Jana Geržová / Jan Zálešák

Art in the Anthropocene

The interview with Jan Zálešák, curator of the exhibition Apocalypse Me (3 March – 15 April, 2016, Emil Filla Gallery, Ústí nad Labem, Czech Republic)
Key words: apocalypse – anthropocene – post-anthropocene – post-humanism – speculative realism

Mgr. Jana Geržová, art historian and critic. Editor-in-Chief of Profil. Contemporary Art Magazine.
Mgr. Jan Zálešák, PhD completed his PhD studies at the Masaryk University in Brno, where he has also lectured since 2009. In 2011, he became an assistant professor at the Department of Theoretic Studies and History of Art at the Faculty of Fine Arts of the University of Technology in Brno. He is currently the Head of the Department. From 2008 to 2010 he was the curator of the Gallery of Young in Brno. He is also active as an independent curator. He is the author of *Umění spolupráce / Art of Collaboration (2011) Minulá budoucnost / Past Future (2013)*.

Vilém Novák: Kancelária, 2013 – 2016, drevorezba

Jana Geržová / Jan Zálešák

Umenie v antropocéne

Rozhovor s Janom Zálešákom, kurátorom výstavy Apocalypse Me (3. 3. – 15. 4. 2016, Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem, Česká republika)
Kľúčové slová: apokalypsa – antropocén – postantropocén – posthumanizmus – špekalutívny realizmus

Celkový pohľad na tri basreliéfy Viléma Nováka

Jana Geržová: *Pre Armaturku Galérie Emila Fillu* v Ústí nad *Labem ste nedávno pripravili projekt* Apocalypse me *(3. 3. – 15. 4. 2016), v rámci ktorého sa prezentovalo päť českých autorov vrátane jednej umelkyne a dve umelecké dvojice, z toho jedna zahraničná. Výstava istým spôsobom reflektuje stav núdze, v ktorom sa ocitol náš svet v dôsledku globálnej krízy zasahujúcej nielen všetky kľúčové oblasti života (politika, kapitál, produkcia, demografia, migrácia), ale aj samotnú planétu Zem. Tá sa práve v dôsledku často deštrukčnej činnosti človeka (klimatické zmeny vrátane globálneho otepľovania, emisie skleníkových plynov, nekontrolovateľná ťažba nerastov, klčovanie pralesov, neriadená urbanizácia atď.) dostala do stavu ekologického ohrozenia, ktorý by mohol v krajom prípade vyústiť do zániku našej civilizácie. V tomto kontexte neprekvapí, že kľúčové slová, ktoré ste použili, sú apokalypsa, kríza, postantropocén v zmysle existencie Zeme bez prítomnosti človeka... Zaujímalo by ma, či ste si túto tému vybrali, lebo si myslíte, že koncentrácia diel, v ktorých české umelkyne a umelci reflektujú stav ohrozenia planéty v kontexte fenoménov antropocénu a postantropocénu, je taká vysoká, že sa z nich dá bez problémov zostaviť nie jedna, ale hneď niekoľko výstav. Uvažovali ste o ďalších autoroch a dielach, ktoré ste z priestorových dôvodov nevystavili? Alebo naopak, výstava je skôr ilustráciou toho, že diskusia, ktorú otvárali také medzinárodné projekty ako napríklad* The Anthropocene Project*, HKW, Berlín (2013 – 2014) alebo* The Great Acceleration. Art in the Anthropocene *(11th Taipei Biennial, 2014), v Česku zatiaľ neprebehla?*

