VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ V PRAZE

Disertační práce

Kámen, bronz a vzduch

Jaká je role fotografií zobrazujících sochy v pohybu?

Hynek Alt

Praha 2022
Školitel práce: doc. MgA. Dominik Lang

ACADEMY OF ARTS, ARCHITECTURE AND DESIGN IN PRAGUE

Dissertation Thesis

Hynek Alt

Stone, Bronze and Air

What is the role of photographs depicting sculptures in motion?

Prague 2022
The doctoral thesis supervisor: assoc. prof. Dominik Lang

Prohlašuji, že předložená disertační práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal/a, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury. Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v knihovně UMPRUM, případně na webové stránce školy.

V Praze dne 24. 8. 2022, Hynek Alt

Chtěl bych poděkovat Dominiku Langovi za odborné vedení,
Karlu Císaři, Zuzaně Kriškové a Katarině Mašterové za rady při zpracování této práce,
Martinu Zetovi za produktivní spolupráci,
Ivetě Schovancové a Trinu Altovi za trpělivost

Anotace
a klíčové pojmy

Tato teoretická práce navazuje na umělecký výzkum prováděný formou několika uměleckých projektů v rámci doktorského studia na UMPRUM v Praze. Jako mnohé práce před ní se zabývá vztahem fotografické reprodukce a sochy v pohybu, tedy technického dvourozměrného obrazu, který zachycuje trojrozměrný objekt. Ten je však zachycován v momentu, kdy je přemísťován. Reprodukce je bytostně politické médium. Od vztahu originálu a kopie v sochařském a fotografickém díle, přes vztah prostředí trojrozměrného objektu a pozadí dvourozměrného obrazu, přes manipulaci s těžkým břemenem a zpětný pohled do depozitáře, se dostávám k sérii přístupů, které odklánějí pohled směrem od díla k pohybu kolem něj, od politicky zatíženého objektu k politické události.

socha ve veřejném prostoru
fotografická reprodukce
obrazoborectví
pomníky
socialistický realismus
kulturní dědictví
monografie
rekonstrukce události
augmentovaná realita
socha v pohybu
reportážní fotografie
instituce
depozitář

Annotation and key concepts

This theoretical work follows on from artistic research carried out in the form of several art projects as part of the doctoral studies at UMPRUM in Prague. Like many works before it, it deals with the relationship between photographic reproduction and sculpture in motion, i.e. a technical two-dimensional image that captures a three-dimensional object. However, it is captured the moment it is moving. Reproduction is an inherently political medium. From the relationship between the original and the copy in a sculptural and photographic work, through the relationship between the environment of a three-dimensional object and the background of a two-dimensional image, through the manipulation of a heavy burden and a backward glance into the depository, I arrive at a series of approaches that divert the gaze away from the work towards movement around it, from of a politically charged object to a political event.

sculpture in public space
photographic reproduction
iconoclasm
monuments
socialist realism
cultural heritage
monograph
event reconstruction
augmented reality
sculpture in motion
reportage photography
institution
depository

Obsah

Úvod	8
Fotografie jako reprodukce	9
Socha ve veřejném prostoru	13
Obrazoborectví	16
Miloš Zet, soupis, 2017	24
Bez názvu (Mladý den), 2018, instalace	28
Avatar Zet, 2020, performativní přednáška	31
Bez názvu (Sochy ve vzduchu), slideshow, e-ink display	33
Bez názvu (Pupen) [Hana Wichterlová, Pupen, 1932, NGP; Hana Wichterlová, Pupen (model), 1932, soukromá sbírka], 2020, digitální fotografie, ofset	35
Závěr	37
Literatura	39
Seznam příloh	41

Úvod

Tato teoretická práce navazuje na umělecký výzkum prováděný formou několika uměleckých projektů v rámci doktorského studia na UMPRUM v Praze. Jako mnohé práce před ní se zabývá vztahem fotografické reprodukce a sochy v pohybu, tedy technického dvourozměrného obrazu, který zachycuje trojrozměrný objekt. Ten je však zachycován v momentu, kdy je přemísťován.

Na pozadí velkých obrazoboreckých vln na konci 20. a začátku 21. století je uvažování o vztahu pohybující se (zvedané, spouštěné, vezené, stržené nebo klesající) sochy a trvanlivého fotografického obrazu zásadní pro pochopení mediální reality, ve které žijeme. Tato práce se snaží ukázat, že fotografická reprodukce je bytostně politické a emancipační médium. Práce se pokouší reflektovat historické teoretické přemýšlení o vztahu fotografie-reprodukce a sochy v pohybu. Umělecký projekt nemá prostředky k exaktnímu prokázání konkrétní teorie, pomocí uměleckého výzkumu jsem se snažil neverbálně pojmenovat fenomény, které je těžké definovat v rámci akademické debaty. Výzkum se odehrával na půdorysu pěti částečně propojených (více či méně kolaborativních) projektů různých rozsahů, jejichž popis je součástí této práce. Projekty pracují většinou (ne vždy) se sochami ve veřejném prostoru a velmi často se jedná o tvorbu z let 1950-90. Proto je sochám z období tzv. socialistického realizmu věnována zvláštní pozornost.



Martin Zet drží model pro sochu Obyčejná Madona Miloše Zeta
Fotografie Hynek Alt, 2017

Fotografie jako reprodukce

Fotografie byla v době svého vzniku pro J. N. Niepce a W. F. Talbota především technikou tiskové reprodukce[1] a patřila tak do skupiny reprodukčních technik spolu s mědirytem, litografií, dřevorytem atd. Fotografie je indexikální médium. To, co vidíme na obraze, mělo ve skutečnosti v okamžiku fotografování reálnou předlohu. Objekt může na obraze vypadat naprosto jinak než ve skutečnosti. Obraz může být černobílý, neostrý nebo pořízený z úhlu, ze kterého je původní objekt těžko rozpoznatelný. Nebo může být naopak obraz velmi přesvědčivý, jako živý, krásnější než ve skutečnosti. Ani jeden případ nic nemění na tom, že se ta která situace skutečně stala a konkrétní fotografie je jejím více či méně věrným zachycením. Tato jistota vede k použití fotografie pro účely reprodukce, obrazu, který za určitých situací nahrazuje originál. Těmito situacemi může být použití reprodukce sochy v tištěném katalogu či obecněji pozorování obrazu sochy v situacích, kdy nám socha nepatří nebo je jednoduše někde jinde než my. „Kolem roku 1900 dosáhla technická reprodukce standardu, za nějž nejen že učinila svým objektem všechna dosavadní umělecká díla a začala podrobovat jejich působnost nejhlubším proměnám, ale vydobyla si své vlastní místo mezi uměleckými postupy.“[2]



