín

vlastní kurátorské projekty own kurators project

2002 - „Eskort Galerie“, Langenloise, Rakousko
2003 - „Za jiných okolností by to mohla být pravda“, DUMB, Dům pánů z Kunštátu, Brno
Od roku 2000 vedu Galerii Eskort v Brně

studium/education
SŠUŘ, obor Užitá malba 1993 - 1997
FaVU VUT Brno, obor Internédia, (Peter Ronai, Petr Kvičala, Marian Palla) 1997 - 2003

stáže/short term attachments

VŠVU, obor Internédia, (Rudolf Sýkora), Bratislava, SR 20. 2. - 20. 4. 1999
KIAD, Kent Institute of Art and Design, Canterbury, UK 22. 9. - 22. 12. 2001

literatura/bibliography

katalog Bienále mladého umění zvon 2002
katalog III. Zlínského salonu mladých, text František Kowolovsky 2003
katalog I. Prag Bienalle, katalog Electricita, text Marek Pokorný 2004
MF - Luboš Mareček 17. 9. 2002, Radek Miča 29. 7. 2004
, Lenka Lindurová „Nové Tváře“ Umělec - 2000/3
Jiří Ptáček, „vítáme Vás pane Pokorný, za jistých okolností, by to mohla být pravda“ 2002/4
Marek Pokorný, „Kdybych chtěl napsat recenzi, tak ji napíšu“ 2003/2

samostatné výstavy/solo exhibitions

„Second hand“, Café Wlapr, Moravská galerie, Mistodžitel'ský palác, Brno - 2000
„Dad“, Kavárna a knihkupectví Spolek, Brno - 2002
„Když nevím tak se zeptám, zeptala bych se, ale nevím koho“, Galerie Home, Praha - 2003
„Barvy naší jeskyně“, Prostor pro jedno dílo a nádvoří Pražákova Paláce Moravské galerie, Brno - 2004

ocenění/price

finalistka Ceny Jindřicha Chalupického pro rok 2004



Barbora Klímová

Barboru Klímovou dlouho nemusíme spatřit. To se mi na ní vždy líbilo: zatímco většina umělců trvá na *výrazném zbarvení*, Barbora se snaží částečně ukrýt. Zatímco umění obvykle zaujme svým parazitickým hostováním, Klímová ověřuje, za jakých okolností ho přejdeme jako „suchou větvičku stromu“. Vytváří mimikry:

Aury areol

Masožravé rostliny, například areoly, si také vytvářejí mimikry. Díky nim lapají hmyz. A to i ten, co jinak má své vlastní maskování. Za určitých okolností (dlužno říci, že okolností *nepřekvapivých*) jsou totiž mimikry hmyzu zcela neúčinné. Jsou a *priory* určené k tomu, aby se hmyz ukryl před rychlejšími útočníky. Ovšem na mimikry „vyššího řádu“ už nestačí, protože ani hmyz se neskrývá před něčím, co jej nezdolně přitahuje. Tyto druhé mimikry totiž mají auru *svádění a aktivity skryté za pasivitu*.

Barbora Klímová se dotýká obou podob mimikry. My jsme aktivní predátoři (myslím, že umění je více lovem než-li pastvou, více láskou než jen životem). Barbora nás dlouho šálí. Její umění je někde blízko, a my nevíme kde. Vzpomínám si, jak jsem Barboru potkal na výstavě *Za jiných okolností by to byla pravda* a ostýchal se zeptat, kde má své práce. Nalezl jsem je až den nato. Byly ve stejné místnosti, kde jsem se ostýchal. Připomínaly větrací systémy nebo nadbytečné žaluzie. V záplavě mnohem výraznějších zbarvení kolem jsem je zprvu nespapřil.

Když jsem je objevil, viděl jsem, jak jsou jejich formy přímo odvozené od známé konstruktivní estetiky minimalismu. Připadalo mi zajímavé, že se nejedná o čistě nonspektakulární čin, ale o vytčení hraničních podmínek, v nichž tradiční artefakt přejdeme, protože se noří do sociálně-enviromentálních kontextů galerijního prostředí.

Druhou podobou mimikry je totiž galerie sama. Její prostor je svůdnější, než si můžeme myslet. Zdánlivě visí ve vakuu pasivity jako beztížná, neutrální zóna pro umělecký akt. Uplatňuje však svou ohraničující sílu, podobná slupce naplněné dřevní vizuálních vjemů. I v případě, že je prázdná, namlouvá si nás otázkou „*proč asi?*“. Také tehdy se totiž naplňuje vztahem k tomu, co zastupuje. Je aurou specifické areoly, k níž hořme

touhou, protože umění je více láskou než jen životem. Vyzývá: „*Hledej, jestli se budeš snažit, určitě něco najdeš*“ a pozornost přitahuje tím více, čím méně okázalými přívěšky je ozdobena. To, co dělá Barbora Klímová, se stává součástí této přitažlivé masožravky. Její díla výrazně asimilují s prostředím, a tak jakmile je jednou odhalíme, začnou nás odvádět k charakteru prostředí, v němž byly skryty. Dověčou nás na vyvýšené místo, z něhož se nám otevře pohled na patologii touhy. Zatočí-li se nám hlava nad vlastní dutostí, dokazuje to, že nás areola už dávno spolkla a nyní tráví. Také hmyz pochopí, že sedl na lep, až když areola udělá „chramst“. Barbora Klímová tak jaksi mimochodem připomíná míru naší individuálně odlišné, ale vždy *jsoucí* intoxikace.

Brzdy a tlumiče

Pro poslední realizaci, co od Barbory znám, si vyhlédla chodbu s hnědými dlaždicemi na podlaze. Několikrát ji přepažila mírně vyvýšenými pásy. Ty pokryla dlaždicemi, jež byly od původních k nerozeznání. Proto jsme o ně mohli za chůze nechtěně zavadit špičkou boty. Přinejmenším já jsem zavadil. Reakce na náhlou ztrátu rovnováhy bych mohl přirovnat k zážitku s pouličním retardérem, na nějž občas vjedeme příliš velkou rychlostí: *Tlumiče pod námi se vztekle otřesou. Hlavou nám projede, že „sme asi v pěší zóně, nebo co?“.* Většinou přibrzdíme a soustředíme se na vozovku. Retardér je málokdy sám. *Proto se mu přeci říká ležící policajt, ne? Policajti taky nechodí po jednom. Když dojdeme k příštímu retardéru, přibrzdíme a opatrně se přes něj převalíme. Pérování auta zvolna zapruží, až to vzbudí zapomenutý pocit, kvůli kterému jsme se v dětství převalovali bříchem přes gumový míč. Pocit, že plavete jen po hladině vody.*

Druhý Barbořin pruh jsem soustředěně překročil. Mezi mozkovými spoji mi však dál odkapávalo něco z úvodního překvapení, něco z pochopení, že nešlo o nic zákeřného, a k tomu ještě neúplná myšlenka, jakýžes dojem chce Barbora vyvolat.

Třeba jen to, že chodba má auru pouze v případě, když se na ní poukáže. Chodby jsou sice nesmírně důležitá místa, ale stále více se stávají pouhými dopravními koridory k cíli. Nemají ani kredit foyer, ani haly, a my nejsme filozofové, abychom po chodbách rozvážně kráčeli a rozmlouvali, zato jsme často tak moderní snobové, že nás v žádném případě nenapadne chodbami pyšně korzovat, jak to rádi dělali naši snobští předkové. Chodba nemá zvláštní hodnotu, dokud do ní někdo nepoloží retardér a nedonutí nás přibrzdit:

Jiří Ptáček

skupinové výstavy od roku 2000 collective exhibitions since 2000

2000 - „Pěkná výstava“, Divadlo Bratří Mrštíků, Brno

„Supra“, Galerie Výpad, Olomouc

„E322“, Oravský Podzámok, Slovensko

2002 - „Hédonistická abstrakce“, Moravská Galerie, Brno

2003 - „Za určitých okolností by to mohla být pravda“, Dům Pánů z Kunštátu, Brno

„Prague biennale“, NG Veletzňní palác, Praha

„10 let FaVU“, Dům umění, Brno

2004 - „Anxiety of influence: Bachelors, Brides and Family Romance“, Stadtgalerie, Bern

Barbora Klímová

narozena/born: 18. 9. 1977 v Brně

adresa/address: Sobotovice 7, 664 67

E-mail: barbora.klimova@email.cz

Tel: 723 053 546

studium/education

1991-1995 SŠUR v Brně

1998 - 2004 FaVU VUT v Brně, obor Intermedia

samostatné výstavy/solo exhibitions

2000 - Bytová Galerie Alice Čihalové, Třebíč

2001 - „New Harmony“ Galerie Eskort, Brno

2002 - Dům u rudého vola, Brno

literatura/bibliography

Valoch, Jiří: Jaká je mladá abstrakce dnes? In: Ateliér. 9/2002

Ingerle, Petr: Hédonistická abstrakce. In: katalog Hédonistická abstrakce. Moravská galerie, Brno. 2002

Ptáček, Jiří: In: katalog Prager Biennale. 2003

Valoch, Jiří: Reflexe minimal artu v tvorbě Barbory Klímové. In: Prostor Zlín. 2/2004. 26.-27.



Ritveld, intervence do prostoru, FaVU Brno, 2004



Barbora Klímová

We don't have to see Barbora Klímová for a long time. That's what I always liked about her: while most artists insist on *bright colouring*, Barbora tries to hide part of herself. While art usually attracts by its parasitic guests, Klímová verifies under which circumstances we go past it like "a dry branch on a tree". She creates mimicry.

The auras of aereolas

I
Carnivorous plants, for example aereolas, also create mimicry. Thanks to this they catch insects. Even those which have their own mimicry. Under certain circumstances (*unsurprising* circumstances, it must be said) the mimicry of insects is completely ineffective. They are *a priori* designed to hide the insect for faster predators. Of course for "higher grade" mimicry this is not enough, because not even the insect can hide from something that incurably attracts it. These kinds of mimicry thus have an aura of *seduction and activity hidden behind passivity*.

Barbora Klímová touches both kinds of mimicry. We are active predators (I think that art is more a hunt than a browse, more love than just life). Barbora has been deluding us for a long time. Her art is somewhere near, and we don't know where.

I remember how I met Barbora at the exhibition *In other circumstances it would be true* and I was too shy to ask where her work was. I found it the next day. It was in the same rooms where I had been shy. They resembled a ventilation system or redundant blinds. In the flood of much brighter colours, I did not see it at first.

When I found it I saw how its forms were directly derived from the well-known constructive aesthetic of minimalism. It seemed interesting to me that it was not about purely non-spectacular activity, but rather about setting boundary conditions in which we go past a traditional artefact because it is sunk in the social-environmental context of the gallery space.

II
The second image of mimicry is the gallery itself. Its space is more alluring than you might think. It ostensibly hangs in a vacuum of passivity like a weightless, neutral zone for artistic acts. It however asserts its pre-defined power of peelings for the flesh of visual nerves. Even when it is empty, it kids us with the question "*but why?*" It is infused with our relationship to it, with what it brings us. It is the aura of a specific aereola for which we burn with desire, because art is more about love than only of life. It exhorts: "*Seek, and if you really try, you shall certainly find something*" and, the less it is adorned with showy pendants, the more it attracts attention.

What Barbora Klímová does becomes part of these attractive carnivores. Her work significantly assimilates with its surroundings so that as soon as we once discover it, it starts to lead us to the character of the surroundings themselves. Her work drags us to where it is hanging and opens up for us a view of pathological desires. If our head spins because of its own hollowness, it argues that the aereola swallowed us a long time ago and is now digesting. An insect also understands that he is sitting on glue even when the aereola goes "crunch". Barbora Klímová thus reminds us by the way of the level of our individually different but always *existing* intoxication.