Jan Zálešák: Možná je dobré zmínit ještě jedno klíčové slovo s předponou post-, a to posthumanismus. Celá výstava má/měla v sobě obsažen možná neřešitelný paradox. Zajímaly mě zároveň dvě věci: osobně prožívaná zkušenost zvnitřňování něčeho, co nás dalece přesahuje (vědomí krize, ať už ekologické, společenské nebo ekonomické) a několik let probíhající pokusy o spekulativní překračování či rušení distinkce mezi subjekty a objekty, na které je postavena tradice moderního racionalismu. Přiznám se, že nejsem vášnivý čtenář textů z filosofického okruhu spekulativního realismu, takže jsem čerpal spíše z textů z oblasti antropologie, ať už je to Bruno Latour nebo Viveiros de Castro (samozřejmě jsem také ocenil možnost seznámit se vybranými českými překlady v antologii *Objekt* redigované a vydané při příležitosti stejnojmenné výstavy Václavem Janoščíkem). Hlavně jsem ale vycházel z osobní i internetem zprostředkované zkušenosti s uměním, které se v posledních letech rozvíjí v reakci na zmíněné trendy spekulativního realismu nebo „objektově orientované ontologie", které v mezinárodním měřítku reprezentovaly např. kurátorské projekty Susanne Pfeffer pro Kunsthalle Fridericianum. Když se vrátím k vaší otázce, na začátku nebyl určitě pocit, že by se v českém prostředí roztrhl pytel s díly reflektujícími ohrožení naší planety. A nešlo ani o nějaký vědomý dialog s vámi zmíněnými projekty nebo o ilustraci diskuze, jež se vede v souvislosti s tématem antropocénu. Jako kurátor jsem měl potřebu nějak reagovat na prožitek konkrétních výstav, textů a uměleckých děl, z nichž ovšem z České republiky pocházela jen menší část. Takže jsem na začátku trochu snil o tom, že by výstava měla více mezinárodní charakter. Nakonec se ale potvrdily limity mezinárodně neznámého kurátora na volné noze, který dělá výstavu v galerii bez většího mezinárodního renomé ve městě, které má sice svá pozoruhodná specifika, ale není to Praha. Zároveň jsem se rychle utvrdil ve svém přesvědčení, že *Apocalypse me* nemá být nějakou encyklopedickou přehlídkou. V tematických výstavách, které jsem zatím dělal, jsem vždy usiloval o to, aby jednotlivá umělecká díla měla plnou estetickou autonomii, a v Galerii Emila Filly jsem se od tohoto přístupu nechtěl odklonit. Můžu zmínit alespoň dvě jména, o která jsem při uvažování o koncepci výstavy hodně stál: jednak je to britský umělec Iain Ball, jehož práce mě oslovila na vídeňské výstavě *Rare Earth* (2015), a potom kanadská autorka Melanie Gilligan. Její poslední projekt *Common Sense* (2014), který je aktuálně prezentovaný ve vídeňské Kunsthalle, měl být součástí kurátorovaného offprogramu výstavy, z něhož se nakonec podařilo realizovat pouze prezentaci Patricie Dominguez a Irvina Morazana a projekci „postapokalyptického" filmu *Walser* (2015) Zbigniewa Libery spojenou s jeho osobní návštěvou v Brně.

Jana Geržová: *Apokalypsa vizualizujúca predstavu konca sveta nie je v dejinách umenia bez precedensu. Práve naopak, mohli by sme povedať, že jej stopy nachádzame v rôznych veľmi odlišných historických obdobiach. Nie je to len Dürerov súbor*

drevorezieb ilustrujúci Apokalypsu sv. Jána z poslednej knihy Nového zákona, obrazy Hieronyma Boscha či nespočetné výjavy posledného súdu spájané s kresťanskou ikonografiou, ale napríklad aj obrazy Caspara Davida Friedricha, predovšetkým Polárne more (zničená nádej), ktoré sa považuje za alegóriu znásilnenia prírody človekom, či dokonca fotografické cykly Franka Gohlkeho z osemdesiatych rokov 20. storočia, prostredníctvom ktorých zaznamenával stav krajiny v rôznych častiach USA po prírodných katastrofách. Sú apokalyptické vízie sprostredkované súčasným umením zásadne iné než v minulosti, respektíve aké špecifické prejavy má apokalypsa rámcovaná fenoménom antropocénu?