Fotografie: Jirka Skála, 2017

Fotografie nahrazuje to, co zobrazuje. Původní socha, malba nebo kresba nejsou pro účely studia potřeba. Nyní

1 DVOŘÁK, T., Fotografie a kořeny indexického paradigmatu, in: Fotograf #25 populární hudba, Fotograf 07, 2020, s. 102

2 BENJAMIN, W., Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Dílo a jeho zdroj, Odeon, 1979, s. 19

(tedy od roku 1900) si můžeme prohlížet všechna svá oblíbená díla na jednom pracovním stole, už nemusíme namáhat svoji paměť a představivost. Množina takových reprodukcí se může stát sbírkou, představou instituce nebo „imaginárním muzeem“, které nahrazuje skutečný depozitář.

André Malraux v textu Imaginární muzeum mluví o tom jak se s příchodem fotografie člověk již nemusel spoléhat na paměť: „Polem uměleckých poznatků se tehdy táhl jistý mlhavý pás, odvozený z faktu, že srovnávat obraz z Louvru s obrazem z Florencie, Říma či Madridu znamenalo srovnávat obraz a vzpomínku. Optická paměť není neomylná a jednotlivá zkoumání byla často oddělena rozmezím několika týdnů.“[3] Fotografie přináší dosud nevídanou lehkost a tenkost. Obrazy bronzových odlitků, žulových bust, pískovcových postav můžeme listovat jednou rukou, zatímco druhá ruka drží štos reprodukcí z obrazárny. Prohlížení je snadné, podobně snadné je zkoumání různých artefaktů, praktické je pak srovnávání v případě podobných žánrů. „Album i výstava utlumují srovnávání oceánské anebo africké masky s jakýmkoli „vzorem”, s hlavami klasických a nakonec i románských soch. Maska vstupuje především do srovnání se svými sestrami z kterékoliv civilizace, především ale ze své vlastní.“[4]

S pozorováním souvisí pojmenovávání a popis, pro které je zásadní čitelnost reprodukce. Ta používá prostředky služebné fotografie, která sama sebe demonstruje co možná nejméně. Kvalitní reprodukce používá optiku, která nezkresluje, tj. neohýbá rovné linie, nezvětšuje části objektu na úkor jiných, dává vyniknout artefaktu na neutrálním, jednoduchém nebo rozostřeném pozadí, pomáhá pozorovateli rozpoznat materiál a tvar objektu využitím modelujícího světla. „Reprodukce sice není příčinou současné intelektualizace umění, je však jejím nejefektivnějším prostředkem, u něhož danému cíli slouží i jeho úskoky a několik nahodilých okolností. Konkrétní nastavení sochy, úhel, z něhož je pořízen záběr, a především pečlivě zvolené osvětlení - u proslulých

3 MALRAUX, A., Le Musée imaginaire, Galimard, 1965, in: Revue Labyrint č. 23-24, přeložil Martin Pokorný, 2008, s. 175

4 Tamtéž, s. 177

uměleckých děl je vybráno skoro stejně obezřetně jako u filmových hvězd - často mění pouhé náznaky ve zřetelný a dominantní akcent.“[5]

Podobně jako v představivosti, může se ve fotografii měnit měřítko toho, co zobrazuje. „Zmenšení ohromné sochy je bezvýznamné: dílo se tak proměňuje v banální dokument, který nás nedokáže nijak ošálit. Naproti tomu zvětšení pečetítek, mincí, amuletů a sošek vytváří skutečné sféry fiktivního umění. Nedokonalost provedení, způsobovaná drobnými rozměry předmětu, se tu mění v kolosální styl s moderním akcentem.“[6] Reprodukce najednou zdůrazňuje obludnost rukodělnosti v blízkém pohledu, zvlášť vedle křehkosti fotografie zmenšené velké stavby nebo sochy. Standardní formát tiskové stránky je najednou průhledem daleko i blízko. „Za posledních sto let, tedy od doby, kdy se vymanily z područí specialistů, jsou dějiny umění dějinami toho, co lze vyfotografovat.“[7] Otisk palce v keramice je teď o stránku před skalním městem.

Fotografie postupně zdemokratizovala schopnost produkovat obrazy. Reprodukce radikálně usnadňuje přístup k artefaktům celého světa. Jakkoli vytváří určitá zkreslení (např. je černobílá nebo představuje jen jeden úhel pohledu) odstraňuje většinu sociálních a geografických překážek. Fotografie nám obecně umožňuje nahlédnout i tam, kam bychom sice mohli, ale moc se nám nechce (poušť, válka, Severní Korea). “Umělecká díla, která obdivujeme díky reprodukcím, nejsou naším majetkem (skoro všechna se nacházejí v muzeích) a my také víme, že tyto kusy ani žádné jiné, které by se jim mohly rovnat, vlastnit nebudeme. Patří nám, protože jsme umělci – stejně jako sochy středověkých světců patřily všem křesťanům jakožto věřícím (přičemž ale tyto středověké sochy byly zároveň sochami světců, zatímco ty naše jsou pouze sochami). Tato lhostejnost k otázce majetku jakožto aspektu, který v našich očích zbavuje umělecké dílo jeho uměleckosti, nás -- oproti milovníkům uměleckých děl – činí vnímavějšími k přítomnosti tvůrčího náboje, toho to akcentu, který

5 MALRAUX, A., Le Musée imaginaire, Galimard, 1965, in: Revue Labyrint č. 23-24, přeložil Martin Pokorný, 2008, s. 178

6 Tamtéž, s. 180

7 Tamtéž, s. 180

fotografie odhalí nejen u mistrovských děl, ale u děl méně slavných anebo jednoduše drobnějších. Jistě, svět fotografií je pouhým služebníkem světa originálů. Přesto se zdá, že díky svým charakteristikám - je méně svůdný, méně dojímavý a více intelektuální - odhaluje tvůrčí akt v onom přesném smyslu, který tento obrat má ve fotografii, a činí z dějin umění posloupnost tvůrčích výkonů.“[8]