Brakes and silencers

After the last work of Barbora's that I know, she looked for a corridor with brown tiles on the floor. Several times she placed slightly higher cross-strips there. These were covered with tiles indistinguishable from the originals. Therefore we could accidentally graze the points of our shoes while walking on them

At the very least I touched them. I could compare the reaction to a sudden loss of balance with the experience of a sleeping policeman, on which we sometimes travel too quickly:

The silencers beneath us furiously shake. It runs through our head to ask "are we in a pedestrian zone, or what?" Usually we brake and concentrate on the roadway. Sleeping policemen are rarely found alone. That is why it is called a sleeping policeman, isn't it? Policemen also do not go around alone. When we get to the next bump we brake and go over it carefully. The car's suspension gently flexes, until it awakens the forgotten feeling with which we rolled on our bellies as children. A feeling as if you are swimming on the surface of the water.

I deliberately passed over Barbora's second strip. In my brain there were still some drops of the original surprise, something from an understanding that it was not anything malicious, and also the thought of what kind of impression Barbora wishes to evoke.

Maybe nothing more than that a corridor has an aura only when it is pointed out. Corridors are indeed very important places, but they are increasingly only transport routes to a destination. They do not even have credit foyers, nor halls, and we are not philosophers able to calmly stride along corridors and converse; however we are often modern snobs, so that it never occurs to us to proudly promenade corridors, like our snobbish ancestors liked to do. A corridor does not have its own value until someone places a sleeping policeman there and forces us to slow down.

Jiří Ptáček



Bez názvu, plexisklo, Dům pánů z Kunštátu, DUMB, Brno, 2003



Lenka Kočišová

Práce, kterou je Lenka Kočišová zastoupena na výstavě, se původně jmenovala *Vymizení*. K oživení obrazu krajiny je nutný aktivní zásah diváka. S postupným pohasínáním fluorescenční vrstvy se aktivní iniciační gesto převrací v kontemplativní ustnutí.

Křížek je jedním z prvních kroků na autorčině cestě od statické fotografie k dynamickému obrazu. Nejříve Lenka využívala manipulace a aranžování před objektivem, např. v *Leť, kačko, leť*. Z hlediska vývoje její práce je důležitější postup, kdy v podstatě animuje – oživuje již hotové fotografické obrazy. Zpětně dotváří nový referenční rámec svým starým fotografiím. U prací s fotkami nebo ve flashových animacích dominuje potřeba konstruovat příběh, viz *My never ending story*. S přechodem k videu ustupuje příběhová důrazu na aspekty samotného pohybu, gesta a výrazu.

V posledních pracích Lenka stále výrazněji fyzicky vstupuje do prostoru díla. Zároveň nahrazuje princip animace samplováním. V *I still looked for the spires of the cathedral*, práci ze studijního pobytu v Remeši, doplňuje videosekvence svým zpěvem. Zvuk zde zatím jen podbarvuje hlavní vizuální osu. V bakalářské práci už naplno využívá digitální manipulace obrazu i zvuku. Záznam intimního tělesného výrazu (zpěv a tanec) je rozsáplován a znovu sestaven. Výsledná kompozice je již v tomto případě podřízena rytmu zvukové stopy díla.

Komplexní audiovizuální forma už nenechává tolik prostoru pro divákovou akci jako tomu bylo u *Křížku*, na druhou stranu nabízí více možností vymanit se z galerijního prostoru. Myslím, že právě za jeho hranice – do prostoru veřejného (ať už virtuálního či fyzického) – dílo Lenky Kočišové směřuje.

The work representing Lenka Kočišová in the exhibition was originally called "Vanishing". To enliven pictures of the countryside it is necessary to have the active intervention of the viewer. With the gradual darkening of the fluorescent layer, the active initiation gesture turns into a contemplative stagnation.

"Small Cross" is one of the first steps on the artist's journey from static photography to a dynamic picture. First Lenka used the manipulation and arrangement before the lens, e.g. in "Fly, duck, fly!". From the point of view of the development of her work, there is a more important advance, when she basically animates – she enlivens already prepared photographic pictures. She retrospectively supplements her old photography with a new frame of reference. In her work with photos, or in flashových animation what dominates is the need to construct a story, viz "My never ending story". With the transfer to video story-telling emphasis on aspects of the movement itself recedes, along with gestures and emphasis.

In her latest work Lenka has been increasingly emphatic in her physical entrance into the space of the work. At the same time she replaces the principle of animation with sampling. In "I still looked for the spires of the cathedral", work from a study holiday in Rheims, she complements video sequences with her singing. The sound at this time only provides background for the visual axis. In her BA work she fully uses digital manipulation of the picture and the sound. A record of intimate bodily expressions / singing and dance / is sampled and put together again. The resulting composition in this case is subordinate to the rhythm of sounds in the work.

The complex audio-visual form does not leave so much space for the viewer's action as there had been in "Small Cross"; on the other hand it offers more chances to extricate oneself from the gallery space. I think that just across the border – into public space /either virtual or physical/ - is where the work of Lenka Kočišová is heading.

Jan Zálešák

Lenka používá tělo jako receptor beatů a harmonií, jako následovníka reproduktorů, přetváří signál akustický na vizuální, to však nestačí, tříprostorový synchronní videozáznam tance rozloží do samplů jednotlivých pohybů a zpět je uspořádá podle nového modu stanoveného vlastní skladbou, která vyjadřuje samotný pocit tance a to vše procedit skrze digitální média, vyprojektovat se do prostoru a zatančit si se svou iluzí.

Lenka uses the body as a receptor of beats and harmonies, like the descendant of loudspeakers; she transforms acoustic signals into visual ones, but that is not enough; a three-dimensional synchronous video recording of the dance unfolds into samples of individual moves and she re-arranges them according to the new mode of her own given composition, which expresses the feeling of the dance itself, and then sifts it all through digital media, projects it into the space and expresses her illusions with dance.

Lenka Kočišová

Lenka Kočišová

narozena/born: 28. 6. 1976 Kyjov
web: http://server.ffa.vutbr.cz/~lenkako/public_html/
email: latexufkolon@yahoo.com

studium/education

1990 - 1994 Střední průmyslová škola potravinářské technologie Bzenec
1994 - 1998 Pedagogická fakulta Ostravské university
2000 - 2004 Fakulta výtvarných umění VUT Brno

skupinové výstavy od roku 2000 collective exhibitions since 2000

„Is tro art?“ Dům umění, Bratislava - 2001
„Ateliér performance“ - 2001 - 2004
Galerie Medium, VVU, Bratislava
Galerie Křtiků, Palác Adria, Praha
Akademie für Bildende Künste, Mainz
Dům umění, Brno
„DMgroup“, Spolek, Brno - 2002
„Zoufalí a směšní“, Spolek, Brno - 2003
„Anonymous festival“, Galerie města, Plzeň - 2004





"Křížek" - nasvícení zábleskovým zařízením



"Křížek" - po záblesku

Jitka Mikulicová

„Abstraktní malba s využitím prvků pokleslých výtvarných žánrů“zdá se, že Jitka Mikulicová nalezla svoji tvůrčí image právě v této kategorii.

Malbě se u nás věnuje kde kdo a s různými výsledky... Kvalita výsledného díla pak spočívá v míře formální a obsahové původnosti, přičemž nerozhoduje, nakolik je to výsledkem kalkulace tvůrce. Při shlednutí prací Jitky Mikulicové z různých etap její zatím krátké kariéry lze sledovat kontinuitu zatím nijak nevyběhující adekvátní dávkou obou zmíněných původností.

Hovořím-li o „malbě s využitím pokleslých žánrů“ je třeba zmínit fakt, že v současné době lze na malbu samu zahlížet, jako na jednu pokleslých, respektive zprofanovaných forem současného umění...

Není předmětem tohoto textu rozebírat, jestli malbu do této situace dostali ti co na ni zahlížejí, nebo ti, kdo k ní vzhlíží. Je ale důležité, si tento stav uvědomit. Konfrontace malby a forem neschopných se zbavit svých superzprofanovaných obsahových souvislostí totiž může vést k očistné katarzi. V Jitčiných obrazech máme možnost nalézt „To“, co nás na obrazech nejrůznějších kvalit štvalo, aniž bychom si „To“ uvědomovali. Ve svém důsledku pak dochází k přehodnocování našeho vztahu k „Tomu“

Milan Salák

“Abstract painting using elements of a depressed artistic genre” It seems that Jitka Mikulicová has found her creative image in precisely this category.

Many people dedicate themselves to painting in our country with varied results... The quality of the resulting work then rests on the degree of formal novelty and the content, but is not decided by how much is the result of the creator's calculation. While looking down at the work of Jitka Mikulicová from various stages in her as-yet short career, we can see a continuity which has not so far culled an adequate dose of both the novelties in question.

If I speak about “painting using elements of a depressed genre” it is necessary to mention the fact that in the current period it is possible to see through the painting itself, as a debased one, or a defiled form of contemporary art...

It is not the aim of this text to hold forth on whether painting was put in this situation by those who see through it, or by those who look up to it. It is however important to realise that this situation exists. The confrontation of painting and form which is unable to remove their super-defiled context can lead to a cleansing catharsis. In Jitka's pictures we can find “that” which incited us in pictures of different quality, without us realising what “that” is. The consequence is a re-evaluation of our relationship with “that”.