Jan Zálešák: Není pro mě jednoduché odpovědět na takto položenou otázku. Jak jsem zmiňoval v úvodní odpovědi, apokalypsa mě zajímala ve spojení se zvratným zájmenem. Proto jsem se snažil vyhýbat „silným" obrazům, které snadno zapadnou do nějakých kulturně daných očekávání. Jistěže na výstavě byla zastoupena i díla, která snadno vstoupí do dialogu s historickými předobrazy – především figurativní práce Josefa Bolfa a Viléma Nováka. Pro mě se však v mnoha ohledech nejsilnější obraz apokalypsy zastoupený na ústecké výstavě skrýval v kóji, na jejíž vnější stěnu byla přenesena část eseje-libreta *Země se chvěje* (2015). Michal Cáb doplnil text Aleše Čermáka (čtený jako overvoice) pro stejnojmennou videoinstalaci o počítačově generovanou animaci odvozenou od počítačového programu simulujícího v jednoduché, jako by osmibitové grafice, život či biologický růst. Přibývání a ubývání jednoduchých grafických prvků v geometricky strukturovaných rastrech, jejichž pravidelnost je zároveň neustále narušována, můžeme sledovat jako fascinující obraz života, který se zdá být vůči všemu lidskému dokonale netečný. To je skutečná apokalypsa, která před námi leží – nikoli hromady smetí a zvednuté hladiny oceánů, ale svět plný ne-lidských subjektů, kterým jsme naprosto ukradení.

Jana Geržová: *K tematizácii apokalypsy majú najbližšie expresívne a depresívne obrazy Josefa Bolfa a naratívne drevorezby Viléma Nováka. V prípade Bolfa ide o vysoko individuálny znak jeho tvorby súvisiaci s autorovým mentálnym nastavením, pretože apokalyptické vízie sa objavujú vo všetkých jeho obrazoch, či už čerpajú z osobných spomienok na detstvo a dobu, v ktorej vyrastal, alebo sú to zdanlivo neutrálne mestské výjavy (autobusová stanica, metro, ulice s plotom a pod.). Hypoteticky by sme mohli predpokladať, že jeho tvorba by mala príbuzný charakter nezávisle od doby, v ktorej žije. Vy ste jeho obrazy prezentovali v širšom kontexte než je ten, ktorý vychádza z pre neho tak typickej introspekcie, sebaskúmania. Predpokladám, že ste to urobili preto, že si myslíte, že jeho obrazy pomenúvajú aj isté charakteristické znaky doby. Otázkou však je, či by ste potom do výstavy nemohli zahrnúť celú plejádu umelcov vizionárov, ktorí v predstihu desaťročí či dokonca storočí avizovali realitu, ktorú dnes žijeme? Takto koncipovaná výstava by možno otvorila dôležitú diskusiu o tom, či nie sme naivní, ak si myslíme, že práve umenie môže pomôcť naštartovať zmenu myslenia, ktorá je nevyhnutná na to, aby sme prežili.*

Jan Zálešák: Já si ale myslím, že umění může nějak „pomoci nastartovat" kýženou změnu myšlení! Možná jsem naivní, ale věřím tomu, že umění stále dokáže přicházet s perspektivami a obrazy, které nejenže mohou urychlovat šíření idejí ve společnosti, ale mohou představovat neocenitelný zdroj inspirace pro ty, kdo s myšlenkami, které mohou přinést změnu, přicházejí. Na rozdíl od vědy si umění stále může dovolit generovat „nesmyslné", silné, zneklidňující obrazy. To je jeho největší přednost. Když se vrátím k otázce na práci Josefa Bolfa, pravda je taková, že jsem jej ke spolupráci na výstavě oslovil právě kvůli jeho individuálnímu nastavení, jak o něm mluvíte. Bolfova tvorba je pro mě fascinující právě prací s perspektivou. Na jednu stranu je extrémně osobní, niterná, na druhou stranu se v jeho obrazech ale velmi často setkáváme s prostředky oddalování pohledu (jako když si otočíte dalekohled naopak) nebo podřizování pohledu nějakému optickému aparátu (kombinace drásavých výjevů a chladné geometrické perspektivy). Bolfa jsem oslovil nejen proto, jakým způsobem jeho prací prostupuje téma krize subjektovosti, ale také kvůli očekávání instalační práce v Galerii Emila Filly (GEF). Vždy jsem obdivoval jeho velkorysé malby v galerijních prostorách a měl jsem poměrně jasnou představu, že v industriálním prostoru GEF by podobný instalační prvek umocnil akcent určité tísnivosti, který sice nakonec ve výstavě nebyl tak silný, jak možná mnozí očekávali, ale mě stačil i v tomto jemnějším dávkování.