Reprodukce je bytostně politická -- inkluzivní, progresivní a edukativní. Mění přístup k dílům v muzeích a mění to, co znamená vlastnictví, nenahrazuje zážitek, ale výrazně zjednodušuje přístup k vědění, ke studiu. Reprodukce, o které mluví Malraux je většinou tištěná černobílým hlubotiskem a je vázaná v knihách. Jeho uvažování ale předznamenává mechanismy fotografie-reprodukce v online prostředí tak, jak jej zažíváme dnes. Tzn. nejen přístup ke ohromnému množství fotografií uměleckých děl v online sbírkách, v dokumentačních snímcích výstav (ArtViewer, Zvetnik ap.), ale i vliv této dostupnosti a okamžité znalosti zpět na právě vznikající díla.

8 MALRAUX, A., Le Musée imaginaire, Galimard, 1965, in: Revue Labyrint č. 23-24, přeložil Martin Pokorný, 2008, s. 184

Socha ve veřejném prostoru

Veřejný prostor je většinou popisovaný vylučovací metodou, tedy vyjmenováním toho, co není: není soukromým pozemkem ani majetkem (obchodní centrum), není zemědělskou půdou ani lesem, není na něj zakázaný vstup, není to každé muzeum a každá knihovna (ale většina z nich ano) atd. Je tedy tím co zbývá, a nikdy to není úplně jasné: ulice, náměstí a parky určitě, některé veřejné budovy někdy. Veřejnému prostoru schází jasná hranice, je vždy předmětem vyjednávání.



Ústřední plastika Země,
Památník Ďáblická střelnice
1973-1976, bronz, kámen
v. 117x220 cm
Architekt: Josef Polák
umístění: Kobylisy, Praha 8
Fotografie Hynek Alt, 2017

Infrastrukturu encyklopedie obecně definují jako množinu propojených stavebních prvků, které poskytují rámcovou podporu celku. Ve městě se tak jedná o širokou množinu např. silnic, potrubí, mostů atd. ale i parků a jejich vybavení: např. soch. Sochy ve veřejném prostoru jsou součástí městských infrastruktur, nemají praktickou funkci ale jsou nosiči trvalosti ideologií, které jim daly vzniknout, v materiálech odolných povětrnostním vlivům ve škále metafor přinášejí do veřejného prostoru dogmata, jejichž platnost a neměnnost potvrzují vlastní strnulostí.

V českém kontextu se na často středověkém půdorysu (Praha) vrství pomníková tvorba přelomu 19. a 20. století a na ni výrazným způsobem tvorba realizovaná v rámci socialistické výstavby. Tomáš Pospiszyl navrhuje označovat veškerou tuto produkci jako “socialistický realismus”[9], ne protože by se jednalo o jedno myšlenkové

9 POSPISZYL, T., Sochy, které nikomu nepatří, in: Vetřelci a volavky, Pavel Karous (ed.), Arbor Vitae, 2015, s. 420

paradigma, ale protože to popisuje podmínky vzniku těchto prací.

Rosalind Krauss v textu Sochařství v rozšířeném poli na příkladech Rodinovy Brány do pekel a jeho Balzaca popisuje úpadek pomníku na konci 19. století: “S těmito dvěma sochařskými projekty jsme tedy překročili práh logiky pomníku a vstupujeme do prostoru toho, co by mohlo být nazváno jejím negativním stavem - druhem bezmístí nebo bezdomoví, absolutní ztrátou místa. To znamená, že vstupujeme do modernismu, protože modernistické období sochařství pracuje s touto ztrátou místa, neboť vytváří pomník jako abstrakci, jako prosté označení či základnu, pomník funkčně neumístěný a odkazující téměř výlučně jen k sobě samému.”[10]

Krauss mluví o pohlcování soklu tělem sochy a oddělování od pevného spojení s podložkou, mluví tedy o vývoji, kde mizí jednoznačnost a služebnost pomníku. Socha se podle Krauss určuje jako spojnice dvou záporů, není ani architekturou ani krajinou. O vztahu sochy a pomníku mluví Rosalind Krauss: “Přesto všechno musíme přiznat, že víme velice dobře, co je to socha. Víme mimo jiné, že je to kategorie historicky vázaná, a nikoli univerzální. Socha stejně jako každá jiná konvence má svou vnitřní logiku, svůj vlastní soubor pravidel, která - ačkoliv mohou být aplikována v nejrůznějších situacích - nejsou příliš otevřená změnám. Zdálo by se, že logika sochy je neoddělitelná od logiky pomníku. Podle ní je socha oslavným pamětním zpodobněním. Nalézá se na určitém místě a o významu nebo využití tohoto místa také symbolickým jazykem vypovídá.”[11]

Avšak dílo např. Miloše Zeta a jiných autorů, jejichž díla se objevují v projektech popisovaných v této práci, vznikaly v podmínkách, které od sochařství ve veřejném prostoru vyžadovaly konkrétní funkci, a jakkoli formálně občas připomínaly mezinárodní trendy, svojí podstatou, tedy důvodem vlastní existence vězí v 19. století. Díla neopouští svá místa ani nepohlcují sokly, naopak většinou vznikají pro konkrétní místo, ve spolupráci s

10 KRAUSS, R., Sochařství v rozšířeném poli, in: Stav věcí, Karel Císař (ed.), Brno: Dům umění města Brna, 2012, s. 134

11 Tamtéž, s. 133

architektem a s konkrétním myšlenkovým paradigmatem na mysli.