Jitka Mikulicová

narozena/born: 25.8.1980

adresa/address: Velké Pavlovice, Hlavní 5, 69106

e-mail: Mikulicova.jitka@seznam.cz

telefon: 777913183

studium/education

Uměleckoprůmyslová škola Uherské hradiště, obor Užitá malba 1995–99

Fakulta výtvarných umění – ateliér Malba 2, (Martin Mainer) od 1999

stáže/short term attachments

Hungarian of graft and design in Budapest /Cepus, Budapešť, Maďarsko 2002

École des beaux-arts de Rennes/v rámci programu Socrates-Erasmus Francie 2003

reciproční stáž v ateliéru Jiřího Davida na VŠUP v Praze – trvá od 2004

skupinové výstavy od roku 2000

collective exhibitions since 2000

2001 - „Ateliér Martina Mainera“ Staroměstská radnice v Praze

2002 - galerie Felixe Jenewaina, Kutná Hora

2003 - „10 let FaVU“, Dům umění, Brno

2004 - „Černý čtverec“, galerie Ondřeje Brodyho, Berlín, DE

samostatné výstavy/solo exhibition

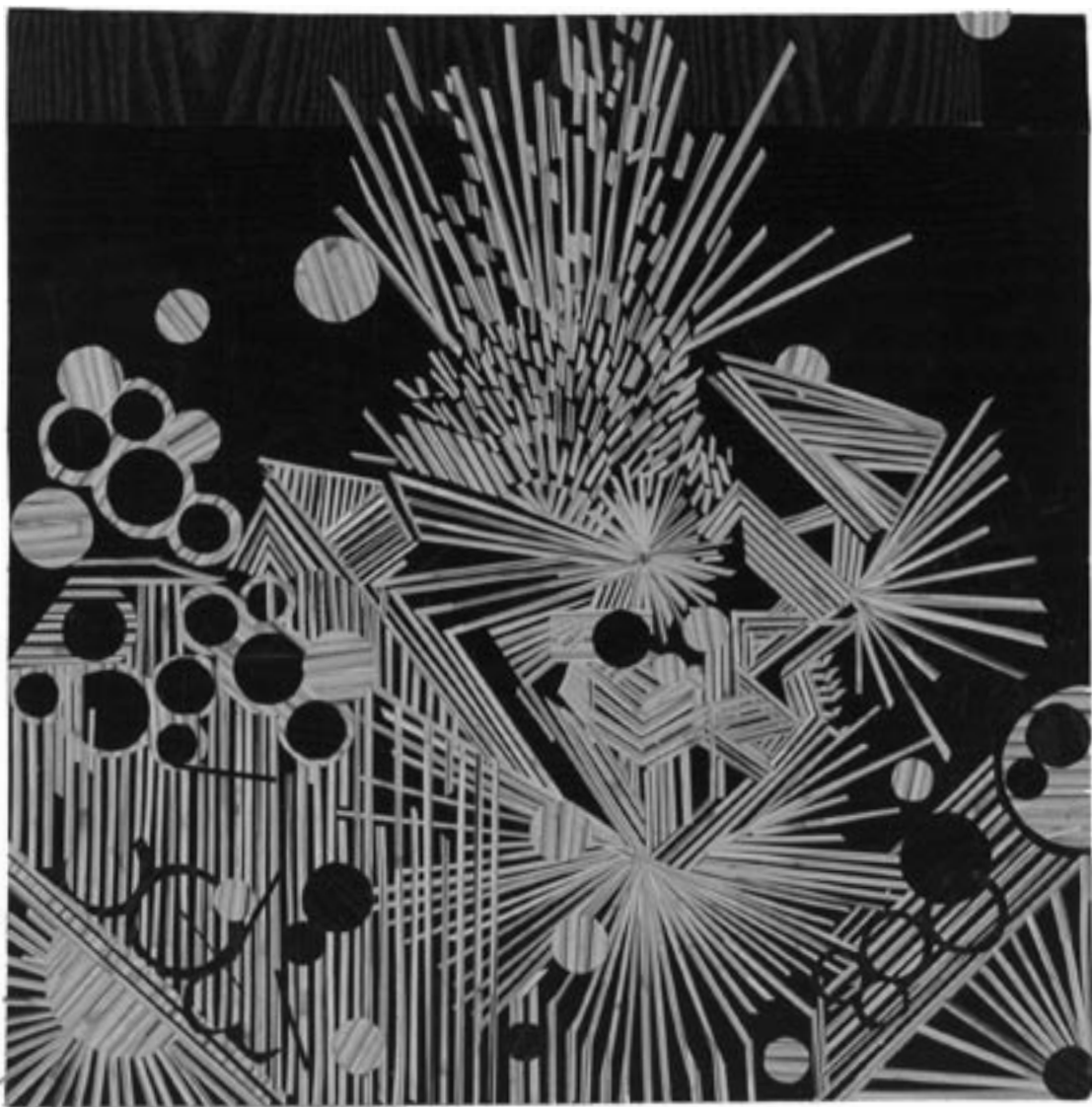
„Kaj“, galerie eskort, Brno - 2004



Kaj, Karaoke..., OGV, Jihlava

pohled do výstavy Kaj v Galerii Eskort, 2004, Brno





Jan Nálevka ukazuje poměr mezi uměním a ekonomikou

K běžným frázím umělecké kritiky patří obrat, který říká, že určité umělecké dílo není pouze chladným kalkulem, ale je také dostatečně citové a pročitelné. Výstavní projekt šestadvacetiletého absolventa brněnské Fakulty výtvarných umění Jana Nálevky nazvaný Without You I'm Nothing, který byl po březnové premiéře v pražské galerii NoD přenesen v polovině prázdnin do bilínské Výstavní síně U Kostela, má naopak všechny rysy precizního kalkulu včetně doslovného ekonomického významu. Dvacet čtyři vystavených obrazů provází autorský komentář popisující celý koncept a jeho provedení. Tématem projektu se stala praxe získávání finanční podpory na umělecké a kulturní akce od sponzorů a způsob vzájemně přijatelné symbiózy kapitálu a umění i mezi, jež jsou ještě únosné. Jan Nálevka nabídl prostřednictvím René Rohana, výtvarníka činného v oblasti získávání financí pro galerie a výstavy, různým firmám zhotovení tištěného obrazu s námětem jejich logotypu a jeho zveřejnění na výstavě. Žádal přitom jen o takovou částku, aby byly pokryty výrobní náklady obrazu a nutná administrativa. Zisk autora byl programově vyloučen. V Nálevkově jednoduchém, ale do všech detailů dovedeném projektu se uplatňují

základní rysy jeho individuální poetiky - konceptuální pojetí uměleckého díla, vztah pojmové a vizuální složky, přehodnocení geometrického rozvrhu a tradičních médií výtvarného umění, vstup do sociálního kontextu, zapojení mimouměleckých forem vizuality do umění. Přesný koncept, který posouvá zavedenou povinnost zveřejnit na výstavě logo sponzora do polohy hlavního a jediného motivu každého obrazu, a tak ho proměňuje (současně znehodnocuje i zhodnocuje) v nástroj reklamy, ukazuje bez výslovného kritického komentáře poměr mezi uměním a ekonomickými investory a vyprazdňování tohoto vztahu. Zároveň upozorňuje na symbolickou vizuální komunikaci v postindustriální společnosti a poskytuje příležitost, aby si návštěvníci výstavy uvědomili, jak ve společnosti a ve vědomí jednotlivce vzniká buď kladné, nebo záporné povědomí o subjektech, vystupujících navenek pod značkami, jimž dává tvar současný grafický design.

Zbyněk Sedláček

Jan Nálevka shows the relationship between art and economics

Among the regular phrases an art critic uses is the word reversal, which says that a certain work of art is not only a cool calculus, but is also sufficiently affective and passionate. The exhibition project by the twenty-six-year-old graduate of the Brno faculty of graphic arts Jan Nálevka which is entitled Without You I'm Nothing, and which was transferred from the Prague NoD gallery after its March premiere to the U Kostela exhibition space in Bilina half way through the holidays has, on the other hand, all its features precisely calculated, including its literal economic meaning. The twenty-four pictures exhibited are accompanied by an authorial commentary describing the whole concept and its execution. The theme of the project became the practice of gaining financial support from sponsors for artistic and cultural events, and a way to a mutually acceptable symbiosis between capital and art and even between which are still respectable. Through the mediation of René Rohan, an artist operating in the area of obtaining finance for galleries and exhibitions, Jan Nálevka offered to manufacture for various firms prints adorned with their logotypes, and also their publication at the exhibition. For this he asked only for such an amount of money as would enable him to cover the production expenses of the pictures, and unavoidable administrative costs. As part of the programme, any profit to the artist was ruled out. In

Nálevka's simple project (albeit one carried out in a detailed way), he invoked the basic features of his individual poetics - a conceptual interpretation of the work of art, the relationship between the conceptual and visual elements, a reappraisal of the geometric schedule and the traditional media of the plastic arts, an entrance into the social context, and the connection of non-artistic forms of the visual to art. The exact concept shifts the well-established duty to publish the logo of the sponsor at the exhibition to the main space, and that as the sole motif of the picture, thus transforming it (simultaneously adulterating and evaluating it) into an advertising tool, showing without express critical comment the relationship between art and economic investors and voiding this relationship. At the same time it draws attention to the symbolic visual communication in post-industrial society and provides an opportunity for visitors to the exhibition to realise how, both in society and in the individual psyche, either a positive or a negative awareness grows of subjects outwardly appearing under the signs which provide the shape of contemporary graphic design.

Zbyněk Sedláček



Jan Nálevka, Don't Innovate, Imitate!, Martin Zet, Evropská revoluční vlajka, Karaoke....., OGV v Jihlavě



Jan Nálevka, Without You, I'm Nothing, loga sponzorů, zapůjčeno z Národní galerie, Karaoke....., OGV v Jihlavě

Jan Nálevka

Jan Nálevka (1976) je absolventem Fakulty výtvarných umění v Brně, v současné době žije v Praze a pracuje v reklamní agentuře.

Už při svých studiích pracoval se zadanými úkoly víceméně konceptuálně. Jeho kresby nebyly kresbami, ale výpověďmi o procesu a jeho možnostech, které zůstanou divákovi utajeny. Prostředek procesu se nakonec sám stal objektem tvůrčí práce (tužka, papír).

Později Nálevka překvapoval stupidními počítačovými simulacemi turistických pohlednic coby nabídkou nemovitostí hradů a zámků. Počítačové manipulace jako forma konzumní popkultury se objevují i v mnoha dalších Nálevkových sériích inspirovaných samozřejmostí, s jakou se lidé-spotřebitelé pohybují ve vizuálním světě každodennosti.

Firemní loga – zosobňující jakási nesmyslná nadnárodní pravidla a zároveň představující ve svém souhrnu finanční částku, kterou musí umělec sehnat na výstavu – povyšuje Nálevka na umělecké objekty s dokonalou duchampovskou tradicí.

Poněkud odosobněným procesem tvorby, nebo lépe řečeno „kreativity“ se zabývá autor v posledních projektech, o nichž se divák zase nemusí téměř nic dozvědět. Jde o mechanické postupy počítačových úkonů konkrétního programu, který vytváří zcela náhodné abstrakce zadané jakousi vyšší silou.

Všechny Nálevkovy konceptuální postupy prozrazují jeho vášň pro výzkum procesu tvorby jako samostatného uměleckého fenoménu, který je jednak velmi zábavnou činností, ale také vytváří stále nové prostory a možnosti, jak nekonečně rozvíjet samotné téma umění.

Lenka Lindaurová

studia/education

1990-1994 Střední uměleckoprůmyslová škola bižuterní, Jablonec nad Nisou

1994-2000 Fakulta výtvarných umění, VUT Brno (J.H.Kocman, Peter Rónai, Petr Kvíčala, Václav Stratil)

skupinové výstavy od roku 2000

collective exhibitions since 2000

2000 - „Il. Zlínský salon mladých“, Státní galerie, Zlín

- „Videofashion“, Galerie Eskort, Brno

2001 - „Sleva 20%“, Dům umění, České Budějovice

- „Fotok“, MEO- Sbírka současného umění, Budapešť / Maďarsko

- Vývěsková skříňka BJ, Ostrava

2002 - „Monochromie“, České muzeum výtvarných umění, Praha

- „Hédonistická abstrakce“, Moravská galerie, Pražákův palác, Brno

- „Wechselstube“, Eigen=Art, Stuttgart / Německo

- „IV. Bienále mladého umění Zvon 2002“ Fórum nezávislých galerií, GHMP, Dům U zlatého prstenu, Praha

2003 - „Za jistých okolností by to mohla být pravda“, Dům umění, Dům pánů z Kunštátu, Brno

- „Nejmladší“, Národní galerie, Sbírka moderního a současného umění, Veletřní palác, Praha

- „III. Zlínský salon mladých“, Státní galerie, Zlín

- „Československo“, Slovenské národné múzeum, Bratislava, Slovensko

2004 - „FaVU 1993-2003“, Galerie Václava Špály, Praha

- „It's a question of Lust“, Galerie Display Sub:label, Praha

literatura/bibliography

1998 - Privilegium forem, Atelier - Jiří Valoch

- Okolo Bílé, Atelier 5/ 1998, Jana Tichá

1999 - Monochrom a sociální kontext?, Atelier 4/ 1999 - Jiří Valoch

- Nové tváře, Umělec 1/ 1999 - Lenka Lindaurová

- Nálevka si nehraje jen s architekturou, MF DNES 4.6./ 1999 - Radek Horáček

2000 - Il. Zlínský salon mladých, katalog - František Kowolowski

2001 - Nálevka: krev a mlíko, Atelier 4/ 2001 - Jiří Ptáček ml.

- Mléková polívka z pytlíku, Artur x/ 2001 - Radek Vohlímt

2002 - Jan Nálevka ukazuje poměr mezi uměním a ekonomikou, MF DNES x./ 2002 - Zbyněk Sedláček

- Nikdo neprodělal, všichni vydělali, Atelier 9/ 2002 - Jiří Ptáček ml.

2004 - Talent měsíce, Art & Antiques 5/ 2004 - Lenka Lindaurová

Jan Nálevka (1976) is a graduate of the faculty of graphic arts in Brno; currently he lives in Prague and works in an advertising agency.

Even while studying he worked out his given tasks more or less conceptually. His drawings were not drawings, but testimony to the process and its possibilities, which remain hidden from the viewer. The materials of the process itself eventually became the subject of the creator's work (pencil, paper).

Later Nálevka surprised us with asinine computer simulations of tourist postcards which seemed to show property from castles and chateaux. Computer manipulation as a form of throwaway pop culture can be found in many more of Nálevka's series of inspired platitudes, among which people-consumers move in the visual world of everydayness.