Jana Geržová: *Drevorezby Viléma Nováka majú, ak ich čítame v kontexte výstavy akcentujúcej aktuálny fenomén antropocénu, formálnu väzbu viac na minulosť než na súčasnosť. Obzvlášť evidentné je to pri porovnaní jeho cyklu s Dürerovým. V sprievodnom texte k výstave vyzdvihujete skutočnosť, že v prípade Nováka ide „o digitálními nástroji remediovanou techniku dřevořezby". Keďže výsledkom sú klasické drevorezby, stratégia remediácie je pre diváka menej čitateľná ako napätie medzi tradičnou až archaickou formou a obsahom, ktorý sa viaže na súčasnosť. Jednotlivé panely majú názvy ako* Kancelária, Aquapark, Letisko. *Ako by sme mali v kontexte aktuálnej krízy čítať tieto práce? Ako metaforu návratu do minulosti, do obdobia, keď človek vykročil na cestu, ktorá ho doviedla do dnešnej situácie životného ohrozenia? Otázkou potom je, kam by sme sa mali vrátiť? Do obdobia pred modernu, osvietenstvo, alebo ešte ďalej?*

Jan Zálešák: Osobně čtu Novákovy práce jako silnou a pronikavou kritiku přítomnosti. Možná je to hloupé přirovnání, ale napadly mě teď třeba filmy Larse von Triera. V *Antikristovi* (2009) nebo *Melancholii* (2011) nacházíme přehršle odkazů ke starému umění, a přesto jsou především o přítomnosti, ve které se teď nacházíme. Reference k Dürerovi nebo k Boschovi v Novákových dřevořezbách alespoň podle mého názoru souvisí s potřebou dosažení určité monumentality či patosu, se kterými se dnes paradoxně více setkáváme v produkci tzv. populární kultury než ve vysokém umění, které si stále zakládá na určité (pře)distancovanosti. Novák zachycuje místa, která mohou fungovat jako zástupné symboly postindustriální společnosti, ve které žijeme. Zajímavé je, že všechno jsou to „open spacy", prostory, v nichž jednotlivá těla sice splývají do nepřehledné masy, přesto jsou ale všechna pod neustálým dohledem a kontrolou. Na komentované prohlídce jsem upozorňoval na paradox, který je v Novákových pracích obsažen – modelování scén ve virtuálním prostředí umožnilo dosáhnout takové míry detailu,

Josef Bolf: Koniec dní, 2016, site-specific inštalácia

která je pro standardní recepci v galerijním prostoru prakticky neúnosná. Proto se nabízí srovnání se středověkou dřevořezbou – je tu podobný nárok na to, že bychom měli s obrazem strávit hodiny – v době, kdy jsme zvyklí všechny obrazy očima skenovat maximálně několik vteřin. Jediné oči, které dokáží obrazové pole číst bez únavy, jsou strojové oči fotoaparátů, kamer, skenerů…

Jana Geržová: *Inštaláciu Anny Slámovej* Antipro *(2016) spájate so situáciou „‚post-antropocénu', v němž Země dále existuje bez přítomnosti člověka, nikoli však beze stop, které po sobě zanechal". Vaša interpretácia zodpovedá zámeru, ktorý v e-mailovej korešpondencii artikulovala samotná autorka: „V instalaci Antipro pracuji s přírodním ekosystémem, který je uzavřený ve válcích z plexiskla, a kolem nějž je již jeden ekosystém avšak zhroucený, zamořený fluorescenčními pigmenty a materiály. Ekosystémy, jež jsou nyní rozbity a jejich funkčnost je značně omezená působením člověka, jsou schopny se po jeho zmizení regenerovat a dokonce vyvinout na základě jejich narušení lidstvem." Zámer inštalácie, ktorá mala demonštrovať tento sebaobnovovací proces prírodných ekosystémov, sa však neplánovane,*

