

Jan H. Vitvar —

Umění, kterému
nikdo nerozumí



Historiky z podsvětí výtvarné kultury

Umění, kterému nikdo nerozumí

Vyšlo také v tištěné verzi

**Pa
se
ka**

Jan H. Vitvar

Umění, kterému nikdo nerozumí – e-kniha

Copyright © Paseka, 2021

Všechna práva vyhrazena.
Žádná část této publikace nesmí být rozšiřována
bez písemného souhlasu majitelů práv.





**Pa
se
ka**

Umění, kterému nikdo nerozumí

Jan H. Vitvar

Umění, kterému nikdo nerozumí
Historiky z podsvětí výtvarné kultury

Paseka

Autor a Nakladatelství Paseka děkují všem osobám a institucím uvedeným v obrazové příloze za ochotu zpřístupnit díla, jež tvoří doprovod této knihy.



Copyright © Jan H. Vitvar, 2021

Cover and opening illustrations © Křištof Kintera, 2003

ISBN tištěné verze 978-80-7637-194-1

ISBN e-knihy 978-80-7637-308-2 (1. zveřejnění, 2021) (epub)

ISBN e-knihy 978-80-7637-310-5 (1. zveřejnění, 2021) (mobi)

ISBN e-knihy 978-80-7637-309-9 (1. zveřejnění, 2021) (ePDF)

Obsah

Sofistikovaný diletant	13
1. Rébus pro uklízečky aneb To chce vyhodit	18
2. Katastrofické činy aneb To bych udělal líp	32
3. V hledáčku barbarů aneb To nemá hodnotu	50
4. Cizí rukou aneb To vytvořil někdo jiný	80
5. Aktivisté na zteči aneb To je politika	96
6. Vyřazení z kánonu aneb To není české	126
7. Nehorázně přirození aneb To je porno	156
Závěrem	176
Použitá literatura	180
Rejstřík	184
Redakční poznámka	189
Nepochopené umění v obrazech (příloha)	

Sofistikovaný diletant

Tahle kniha vznikla vlastně z naštvání.

Na její název jsem v roce 2013 narazil ve vysočanské Trafačce. Komunitní prostor, jenž vzešel z pražské streetartové komunity a zabydlel se v těsném sousedství hokejové Sazka Areny (dnes ho najdete v Holešovické tržnici v podobě nástupnické Trafo Gallery), zrovna oslavoval sedm let své existence tradiční mikulášskou výstavou. Akce se účastnil i výtvarník, který do jedné z chodeb industriální budovy umístil světelný panel s nápisem „Umění, kterému nikdo nerozumí, není umění“.

Jméno jeho autora Pavla Tichoně (1980) mi tehdy nic neříkalo. Ten potměšilý vzkaz vůči výtvarné komunitě i jejímu publiku se mi ale líbil, a když tedy Tichoň o pár týdnů později připravil pro Dům umění města Brna výstavu, pro jejíž název si vypůjčil právě nápis ze svého citylightu, autora jsem vyhledal. Brněnskou expozici složil z celkem jedenácti panelů, a jak se ukázalo, šlo o citáty známých výtvarných umělců. Titulní pocházel od malíře Jana Baucha (1898–1995), další od ilustrátora Vladimíra Lebeděva (1891–1967): „Umění vyžaduje oběti. Ale proč právě od diváků?“, teoretika Karla Teigehe (1900–1951): „Umění je pro každého, ale ne každý je pro umění“, či polyhistora Leonarda da Vinci (1452–1519): „Řemeslo se naučí každý. Umění nikdo.“

Tichoň mi prozradil, že se považuje za „sofistikovaného diletanta“. Během svých studií Akademie výtvarných umění (AVU) se pokoušel vytvářet recyklační umění z odpadového materiálu nikoli proto, že v tom viděl metaforu světa, který svou produkcí jednou zasype sám sebe, ale protože na pořádný materiál zkrátka neměl peníze. Školu pak absolvoval s diplomkou složenou ze svých pokusů o zápis do Guinnessovy knihy rekordů. Patřilo mezi ně namalování krajinky během sedmnáctikilometrové jízdy na kole bez držení řídítek nebo

Semtínská venuše: nejuvýbušnější socha na světě v podobě kopie legendární sošky z Věstonic vyrobené ze skutečného semtexu zapůjčeného pardubickou firmou Explosia.

Obvykle jsem zvyklý narážet na autory, kteří svou tvorbu berou mnohem víc vážně, než by bylo zdrávo. Tichoň je opačný případ. O svých dílech, která o naší současnosti sdělují mnohem víc, než jak se na první pohled tváří, vypráví bez tajnosnubných odboček a s erudicí umělce, který se o dějiny svého oboru zajímá ne pro auru vševědoucího chytráka, ale protože se nechce zdržovat tvorbou, jíž se před ním někdo věnoval dřív a líp. O málokom se mi psalo tak dobře jako právě o Tichoňovi. Stačilo mi jen z pozice pozorovatele popsat, čím a proč se v umění zabývá.