Nálevka elevates company logos - personifying some kind of nonsensical supranational rules and at the same time representing in its totality the amount of finance that the artist must get hold of in order to stage the exhibition - into objets d'art, firmly in the tradition of Duchamp.

The somewhat depersonalised process of creation, or to put it better "creativity", has been occupying the artist in his latest projects, about which the viewer once again does not need to understand almost anything. It is about the mechanical approach to computer operations of concrete programmes, which create completely random abstractions ordered by some sort of higher power.

All of Nálevka's conceptual approaches betray his passion for exploring the creative process as an artistic phenomenon in its own right, and one which is both a very entertaining activity and which creates ever new spaces and possibilities of how to endlessly develop the themes of art themselves.

Jan Nálevka

narozen/born: 19.1.1976

adresa/address: Na lepším 6, 14000 Praha 4

e-mail: jan.nalevka@seznam.cz

web: <http://sweb.cz/jan.nalevka>

stáže, sympozia/short term attachments, workshops

Symposium v přírodě, Galerie Klatovy- Klenová, hrad Klenová - 1996

Symposium Schrifftbild, Kunst-und Atelierhaus, Horn, Rakousko

Magyar Iparművészeti Főiskola, Budapešť, Maďarsko - 1998

Symposium Germinations 11, Domaine de Kerguehenec - 1999

Centr D'Art Contemporain, Francie

samostatné výstavy/solo exhibitions

„The Perfect World“, Galerie Behémot, Praha - 1992

„Zem plná mléka“, Galerie Jelení (NCSU), Praha - 2000

„Without You I'm Nothing“, Galerie NoD, Praha - 2002

„Jeden nikdy nestačí“, Galerie Eskort, Brno - 2004

zastoupení ve sbírkách/bought to collections

Národní galerie, Sbírka moderního a současného umění, Praha



Jan Nálevka, Don't Innovate, Imitate!, logo spotřebního zboží, Karaoke....., OGV v Jihlavě

Další skupina vstupuje na českou scénu. Je to poměrně aktivní skupina, která tvrdí, že „má systémy, jak to pojmenovat“. Ono to má mít, jak členové sami tvrdí, nenápadnou, až neuměleckou formu. Různí umělci, kteří se s nimi setkávají na výstavách, kde jinde než v renomovaných galeriích, jim radí, ať například zvětší formát. A oni odpovídají: „Skytavka přijde,“ nebo „Kouřit jídlo, chlastat cigarety, jíst chlast.“ A k tomu přidají recept na Rajče s tajemstvím. Recept je to v podstatě jednoduchý. Absolvuješ střední školu neuměleckého zaměření (strojárnou, obchodní akademii a stavárnu), zavrháš se na uměleckou vysokou v nějakém zajímavém regionu pokud možno co nejdál od centra, koupíš si lepší počítač, digitální foťák a kameru, no a pak už si s tím jenom hraješ. K tomu přidáš obvyklou dávku ambice a skočíš po nejbližším umělci, který požívá slušné renomé na celostátní scéně. Výsledek je v kabeli v podstatě v momentě a v suchu, třeba v NG.

Sinusoida úspěchu, tak jak ji vnímají a respektují starší generace, je u Recordu a jejich dalších generačních vrstevníků položena v jiné dimenzi. Řekněme například v 3D. Třetí D ale neklade důraz na nezbytnost instituce, ve které se aktér (umělec) vymezuje svému laickému okolí. Nejlepší je, jak recordi říkají, založit si svou vlastní instituci, festival..., ale napřed své www.

S foťákem, kamerou a ISIC kartou se vyráží na výlety. Všude kolem se totiž povaluje spousta nevhodného materiálu, který stačí nafotit, hodit do jednoduchého

A new group has emerged onto the Czech scene. It is relatively active group which claims that: "It has a system of naming it". It should have it, as the group members themselves claim, in an unobtrusive, even artistic, form. Various artists who meet it in exhibitions, somewhere other than in renowned galleries, advise them to adopt a larger format, for example. And they reply: "Hiccups will come", or "Smoke food, drink cigarettes, eat booze." And they add to this a recipe for tomatoes with a secret. The recipe is basically simple. You graduate from secondary school in some non-artistic subject (machinery, commercial academy or construction), you insert yourself in art college in some interesting region, not far from the centre if at all possible, you buy a superior computer, digital camera and video camera, and after, well, you just play with them. Add in the usual amount of ambition and you turn to the nearest artist who commands a certain renown on the national scene. The result is in the bag basically at the moment and home and dry, for example in the NG.

The sine curve of success as it is perceived and respected by the older generation is for the Record and their other generation peers, lies in another dimension. Let us say, for example, in 3D. The third D however does not produce evidence of the necessity of the institution in which the actor (artist) demarcates his secular surroundings. The best answer is, as the Records say, to set up one's own institution, festival ..., but first of all one's own www.

With a camera, a camcorder and an ISIC card they set out on outings. That is to say that all around there loiters a great deal of remarkable material which it is enough to photograph, to put into a simple programme and to print in

Skupina Record

Martin Egert, Milan Kutina, Petr Pavlán

programu a v kterémkoli DTP studiu za mírný sponzorský poplatek vytisknout. Výlet je na tom všem nejdůležitější. Je místem kumulace a posilování jednotícího ducha skupiny. Posilování je i velmi příjemné. Stmeluje komunikační kanály, zrychluje reakci na nevhodné podněty, které není třeba až tak hlídat, protože se dostávají již očištěné a zredukované do finální polohy.

Systémově pragmatický Egert, explozivní logotypař Pavlán a charismatický pozitivista Kutina v souhrnu prorůstají svými bezkloubními invenčními výpady s kterýmkoli prostředím, které je jim nabízeno. Mají rádi kvalitní architekturu, dá se říci, že hrají velmi rychle fotbal, podnikají túry do velehor, neopovrhnu nadstandardním ubytováním (např. v mateřské školce), ctí mezilidské vztahy, řádně platí daně a jsou vyhledávanými baviči v kterékoli společnosti.

Jejich bezprostřednost je až překvapující a dělá svému okolí dobře. Takže to, s čím se na scéně představují, je bezproblémově přijímáno. Je to jejich finta, jak na ono okolí vyzrát? Možná že ano. Zatím jim to prochází. Když se dívám na jejich výtvoř, připadám si občas jak U blbečků na dvorečku. Ale o to asi jde. Skytavka nepřichází.

Petr Lysáček

The Record Group

Martin Egert, Milan Kutina, Petr Pavlán

any DTP studio for a modest sponsorship fee. The outing is the most important part of this. It is a place for the accumulation and strengthening of the unifying spirits of the group. This strengthening is also very pleasant. It welds channels of communication, speeds up reactions to exceptional stimuli which do not have to be guarded too carefully because it concerns things already cleaned and reduced to their final position.

The systemically pragmatic Egert, the explosive logotypist Pavlán and the charismatic positivist Kutina altogether grow entwined with their seamless attacks of invention in whatever means are offered to them. They like quality architecture, we can say that they play very fast football, the undertake hikes to high mountains, they do not spurn above-average accommodation (e.g. in a kindergarten), they esteem personal relationships, they pay their taxes properly and are sought-after entertainers in all kinds of society.

Their immediacy is even surprising and is good for their environment. Therefore that which they bring onto the scene is accepted without problems. Is it their trick how to get the better of their environment? Maybe it is. Meanwhile, they get away with it. When I look at their creations, I sometimes feel like I am at the idiot's house in the yard. But that is probably the point. Hiccups are not approaching.

Petr Lysáček



Record, dresy pro kustody galerie, Hlavně nesmí být smutno, Karaoke....., OGV v Jihlavě



Record, dresy pro kustody galerie - Štěstí je tak krásná a přepychová věc, Karaoke....., OGV v Jihlavě

studia/education

1994-1999 Průmyslová škola stavební, Karlovy Vary
1999-dosud, Ostravská univerzita, KVT, Ateliér intermediálních forem doc. Petra Lysáčka

studia/education

1993-1997 Obchodní akademie, Ústí nad Labem
1999 dosud, Ostravská univerzita, KVT, Ateliér intermediálních forem doc. Petra Lysáčka

studia/education

1988-1993, SPŠ Stavební, Ostrava
1995-1997, SPŠ Propagačního výtvarnictví, Ostrava
1997- 2000, Ostravská univerzita, KVT, Ateliér intermediálních forem doc. Petra Lysáčka

skupinové výstavy/collective exhibitions

„3 + 1 zdarma = P. Lysáček + RECORD“, galerie 761, Ostrava - 2002
„Broumovské dvorky“, Broumov
„Bez názvu“, galerie Display, Praha - 2003
„Naši Pražané nám rozumějí“, galerie Behémot, Praha
„Už žádné pinetky vykukující z hlavy“, galerie Felixe Jenewaina, Kutná hora
„Indian Summer Festival“, NO.D Roxy, Praha
„Nejmłodší“, Veletřní palác, NG
„3. Zlínský salón mladých“, Krajská galerie Zlín
„Loading Record II.“, Klub Černý pavouk, Ostrava
„Loading Record I.“, Galerie Skola, Ostrava
„Ostravská úderka“, Galerie města Plzně
„U blbečků na dvorečku“, galerie CO14, Praha
„Máme systémy jak to pojmenovat“, galerie G99, Brno - 2004

Martin Egert

narozen/born: 12. 9. 1979 v Chomutově
adresa/address: Komenského 851, 362 51 Jáchymov
telefon/phone: 605 932 444
e-mail: egert@centrum.cz

Milan Kutina

narozen/born: 24. 2. 1979 v Ústí nad Labem
adresa/address: Petrovice 544, 403 37 Petrovice
telefon/phone: 723 132 515
e-mail: kutmil@post.cz

Petr Pavlán

narozen/born: 28. 5. 1974 v Ostravě
adresa/address: Polní 408E, 739 11 Frýdlant nad Ostravicí
telefon/phone: 603 301 695
e-mail: petr.pavlan@centrum.cz

RECORD

* 2002

e-mail: rec.rec@seznam.cz



Record, dresy pro kustody galerie - Chci se chvíli smát, chvíli jen tak bloumat, Karaoke....., OGV v Jihlavě

V roce 1921 na společném datatumé Raoul Hausmann, Hannah Hoehcová a Kurt Schwitters navštívili i Prahu. Šestého září tu před údajně tisícíhlavým publikem Raoul Hausmann přednesl svou fonetickou báseň nazvanou fmsbw, složenou pouze z rytmicky recitovaných písmen a zvukomalebných slabik. Jak tehdy reagovalo pražské publikum, nevíme (o rok dříve bylo při Hausmannově a Huelsenbeckově avantgardní produkci tak rozčíceno, že je dadaisté museli uklidňovat tanečními čísly). Zážitek z pražského přednesu fonetické básně však zcela uchvatil Kurta Schwitterse. Inspiroval ho natolik, že sám začal podobnou báseň komponovat. Získala jméno Ursonáta, neboli sonáta z pradávných dob, prasonáta. Na Ursonátě Schwitters pracoval celá léta. První verze vznikla někdy kolem roku 1923. I když jí dnes známe především jako literární dílo, báseň se více než literaře podobala hudební skladbě, dokonce má strukturu klasické hudební sonáty o čtyřech větech. Pro Schwitterse nebyl důležitý její záznam, ale především živé provedení. Rád a často ji při nejrůznějších příležitostech recitoval a v polovině dvacátých let čast nahrál na gramofonovou desku. Přednět celou Ursonátu prý trvalo dobrých čtyřicet minut za plného fyzického výkonu recitátora. Písemný záznam vznikl s pomocí typografa Jana Tschicholda až v roce 1932, kdy byl publikován v posledním čísle Schwittersova magazínu Merz. Schwittersova Ursonáta je složená z rytmických, nic neznamenajících slov a citoslovců, je čímsi mezi nukleární jazykovědou a parodií na literaturu. Kurt Schwitters rozbil slova na jednotlivé atomy zvuku, ukázal stavební materiál lidského dorozumívání, ovšem za cenu jeho úplné destrukce. Rozebral strojky řeči na jednotlivá kolečka, která si sice můžeme detailně prohlédnout a obdivovat, ale která už nikdy nesestavíme dohromady. Do fonetické poezie se v Paříži na konci čtyřicátých let pustili i lettristé, kteří od ní odvodili i název své skupiny. Projev na pomězi hudby, výtvarného umění a literatury považovali za nejvyšší stádium vývoje umělecké formy, která tu dosáhla své nejelementárnější a podle lettristů dále neredukovatelné podoby. Dadaisty s jejich více než čtvrtstoletí starými experimenty, které se těm jejich podobaly jako vejce vejci, mladí lettristé neomalene a značně nelogicky obviňovali z plagiatství. Stará parta z Kabaretu Voltaire a Berlína si to ovšem líbit nenechala. Zachovala se prý nahrávka z roku 1946, na které Raoul Hausmann a skupina lettristů rozebírají otázku prvenství na poli fonetické poezie a používají přitom výhradně imaginární jazyky složené z jednotlivých písmen a slabik. Aby obhájil své prvenství, ještě v roce 1968 více než sedmdesátiletý dadaso Hausmann při veřejné produkci procítěně chrčel do plechové trouby: „OFFEAHBDCCBDQ“. Pak praštil tychytřím o podlahu a prohlásil: „Snad si nemyslíte, že si ty kecy z roku 1918 pamatuju zpaměti?“

