



In the Snares of the Expanded Field of Sculpture

Jana Geržová

The publication "Lapidary" was released in 2014 by the Academy of Art, Architecture and Design in Prague. It was prepared by Dominik Lang (1980), artist and Head of the Sculpture Department, and art theorist Edith Jeřábková (1970), in collaboration with the students of the studio. The review analyses three parts of the book.

1. The Exhibition, which took place in 2013 and which not only included students' works, but also works by the generation of middle-aged and older artists, while this concept could be considered as creating a "studio" genealogy.
2. The Reader including texts by four Czech and three foreign contributors, which, either directly or indirectly, relate to the study Sculpture in the Expanded Field (1979) by Rosalind Krauss or, which highlight the new turn to the materialization of art and philosophical thinking represented by object-oriented ontology.
3. The Poll, in which the exhibiting artists comment on three thematic areas mapping the various aspects of contemporary sculpture: Recycling and Design, Public Space for Sculpture and, finally, the reflection of the exhibition itself.

Mgr. Jana Geržová, art historian and critic. Editor – in – Chief of Profil. Contemporary Art Magazine.

Publikácia Lapidarium, Ateliér sochárstva, UMRUM, Praha



V osídlach expandovaného poľa sochy

Jana Geržová

Edith Jeřábková, Dominik Lang (eds.): Lapidarium. Ateliér sochařství. Praha: VŠUP, 2014, 170 s.

Odborná spolupráca: Anežka Bartlová, Jitka Šosová. Autori textov: Anežka Bartlová, Johanna Burton, Edith Jeřábková, Bruno Latour, Martin Mazanec, Terezie Nekvindová, Pil and Galia Kollektiv, Rudolf Samohejl, Jitka Šosová, Jan Wollner, Jiří Žák. Odborná recenzia: Jan Zálešák

Nedávno sa na pultoch českých, ale aj slovenských kníhkupectiev objavila publikácia, ktorú pod názvom *Lapidarium* pripravil Ateliér sochárstva na pražskej Vysokej škole umeleckopriemyselnej, vedený zaujímavou tímovou dvojicou, výtvarníkom Dominikom Langom (1980) a teoretičkou umenia Edith Jeřábkovou (1970). Lang s Jeřábkovou sa stali vedúcimi ateliéru v roku 2011, pričom Lang získal tento post len tri roky po ukončení štúdia na Akadémii výtvarných umení v Prahe (ateliér Jindřicha Zeithammla, Veroniky Bromovej a Jiřího Příhody). Obidvaja patria vo svojom odbore k renomovaným osobnostiam. Lang ešte

Ján Maňčuška: Ten druhý (Poprosil som svoju ženu, aby mi začíernila miesta na tele, ktoré si nevidím), 2007, inštalácia





Pohľad do výstavných priestorov. V popredí Stanislav Karoli: Bez názvu, 2013. Na stene Lukáš Jasanský & Martin Polák: Fluxus, 1990.



Pohľad do výstavných priestorov. Vpredu Vladimír Skrepl: Bez názvu (MN7), 1997 (rekonštrukcia: Jan Haubelt, 2013), vpravo Eva Kmentová: Stopy, 1969 (rekonštrukcia: Olbram Zoubek 2013, druhá kópia z originálu) a Václav Litvan: Minca, 2012, vľavo Anna Hulačová: Kráska a netvor, 2013