Ambicí těchto realizací byla trvalost. V proměněném paradigmatu často zůstávají na svém místě, ale paradoxně přestávají být vidět. V mentální rovině probíhá malé soukromé obrazoborectví tím, že jsme se naučili slepotě, tím, že jsme se určitý výtvarný projev naučili nevidět. “Vytěsnění nebo i ztráta významu umění přitom neznamená, že bychom o takové tvorbě neměli uvažovat. Nemůžeme-li pochopit význam opuštěných soch na sídlištích, musíme se snažit pochopit důvody, proč jsou nám dnes lhostejné a pochopit logiku jejich současné postradatelnosti.[12]

12 POSPISZYL, T., Sochy, které nikomu nepatří, in: Vetřelci a volavky, Pavel Karous (ed.), Arbor Vitae, 2015, s. 421

Obrazoborectví

Obrazoborectví jako nábožensky motivované ničení vyobrazení boha se ve 20. století proměnilo v ničení motivované ideologicky, politicky a v 21. století se proměnilo v emancipační strategie (často ve spojení s politikami identit). Fotografie zobrazující strhávání a odstraňování soch se vyznačují často výjimečnou estetikou. Snímky obvykle nejsou důkladně připravené, zpravidla se jedná o momentku. Charakter fotografií odpovídá bezprostřednosti situace. Dokumentární není dokumentační. Fotografie zobrazující strhávání soch jsou fotografie soch v akci. V momentu strhávání se ze statického, pevného stává pohyb a ohebnost. Z pevné součásti urbanismu se stává událost. Fotografie tuto situaci zachycuje a opět petrifikuje. Z dynamické situace, ohebné sochy se stává trvalý záznam, statická fotografie. Fotografie padající sochy plní podobnou funkci jako původně socha samotná. Fotografie nahrazuje sochu jako nová trvalá realita. Klíčovým momentem, bodem, ve kterém se setkává socha s fotografií je událost odstranění.

“Každá fotografie je certifikát přítomnosti. Tento certifikát je nová nesnáz, která se s jeho vynalezením objevila v rodině obrazů. První snímky, nad nimiž člověk přemítal (např. Niepce před Prostřeným stolem), se mu musely zdát být podobné obrazům (stále camera obscura) tak, jako se sobě podobají dvě kapky vody; přesto ale věděl,

že stojí tváří v tvář mutantovi (Marťan by se mohl podobat člověku); jeho vědomí kladlo objekt, s nímž se setkalo, vně jakoukoli analogii jako nějakou ektoplasmu “toho co bylo”: ani obraz ani skutečnost, opravdu nové bytí: realita, jíž se nelze dotknout.”[13]

Mládí

Odbor památkové péče kanceláře prezidenta republiky rozhodl v roce 2015 o odstranění sochy Miloše Zeta Mládí z roku 1963 z důvodu plánované rekonstrukce Domu československých dětí a nádvoří Nejvyššího purkrabství Pražského hradu do původní renesanční podoby. Socha Mládí je realistické zobrazení nahého chlapce s odkazem k bezčasí sochařství italské renesance, představuje okysličené ideály socialismu 60. let. Z odstranění sochy, které se odehrálo v roce 2018, pořídil fotografický záznam syn sochaře umělec Martin Zet. V sérii fotografií je vidět celý proces odstraňování až po rozebrání podstavce. Výjimečná je fotografie, na které je socha chlapce položená na staré matraci, před převozem do depozitáře.



Miloš Zet, Mládí, 1963
Fotografie: Martin Zet, 2018

Fotografie ležící sochy je dokumentací odstranění a zároveň vystihuje křehkost a dočasnost vyobrazeného idealismu, a podtrhuje absurditu situace, kdy administrativa Pražského hradu nechala odstranit sochu citující renesanci, aby vrátila paláci renesanční charakter (jakkoli se jedná o konflikt simulaker). Skutečným důvodem odstranění mohla být realistická nahota, kterou doporučovaly turistické průvodce jako příležitost k fotografování. Turistické fotografování mohlo být protivné úředníkům Hradu v atmosféře znovuobjevování konzervativních hodnot; podobně: socha samotná mohla mluvit poměrně zřetelně o optimismu 60. let, o mládí jako období potenciálu, o naději. Nahota tu není explicitně sexuální, ale je potvrzením autenticity a pozitivní naivity. A v kontextu politiky pak mluví o bezčasí (trvalosti) a beztřídnosti. Socha Mládí mohla být příliš jasnou politickou pozicí artikulovanou skrze odzbrojující nevinost.

13 BARTHES, R., Světlá komora, Fra, 2005, s. 77

Každá socha je vytvořena pro konkrétní pozici a pohled. Figurativní socha stojícího chlapce má být instalována tak, aby ji divák vnímal jako sochu stojící postavy. Ta samá socha, položená na zemi (matraci) je jinou sochou. Hlava původně obracející zrak do dálky je rezignovaně zalomená, paže původně uvolněně svěšená podél těla nyní ležící tělo křečovitě podepírá. Nahota je najednou mnohem sugestivnější, naději a statečnost nahrazuje podvolení nebo dokonce zamrznutí.

“Warburg jednou provždy pochopil, že dějiny obrazů v minulosti i v přítomnosti žijí v rytmu vytěsnění a návratu vytěsněného.”[14] Fotografie novou situaci lakonicky popisuje a uchovává. Socha samotná prozatím zůstává v depozitáři a čeká na nové umístění, dokumentace stojící i ležící sochy je tak jediným způsobem jak si ji prohlédnout. Bez fyzické sochy jsou obě varianty podobně pravdivé. Turisti je již se sochou nahého chlapce nemůžou fotografovat, a už vůbec se ji nemohou dotýkat.



Novináři v zahradě hotelu Palestine v Bagdádu 30. března 2003 s výhledem na sochu, která bude brzy svržena. Fotografie: Ahmad Al-Rubaye/EPA

Simulace

”V roce 2020 byly sochy po celém světě strhávány v mimořádné vlně obrazoborectví. Takové vlny tu byly už dříve – během anglické reformace, francouzské revoluce, pádu Sovětského svazu a tak dále – ale obrazoborectví v roce 2020 bylo globální. Napříč bývalými imperiálními mocnostmi a jejich bývalými koloniálními majetky, od USA a Velké Británie po Kanadu, Jižní Afriku, Karibik, Indii, Bangladéš a Nový Zéland, demonstranti Black Lives Matter znetvořili a sváželi sochy otrokářů, společníků a imperialistů.”[15]