Ryškova Ursonáta zcela jistě není pokusem o vavříny na poli fonetické nebo vizuální poezie, nesoutěží s dadaisty, futuristy ani lettristy v tradiční modernistické disciplíně. Nápad s osvobozenými písmeny. Dalo by se dokonce říct, že se Schwittersovou Ursonátou nemá společného vůbec nic. Ryška neobjevuje objevené, ale nachází to, co pionýři avantgardy ze svých cest do neznámých krajín přivezli, v životě kolem sebe. K čemu nám ale vlastně všechny ty formální vynálezy jsou a co znamenají? Co si s nimi počít? Stejně jako moderní doba i Ursonáta Pavla Ryšky symbolicky začíná promítáním starého a poškrábaného filmového materiálu. Nevadí, že je tento efekt zjevně nasimulován digitální technologií. Chceme-li se ponořit do mytologie modernosti, lepší vstupní portál nenajdeme. Ryška ovšem mytologií moderního umění nahlíží prostřednictvím mytologie osobní. Na počátku jeho příběhu není Apollinaire, Marinetti nebo Schwitters, ale písmenková polévka, do které se vypravěčově subjektu v podobě černého čtverce tak úplně nechce. Černý čtverec, Malevičovo absolutno, ale současně i malý chlapec, je nucen polykat hrachovku, i když se především nudí a touží hlavně po potravě ducha. Vznáší se nad slánými vodami a nejasně chápe, že hutné proteiny v podobě písmenek v talíři před ním jsou ve skutečnosti zárodky slov a myšlenek. Polévka představuje mikrokosmos možných vztahů, slovník, zárodečný oceán života,

Prasonáta budoucnosti

Jako u každého notového záznamu jsou i v případě Ursonáty možné různé interpretace.

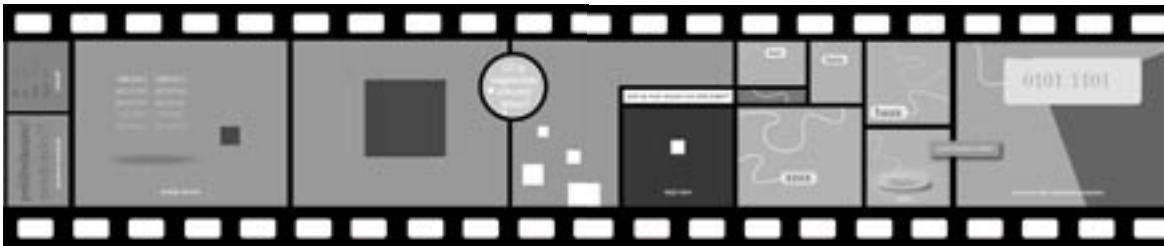
Kurt Schwitters

prasonátu, která znamená současně všechno i nic. Ryškův čtverec prochází metamorfózou, odhalení potenciálních vesmírů v polévce ho zaplavuje štěstím a mění se v čtverec bílý, pokus o absolutno ještě totálnější než absolutno předchozí. A jako ještě nedospělý bůh začíná slabikovat první zákony svého nového světa. Jenže potenciální umělec ve školním věku je hned na počátku podrobován zkouškám, vystaven posměchu a pochybnostem okolí. „K čemu je umění dobré?“ ptá se pokusitel a dobře ví, že nedostane žádnou uspokojivou odpověď. Teprve pokud malý bůh vytvrá a slabikovat nepřestane, čeká ho vytožený vstup do geometricky čistého světa umění.

Na počátku jednadvacátého století je každé umělecké snažení chtě nechtě konceptuální, komentující dějiny své disciplíny. Umělci, a Pavel Ryška s nimi, se prohrajují dějinami umění dvacátého století, a snaží se nad smetštěm směřů a stylů získat odstup. Ryškovi v této často truchlivé práci pomáhá smysl pro humor. Dějiny umění jsou v jeho podání poučná fraška, kterou lze vypočítat do podoby vtipu nebo humorného komiksu pro zasvěcené. Písmenková polévka není prvním případem, kdy Ryška objevil avantgardní umění v té nejobyčejnější věci. Stačí znát dějiny modernismu a svět kolem nás se promění v úžasnou expozici plnou doposud nerozpoznaných ready mades. Již před lety Ryška namaloval velké abstraktní obrazy inspirované turistickými značkami, drobnými připomínkami radikální abstrakce v lesních porostech. V cyklu Myšlenky moderních malířů tento princip dovedl do dokonalosti. Ikonická díla umělců dvacátého století se v něm stávají akterý kreslených anekdot. Ryškova Ursonáta ale není nářkem nad ztracenou originalitou avantgardy, postmoderně melancholickým pohledem do depozitářů muzea moderního umění. Pavel Ryška know how moderního umění vynáší z muzea ven a neváhá ho použít v komiksovém příběhu, který je současně i osobní zpovědi a intimním pohledem na umělce v mladém věku. Tajemství písmenkové polévky můžeme pochopit až zpětně, kód k němu nám dají právě až dějiny umění. Proto je Ryškova Ursonáta komentovanou vzpomínkou na znovu pochopený čas vlastní minulosti. To, že se nám dostává pozdější interpretace dávných vzpomínek, je podpořeno i různými rovinami vyprávění. Vedle komiksových bublin a typograficky osvobozených výkřiků je příběh opatřen i titulky. K jejich autorství se Ryška hlásí způsobem, jako kdyby jeho úloha spočívala pouze v tom, že přeložil a okomentoval již existující legendu, pocházející z dávných dob z území neutrálního Švýcarska.

Každé umění, každá literatura začíná kdesi u písmenkové polévky, u tvárné hromady bramborové kaše, pod stolem nebo za prádelníkem, kde na samém počátku svého života učiníme mnohé nezapomenutelné objevy, které se pak až do konce svých dnů mamě pokoušíme pojmenovat. Ryškova Ursonáta má překvapivě osobní a současně radostné vyústění. Změní písmen a číselných kódů je začátek, prasonáta, ze které se teprve vzejde optimistický zpěv budoucího umění.

Tomáš Pospiszyl



Ancient Sonata of the Future

As in every account of note, so there are in the case of Ursonatas many possible interpretations.

Kurt Schwitters

In 1921 on a joint dada tour Raoul Hausmann, Hannah Hoehc and Kurt Schwitters visited Prague. On the sixth of September, in front of a crowd estimated to be in the thousands, Raoul Hausmann read his phonetic poem entitled fmsbw, made up entirely of rhythmically recited letters and onomatopoeic syllables. We don't know how the Prague public reacted at that time (but a year earlier there was such outrage at Hausmann and Huelsenbeck's avant-garde production that the dadaists had to calm the crowd down with some dancing numbers). The experience of the Prague performance of these phonetic poems has, however, been well captured by Kurt Schwitters. He was so inspired that he himself began to compose similar poetry. It was given the name Ursonata, or sonata from ancient times, or ancient sonata. Schwitters worked for many years on Ursonata. The first version dates from around 1923. If we know it today mainly as a work of literature, the poem in fact resembles less a literary production than a musical composition, and even has the structure of a classical musical sonata of four movements. Its meaning was not important to Schwitters, but rather its live performance. He gladly and often recited it on many different occasions and in the mid-twenties he recorded part of it on a gramophone disc. To perform the whole of Ursonata apparently needed a good forty minutes, with the speaker giving his all. The first written version came about with the help of the typographer Jan Tschichold as late as 1932, when it was published in the last number of Schwitters' magazine Merz. Schwitters' Ursonata is made up of rhythmic, meaningless words and interjections, it is something between nuclear linguistics and a literary parody. Kurt Schwitters broke down words into individual atoms of sound, showed the building blocks of human understanding, but of course at the price of its total destruction. He stripped the machine of speech down to its individual wheels, which we can look at and admire in detail, but which we can never put back together again.

Even the lettrists began to work with phonetic poetry in Paris at the end of the forties, and they also derived the name of their group from it. They saw expression on the borders of music, art and literature as the highest stage in the development of artistic forms; they saw it as reaching its most elementary and, according to the lettrists, the form which could be reduced no further. The dadaists, with their more than a quarter-of-a-century-old experiments, and who resembled them as do two peas in a pod, were rudely and altogether illogically accused of plagiarism by the young lettrists. The old guard from the Cabaret Voltaire and Berlin of course did not like it. This apparently continued with the 1946 recording, on which Raoul Hausmann and the group of lettrists hold forth on the question of precedence in the field of phonetic poetry and use for this an exclusively imaginary language made up of individual letters and syllables. In order to justify his precedence, the more than seventy-year-old Dadaist Hausmann was still performing as late as 1968; during a public performance he passionately rattled into a tin tube: "OFFEAHBDCCBDQ". Then he banged a funnel on the floor and declared: "I hope you don't think that I remember this stuff from 1918 by heart?"

"Ryška's Ursonata is certainly not an attempt at the laurel wreath in the field of phonetic or visual poetry; Nápadý s osvobozenými písmeny (Ideas for Liberated Letters) is not in competition with the dadaists, futurists or the lettrists in the traditional modernist discipline. We can

even say that it has absolutely nothing in common with Schwitters' Ursonata. Ryška does not find the already found, but finds that which the pioneers of the avant-garde brought back from their travels in unknown country, in the life around. Indeed, what are all these formal inventions to us, and what do they mean? What are we going to do with them?"

Like the modern age itself, Pavel Ryška's Ursonata symbolically begins with the projection of old, scratched filmed material. It does not matter that this effect is obviously simulated by digital technology. If we want to plunge into the mythology of the modern, we cannot find a better entrance. Ryška of course looks into the mythology of modern art through a personal mythology. At the beginning of his story there is no Apollinaire, Marinetti or Schwitters, but a soup of letters into which the narrator, in the form of a black square, does not altogether wish to go. The black square, Malevich's absolute, is at the same time a small boy forced to swallow pea soup, even if he is mainly just bored and longs most of all for spiritual food. He floats above the salty water and does not quite clearly understand that the dense proteins in the form of letters in the bowl in front of him are in reality the rudiments of words and thoughts. The soup represents a microcosm of possible relationships, a dictionary, the embryonic sea of life, an ancient sonata, which means both everything and nothing at the same time. Ryška's square undergoes a metamorphosis, the disclosure of a potential cosmos in the soup floods him with happiness and he changes into a white square, an attempt at an absolute even more total than the previous absolute. And like an immature god he begins to syllabify the first law of his new world. But the potential school-age artist is from the very beginning subjected to a test, exposed to mockery and the surrounding dubiousness. "What is art good for?" asks the tempter, and he well knows that he will not get a satisfactory answer. The small god only perseveres and does not stop syllabifying; a longed-for entry into the geometrically pure world of art is waiting for him.