reprezentoval Českú republiku na 54. bienále v Benátkach a o dva roky neskôr sa stal laureátom Ceny Jindřicha Chalupického. Jeho tvorba, ktorá invenčne prekračuje nielen tradičnú a modernistickú predstavu o soche, ale aj očakávania, ktoré máme od tohto média v postmediálnej dobe, bola zastúpená nielen na dôležitých domácich výstavách (napr. *Začiatok storočia*, kurátorka Pavlína Morganová; *Ostrov odporu. Medzi prvou a druhou modernosťou 1985 – 2012*, kurátori Edith Jeřábková, Jana a Jiří Ševčíkovi, obidve v roku 2012), ale aj v medzinárodných projektoch. V roku 2012 sa zúčastnil parížskeho trienále *Intense Proximity*, ktoré pre Palais de Tokyo pripravil Okwui Enwezor, a v roku 2013 mal samostatnú výstavu *Expanded Anxiety* vo viedenskej Secesii. Edith Jeřábková vyštudovala teóriu a dejiny umenia na Univerzite Palackého v Olomouci (1990 – 1996), nejaký čas žila v zahraničí, po návrate v roku 2005 pôsobila ako kurátorka a zástupkyňa riaditeľky v Galérii Klatovy/Klenová (2006 – 2008), v Galérii Fotograf a ako výskumná pracovníčka VVP na AVU v Prahe. Jedným z výstupov tejto činnosti bola výstava *Ostrov odporu. Medzi prvou a druhou modernosťou 1985 – 2012*, ktorú pripravila spoločne s Janou a Jiřím Ševčíkovi. Na Slovensku spolupracovala s Miroou Keratou na projekte *Minútové romány* (Imre Bukta, Ľubomír Ďurček, Jiří Kovanda) pre Štátnu galériu v Banskej Bystrici (2014).

Lapidarium je publikácia, ktorej história siaha do roku 2013, kedy sa v lapidáriu Betlehemskej kaplnky v Prahe uskutočnila rovnomenná výstava Sochárskeho ateliéru Dominika Langa a Edith Jeřábkovej. Nešlo však o výstavu študentskej tvorby v pravom slova zmysle, ale o projekt, kde sa spoločne s aktuálnymi prácami výtvarníčok a výtvarníkov z ateliéru (napr. Jan Boháč, Anna Hulačová, Anna Ročňová, Matouš Lipus, Stanislav Karoli, Stanislava Karbušická alebo Rudolf Samohejl) prezentovali diela etablovaných umelcov, a to nielen pedagógov, ako by sme mohli očakávať (Jiří David, Vladimír Skrepl, Marek Meduna), ale celého

spektra generačne i názorovo diferencovaných autoriek a autorov, ktorých si na základe individuálneho kľúča vybrali buď samotní študenti, alebo ich tam zaradili vedúci pedagógovia Lang a Jeřábková. I keď tento koncept ďaleko presahuje štandardnú „ateliérovú výstavu“, expanzia za múry alma mater sama o sebe ešte nemusí znamenať žiadnu pridanú hodnotu. Tou sa stáva až v okamihu, keď diela, ktoré sa v tejto konštelácii ocitli prvýkrát, vytvárajú zaujímavé susedstvá nielen preto, že sú autonómnymi objektmi a v prípade starších prác i historicky preverenými hodnotami, ale predovšetkým preto, lebo boli vybrané s určitým zámerom. Ak je to tak, potom by sme sa mohli pýtať, o čom vypovedá susedstvo aktuálnych prác mladých študentiek a študentov so slávnou jednoduchou inštaláciou *Stopy* (1969) Evy Kmentovej a s ďalšími modelovými dielami šesťdesiatych rokov minulého storočia (napr. videozáznam Grygarovej *Hmatovej kresby* z roku 1969 alebo fotografie Demartiniho akcie *Demonštrácia priestoru* z toho istého roku). Ak nejde o náhodný výber, chceli by sme vedieť, či súvislosť medzi rekonštrukciou plastiky *Film* od Zdeňka Pěšánka z roku 1928 a inštaláciou Jána Mančušky *Ten druhý* (*Poprosil jsem svoji ženu, aby mi začernila místa na těle, která si nevidím*) z roku 2007, v ktorej ako ťažiskový materiál použil visiace čiernebiele filmové pásy, vypovedá o hlbších väzbách ako len o prvoplánovej asociácii názvu a použitého média. Rovnako by nás mohlo zaujímať, o čom svedčí koncentrované zastúpenie výrazných ženských autoriek, ku ktorým patrí Eva Kořátková, Pavla Sceranková alebo Denisa Lehocká.