Anna Slámová: Antipro, 2016, inštalácia (kameň, substrát, oceľ, plexisklo, akrylát, LED a UV osvetlenie, akvarijné rastliny a žito)

Anna Slámová: Antipro, 2016, inštalácia (kameň, substrát, oceľ, plexisklo, akrylát, LED a UV osvetlenie, akvarijné rastliny a žito), detail

zavinením ľudského faktora, nenaplnil a rybičky uzavreté v plexisklových valcoch pred zrakmi divákov hynú. Symbolicky sa tu naplnil predpoklad, že človek stratil kontrolu nad vlastnou činnosťou, a to rovnako v mikro-, ako aj makrosvete. Táto práca má v sebe zakódovanú zvláštnu ambivalenciu. Na jednej strane môžeme hovoriť o modelovom diele výstavy so silným, emócie atakujúcim posolstvom, na druhej strane – vo vzťahu k umierajúcim živočíchom – nemôžeme nemyslieť na otázku etiky v umení.

Jan Zálešák: Souhlasím, že vyznění práce je ambivalentní. Netěší mě, že několik akvarijních rybek se nedožilo konce výstavy, na druhou stranu podmínky, které jim Anna Slámová vytvořila, určitě nebyly se životem neslučitelné. Aniž bych chtěl mluvit za autorku, jíž jste ostatně dala prostor k vyjádření, je myslím důležité zdůraznit, že smrt jedince se nerovná smrti ekosystému. Jistě by se totéž poselství dalo předat např. pomocí počítačové animace, ale to by asi zdaleka nemělo tak silné, „emoce atakující poselství". Respektuji autorčinu perspektivu a několik dní jsem zblízka sledoval její maximální úsilí vytvořit pro těch několik kousků živé přírody v galerii vhodné podmínky. Za větší problém, nejen v této konkrétní práci, ale v řadě podobných uměleckých děl, kde jsou nějak v galerijním prostředí instalovány živé organismy, považuji spíše otázku, co se s nimi děje po skončení výstavy. Tady ale myslím na etické limity naráží galerijní provoz zcela principiálně – neustále cykly stavění a bourání, nakupování a vyhazování, na kterých provoz současného umění stojí, jsou všechno jen ne přátelské k životnímu prostředí.

Jana Geržová: *Výstava predstavila veľmi rôznorodú zostavu autorov, ktorí sa koncepčne i z hľadiska použitých médií prezentovali značne odlišnými dielami, pričom len pre niektorých z nich je reflexia krízového stavu sveta stálou súčasťou tvorby. Na jednej strane sú popartovo divoké obrazy skupiny Palo Cháán (Patricia Dominguez a Irvin Morazan), kde sa hybridne miešajú kódy viažuce sa na ich mimoeurópsku kultúrnu skúsenosť s odkazmi na globálny kapitalizmus, na druhej exaktne pôsobiaca inštalácia Pavla Stereca* Fosilní, my *(2015), kde použil kombináciu vzoriek hornín z rôznych geologických vrtov s pozostatkami ľudských diel, ktoré tu vystupujú ako potenciálne budúce fosílie. Pozitívom takto prezentovanej rôznorodosti umeleckých stratégií je uvedomenie si skutočnosti, že tu ide o viac ako nejaký módny -izmus. Na druhej strane by som ocenila, keby bola výstava ešte heterogénnejšia a reflektovala by aj iné stratégie, napríklad ekologický aktivizmus, ekofeminizmus alebo témy reflektujúce vzťah ľudí a strojov či kontamináciu nášho sveta plastom a ich recykláciu v umení. Spoluautorka knihy* Umenie v antropocéne *Heather Davis hovorí, že žijeme práve vo veku plastu a tento vynález, ktorý sa prvýkrát objavil v roku 1907, zamoril naše prostredie, pretože svojou „nesmrteľnosťou" popiera zákonitosti, na ktorých stojí ľudská civilizácia.*