At the start of the twenty-first century every artist is pushing conceptually, willy-nilly, and commenting on the history of his discipline. Artists, Pavel Ryška among them, rake through the history of twentieth-century art and try to find a direction and a style with which to escape from the dump. Ryška's work is often helped in this woeful task by a sense of humour. The history of art is, in his interpretation, an educational farce, which can point out the similarities to jokes of funny comics for the informed. The soup of letters is not the first case where Ryška discovered avant-garde art in the most common things. It is enough to know the history of modernism and the world around us changes into an amazing exhibition full of hitherto unidentified ready-mades. Years ago Ryška painted large abstract pictures inspired by tourist signs, small reminders of radical abstractionism in a wooded space. In the cycle Myšlenky moderních malířů (Thoughts of Modern Painters) he took this principle to perfection. The iconic works of the artists of the twentieth century become actors in drawn anecdotes in this piece. Ryška's Ursonata is not however a lament for the lost originality of the avant-garde, or a post-modern melancholy look into the depositories of modern art museums. Pavel Ryška knows how to bring modern art out of the museum and does not hesitate to use it in a comic story, which is both a personal confession and an intimate look at the artist at a young age. We can only understand the secret of the letter soup retrospectively, a code given to us by the history of art. That is why Ryška's Ursonata is an annotated recollection of the newly understood time of its own past. The fact that we get a later interpretation of long-ago memories is supported by numerous plain narratives. Next to the comic's speech bubbles and the typographically liberated shouts there is a story provided with subtitles. Ryška announces his authorship as though his task was predicated only on the fact that he is translating and commenting on already-existing legends dating back to the old days in the neutral country of Switzerland.

Every art, every literature starts somewhere in letter soup, in a malleable mound of mashed potatoes, under the table or behind the laundry basket, where at the start of our life itself we make many unforgettable discoveries, which later we vainly try to name until the end of our days. Ryška's Ursonata has a surprisingly personal and concurrently joyous finish. The fine-graining of letters and numerical codes is the beginning, an ancient sonata, from which arises the optimistic song of the future of art.

Ursonáta, stará švýcarská pověst, DVD, 4:45, 2004

Vrakoviště

První odkaz na Pavla Ryšku, který se mi zobrazil na internetu, patří provozovateli jakéhosi vrakoviště v Bohumíně. Strohé informace a dvě fotografie. Možná bych i uvěřil, že to je vtip. Další, příznačný vtip. Ostatně, co jiného jsou dnes dějiny moderního umění než vrakoviště, kam si chodíme pro součástky a inspiraci.

Vrakoviště je levná, přístupná a pro mnohé jistě také inspirativní „instituce“. Moderní umění je poměrně drahá, vcelku přístupná a často inspirativní instituce.

Vrakoviště je hromada použitých aut, se kterými se ještě dají dělat nějaké věci, než je zcela sešrotujeme. Moderní umění je hromada uměleckých děl a idejí, se kterými se ještě dá leccos podniknout, když už skončily v obecném povědomí a na chráněném místě.

Vrakoviště bývá oplocené a za mírný poplatek si odtud lze odnést cokoli, co shledáme potřebným – někdy to tam najdeme, někdy ne. Moderní umění a jeho instituce jsou také chráněné – pokud do nich vstoupíme, najdeme tu řadu naprosto nepoužitelných, ale také mnoho zábavných a inspirativních věcí, které si ovšem nemůžeme odnést „jen tak“. K tomu nás vstupné či pohostinnost majitele neopravňují. Ale můžeme si odnést mnohé, co je k nezaplacení.

Stejně jako použitou součástkou z vrakoviště vyspravíme svůj vůz, aby byl dále k užítku, tím, co najdeme v dějinách moderního umění, vyspravíme či omluvíme dnešní tvorbu, ukážeme, oč je lepší či zajímavější, anebo se nám (umělcům a teoretikům) to prostě jen hodí do krámu jako užitečná reference.

Stejně jako náš nový vůz jednou skončí na vrakovišti, bude nové umění jednou v muzeu a stane se součástí nějakých dějin.

Součástka z vrakoviště zprovozní vůz, se kterým se nechceme rozloučit, a dějiny umění legitimizují to, co právě s uměním děláme.

Milý Pavle, tahle řeč je o tom, jak se díky tvým věcem stalo v českém prostředí vrakoviště moderního umění znovu něčím radostným, nepatetickým a přitom pozoruhodným. Je ti sice jasné, že nároky avantgardy jaksi ztroskotaly, ale přitom jsou stále tak vzrušující. Tvoje parodie se týkají stejně tak mytologizace moderního či avantgardního umění jako obdivu, který k ní tak či onak chováme a nechceme si ho často přiznat. Tvoje ironie má tedy spíš charakter ironie osudu než morality a varování. Parodický moment novějších věcí míří totiž více na současnou pochybnost nad statusem umělce a uměleckého díla než nad nároky a představami původních tvůrců.

Humoru, inteligenci a přesnosti tvých komentářů, v poslední době stále více hermetických, tedy skládám poklonu. Už jsem ji jednou učinil, ale ani mým poklonám není vždycky přáno, aby došly sluchu. Koneckonců nemůžu chtít všechno.

Marek Pokorný

Asijský Anonym

Jednoho dne, už je to mnoho let, více než je živa paměť, přišel za slavným čínským učitelem mladík. Žádal ho o radu: „Učiteli, mám starého otce. Zakazuje mi, abych se stal mnichem. Obává se, že je už příliš nemocný a zanedlouho bude potřebovat pomoc, kterou bych mu jako mnich nemohl poskytnout. Jak mu mám vysvětlit, že jeho obavy nejsou na místě?“ Učitel se zamyslel a pak odpověděl: „Psaní do polévky.“ Hoch odešel a už se nevrátil. Po nějaké době učitel procházel kolem mladíkova domu. Napadlo ho, že ho navštíví. Na dvorku uviděl otce ležícího na rohoži a syna, jak právě zabíjí kohouta. Pozdravil a chlapci řekl: „Vidím, že zabiješ kohouta.“ Chlapec uřízl kohoutovi hlavu a učitel odpověděl: „To není žlutý kohout.“

Jiří Ptáček

Scrap yard

The first reference to Pavel Ryška, which I saw portrayed on the Internet, belongs to the operator of some scrap yard in Bohumín. Brief information and two photographs. Maybe I would have believed that it was a joke. Another typical joke. For that matter, hat is the history of art today but a scrap yard where we go for materials and inspiration?

A scrap yard is cheap, accessible, and for many it is also certainly an inspirational “institution”. Modern art is relatively expensive, quite accessible and a relatively inspirational institution.

A scrap yard is a mass of used cars which can still be used for many things before they are completely crushed. Modern art is a mass of works of art and ideas which can still be used for many things, when they have already ended up in the general consciousness and in protected places.

A scrap yard is usually fenced off, and for a small fee it is possible to take away anything we might find useful – sometimes we can find what we are looking for, sometimes not. Modern art and its institutions are also protected – if we enter there we can find there a whole range of simply useless things, but also some which are entertaining and inspiring, but which we cannot, of course, remove “just like that”. Our entry fee or the hospitality of the owner does not entitle us to do so. But we can take away with us a lot that is priceless.

Like the used parts from the scrap yard with which we patch up our vehicle so that it can be used for a bit longer, so in the history of modern art we can find things to patch up or justify today’s creations; we can show what is better or more interesting, or simply what is useful for us (artists and theorists) and just stick it in the business as a useful reference point.

Just as our new vehicle will one day end up on the scrap heap, so new art will one day finish up in a museum and will become part of some history. Parts of worn-out cars from the scrap yard, which we don’t want to let go of and the history of art legitimise what we do with art.

Dear Pavel, this speech is about how, thanks to your stuff, in the Czech environment, the scrap yard of modern art has once more become something joyful, non-pathetic and at the same time worthy of attention. It is surely clear that the rights of the avant-garde have foundered somewhat, but at the same time they are still very exciting. Your parody touches the mythologizing of both modern or avant-garde art as a wonder, which we more or less have to deal with, and which we often do not want to admit. Your irony has rather the character of an irony of fate, rather than of morality and caution. The spoof moment of the newest things rather takes aim at contemporary doubts about the status of the artist and works of art than at the claims and the notions of original creators.

Therefore I bow before the humour, intelligence and accuracy of your recently more and more hermetic commentary. I have already performed it once, but even my compliments are not always desirable to be heard. After all, I cannot want to have everything.



Pavel Ryška, *Death Valley*, 950cm x 90cm, digitální tisk na polyesteru, *Karaoke.....*, OGV v Jihlavě

Pavel Ryška

narozen/born: 16. 4. 1974 v Třebíči
adresa/address: Plotní 25, 602 00 Brno
e-mail: p.ryska@email.cz

samostatné výstavy/solo exhibitions

2000 „Hand made“, Dům U rudého vola, Brno
2001 „Gotta catch ’em all“, Galerie Jelení, Praha
2002 „Color makers“ (s J. Apetauerovou a P. Kvičalou), Malovaný dům, Třebíč
2004 „Záhada čínského pokoje“, Pražákův palác, MG Brno

ceny/prices

2003 Cena odborné poroty, III. Zlínský salon mladých, Zlín
2004 Cena Start Point

zastoupení ve sbírkách/bought to collections

SGVU Zlín
Sbírka současného umění NG Praha

literatura/bibliography

Pavlaína Morganová: Akční umění, Votobia, Olomouc 1999
David Kulhánek: Pokémoni-kapesní monstra a kouzlo svádění, Lidové noviny 7. 2. 2002
Jiří Ptáček: Prolhaný pokémon, Ateliér 6/2002
Jiří Ptáček: Hvězda a brána sedého hradu: Velký participant, Umělec, 2003

One day, many years ago, longer ago than living memory, a young man came to a famous Chinese teacher. He asked him for advice: “Master, I have an old father. He has forbidden me to become a monk. He is afraid that he is already very ill and soon he will need the help which I, as a monk, will not be able to provide for him. How should I explain to him that his fears are out of place?” The teacher thought for a while and then replied: “Writing in the soup”. The boy left and never returned. Some time later the teacher was walking near the young man’s house. He decided to pay him a visit. In the yard he saw the father lying on a mat and the son was just killing a cock. He greeted them, and said to the boy: “I see that you are killing a cock.” The youth sliced off the cock’s head and said to the teacher: “It is not a yellow cock”.