Návod na čítanie tejto zostavy diel ponúka ex post v úvode knihy Edith Jeřábková, keď píše: „Objekty zařazené do výstavy zastávaly zároveň autonomní pozice výjimečného díla vybraného pro pohled diváků i studentů a zároveň měly funkci reprezentativní – zastupovaly i řadu dalších objektů jistého uměleckého projevu. Byly jakousi kondenzací, radikální zkratkou a mostem, mohu-li použít



Denisa Lehocká: Bez názvu, 2011

tyto otrepané metafory. Vědomě jsme nejzazší bod našeho pohledu zpět umístili do šedesátých let minulého století, do doby tzv. rozšíření pojmu sochařství, pokud budeme považovat za výchozí pozici jakési genealogie textů k sochařství, což se jednoznačně nabízí, text *Sochařství v rozšířeném poli* Rosalind Kraussově z roku 1979, který zároveň pojmenovává pro celou oblast umění nástup postmoderní situace“ (s. 11).

Odkaz na ťažiskový text Rosalind Kraussovej, ktorý je, ako píše Jeřábková, „pro náš ateliér základní literaturou“ (s. 14), vytvárá jeden z rámcov výstavy i celej publikácie. To, čo sa ťažiskovo prezentuje, sú diela pohybujúce sa v rozšírenom poli sochy, kde je, ako to formulovala Kraussová, „socha iba jedným pojmom na periférii poľa, v ktorom existujú ďalšie, inak štruktúrované možnosti“.1 Je však otázkou, akú povahu má táto decentralizácia pojmu socha po viac ako štvrtstoročí, ktoré uplynulo od okamihu, kedy Kraussová text písala a svoju teóriu demonštrovala na príkladoch tvorby amerických minimalistov a landartistov, ktorí v jej interpretácii už predznamenávali postmodernu (Robert Smithson, Richard Serra, Walter De Maria, Sol LeWitt, Michael Heizer a ďalší). Ak si pripomenieme jednu z úvodných pasáží jej štúdie, môže sa nám zdať, že sa až tak veľa nezmenilo. „V posledných desiatich rokoch sa za sochy označujú trochu neobvyklé objekty: úzke chodby zakončené televíznou obrazovkou; rozmerné fotografie dokumentujúce pešie výpravy; zrkadlá v obyčajnej miestnosti nastavené do neobyčajných uhlov; miznúce čiary v púšti.“2

Práce prezentované na výstave *Lapidarium* však predsa len vypovedajú o zmene, ktorú by sme pri istom zjednodušení mohli vidieť v dvoch protichodných tendenciách nepriamo nadväzujúcich na ideu rozšíreného poľa sochy. Prvá akoby pokračovala v procese decentralizácie sochy, ktorý sa začal v šesťdesiatych rokoch, s tým rozdielom, že štruktúry, ktoré expandované pole sochy vytvárajú, sú dnes obsadené filmom, performanciou alebo fotografiou. Jeřábková, hovoriac

1 Krauss, Rosalind: *Sochařství v rozšířeném poli*. In Císař, Karel (ed.): *Stav věcí*. Kat. výst. Brno: Dům umění města Brna, 2012, s. 138.

2 *Ibidem*, s. 131.