Jan Zálešák: Zde asi mohu připomenout a zdůraznit, že se výstavy snažím stavět nejen jako významový, ale také, nebo především jako estetický celek, respektive snažím se držet své oblíbené definice kurátorství, která mluví o tom, že jeho náplní je formulování idejí prostřednictvím vizuálně vnímatelného formátu výstavy. V jedné z recenzí jsem se již s podobnými námitkami, respektive výčtem aspektů, které mohly být ve výstavě více akcentovány, setkal a měl jsem tak příležitost se nad podobným nárokem zamyslet. Odpověď nakonec myslím začíná a končí u formátu výstavy. V prostoru, který jsem měl k dispozici, bych si možná dokázal představit ještě jednu autorku či autora navíc. Toť vše. Kdybych měl k dispozici dvě stejně velká patra, mohlo to být 15 autorských subjektů (umělkyň, umělců, uměleckých skupin) a jistě bych mohl jít do většího spektra témat. V takové případě bych ale také potřeboval jiný čas a jiné zázemí pro tvorbu výstavy. Aniž bych chtěl, aby to vyznělo jako nějaké naříkání na poměry, je myslím trochu mylné

Pavol Sterec: Fosilní, my, 2015, inštalácia (vrtné jadrá, betón, akrylát)

Pavol Sterec: Fosilní, my, 2015, inštalácia (vrtné jadrá, betón, akrylát), detail

očekávat od freelance kurátora, který připravuje výstavu pro nezávislou instituci, že vám vystřihne výstavu založenou na výzkumu á la Anselm Franke. Pracoval jsem s časem, prostředky a symbolickým kapitálem, který jsem měl k dispozici. S vědomím, kolik toho na výstavě nakonec z různých důvodů nebude, jsem se na přelomu roku rozhodl, že výstavu doplním o publikaci, ve které budu mít větší prostor vyrovnat se s množstvím témat, které se mi na tak malém prostoru sešly. Velký podíl na tomto rozhodnutí měl Jan Brož, který je autorem grafického designu výstavy a se kterým budu spolupracovat i na designu knihy, jež nebude katalogem výstavy v nějakém užším slova smyslu, ale spíše volnější esejí, inspirovanou zkušeností práce na výstavě a využívající ve vizuální rovině obrazový materiál z výstavy… Ještě bych se vrátil k té myšlence Heather Davis o tom, že žijeme v době plastu. Myslím, že *Apocalypse me* její tezi neúmyslně ilustrovala, a to právě v dílech, které jste zmínila výše ve své otázce. Vzorky fosilií a nerostů Pavla Sterce byly na výstavě instalovány do vertikálně umístěných válců z čirého plastu, který zde plní nejen estetickou roli, ale konotuje právě onen aspekt „nesmrtelnosti", fixovaný ovšem na ryze antropocentrickou perspektivu. V instalaci *Sexi Sushi* Patricie Dominguez a Irvina Morazana byla užita celá paleta plastových výrobků a tretek, které dnes v latinské Americe mj. nahrazují tradiční rituální předměty, ať už spojené s animistickým nebo křesťanským viděním světa nebo s jejich hybridy. Celá jedna kultura je znova odlita do plastu a takto vstupuje do šestého století své apokalypsy, kterou zahájilo r. 1492 vylodění Kryštofa Kolumba…