Jiří Ptáček

studia/education

Fakulta výtvarných umění VUT, Brno Konceptuální tendence, Intermédia (Peter Rónai) 1998 -2001
Fakulta výtvarných umění VUT, Brno ateliér Malba (Petr Kvičala) 2002 - 2004

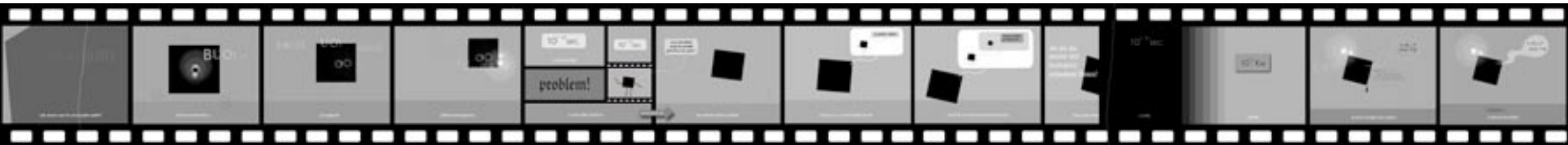
stáž/short term attachment

Iparművészeti Egyetem, ateliér grafického designu, Budapest 2002

skupinové výstavy od roku 2000 collective exhibitions since 2000

„II. Zlínský salon mladých“, Zlín - 2000
„Pražský pamí válec“, Praha
„Videofashion“, Galerie Eskort, Brno
„Obrazy se zvolna mihají“, G99, Brno - 2001
„IV. Biennale mladých Zvon“, GHMP, Praha - 2002
„III. Zlínský salon mladých“, Zlín - 2003
„Nejmladší“, NG, Veletzíní palác, Praha
„Za jiných okolností by to mohla být pravda“, DPZK, Brno
„10 let FaVU“, Dům umění, Brno „Art Cubicle“, Galerie Home, Praha
„Prag: Kunst aktuell“, České centrum, Berlín
„It’s a question of Lust“, G99, Brno - 2004
„Hot destination“, Dům umění, Brno
„Animatricks“, 7 x animovaný film, Galerie Futura, Praha
„Eastern Alliance“, Lichtturm, Berlín
„I am (not really) optimistic“, HZVU Zagreb

An Anonymous Asian



Liška je ¹ od dětství
 mě oblíbená téma a nikdy
 se mi nesyčerpá skuteč-
 ně nesyčerpá. Je to
 šablona se pohyblivými
 jádro mi vkládám různé
 otuče, různé charaktery.
 A je to moje značka,
 můj tag.
 V letech 1954-63 jsem
 namaloval, namaloval 700
 lišek, všechny běží z
 leva do prava, chtěl jsem
 být v dětství myslivcem.
 Dnes moje lišky stojí,
 přemýšlejí a jsou
 opakovaně se kádem

U podstatě ^{je} pořad stejný.
 Toto kataloničské
 opakování mě baví.
 Lišky jsou příběhy,
 bajka, comic,
 mají sexuální náboj a
 jsou především
 libivé. Líbí se
 dětem, ale i v odbohu
 veřejnosti vznikl
 návor, že již mám
 dětem malovat jen
 lišky. Moje liška se
 jmenuje Miloš.
 Byl to poslední obyvatel
 domku v Brně-Obřanech,
 kde bydlím. ② Václav
 Stratil

"Since my childhood the fox has been my favourite topic, and I have never got tired of it. It is a template from fairy tales, onto which I feed various flavours and various characters. And it is my sign, my tag. In the years 1954-63 I drew or painted 700 foxes, all running from left to right, and as a child I wanted to be a hunter. Today my foxes stand, think and are a repeated tag. Basically they are always the same. I enjoy this catatonic repetition. The fox is a fairy tale, a fable, a comic, they are sexually charged and are above all attractive. Children like them, but the idea arose among the specialist public that I should now paint only foxes. My fox is called Miloš. He was the last inhabitant of the house in Brno - Obřany where I live."

Václav Stratil

Václav Stratil, Liška, olej na plátně, 2004



Václav Stratil, Lišky, pohled do instalace, Karaoke....., OGV v Jihlavě



Václav Stratil

naroden/born: 7. 10. 1950 v Olomouci

Filozofická fakulta Univerzity Palackí

studium/education
Gymnázium Jana Opletala V Litovli 1966 -1970

symposia a festivaly/workshops and festivals

1988 „Mezinárodní experimentální umelecko-literární festival“ ZO Csemadok, ul. Petőfiho c. 6, Nové Zámky, Slovensko
1989 „Rockfest 89“ Palác kultury, Praha
1994 „Malamut“ Performance meeting 1994. Ostrava
1997 „Malamut 97“ IV. mezinárodní festival akčního umění Ostrava
1998 „Tělo a fotografie“ 1. ročník mezinárodního festivalu foto Praha – Kolín. Praha, Kolín nad Labem
„Akční Praha“ Festival akčního umění a performance. Praha.

mezinárodní stipendia/international grants

Půlroční stipendijní pobyt v rámci programu ARTEST, Ligornetto u Lugana, Švýcarsko 1991-1992
Festival polsko-československé solidarity. Galeria Domu Narodowego, Cieszyn, Polsko 1990

účast na mezinárodních přehlídkách/participation on international shows

1997 „The Gramercy International Contemporary Art Fair“ The Gramercy Park Hotel, New York, USA
2002 „Arles“ Rencontres Internationales de la photographie 2002. Arles, Francie
„Fiac“ Paříž, Francie

skupinové výstavy od roku 2000 collective exhibitions since 2000

„Prozařování - Fenomén světa v českém výtvarném umění 20. století“ Oblastní galerie Vysociny v Jihlavě, Jihlava - 2000
„Pěkná výstava“ Městské divadlo Brno – Galerie Milana Zezuly, Brno
„Mandala pro Inge“ Galerie Základní umelecké školy v Olomouci, Olomouc
„Sýpka 2000“ Posluchači vysokých uměleckých škol. Galerie Sýpka, Vlkov
„Galerie Behémot“ Galerie Behémot, Brno - 2001
„Sleva 20%“ Dům umění České Budějovice, České Budějovice
„Vánoční lesík“ Galerie Štemberk, Štemberk
„A SAKRA!“ Galerie 1 ve VŠUP, Praha - 2002
„Monochromie“ České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha
„Interpretace není zločin“ Dům umění města Brna, Brno
„Současný akvarel“ Galerie Navrátil, Praha. (putovní výstava – Galerie Caesar, Olomouc; Galerie Mesic ve dne, České Budějovice; Oblastní galerie v Liberci; U dobrého pastýře a Kabinet)
„Divocina – Příroda, duše, jazyk“ Galerie Klatovy/Klenová, Klatovy, Klenová
„Lahoda“ Galerie Mesic ve dne, České Budějovice - 2003
„Svět jako struktura, struktura jako obraz“ Galerie Klatovy/Klenová, Klatovy, Klenová
„V mezičase / In time between“ Galerie kritiků (Palác Adria), Praha - 2004

samostatné výstavy od roku 2000

solo exhibitions since 2000

2000 - „Vlna“ Bytová galerie Kaya, byt Alice Čihalové, Třebíč.
„Nic není víc sexy než Camel se rtěnkou.“ Galerie Behémot, Praha
„Sanon“ Městské divadlo Brno – Galerie Milana Zezuly, Brno
Velké „černé kresby“. Galerie výtvarného umění v Ostravě – Dům umění, Ostrava
2001- „Autoportrét“ Galerie Mesic ve dne, České Budějovice.
„7“ Gandy Gallery, Praha.
„Kresby 195.-2000“ Muzeum umění Olomouc – Trojlodí, Olomouc
„Obrazy“ Zámecká galerie v Náměšti na Hané, Náměšť na Hané
„Proměny a návraty nekonečné tušové kresby“ Galerie Jiřího Jílka, Šumperk
2002 - „Autoportréty“ Moravská galerie v Brně, Brno.
„V dobré společnosti“ Nakladatelství Vetus Via, Brno.
„Václav Stratil“ Centre national de la photographie, Paříž, Francie.
„Fragilités“ Printemps de septembre, Toulouse, Toulouse, Francie.
2003 - „Rudé právo FACTORY – Silhouette“ Gallery Art Factory, Praha.
„Habaděj“ Galerie Behémot, Praha.
2004 - „KINO NOKI TOKIO“ Galerie České pojišťovny, Praha.

literatura/bibliography

1996 „Opakované příběhy - Tradice v novém“ Brno, Moravská galerie
1999 FaVU. Současná tvorba. Brno, Vysoké učení technické – Dům umění
2002 Václav Stratil. Paris, Centre national de la photographie
Česká abstrakce, Anketa. Praha
1. Nový zlínský salon 1996. Zlín, Státní galerie
Aktuelle Tschechische Zeichnung. Wien, Knoll Galerie
Nuris, Michel. Peinture, photo et cie. Galeries Ariésiennes
Umění zastaveného času – Česká výtvarná scéna 1969–1985 Praha, České muzeum výtvarných umění
2002 Fragilités. Printemps de septembre. Actes sud. Toulouse, Association le printemps de septembre
Monochromie. Monochromní tendence v českém výtvarném umění po roce 1990, Praha, České muzeum výtvarných umění
Interpretace není zločin. Dům umění města Brna
Slavická Milena: Stratil, Václav. Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž. Praha, Academia 1995
Kol. autoru: Stratil, Václav. Kdo je kdo v České republice 94/95. Praha, Modrý jezdec 1995

M

Rozhovory s Karlem Ujzdzským (cca 5) v průběhu 90. let, Český rozhlas 3 – Vltava

zastoupení ve sbírkách/bought to collections

Národní
Galerie moderního umění v Hradci Králové, Východočeská galerie v Pardubicích,
Muzeum umění Olomouc, Moravská galerie v Brně,
Galerie Klatovy/Klenová, Oblastní galerie v Litoměřicích, Städtliche Kunstsammlungen, Drážďany, Německo
Zastoupení

Václav Stratil, Vlk sežral lišku a teď ji sere, olej na plátně, 2004



Václav Stratil, Lišky, pohled do instalace, Karaoke....., OGV v Jihlavě



Petr Strouhal

Milá Petro, jelikož se neozýváš, tak ti zase píšu já sama, při tom spěchu co mám, alespoň pár řádků. Pořád je to tu při starém, když tu nejsi, prostě samá nuda. Už aby jsi se vrátila zpátky domů, jasný, že mi tu chybíš.

Kafe už mi opět nechutná, abych se nudou neukousala, tak musím pořád něco dělat. Ono se vždycky něco najde, při třech dětech není práce nikdy málo. Včera jsme byly v kině, děti měly radost, že konečně viděly ten třetí díl Harryho Pottera, jak jsi jim o něm vyprávěla. Mně se to taky docela líbilo, i když moc nechápu, proč to ta církev zakazuje, přeci nic tak strašného tam není. Děcka se trochu bály, to je pravda, je to strašidelný, a ještě ti hrozí mozkomorové. Někde psali, že je to celé vymodelované v počítači, ale tomu moc nevěřím, víš jak to chodí, někdo si někde něco přečte a pak dělá, že tomu rozumí, no já nevím.

Taky jsem četla rozhovor s tím hercem a oni se ho ptali, jak se mu hrálo, a on že super, protože Harry je prý více méně ve stejném věku, takže je mu opravdu blízky. Musím říct, že mě to trochu zklamalo. Když pak prozradil, že v pátém díle se dozvíme, že Harryho otec byl extrémně arogantní, stejně jako on, už jsem si nedělala žádný iluze. Ale stejně mně ještě překvapil, když nakonec tvrdil, že nejtěžší scéna pro něj byla, když ve filmu ztratil brýle a musel předstírat, že bez nich nevidí, ačkoliv ve skutečnosti vidí perfektně. To bylo tedy dost těžké. Ale jinak jsi měla pravdu, ten Sirius Black je vážně docela hezký, i když chce toho kluka zabít. Asi že mu něco provedl, nevím, ty rumunské titulky mě trochu zmátly. Děti si teď vymyslely novou zábavu, honí se po bytě a pokřikují na sebe impedimenta, impedimenta! a vzápětí zpomalí, nebo zastaví kdekoliv cokoliv. Už mě to přestává bavit, je to pořád dokola, ještě že se to nejstrašnější, smrtící zaklínadlo nesmí říkat nahlas.

A víš, jak jsi mi tenkrát v Bulharsku vyprávěla o té jejich vlajce, že ty národní barvy jsou proto, že rajče, okurka a feta. Nechtěla jsem ti věřit, pamatuješ, ale dnes jsem si zase po dlouhé době dělala šopský salát a musím říct, že něco na tom přeci jen asi bude. Moc ráda na to vzpomínám. Ještě jednou ti taky děkuju za ten recept na piškotové koláčky, dětem moc chutnaly a mně taky. Na oplátku posílám návod na pudink, jak jsem slíbila: Z 1/2 litru mléka oddělíme asi 1/3, ve které rozmícháme obsah sáčku. Do zbylého mléka přidáme 2-3 polévkové lžice cukru a přivedeme k varu. Do vroucího mléka nalijeme rozmíchanou předem připravenou směs. Za stálého míchání vaříme ještě asi 2 minuty. Hotovo.