Pohľad do výstavných priestorov. Vpredu Eva Kotátková: *Dielo prírody*, 2011, vľavo Milan Grygar: *Hmatová kresba*, 1969 (Realizácia filmu: Dobroslav Zborník, 1983)

trochu poeticky o „námluvách“ medzi filmom a sochou, performanciou a sochou a fotografiou a sochou, naznačuje, čo je z pohľadu Ateliéru dôležité. Ak sa na výstavu pozeráme cez túto optiku, rozumieme, prečo boli akcentované diela, ktoré mali tieto presahy sochy k iným médiám demonštrovať. Vo vzťahu k filmu sa podľa Jeřábkovej stala ťažisková práca Jána Mančušku *Ten druhý (Poprosil jsem svoji ženu, aby mi začernila místa na těle, která si nevidím)* z roku 2007, kde „objekt či socha... prijímá vzhľad promítacího plátna, kamery, filmového pásu“ (s. 12). Dôležité je, že obe médiá – socha aj film – sú u Mančušku používané „proti srsti“ toho, čím a ako sú štandardne definované. K tejto práci sa voľne radili ďalšie dve diela, svojou povahou však protikladné nielen k Mančuškovej inštalácii, ale aj k sebe navzájom. Zatiaľ čo rekonštrukcia Pešánkovho *Filmu* z roku 1928, ktorá – ako sa píše v knihe – bola do výstavy zahrnutá na základe prania jedného zo študentov, reprezentuje prototyp avantgardnej plastiky, dvojkanálová diaprojekcia na jedno plátno, v asynchrónnej nekonečnej slučke, ktorú vytvoril Filip Cenek v rokoch 2010 – 2013, reprezentuje skôr experimentálny film než expandované pole sochy.

Podobne diferencovanú, ale vnútorne homogénnejšiu množinu tvorili diela, ku ktorým by sme mohli priradiť kľúčové slovo performancia. Na jednej strane išlo o živé akcie umelcov sprostredkované záznamom, či už videom (Dalibor Chatrný, Pavla Sceranková), alebo fotografiou (Hugo Demartini), na druhej strane „chybení, absence těla, která paradoxně zesiluje tělesnost díky jemné, ale naléhavé přítomnosti její stopy“ (s. 13) – inštalácia *Stopy* Evy Kmentovej, ale aj séria objektov Evy Kotátkovej a ich „umístění na ‚jevišti‘“, ktoré „předjímá performativní kvalitu těchto objektů“. Analogicky by sme mohli poukázat na viaceré vystavené diela, kde sa podľa Jeřábkovej nachádza prienik medzi fotografiou a sochou, či už vo forme dokumentácie, ktorá sa stáva jediným hmatateľným výstupom (Demartini), alebo autonómnej fotografie ako v prípade Lukáša Jasanského a Martina Poláka. Túto líniu diel prezentovaných na výstave by sme mohli vnímať



Anna Hulačová: Kráska a netvor, 2013



Matouš Lipus: Noc, 2013

ako vytváranie „ateliérového“ rodokmeňa, ktorý je však konštruovaný viac z pozície vedúcich pedagógov ako študentov.

Druhá tendencia, ktorá sa k fenoménu rozšíreného pola nevzťahuje afirmatívne, ale viac polemicky, súvisí s prácami, kde sa podľa Jeřábkovej ukazuje zvýšená „citlivosť k materiálu, strukture, tradícii minimalizmu a ready-madu“. Ak si pozrieme diela autorov, ktorí sú tu uvádzaní ako modeloví – Jan Turner a Tomáš Hlavina, mohli by sme ich hypoteticky zaradiť do „nenápadnej“ generácie deväťdesiatych rokov, ktorú definovala Pavlína Morganová a ktorú spájala s estetickou „urob si sám“, ktorej konštantou je „rukodelná zručnosť, levné materiály – jakési ušlechtilé kutilství“. Citlivosť k materiálu a manuálna zručnosť sú znaky, ktoré sú v exponovanej podobe prítomné predovšetkým u Anny Hulačovej, Stanislavy Karbušickej, Anny Ročňovej, Stanislava Karoliho a Matouše Lipuse. Jeřábková v súvislosti s ich tvorbou používa výraz „materiálny obrat“, ktorý s odvolaním sa na Rachel Jonesovú³ spája s tendenciou, ktorá „klade dôraz na remeslnú stránku, materiál, hmotu, jež je obdařena vlastní vůlí, pohybem, konektivitou a často si ‚sama‘ vyhledává výslednou formu“ (s. 15). Práve remeselná zručnosť a dôraz na materiál sú znaky spájané s modernisticky chápanou autonómiou sochy ako ju zdefinoval Clement Greenberg na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov 20. storočia, voči ktorej sa Kraussová vymedzila negatívne. „Z vyššie uvedenej štruktúry je zrejmé, že logika priestoru postmoderných postupov už viac nie je organizovaná okolo definície média na základe materiálu...“⁴