Jana Geržová: *Hoci téma apokalypsy nie je českému umeniu cudzia, doteraz nebola usporiadaná podobne tematicky orientovaná výstava, ktorá by bola rámcovaná fenoménom antropocénu a postantropocénu. V texte k výstave ste naznačili isté teoretické rámce, ktoré by mohli určiť smer ďalšej diskusie. Zaujal ma odkaz na takzvaný špekulatívny realizmus, ktorý je aj v Česku jednou z tém rozbiehajúceho sa diskurzu. Preklady viacerých dôležitých textov vrátane historického prehľadu Stevena Shaviroa* Počiatky špekulatívneho realizmu *sa dostali do zborníka* Objekt *(ed. Václav Janoščík). Veľmi zjednodušene by sme mohli povedať, že tu ide o to oponovať korelacionizmu a vrátiť sa k predstave, že svet existuje nezávisle od človeka. Vy sám spájate filozofov z tohto okruhu so snahou o „odstranění fundamentální ontologické distinkce mezi subjekty a objekty a všude tam, kde jsme ještě nedávno viděli jen ‚věci', ‚stroje' nebo ‚přírodu', nachází aktéry s vlastními ne-lidskými záměry". Tento aspekt nezávislého života vecí akcentujete tam, kde píšete, že to nie je len „pokročilá umelá inteligence", ale „i naše chytré telefony, a koneckonců celý ‚internet věcí', proti nám stojí podobně neproniknutelné, tajemné a plné záhadného života jako hluboký les před našimi dávnými předky". Ako by nám mohla táto nová citlivosť a empatia k veciam pomôcť pri zmene nášho súčasného myslenia a pri oddialení ekologickej katastrofy? Nehrozí tu isté nebezpečenstvo nekritického prijímania podnetov zo špekulatívneho realizmu, ktorý je nepochybne zaujímavým myšlienkovým smerom?*

Jan Zálešák: Přestože je někdy houština slov v textech z okruhu spekulativního realismu a objektově orientované ontologie takřka neproniknutelná, umělci,

Pavol Sterec: Fosilní, my, 2015, inštalácia (vrtné jadrá, betón, akrylát), detail

Palo Cháán (Patricia Dominguez & Irvin Morazan): Sexi Sushi, 2015 – 2016, inštalácia, detail

Palo Cháán (Patricia Dominguez & Irvin Morazan): Sexi Sushi, 2015 – 2016, inštalácia, detail

kteří se o tento směr zajímají, myslím dobře cítí jeho základní motivaci, tj. snahu nabídnout perspektivu, jež nám umožní držet krok s vývojem světa, kterému přestáváme stačit, jelikož je v mnoha oblastech již záležitostí plně automatizovaných procesů. S postupnou adaptací na svět věcí a strojů a technických obrazů, ztrácíme pod nohama pevnou ontologickou půdu. Zatímco z racionálního, analytického promýšlení všech implikací zmíněných směrů snadno rozbolí hlava, co se týče jejich schopnosti probouzet představivost umělců, zdají se být jejich možnosti zatím zdaleka nevyčerpané. Vlastně jediné nebezpečí, ale to je nebezpečí relativně marginální, vázané na vnitřní kruh uměleckého světa, spočívá myslím v tom, že nevybavenost umělců ke kritickému a analytickému čtení zmíněných textů může snadno vést k tomu, že se kolem celého směru v uměleckém světě vytvoří soubor dogmat, formálně definovaných jako konkrétní estetické trendy. Speciálně v prostředí uměleckých škol se už dnes dá pozorovat rychlý proces selekce na ty„kteří vědí" a kteří ne, akcelerovaný samozřejmě možnostmi internetu. Útěchou těm, kteří se v estetických dogmatech odvozených ze čtení textů z oblasti SR nebo OOO nestihnou včas zorientovat, může být to, že zmíněné trendy s největší pravděpodobností nebudou mít dlouhého trvání.

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

Mgr. Jan Zálešák, PhD., *absolvoval doktorandské štúdium na Masarykovej univerzite v Brne, kde od roku 2009 aj prednáša. V roku 2011 nastúpil ako odborný asistent na katedru teórie a dejín umenia Fakulty výtvarných umení VUT v Brne, ktorú dnes vedie. V rokoch 2008 až 2010 bol kurátorom brnianskej Galérie mladých. Pôsobí tiež ako nezávislý kurátor. Je autorom publikácií* Umění spolupráce *(2011) a* Minulá budoucnost *(2013).*

Obrázok na strane 48-49: Palo Cháán (Patricia Dominguez & Irvin Morazan): Sexi Sushi, 2015 – 2016, inštalácia (video – 5:10 min., plastové ruky a chodidlá, penová ruka, krevetový vankúšik, ručne maľované nechty, atramentová tlač, šálky na maté, murál – kozmetická hlina a biela faba)