Petr Strouhal, podobně jako kino, filmuje smrt při práci. Je to rutina všedního záchvěvu. Smrt je v jeho filmech přítomná ve své nejživější podobě, ve vzpomínce, jako odraz. Odraz, který má svou vlastní hloubku, u níž však můžeme jen těžko odhadovat, kam až ve skutečnosti sahá. Jako obvykle nám tady totiž schází měřítko. Vzdálenost, kterou je třeba překonat, se násobí naším očekáváním a snahou zachytit nezřetelný příběh.

Ovšem stejně jako u špinavého prádla je těžké do této hloubky proniknout. Můžeme snad použít OMO (viz Barthes), ale obávám se, že v tomto případě nic nevybělíme. Není totiž co. Tajemství se tady neskryvá kdesi hluboko na dně, ale odráží se na sladkém dezertu. Z neproniknutelné hlubiny se tak, ne zcela pochopitelně, stal lesklý povrch. A prázdná, černá místa tu jsou asi proto, abychom je prázdná nechali.

Dear Petra, since you haven't been in touch, I am writing again myself, despite the rush I am in, at least a few lines. It is always the same here, when you are not here, just simply boring. I want you to be at home already; it is obvious that I am missing you.

Once more I have gone off coffee, and in order not to fall into boredom, I must always be doing something. I can always find something to do; there is never a lack of work with three children. Yesterday we were in the cinema, the kids were delighted to finally see the third part of Harry Potter, the same that you told them about. I quite liked it too, even if I don't really understand why the Church banned it; really there is nothing that bad in it. The kids were a little afraid, it's true, and it is a bit frightening, and then there are those horrible brain eaters. Somewhere they wrote that it is all created on a computer, but I don't believe it much; you know how it goes, a person reads something somewhere and then pretends to understand it; well, I don't know.

I also read an interview with that actor and they asked him what it was like to play the role and said it was super, because Harry is more or less the same age so is really close to him. I must admit, that disappointed me a bit. When he went on to reveal that in the fifth part we get to know that Harry's father was extremely arrogant, the same as him, I lost all my illusions. But still I was surprised when he said at the end that the hardest scene for him was when he lost his glasses in the film and had to pretend that he couldn't see without them, although in reality he could see perfectly. That was quite difficult. But otherwise you were right; that Sirius Black is really quite handsome even though he wants to kill that boy. Maybe something got into him, but I don't know, because the Romanian subtitles confused me a bit.

The kids have made up a new game; they run around the flat and shout impedimenta, impedimenta! at each other then immediately slow down or stop any thing anywhere. I'm tired of it, it goes round in circles, it is just a good thing that the most frightening and mortal spell can't be spoken aloud. And you know how you told me that time in Bulgaria about their flag, how the national colours are tomato, cucumber and feta cheese. You remember that I didn't want to believe it, but I made a mixed salad again after a long time and I must say that there surely must be something in it. I like to remember it.

So I thank you once again for the recipe for biscuit cake; the kids really liked it, and me too. I am sending the instructions for making the pudding in return, as I promised: from 1/2 litre of milk separate about 1/3, and mix in the contents of the packet. Add 2-3 soup spoons of sugar the remaining milk and bring to the boil. Stir the prepared mixture into the boiling milk. Boil for a further 2 minutes, stirring constantly. That's it.

Petr Strouhal, like the cinema, films death at work. It is routine, everyday vibration. Death is present in his films in its liveliest incarnation, in memory, as a reflection. A reflection that has its own depth, which we can hardly comprehend, where it touches reality. As usual we lack a benchmark. The distance that must be overcome increases our expectations and the effort to catch an inaudible tale.

Of course, just as with dirty laundry, it is difficult to get into these depths. Perhaps we can use OMO (viz. Barthes), but I am afraid that in this case we can whiten nothing. That is to say there is nothing to whiten. The secret here is not hidden somewhere deep at the bottom, but rather is reflected in a sweet dessert. From the unfathomable depths, then, not altogether understandably, there comes a shiny surface. And the empty black spaces are probably there so that we leave them empty.

Petr Strouhal

narozen/born: 27.1. 1977 v Prostějově
adresa/address: Prostějov, Marie Pujmanové 670, 79811
e-mail: stro@centrum.cz

studia/education

FaVu v Brně (Martin Mainer, Peter Rónai, Richard Fajnor) od roku 2001

skupinové výstavy od roku 2000 collective exhibitions since 2000

- 2001 - „AM2“, Galerie Jána Šmoka, Jihlava
- 2002 - „AM2“, Galerie Felixe Jeneweina, Kutná Hora
 - „Mladý maso“, dům U Zlatého prstenu, Praha
 - „Honzo, nezapomeň vyndat křídla!“, Galerie NoD, Praha
- 2003 - „Nejhezčí čert“, galerie Půda, Jihlava
 - „10 let FaVu“, Dům umění, Brno
 - „It's a question of Lust“, G99, Brno, galerie Display, Praha
- 2004 - „MMS“, Městské Divadlo Brno

samostatné výstavy/solo exhibition

„Solamil“, galerie Eskort, Brno - 2004

Solamil, DVD, 5:23, 2004



Blížící se opravdové mistrovské dílo

On the Making of a True Masterpiece

Píšu o Martinovi a pro Martina už několik let, od té doby, co přišel do kanceláří časopisu Umělec a já jsem ho přistihl, jak si pohrává s myšlenkou na pokus o psaní někoho jiného o jeho práci. Od té doby spolupracujeme na knihách, já píšu o něm a jeho práci články do časopisů, novin, na webové stránky. Prošel jsem a „upravil“ anglické verze stovek stran jeho poezie, teorií, esejí, příběhů, pamětí, přemítání. Přeložil jsem jeho citlivou češtinu tak, jak nejlépe jsem to uměl, a s jeho jazykovým citěním jsme dohromady vytvořili celek.

Ale nikdy jsem o Martinovi nepsal do katalogu. V neděli mi volala Jana Kalinová a řkala, že slyšela, že jsem největší expert na Martina Zeta v zemi. To není pravda, protože nikdo nezná Martina lépe než on sám. Takže proto je také nemožné mít katalog s Martinovým dílem bez toho, aby tam bylo vloženo několik málo jeho vlastních textů. Jeho cesta k sebepoznání, vnitřní mechanismus jeho duše a výsledek rozebrání systémů a byrokracie, které ho obklopují, tak vypadá jeho cesta životem a uměním. On by měl rozjet s obrovskou elegancí celou kampaň FREE MARTIN ZET!, vysypat se skrz Evropu a po celém světě. Na krátký okamžik by lidé na této planetě jednohlasně povstali a řvali pro svobodu Martina Zeta. Vyjádření soucitu.

Často jsem se sám sebe ptal, jaký bude jeho další krok, jaká myšlenka by pravděpodobně mohla odpružit tu poslední a do jaké dimenze ji to vymrští. Je to jako pokoušet se navrhnout vzhled sněhové vločky. Nedávno večer jsme on a já společně četli na festivalu poezie v Praze, když Martin začal vytahovat své nové dílo z batohu, který si sebou donesl. Vlajčky. Červené vlajčky, všechny červené, ale každá s jiným vzorkem. Takže vlajka EU, celá červená s dvanácti hvězdičkami. Vlajka US s hvězdami a pruhy, celá červená, atd. Chvilí četl tichým hlasem o revoluci a sál byl blažený. O barvách revoluce. O jeho vsi, Libušíně, daleko od periferie Prahy, daleko v kopcích, uprostřed ničeho, a o tom, jak bylo slovo revoluce vytištěno za hvězdné noci přímo v jeho vsi. Pak jsme všichni šli do další místnosti a dívali se na dvě videa, které byla částí této přehlídky. A znovu začal Martin s dobře známou a logickou a lidskou stránkou svého života, velmi osobním a zatím obecným citěním a otevřel ho celému světu. Pak zakřičel:

**POKUD JETADY STÁLE NESPOKOJENOST S NYNĚJŠÍ SITUACÍ,
POKUD STÁLE EXISTUJE TOUHA NĚCO ZMĚNIT,
MYŠLENKA REVOLUCE JE STÁLE ŽIVÁ!**

Kde opravdu je revoluce? Nebyli jsme všichni oklamáni? Umělec stojí v koruně stromu, daleko z dohledu, mává červenými vlajkami, zachytává jimi o větve a pouští je. Jako poslední živá duše s úmyslem, i když marným a nemajícím smysl, pohlcený džunglí hromadné ignorance? Hypnotický materialismus?

Cokoli by to mohlo být, je to stále Martin na stromech, je to stále jeho domov, a jeho děti a manželka na něj hulákají „pojd' dolů a přestaň s tím!“ Rozdíl pro Martina je, že centrum a periferie jsou jedno a to samé. Hranice se nejasně ztrácejí, a i když mizejí po kapkách, způsobuje to kolaps mezi vnitřním a vnějším, blízkým a dalekým, centrem a periferií. Skutečná světla vnitřní práce se začínají objevovat a oslepují ty kolem něho. A já upřímně doufám, že budu svědkem blížícího se mistrovského díla.

I've been writing about and for Martin for years now, ever since he came to the offices of Umělec magazine and I caught him playing around with the language in an essay writing by someone else about his work. Since then we have collaborated on books, I have written articles about him and his work for magazines, newspapers, web sites. I have gone through and “fixed up” the English versions of hundreds of pages of his poetry, theories, essay, stories, mental wanderings, musings. I have translated his sensitive Czech, as well as I could, and with his feel for language together we made it whole.

But I have never written about Martin for a catalogue. Jana Kalinová called me on Sunday and said that she was told that I am the biggest expert on Martin Zet in the country. However, this is untrue. Nobody knows Martin better than Martin himself. Which is why it's impossible to have a catalogue with Martin's work without putting in a few of his own texts. His journey towards self-knowledge, the inner workings of his psyche, and as a consequence the dismantling of the systems and bureaucracies that surround him, appeared to be the way his life and art were taking him. He'd unwound with great panache the whole FREE MARTIN ZET! campaign, emptied himself on it throughout Europe and around the world. For a brief moment on this planet, people stood up in unison and shouted for the freedom of Martin Zet. An act of compassion.

And I'd often asked myself what his next step was going to be, what idea could possibly spring off the last, and into what dimension of space will it hurl itself. It's like trying to predict the design in a snowflake. One evening not too long ago, he and I were reading together for a poetry festival in Prague, when he began to pull his new work out of the backpack he'd lugged up in front. Flags. Red fags, all red flags but with the different state patterns. So an EU flag, all red with the twelve stars. A US flag with stars and stripes, all red, ect. He read for a while in a quiet voice about revolution, and the room was enraptured. About the color of revolution. About his village, Libušín, out of the periphery of Prague, out in the hills, in the middle of nowhere, and how the word revolution was coined on a starry night, right in this village. Then we all went into the next room and watched two videos, both of which are a part of this show. Once again, Martin had begun with the familiar, a sane and human aspect of his life, a very personal and yet universal feeling, and opened it out to the rest of the world. When Martin shouts:

**AS LONG AS THERE IS DISAPPOINTMENT WITH THE CURRENT
SITUATION, AS LONG AS THERE IS A DESIRE TO CHANGE
SOMETHING, THE IDEA OF REVOLUTION IS ALIVE!**

Where, in fact, is the revolution? Have we all not been duped? The artist stands in the treetops, out of sight, waving red flags, snagging them in the branches, dropping them. Like the last soul with a purpose, however futile and meaningless, swallowed up by the jungle, of mass ignorance? Hypnotic materialism?

Whatever it may be, it's still Martin in the trees, it's still his home and it's still his kids and wife shouting for him to “come down now and stop doing that!” The difference for Martin is that the center and the periphery are one and the same thing. The boundaries have gone all fuzzy and even faded away in spots, causing a kind of collapse between inner and outer, near and far, periphery and center. The true lights of the inner work are beginning to show and blind those around him. And it's my sincere hope that I will be witness to the future masterpiece.

Jeffrey A. Buehler

Evropská revoluční vlajka, textilie, 150 x 300 cm, 2004