Čo by v tomto kontexte mohol „materiálny obrat“ v tvorbe najmladších výtvarníkov znamenať? Jeřábková ho spája s „predstavou ultra-konzervativizmu alebo formalizmu“, ale súčasne v ňom, paradoxne, vidí potenciálnu „progresívnu

sílu v rámci krize súčasného systému s jeho hyperaktívnu dynamikou a konceptuálnosťou, ktorý nedúfveňuje lingvistickým konštruktóm“ (s. 15). Ak sa vrátíme späť ku Kraussovej, mohli by sme si položiť rovnakú otázku, akú formulovala Johanna Burtonová v texte *Sochařství: Ne-Ne-Ne (Nebo krásný vzduch)*, ktorý je zaradený do druhej časti publikácie *Lapidarium*. „Jak dlouho může rozšířené pole zůstat rozšiřitelné, než se jeho neustále napínané obrysy roztrhnou či spíše než ztratí pružnost a stane se z něj beztvář hmoty? Co se stane s uměleckou tvorbou, jejím vnímáním a kritikou umění, až se jejich termíny nebudou namotávat do navazujícího historického uzlu, ale budou lehce integrovány do kulturní produkce jako takové? Co se stane, až zmizí uzel a „negace“, pomocí nichž se umění definuje? Jak to vypadá, když už se pole nemůže dále rozšiřovat a zhroutí se? Jinými slovy – jaké to je, když ono ne-ne přestane být procesuálně dialektické a stane se absolutním potvrzením? Co když ne-ne logicky vyřadí samo sebe a změní se v pouhé ANO?“ (s. 96).

Zaradenie tohto textu, ktorý bol napísaný v roku 2006 pre katalóg výstavy *Uncertainty of Objects and Ideas* (Hirshhorn Museum, Washington), symbolicky uzatvára diskusiu o rozšírenom poli sochy bez toho, aby sme sa o ňu mohli oprieť pri čítaní prác najmladších umelkyň a umelcov spájaných s materiálnym obratom.

Ako schodnejšia cesta sa možno ukazuje návrat k autorom, ktorí skúmajú presahy médií v postmediálnej dobe, a to nielen k Petrovi Weiblovi, ktorý je v publikácii *Lapidarium* citovaný, ale napríklad aj k Wolfgangovi Welschovi a jeho prednáške *Umelé rajské záhrady? Skúmanie sveta elektronických médií a iných svetov*, v ktorej sa zameril na výskum toho, ako sa mení naše chápanie skutočnosti pod vplyvom elektronických mediálnych svetov. Nemohol by materiálny obrat

³ Jones, Rachel: Making Matters. In *Material Intelligence* (online katalog), Kettle's Yard. Cambridge, 2009; URL: http://www.kettlesyard.co.uk/exhibitions/mi_catalogue/essay_jones.html.

⁴ Krauss, 2012, s. 141.



Jan Turner: Stól, 2000

súvisieť s tým, že vo vzťahu „k elektronickým hyperrýchlostiam učíme sa nanovo doceniť zotrvačnosť, vo vzťahu k univerzálnej pohyblivosti a premenlivosti učíme sa opäť doceniť stálosť a nemennosť, oproti voľnej hre výdrž a vytrvalosť, oproti vznášaniu sa masívnosť, oproti nestálosti konštantnosť a spoľahlivosť,⁵ pričom tieto nedostatočne pokryté potreby haptickosti a prítomnosti Welsch nevidí ako „jednoduchý antiprogram“ k elektronickým svetom.