Takových autorů je ale ve výtvarném umění pomálu. Dalo by se říci, že oněch dvacet let, co soustavně píšu o výtvarném umění, naopak nedělám nic jiného, než že lidem za autory děl trpělivě vysvětluji, proč by měli danému artefaktu věnovat pozornost, co je na něm pozoruhodného a co jim čas, který si na jeho vlastní interpretaci vyčlení, může přinést. Snažím se tak plnit stejnou službu, jakou mi kdysi poskytla moje máma, když mě vzala na výstavu, která mi změnila celý život.

Vladimíra Boudníka (1924–1968) jsem začátkem devadesátých let znal coby literární postavu z Hrabalovy novely *Něžný barbar*, kterou jsem krátce po revoluci dostal k narozeninám. Díky knize mě okouzлил příběh výtvarníka, pro něhož bylo umění důležitější než vlastní život. A když mě pak v roce 1992 vzala máma do Galerie hl. města Prahy (GHMP), kde měl Boudník velkou retrospektivu, okouzličlo mě i jeho umění. Tohle už nebyly pábitelské historky, které by se daly s Hrabalovým talentem napsat o komkoli. Byl to čistý úder na solar mého dosavadního vnímání kultury. Ačkoli jsem těm grafikám moc nerozuměl, díky mámině laickému výkladu („Zkus se na ně soustředit a promítej si při tom v hlavě, co sis o Boudníkovi přečetl“) si mě okamžitě podmanily a strhly mě

pro výtvarné umění. Otevřel se přede mnou svět, skrz který jsem život kolem sebe začal vidět jinak: barvitěji, intenzivněji, pokorněji.

Když jsem o umění později začal psát, s překvapením jsem zjistil, že většina lidí se k umění staví obráceně. Čemu okamžitě nerozumí, od toho hned utíkají, aniž by se tím hodlali déle zdržovat. A výkladu, který by jim mohl se čtením díla pomoci, se spíš bojí, než že by ho vyhledávali. Že někdo nerozumí Boudníkovi, poválečné abstrakci, konceptuálnímu nebo současnému umění, tomu rozumím, sám s tím mám občas dodnes potíže. Některá výtvarná díla jsou i pro mě tak kostrbatá a (nebojme se toho slova) nudná, že v galeriích fungují spíš jako odstrašující příklad než lákadla k další návštěvě. Ale ani o nich by mě nikdy nenapadlo tvrdit, že nejsou uměním a že by bylo možná lepší než je prezentovat v galeriích vyhodit nebo jinak zničit. Přesně tohle napadá až překvapivě hodně lidí.

První tři kapitoly této knihy jsou věnované právě těmto případům. Dílům, která byla nenávratně zničena jen kvůli tomu, že si někdo myslí, že nejde o umění, ale o obyčejný odpad s nulovou hodnotou. Dílům, která považovali za nedokonalá dokonce i jejich autoři. Dílům, která se stala obětí rozličných ideologií a v masovém měřítku zmizela z povrchu zemského. Závěrečné čtyři kapitoly pak vyprávějí o specifických důvodech, proč některému umění valná část společnosti nerozumí. Spousta lidí je například přesvědčená, že to, co jim nabízejí galerie, by zvládli udělat taky, a nejspíš i líp. Ještě víc lidí si myslí, že cílem některých děl vůbec není nějaké vytváření umění, ale prosazování politických preferencí jejich autorů. Pro drtivou většinu Čechů je nezajímavé, nedůležité a nehodnotné jakékoli umění, které podle nich není české. A kolik lidí tvrdí, že jde výtvarníkům jen o touhu šokovat a tím se zviditelnit, místo aby vytvářeli skutečnou kulturní hodnotu, jakou je podle nich (pro ně) snadno stravitelný kýč známý ze společenských rubrik? Strašně moc.

Já mezi ně nepatřím a samozřejmě že nejsem sám. Kniha, kterou držíte v rukou, je sbírkou příběhů, na kterých se snažím ilustrovat, že i to nejméně srozumitelné umění si nezasluhuje odsudky a je důležité si ho snažit pro sebe interpretovat. Že za zničením nepočítaně cenných artefaktů stála na začátku prostá neinformovanost lidí, která se přenesla až v nenávisť.

Všechno potřebuje svůj čas a o výtvarném umění to platí dvojnásob. Streetartovým autorům trvalo bezmála padesát let, než dokázali odborníky přesvědčit, že třeba graffiti je nedílnou součástí naší vyspělé výtvarné kultury. V Česku o tom ale některé galerie dodnes pochybují a společnost se na uliční práce na veřejných zdech stále dívá s despektem. Jejich autory a autorky přitom žene stejná touha, která kdysi byla motorem pravěkého umělce, který svými výjevy pokryl zdi vápencového labyrintu v Chauvetově jeskyni na jihu Francie.