Již v roce 2003 během operace Irácká svoboda koalicí vedenou vojsky USA byly masivně strhávány sochy Saddáma Husseina po celém Iráku. Ničení soch vytvářelo kontinuálně psychický tlak na obyvatele, kteří si měli uvědomit slábnutí režimu Saddáma Husseina, který po vzoru sovětské propagandy nechal za své vlády umístit své nadživotní pomníky do všech koutů Iráku. Ničení pomníků plnilo kýžený efekt velmi dobře, ale vždy

14 DIDI-HUBERMAN, G., Esej o spadlé draperii, in: Ninfa moderna, Fra, Praha, 2009, s. 141

15 VON TUNZELMAN, A., The toppling of Saddam´s statue: how the US military made a myth, The Guardian, Dostupné z: https://www.theguardian.com/world/2021/jul/08/toppling-saddam-hussein-statue-iraq-us-victory-myth

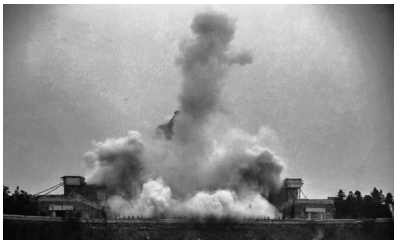
jen v bezprostředním okolí. Pro větší účinek se armáda rozhodla použít média. Po několika málo efektních destrukcích byla vybrána stojící socha Saddáma Husseina na náměstí Firdos v centru Baghdádu, kolem které se pohybovalo několik místních Iráčanů, kteří byli rozhodnutí sochu strhnout vlastními silami. Iráčanů bylo jen několik, zato bylo náměstí plné novinářů, kteří bydleli v protějším Hotelu Palestina. Místní sochu sami strhnout nedokázali a nakonec jim Američani pomohli, když na konec lana připojili obrněný transportér. Socha se zhroutila a všichni fotografové a kameramani měli autentický záznam s místními, kterým došla trpělivost s režimem Saddáma Husseina. Američtí vojáci na záběrech nebyli. Celá situace byla připravená a vytvořená.

Již v roce 1995 Jean Baudrillard pozoruje proměnu válčení v sérii esejí Válka v zálivu se nestane, Válka v zálivu: děje se skutečně a Válka v zálivu se nestala. Pracuje zde s pojmem hyperrealita, kde “Hyperrealita je významným paradigmatem pro interpretaci současných podmínek ve společnosti. Konzumerismus by se pro svou závislost na značkových produktech mohl jevit jako faktor přispívající k tvorbě hyperreálného prostředí. Hyperrealita má na svědomí oproštění myslí jedinců od původních emocí a jejich následnou simulaci. Přestože koncept hyperreality není úplně nový, ve svých efektech na populaci je dnes relevantnější než kdy jindy. Největší nebezpečí tkví v přijímání vykonstruovaných a nereálných vzorů z masové kultury, což vede k výměně rolí hrdinů reálného světa za idoly v podobě soudobých celebrit, které své úctě nepřispívají zásluhami, ale vděčí za ni svým PR agenturám.[16]

Choreografie stržením sochy Saddáma Husseina místními obyvateli odpovídá Baudrillardově definici simulace, která je podmínkou pro vznik hyperreality: “V té době se televizní válka v Perském zálivu musela mnoha divákům zdát dokonalým baudrillardovským simulakrem, hyperrealistickým scénářem, ve kterém události ztrácejí svou identitu a významy mizí. Fascinace a hrůza reality, která se nám představuje, se mísily

16 Wikipedia contributors, Hyperreality, Wikipedia, The Free Encyklopedia, dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hyperreality&oldid=1102983248

s všudypřítomným pocitem neskutečnosti. Snadno jsme rozpoznali prvky hollywoodského scénáře, který předcházel skutečnosti (jazyk Johna Wayna a chování vojenských mluvčích), a jak znaky minulých událostí se vytratily do těch současných. Občas se absurdita sebeprezentace médií jako nositele informací a autenticity ukázala v plné nahotě, když se reportéři v rozhovoru pro CNN přiznali, že sami koukají na CNN, aby zjistili co se děje. Televizní zpravodajství tak naplnilo znaky simulace."[17]



Fotografie Josef Klimeš, 1962

„Postavení sochy je pokusem vytvořit příběh o historii. Během invaze do Iráku bylo stržení sochy Saddáma Huseina také pokusem vytvořit příběh o historii. Příběh Saddámovy sochy ukazuje možnosti i limity vytváření mýtu."[18]

Stalin a Buddhové

Stalinův pomník vznikl v roce 1955 podle soutěžního návrhu Otakara Švece a byl již v roce 1962 odstraněn postupným odstřelováním, které bylo přísně hlídané a bylo zakázané na místě fotografovat. Autorem jedné z mála dochovaných fotografií je Josef Klimeš, student sochařství, který se na budování pomníku jako brigádník podílel. Klimešova fotografie zachycuje oblak prachu a úlomků žuly. Oblak zakrývá hmotu celého původního pomníku a dokonce ji výrazně přesahuje. Podle dobových informací nezanedbatelnou část materiálu exploze vymrštila až do řeky, na jejímž dně je doposud. Oblak může připomínat atmosférický mrak, který sestoupil až do města a náhodou zakryl pomník. Stylizovaný realismus, konkrétní tvary podpořené strukturou žuly, Stalinův obličej, to všechno nahrazuje měkkost a kouřová nekonkrétnost. Kamenný prach se prolíná se zrnem filmového materiálu. Fotografická expozice zastavuje explozi, její trvalost je na obraze nerozlišitelná od žuly. Místo Stalinova pomníku je doposud definováno jeho historií, přestože pomník je odstraněný, architektura plochy, na které stál, zůstává, stejně jako urbanismus okolí. Motiv pomníku se poměrně často objevuje

17 Baudrillard, La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu, Paris: Galilée, 1991

18 VON TUNZELMAN, A., The toppling of Saddam´s statue: how the US military made a myth, The Guardian, Dostupné z: https://www.theguardian.com/world/2021/jul/08/toppling-saddam-hussein-statue-iraq-us-victory-myth

v populární literatuře a novinových článcích, které jsou opatřeny ilustračními snímky stojícího pomníku i jeho exploze. Fotografie odstranění se zdá být monumentálnější a trvanlivější než původní pomník.