A je tu ešte iný aspekt, ktorý by mohol súvisieť s materiálnym obratom. Upozornil naň filozof Miroslav Marcelli, keď sa zamýšľal nad dôsledkami teroristického útoku na Svetové obchodné centrum v New Yorku. Podľa neho pohľad na ruiny zničeného centra priniesol dve dôležité zistenia. Prvým je fakt, „že reálny priestor sa nedá redukovať na jeho virtuálnu reprezentáciu“⁶, druhým je fatálna skúsenosť, že priestor, ktorý sme dokázali zničiť, nevieme obnoviť, pretože „nijaká funkcia [tieto priestory] znovu nestvorí, nijaký program ich z virtuálnej reality neprivedie do zdanlivo banálnej reality“⁷. V týchto úvahách, citujúc výrok francúzskeho architekta Christiana Portzamparca, dospel Marcelli k pojmu „návrat k archaickému“. K tomuto archaickému a apokalyptickému by som zaradila nielen objekt *Noc* od Matúša Lipusa, ale aj jeho autorský komentár: „Personifikácie noci

5 Welsch, Wolfgang: *Umelé rajské záhrady? Skúmanie sveta elektronických médií a iných svetov*. Bratislava: Soros Center for Contemporary Arts, 1995, s. 7.

6 Marcelli, Miroslav: Realita fikcie a fikcia reality. In Karul, Róbert – Porubjak, Matúš (eds.): *Realita a fikcia*. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie v rámci 9. výročného stretnutia SFZ pri SAV. Bratislava: SFZ pri SAV a KF FF UCM, 2009, s. 15. Dostupné na http://www.sfz.sk/sites/default/files/zborniky/2009_Realita_a_fikcia.pdf.

7 Ibidem, s. 16.



Jan Šerých: Black Sabbath, 2002

jako animální bytosti. Noc jako neprostupná tma, soumrak světla a temná představa naší budoucnosti, v očekávání ropného blackout.“⁸

Druhú časť publikácie tvorí súbor siedmich textov. Štyri sú od českých autoriek a autorov, tri sú preklady zo zahraničnej literatúry. Konceptiu zreteľne pomenovala Edith Jeřábková, pričom zdôraznila, že „publikácia – v súvislosti s výstavou Lapidárium – medzi sebou svírá dva umelécké a historické body – obdobie nástupu konceptualizmu, pro ktorý bylo důležité odhmotnění, propojení s lingvisticky orientovanou teorií, filozofií a sociologií, a z druhé strany období nástupu materialismu, objektově orientované filozofie a umění“ (s. 18).

Na prvé obdobie konceptualizácie a dematerializácie sa vzťahujú texty Terézie Někviňdovej „Instalace a instalace. Stanislav Kolíbal v kontextu umění 60. let“, Jana Wollnera „Kolik váží socha? Poznámky k dematerializaci československého umění 60. let“ a Martina Mazanca „Ohýbání projekce. Popis situace, který je analýzou filmu, teda instantného média“. Opačnú tendenciu, teda príklon k materializmu a objektovo orientovanej filozofii, zastupujú texty Johanny Burtonovej „Sochařství: Ne-ne-ne (nebo krásný vzduch)“, Bruna Latoura „Od Realpolitik k Dingpolitik“ a Pil and Galia Kollektiv „Mohou objekty jednat? Působnost a věcnost v současném sochařství a instalaci“. Táto čítanka je dobrým východiskom pre diskusiu na pôde ateliéru i mimo neho, aj keď texty, najmä preklady zahraničných autorov, si vyžadujú sústredené čítanie, predovšetkým preto, že tu chýba poznanie kontextu, v ktorom vznikali. Nemyslím len kontext odlišnej kultúrno-spoločenskej