I on (nebo snad ona?) chtěl zanechat svědectví o tom, jak vnímal svět kolem sebe a jak by ho po jeho vzoru mohli vnímat ostatní. Když malby v roce 1994 objevili archeologové, okamžitě rozpoznali, že se dívají na umění, které je nutné zachovat pro budoucí generace. Dodejme ovšem, že tenhle anonymní writer si na své uznání musel počkat – podle odhadů – celých 32 tisíc let. A jak si v knize ukážeme, můžeme být rádi, že jeho dílo někdo nenašel dřív.

1.

Rébus pro uklízečky

aneb **To chce vyhodit**

Spolupráce se sochařem Krištofem Kinterou (1973) je pro většinu galerií velkou ctí a zároveň velkou výzvou k trpělivosti. Absolvent AVU se raději než v institucionálním prostředí výtvarného umění pohybuje ve veřejném prostoru. Na české porevoluční scéně nenajdeme mnoho lidí, kterým by záleželo především na tom, aby jejich tvorba a práce obecně lidem dělala radost, aby je vytrhávala z všednodenní rutiny a ukazovala jim svět v málokdy viděných barvách. Právě proto rád chodí proti obecným trendům. Podobně jako zmíněný Pavel Tichoň se i Krištof Kintera dokáže na své dílo podívat s nadhledem, odstupem a humorem sobě vlastním.

Když si ho v roce 2007 GHMP vybrala jako kurátora kolektivní výstavy Hrubý domácí produkt, přehlídku produkce padesátky umělců uvedl v Městské knihovně definicí čtyř dlouhodobých komplexů naší výtvarné scény: malá popularita, víceméně nulová odezva veřejnosti, trápení se s originalitou a stres z toho, že někdo jiný dělá na něčem podobném či stejném. „Nechtějme již jednou provždy po umění, aby tu zanechávalo nějaké ucelené vzkazy srozumitelné širokým masám. Nechtějme po něm, aby přicházelo stále s něčím novým. Neočekávejme od něj nic zásadního, a budeme příjemně překvapeni jeho pestrostí a rafinovanou jemností jeho vzkazů,“ napsal v textu doprovázejícím výstavu. Nebyla to od něj výzva k zabarikádování se v ještě elitářšších pozicích, ale naopak.

Jak řekl o pět let později v Respektu, když mu GHMP ve své knihovně uspořádala retrospektivu s názvem Výsledky analýzy: „Umění je tu, sakra, od toho, aby bylo komunikativní. Snažím se ho dělat tak, aby bylo alespoň částečně srozumitelné, a obrovským způsobem mě to uspokojuje. Opravdu mě daleko víc těší, když mě pochválí pan šatnář než nějaký kritik.“ A dodal, že zatímco česká výtvarná komunita se v rámci snahy o získání jakéhosi „duchovního sex-appealu“ čím dál hermetičtěji odděluje od okolního světa, jemu vyhovuje, když jeho tvorba „baví děti i babičky, a přitom to není primitivní a prvoplánové. To je tenká

nebezpečná linie, která mě teď začala zajímat – jak být hloupý, a přitom ještě zůstat chytrý. Být na hraně.“

— Výkon jen na čtyřicet procent

Onou hranou byl na jeho retrospektivě v roce 2012 hned vstup do výstavy. Kintera nechal prostor galerie úplně předělat: strop snížil sádkokartonovým podhledem, zdi obehnal řadou regálů, do dveří přidělal umělohmotný závěs a veškeré police nacpal typickým zbožím, které je k dostání v takzvaných „večerkách“, jak jsme zvyklí říkat samoobsluhám provozovaným zdejší vietnamskou komunitou. Veškerý prezentovaný sortiment se dal na výstavě koupit, včetně vychlazených piv, která kustodí v rolích prodavačů zájemcům distribuovali z přistavené lednice.

Svéráznou site-specific instalací chtěl Kintera vytrhnout návštěvníky z klasické letargie, kdy výstavou bezmyšlenkovitě proplují a nic si z ní nezapamatují. Tady jim už na začátku poskytl zážitek nevymazatelný z paměti. Seriózní instituce se jednoduchým trikem proměnila v prostor nevázané kreativity, divák byl lapen a Kintera už ho během následující procházky retrospektivou svých děl nepustil.