BBC, 2010

„Žádný snímek totiž nevyčerpá zachycené dílo v úplnosti. Aby je přiblížil, musí hloubku, pro fotografii nedostupnou, něčím nahradit - a díky tomu získává dílo více energie a života než v odlitku."[19]

Buddhové z Bamjánu byly dvě obří sochy stojících Buddhů ze 6. století vytesané do skalního masivu v bamjánském údolí v Afghánistánu asi 200 km severozápadně od Kábulu. Kolem roku 2000 vydal Taliban s odkazem k radikálnímu pojetí Islámu zákaz jakéhokoli zobrazování lidské postavy. Přítomnost lidské postavy nebyla žádoucí v žádné formě: v malířství, sochařství ale i v televizním vysílání. V březnu 2001 bojovníci Talibanu sochy buddhů pomocí výbušnin zničili.

Výbuch je nutné pozorovat a zaznamenávat z větší vzdálenosti, aby pozorovatel neutrpěl zranění. Velká vzdálenost může způsobit nízkou kvalitu amatérských snímků a videí, která značně abstrahuje brutalitu exploze a na zastaveném záběru je těžké rozlišit pixely videa a úlomky kamenů. Chaos exploze na okamžik prorůstá s charakterem média. Výbuch je těžké naplánovat úplně přesně. Výsledný oblak je vždy nepředvídatelný. Sochy se ve zlomku vteřiny mění v oblak výbuchu jako opak vyobrazení postavy, výbuch jako zázrak, jako ultimátní abstrakce. Násilí vůčí Buddhům z Bamjánu není vedené spoceným davem ani ozbrojenou armádou, záblesk výbuchu přichází zdánlivě z ničeho, z čistého nebe. Kvalita záznamu je výrazně méně kvalitní než pozdější produkce Islámského státu. Ta klade velký důraz na spektakulární zobrazení brutálního násilí a televizní efekty, které napodobují západní komerční televizní pořady. V případě Talibanu je spektakulární samotný výbuch, vyšší než okolní kopce, a také prázdné otvory ve skalách, které po postavách zůstaly. Brutalita spočívá v gestu úplného smazání.

19 MALRAUX, A., Le Musée imaginaire, Galimard: 1965, in: Revue Labyrint č. 23-24, přeložil Martin Pokorný, 2008, s. 184

Otrokář

„Protestující v Bristolu provazy strhli z podstavce bronzovou sochu Edwarda Colstona (1636-1721), který prodal do Ameriky na 80 tisíc mužů, žen a dětí z Afriky. Svůj majetek ale odkázal charitě, takže i proto se mu stavěly v Británii pomníky, uvádí BBC. Když demonstranti sochu strhli, jeden z nich poklekl na podstavec na jedno koleno, aby připomněl, jak Floyd zemřel. Protestující nakonec sochu odvalili k místní řece Avon, na jejímž dně skončila.” [20]



ABC News, 2020

Zpráva dále uvádí, že policie proti demonstrantům nezasáhla, aby neriskovala ztráty na životech nebo škody na majetku. Poničení a utopení sochy otrokáře se policie rozhodla jako škodu nebo násilí nevnímat. Bronzovou sochu Edwarda Colstona vytvořil John Cassidy v roce 1895 na základě objednávky města Bristol. Socha v nadživotní velikosti je velmi realistickým až popisným zobrazením významného obchodníka, politika a otrokáře přelomu 17. a 18. století. Podobnost sochy a konkrétního člověka jako její předlohy je klíčem ke čtení událostí, které se odehrály během protestů Black Lives Matter. Popisnost sochy umožnila naštvanému davu zaměnit ji za tělo skutečného Colstona a strhnout ji z podstavce lasem jako by se jednalo o člověka nebo ještě spíš možná zvíře. Jeden z demonstrantů si soše klekl na krk, tvář ji pomazali barvou. Dav potom sochu koulel městem až do přístavu, kde lidé bronzové, tuhé tělo překlopili toporně přes zábradlí. Hlava rozrazila hladinu, voda se rozstříkla a pak zavřela. Otrokář zmizel odevzdaně na bahnitém dně přístavu. Fyzická podobnost sochy a Edwarda Colstona umožnila demonstrantům zažít katarzní situaci. Utopit otrokáře a zabrat místo na jeho podstavci, ze kterého řada protestujících četla projevy. Dav tak nahradil pevné bronzové tělo, tělem kolektivním, křehkým a skutečným.

Onur Acaroglu v eseji Strhávání soch jako akt historického vykoupení tuto situaci zobecňuje do emancipační strategie: “Globální protesty proti rasismu

20 V Bristolu demonstranti strhli sochu obchodníka s otroky. Odvalili ji do řeky., 2020, Dostupné z:https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/bristol-protest-edward-colston-otroci-george-floyd-policie-velka-britanie_2006080815_kro

jsou přímou výzvou současným utlačovatelům. Prostřednictvím tohoto historického otevření přebírají poražení štafetu pokroku. Z rukou demonstrantů nejsou sochy jednoduše odstraněny, ale nahrazeny alternativními představami o tom, jak by veřejné památníky mohly vypadat. Perspektiva vykoupení se může zdát filozoficky platným způsobem, jak problematizovat zavedené způsoby vzpomínání, ale má docela praktický význam a důsledky pro posun vpřed ze současnosti.

To, co je zde obhajováno, není odmítnutím veškerého vzpomínání. Základem problému je spíše nahrazení pravidelného vzpomínání za smíření a uzdravení. Prázdné sokly, které zůstaly po odstranění, a samotné nehlídané sochy byly ve skutečnosti plátnem nesčetných kulturních projevů, které jsou samy o sobě umělecky hodnotné.

Vykoupení jako takové je žitý vztah k historickému času, který je zakódován v našem okolí. Odehrává se přímo jako kolektivní praxe zahrnující lidové přetváření naší historické trajektorie."[21] Na několika fotografiích stojí protestující na nyní uvolněném podstavci. Na fotografii je na první pohled zřejmé, že jde jen o momentku, na druhý pohled se celá scéna může jevit jako návrh nebo dokonce dokumentace nové sochy. Je to efekt, který je jednoduše způsobený schopností fotografie zastavit čas.