8 Citácia je prevzatá z autorovho portfólia. Dostupné na <https://www.umprum.cz/web/cs/volne-ume-ni/socharstvi>.

reality, ale predovšetkým intelektuálneho podhubia, z ktorého vyšli, reagujúc na skryté či zjavné podnety iných textov, ktoré sú u nás nedostupné. Platí to aj za predpokladu, že minimálne Bruno Latour nie je neznámy a už v roku 2003 vyšiel preklad jeho knihy *Nikdy sme neboli moderní* (Bratislava: Kalligram, 2003) a časopis *Profil* uverejnil preklad štúdie Čo je *Iconoklash?* (*Profil*, 2003, č. 3 a 4).

Nakoniec, ale nie na poslednom mieste treba upozorniť na tretiu zložku publikácie. Ide o mapovanie názorov umelkyň a umelcov formou otázok, ktoré si pripravila trojica mladých autorov – Anežka Bartlová a Jitka Šosová (kritičky a historičky umenia) a výtvarník Rudolf Samohejl. Pod názvom *Lapidárne otázky*, ktorý je vtipnou slovnou hračkou, položili vystavujúcim umelkyniam a umelcom, ale aj ľuďom, ktorí diela na výstavu zapožičali (Polana Bregantová, dcéra Evy Kmantovej), sériu troch otázok. Prvá – *Recyklácia a dizajn* – kládla dôraz na to, „jak umělci a umělkyně vnímají problematiku ‚ekologie‘ (ve smyslu starosti o prostředí, v němž žijeme) a věcnosti uměleckých děl“. Druhá otázka – *Verejný priestor pre sochu* – akcentovala tému sochy vo verejnom priestore a angažovanosť umenia. A posledná – *Reflexia výstavy Lapidárium/mediálna vyhranenosť* – sa vzťahovala na samotnú výstavu a problematiku sochy, jej elementárneho uchopenia. Napriek tomu, že na takto položené otázky nereagovali všetci umelci a umelkyne participujúci na výstave, anketa priniesla súbor odpovedí s istou výpovednou hodnotou, predovšetkým potvrdenie obecného panujúceho názoru o flexibilitate pojmu socha v súčasnom umení. Na ilustráciu ponúkame malú selekciu odpovedí na poslednú otázku.

Reflexe výstavy „Lapidárium“ / mediálna vyhranenosť

Výstava „Lapidárium“ samu sebe definovala jako sochařskou přehlídku: snažila se zmapovat, jak se dnešní studenti sochařství vztahují k tradici a k tomu, co bylo vytvořeno za poslední cca 20 let s výjimečnými přesahy do starší minulosti. V hlavním plánu tedy stála medialita (sochařství v širším slova smyslu) jako zastřešující princip. Ptali jsme se proto jednotlivých vystavujících na reflexi výstavy, jejich roli v mozaice Lapidária a problematiku definování média sochy.

Marek Meduna: To, že to byla sochařská výstava, bych bral ve velkých uvozkách, já osobně jsem ji tak nevnímал. Myslím, že to byla taková klička, která je důsledkem toho, že pojmy například výtvarných médií jsou „gumové“, často se používají účelově v rámci školního vymezování jednotlivých ateliérů nebo v rámci teoreticko-kurátorských „problematizací“, tudíž jsou natolik vyprázdněné, že neznamenají téměř nic. Pak už vlastně není důležité, jestli se cosi označuje jako instalace nebo socha. Za sebe bych řekl, že jsem se účastnil výstavy, jejímiž kurátory byli Edith Jeřábková a Dominik Lang a na níž se podíleli výběrem vystavujících i studenti jejich ateliéru. Sochařství bych nechal v uvozkách.