Dva dny po vernisáži nicméně sochař zjistil, že jím vzývaná komunikace s divákem není pro každého. Konkrétně pro každého zaměstnance Městské knihovny. Úředníci v kancelářích nacházejících se pod výstavními sály si během stavebních příprav výstavy zvykli na to, že jim nad hlavami neustále někdo buší do zdi. Když ale jejich kanceláře vibrovaly i po vernisáži, začalo jim to být podezřelé a zašli se podívat nahoru. V galerii zjistili, že do zdi nebuší instalační četa kladiv, ale jedna z Kinterových nejlepších plastik: objekt Revolution (známý také jako Prevít) v podobě malého mechanického robota otočeného tváří ke zdi, do které v pravidelném rytmu vytloukával hlavou díru.

Přemístění revolucionáře do jiné místnosti nepomohlo, protože tam zase rušil zaměstnance níže položeného IT oddělení. Kintera proto musel před sochu postavit novou zeď z ytongových tvárníc, která tolik nepřenášela hluk, a snížit plastice výkon. Podobně dopadla jiná jeho socha Bad News, která na retrospektivě stála o kus dál: kinetická plastika čerta mlátícího vzteky do bubnu za zvuku depresivních zpráv přenášených rádiem vyhazovala při původně nastaveném výkonu v celé budově pojistky.

Nehledě na technické problémy měla akce v GHMP úspěch u odborníků i veřejnosti a hned v roce 2017 tak Kinterovi nabídla velkou výstavu také sousední Galerie Rudolfinum. Zatímco na retrospektivě sochař před návštěvníky předložil to nejlepší, co zatím udělal, v Rudolfinu je nechal nahlédnout do své aktuální tvůrčí dílny. Akci Nervous Trees chystal v sálech Rudolfinu celý měsíc, nikdo před ním tam přípravami nestrávil takovou dobu. Ve vstupu do galerie sundal těžký lustr, který tu pamatoval ještě prezidenta T. G. Masaryka z doby, kdy bylo Rudolfinum sídlem československého parlamentu. Centrální výstavní sál pak obestavěl lešením s vestavěnými místnostkami, do kterých mohl kdokoli vylézt po žebříku a podívat se tak do Kinterovy umělecké laboratoře. Našel v ní rozpracované plánky okolních exponátů, schémata jejich napojení na elektřinu nebo materiál, který se autorovi při jejich výrobě nakonec nehodil.

Také v Rudolfinu musel Krištof Kintera řešit stížnosti zaměstnanců. Pod galerií se totiž nacházejí kanceláře České filharmonie, které se začaly opět otřásat vibracemi horních exponátů. Nepříjemný fyzikální jev způsobovala zejména socha We All Want to Be Cleaned, již Kintera umístil do závěru výstavy: sestávala z desítek funkčních praček postavených na sebe do jedné velké pyramidy a sochaři nakonec nezbylo, než na žádost filharmoniků snížit výkon čtyřtunového ždímacího monumentu jen na čtyřicet procent.

Ohlušující pračky byly přitom trefnou metaforou poselství celé výstavy. Kintera na ní představil díla vytvořená z odpadového materiálu, který posbíral na rozlehlém šrotišti za Prahou, kam se svází veškerý elektronický odpad z hlavního města. Autor si uvědomuje, jak monstrózní pomníky vlastní slepoty si budujeme tím, že do spotřební elektroniky, jejíž životnost se měří maximálně na pár let, používáme prakticky nezničitelný materiál, který nás všechny přežije. Všechnu špínu světa vyprat nemůžeme. Ale můžeme se podle něj pokusit zdánlivě nevyužitelným součástkám vdechnout nový, smysluplnější život.

Vrcholem výstavy – kterou v Rudolfinu nakonec vidělo neuvěřitelných 160 tisíc lidí – tak byla instalace Postnaturalia. Byl to jakýsi prostorový model planety po nespécifikované apokalypse, složený z jedné a půl tuny nebezpečného elektroodpadu o délce pětadvaceti a šířce dvanácti metrů. Alarmující dílo si z výstavy okamžitě koupil italský sběratel a majitel módní značky Max Mara Luigi Maramotti. Když s ním Kintera podepisoval smlouvu o prodeji artefaktu, přesně v něm vymezil, kde je použitý odpad ještě součástí plastiky a kde už přechází do jiných exponátů, a pamatoval i na to, aby si sběratel omylem nepřivlastnil banální předměty, které tu ležely jako pouhé technické pomůcky ke snadnějšímu pohybu návštěvníků. Byla to od něj velmi rozumná specifikace.

—

Tragédie mluvící okurky

V roce 2008 totiž ke své komorní retrospektivě ve Východočeské galerii v Pardubicích podobný manuál nese-psal. Součástí výstavy přitom byla igelitka s hýbající se a mluvící okurkou, která do umdlení světu sdělovala slova „Vo co tady de? Vo co tady de? Vo co tady de?“. Po skončení návštěvních hodin se exponát vždy vypínal a jednoho dne tak uklízečka považovala tašku plnou