„Znehybnění Času se ve Fotografii nedává jinak, než excesivním, monstrózním způsobem. Čas tu jakoby uvázl (odtud souvislost s tableau vivant, jehož mýtickým prototypem je spánek Šípkové Růženky). Je-li fotografický snímek "moderní", prosycený naší nejhlučnější každodenností, neznamená to ještě, že v něm není jakoby enigmatický bod neaktuality, zvláštní stasis, sama esence zastavení. …. Nejenže snímek nikdy není ve své esenci vzpomínkou, nýbrž vzpomínku dokonce zahrazuje, velice rychle se stává proti-vzpomínkou."[22]

21 Acaroglu O., Toppling statues as an act of historical redemption, Roar, 2020, Dostupné z: https://roarmag.org/essays/toppling-statues-as-an-act-of-historical-redemption/

22 Roland Barthes, Světlá komora, Fra, 2005, s. 77

Miloš Zet, soupis, 2017

Projekt Miloš Zet, soupis byl první ze série kolaborativních pokusů intuitivně pracovat v kolektivu a sérií pokusů se dopracovat k výsledku. Stali jsme se dočasnou institucí, vytvořili jsme pracovní skupinu, ve které měl každý jednu nebo více rolí: Martin Zet (umělec, syn, dědic, organizátor), Zuzana Krišková (historička umění), Jirka Skála (umělec, dokumentární fotograf), Vojtěch Märc (teoretik, manuální dělník), Hynek Alt (umělec, reprodukční fotograf, organizátor). Za cíl jsme si dali zmapovat kompletní dílo Miloše Zeta, který mezi lety 1953-95 pracoval výhradně pro veřejný prostor, neusiloval o institucionální potvrzení a ani se mu jej nedostalo. Jeho kompletní dílo jsme se snažili uchopit jako komplexní problém: materialitu životního díla, ideologii, břemeno péče. K zacyklenosti metody, kterou jsme si zvolili, píše Vojtěch Märc ve shrnujícím textu: „Zabýváme se sochařem, sochami a sochařstvím. Zabýváme se odkazem, pozůstalostí a dědictvím. V obou případech se zabýváme něčím hmotným, těžkým a závažným. Pořizujeme soupis sochařova díla a dokumentujeme je. Pořizování soupisu i dokumentaci popisujeme a znovu dokumentujeme."[23]
Jak naložit s celoživotním dílem umělce, které váží několik tun, zabírá hodně místa a má především jinou než komerční hodnotu (historickou, uměleckou, sentimentální)? Jak se zbavit sentimentu konkrétní rodinné situace a uvažovat šířeji? Co s uměleckými



Mladý den, 1964-1965, cín, v. 39 cm, skica, pozůstalost
Fotografie Hynek Alt, 2017

23 MÄRC, V., DĚJINY JEDNOHO KAŽDÉHO: DEMATERIALIZACE DÍLA A MATERIALIZACE ODKAZU SOCHAŘE A OTCE MILOŠE ZETA V ROCE 2018: NĚKTERÉ METODY ODHMOTŇOVÁNÍ A LEHČENÍ A NEÚPLNÝ SOUPIS POKUSŮ O JEJICH UPLATŇOVÁNÍ PRACOVNÍ SKUPINOU VE SLOŽENÍ SNĚNÍ, UHLÍ, NOČNÍ POCHOD, MLADÝ DEN, HRÁČ NA NINĚRU. UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU A JEHO SOUKROMÉ ROZMĚRY. Nepublikováno, viz Příloha I

pozůstalostmi, pro které není prostor v institucích?

Fotografie se nám stala metodou odhmotnění, způsobem, jak zbavit dědictví fyzické tíhy. Systematicky jsme proměňovali sádrové, kovové a laminátové objekty v data. Bezbřehou přeplněnost skladů, přístřešků, půd a hromad jsme kvantifikovali. Fotografování samotné bylo zároveň důvodem rozebrat hromadu studií a modelů, prohlédnout si jednu po druhé a vyskládat z nich hromadu novou. Přeskládávání, prohlížení a fotografování nám připadalo jako promyšlený pracovní postup. Veškeré činnosti se staly námětem dokumentárních fotografií.

Pro Martina Zeta je hmotnost otcova díla citlivým až bolestivým tématem. „Hromada je téma." opakuje v různých situacích. Hromada je neurčité množství něčeho, co může snadno připomínat spíš odpadky než sochy. Hromada je taky chaotická, nemá poličky a přihrádky. Mikádo je hra, ve které má hráč za úkol vytáhnout z hromady jednu tyčku, aniž by se pohnuly ostatní. Nezapálený oheň je vlastně hromada paliva. Bezradnost nad ohromným množstvím artefaktů relativní hodnoty svádí k malému osobnímu obrazoborectví, k požáru jako řešení.

Pro nás ostatní se jedná o případovou studii, příklad výsledku životní práce, který není snadné uchopit; výsledek generačního přemýšlení, kterému bychom rádi porozuměli. Práce, která se spoléhala na exoskeleton již neexistujícího systému. Systému, který o sobě mluvil jako o budoucnosti, a který zároveň pomalu ve zpětném chodu ekonomicky i morálně implodoval. Dílo zapouzdrené téměř dokonale v jednom paradigmatu se jeví vzdálené. "Nevidíme v něm kořeny současné umělecké produkce, nezapadá do logiky našeho kulturního vývoje tak, jak jsme si o něm v posledních letech zvykli přemýšlet. Možná to je důkazem – jako v nějakém postapokalyptickém filmu – že socialismus byl doopravdy vyšším stádiem lidstva a zapomenuté sochy na sídlištích ve skutečnosti pocházejí nikoliv z minulosti, ale ze světa naší budoucnosti, která ovšem již skončila."[24]

24 POSPISZYL, T., Sochy, které nikomu nepatří, in: Vetřelci a volavky, Pavel Karous (ed.), Arbor Vitae, 2015, s. 421

To, co je pro nás práce, je pro Martina Zeta (možná) strukturovaným truchlením. Prohlížení, dotýkání se, přenášení, trávení času je pro nás způsobem zpřítomnění, pro Martina smíření. Rozebírání hromady a skládání nové může připomínat archeologické soustředění. Pečlivé ometání je nutné, stejně jako měření, zapisování a fotografování; nicméně přenášení, chozeni, diskutování, ostentativní prohlížení, postávání, ty všechny můžou patřit mezi performativní strategie. Mohla by to být performativní archeologie, a určitě alespoň občas je (nahý Martin Zet s ohromným sádrovým modelem nohy v náručí).