Denisa Lehocká: Nezaujíma ma členenie na sochu, objekt či inštaláciu. Aj keby som mala riešiť pomník v exteriéri verejného priestoru, postupovala by som viac ako podobne. Výber média pre mňa vyplýva na jednej strane z potrieb toho, čo chcem komunikovať. Výber prostriedkov je podobný výberu slov pri písaní básní, sú súčasťou celku tvorby, produkcie, logickým sledom. Detailne rozmýšľam nad

každou jednotlivosťou. Na druhej strane je výber média dôsledkom miesta, vzťahov sociálnych, architektonických, tém a zadaní.

Jan Boháč: Pro mě se cíl výstavy naplnil v několika bodech, především už z počátku bylo nutné si vybrat jednoho umělce, kterého do výstavy doporučím, a to včetně jeho vystaveného díla. Už to nutí se nad scénou zamyslet a vybrat člověka, který reprezentuje můj názor a vkus. Vybral jsem si Tomáše Hlavinu, pro jeho citlivé a záhadné objekty. Další zajímavý moment nastal při instalaci. Je rozdíl sledovat díla nainstalovaná v galerii a rozbalovat je a opatrně instalovat. Díla ztratila svou nedotknutelnost a člověk viděl, jak jsou křehká nebo těžká, všiml si detailů, které napomohou podívat se na věci jinak, a tím i lépe pochopit samo sochařství, které se zde prezentovalo ve velmi mnoha podobách. Zásadní zkušeností bylo společné dílo Cadavre exquis, a to hlavně v osobním kontaktu s 19 umělci napříč generacemi. Práce na společné soše byla pro mě milým překvapením a skvělým zážitkem.

Pavla Sceranková: S pojmem sochařstva je trochu problém. Sochu si můžeme definovat jako práci s materiálem, priestorom a časom. Problém je v tom, že socha je často vnímaná výlučne ako práca s materiálom, priestorom a časom. Potláča sa tak konceptuálna stránka sochařstva a to, že často je dôležitou stránkou práce nejaká intelektuálna činnosť. Tiež väzba na materiál môže mať oveľa pestrejšie podoby, než aké pripúšťa tradičná predstava. Ja napríklad svoje videá – jedno bolo tiež na výstave – vnímam ako sochy: ide o prácu s materiálom a médium videa je len jednou z nevyhnutných fyzikálnych podmienok na to, aby daná vec mohla existovať. Z výstavy som cítila, že ateliér funguje pod vedením Dominika a Edith dobre, že stret obidvoch rovín pohľadu na sochu (teoretický a umelecký) je veľmi prínosný a dá sa pozorovať akoby v priamom prenose.

Jan Šerých: Úplně netuším, proč jsem byl do výstavy zařazen – nijak jsme si tuhle skutečnost s kurátory vzájemně nevysvětlovali. Zároveň mi nepřišlo nezbytné sledovat přímé vztahy mezi vlastní prací a tvorbou studentů; myslím, že jsem byl k výstavě přizván jaksi ex offo. Nepovažuji se za sochaře a instalace *Black Sabbath* je jedna z mála mých věcí, které se s jistou nadsázkou dají vnímat jako socha. Vznikla coby pokus o expanzi textu do prostoru, s představou, že fyzickou manipulací jednotlivými znaky mohou posunovat i sémantický význam celé práce. Zároveň jsem se tu snažil neopouštět určitý obsahový kánon v podobě všeobecně dostupných popkulturních odkazů.

Jiří David: Přiznávám, že jsem netušil nic o předsevzetích té výstavy. Pro mne to byla zajímavá konfrontace různých formálně-obsahových přístupů skrze několik generací, kdy jsem nerozlišoval, kdo je ještě student a kdo už ne. Sochařem bych se nenazval, pro mě je jen jeden pojem, a to umělec.

Jana Geržová, historička a kritička umenia, šéfredaktorka časopisu *Profil súčasného výtvarného umenia*