Snažíme se zjistit co máme dělat s dědictvím tím, že si ho prohlédneme a zapíšeme. Při fotografování občas některý artefakt spadne a roztříští se. Pokud se tak stane až po stisku spouště, je to dokonalá proměna materiálu v digitální data. Nabízí se tu řešení. Všechno rozbít, rozmlátit, roztřískat, rozsekat, rozdrtit, roztrhat, rozčtvrtit a vysypat… a nechat si jen fotografie a popisky. Jako výzkumná metoda to zní logicky, ale pro osobní katarzi je to možná příliš brutální. V celém projektu se neustále prolíná osobní rovina s historií a úplně je oddělit se zdá být nemožné. Chybí časový odstup.

„Prvotní podnět pro „výzkum“ díla Miloše Zeta vzešel z velmi osobních pohnutek. Připusťme proto zkusmo, že osobní může být vědeckým, a představme si osobní vědu, vědu osobního. Osobní život vědců a vědkyň se v jejich vydaných pracích zpravidla omezuje na věnování či poděkování, kde se vtěluje do jména nebo jmen jejich blízkých. Přesto jako by „osobní“ prosakovalo do figur historického myšlení. Vývojové modely svou strukturou odpovídají nezvratné postupnosti lidských životů, když mluvíme o zrození, mládí, zralosti, stáří a smrti. Podobně pojmy jako generace a genealogie nabývají v takové osobní vědě jiný smysl, zároveň doslovnější a všednější. V novém světle se nutně vyjeví i více či méně zvětralé, otupené pojmy uměnovědného poznání: (rodinného) původu a původnosti (ve smyslu originality), nebo pojmy

autora a autorství (to když nedokážeme vždy rozlišit díla otce a díla syna).”[25]

Výstupem projektu byl kompletní fotografický a uměleckohistorický katalog[26] existujících i odstraněných realizací, studií a skic Miloše Zeta, monografický text Zuzany Kriškové, text Vojtěcha Märce, který popsal dynamiku celého skupinového snažení a série dokumentárních fotografií Jirky Skály. Projekt nedospěl k jednoznačnému závěru, na výrazný objem Zetova díla přidal další vrstvy a v principu množství informací a materiálů zmnožil. Nicméně k jednoznačně monografickému jádru přidal vrstvy, které popisují bezradnost současnosti. Tím dílo Miloše Zeta stiskl poměrně bohatými uvozovkami.

25 MÄRC, V., DĚJINY JEDNOHO KAŽDÉHO: DEMATERIALIZACE DÍLA A MATERIALIZACE ODKAZU SOCHAŘE A OTCE MILOŠE ZETA V ROCE 2018: NĚKTERÉ METODY ODHMOTŇOVÁNÍ A LEHČENÍ A NEÚPLNÝ SOUPIS POKUSŮ O JEJICH UPLATŇOVÁNÍ PRACOVNÍ SKUPINOU VE SLOŽENÍ SNĚNÍ, UHLÍ, NOČNÍ POCHOD, MLADÝ DEN, HRÁČ NA NINĚRU. UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU A JEHO SOUKROMÉ ROZMĚRY. Nepublikováno, viz Příloha I

26 viz Příloha I

Bez názvu (Mladý den), 2018
instalace

Vlastimil Vinter definuje transfer sochy jako „Přenesení nemovité kulturní památky buď v celku, nebo po částech. K transferu se přistupuje z hlediska památkové péče až v krajních případech, kdy památku nelze uchovat na místě. V takovýchto případech dochází zejména ke ztrátě souvislosti s okolím památky“.[27]

Při přípravě na přemístění je socha zabalena do ochranných materiálů. Kusy molitanu, matrace, hadry, v případě figurativních soch se často používá staré oblečení, hlavně bundy a vesty. Vše drží pohromadě pomocí stěhovacích popruhů, které rozkládají tíhu po celém povrchu a nechávají spodní část sochy volnou, tak aby jí bylo možné postavit na podstavec nebo na zem. Pro účely převozu je socha často položená.

Socha je křehké a těžké břemeno. V momentu přemisťování mizí trvalost jejího místa, pozadí, pro které vznikla, její tvar se mění vrstvami ochranných materiálů (Ochladilo se!) a především je najednou obklopena dělníky a těžkou technikou, hlavně nákladními auty a autojeřáby. (Autojeřáb by mohl být používaný pro fyzickou tvorbu něčího imaginárního muzea namísto představivosti nebo fotografie.)

V logice pomníků vznikaly sochy ve veřejném prostoru v poválečných letech jako trvalé nosiče optimismu, hrdosti,



Bez názvu (Mladý den), 2018
Dokumentace výstavy
Objekty zamilované do lidí, 2019
Lucie Drdova Gallery, Praha

27 VINTER, V., Stručný slovník památkové péče, 1983, s.88

oslavy mládí… ”Místo vůdců se oblíbenými tématy staly obecnější alegorie, jež v propagaci socialismu hrály klíčovou roli: mládí, mír, domov, industrializace, spojenectví dělníků a rolníků nebo dobývání kosmu.”[28] Subverze byla vyjímečná (Miloslav Chlupáč, Plamen, 1969). V ideologii státního socialismu bylo jen minimum prostoru pro změnu nebo pochyby, socialismus byl evolučně nejvyšším a zároveň posledním stádiem (spolu s jeho postupnou proměnou v komunismus) vývoje lidské společnosti. Výtvarný projev (často figurativní) ve veřejném prostoru této definitivě odpovídal pevným propojením s architekturou i odolností bronzu nebo kamene, nejčastějších materiálů. Důraz na solidní materiály zapadal do ideologie světa, jenž sám sebe prezentoval jako neměnný.

Po roce 1989 byly odstraněny hlavně podobizny totalitních postav, velká většina ostatních děl na svých místech zůstala a postupně zarostla do okolních keřů. Z práce pro veřejný prostor se stala šedá hmota veřejného prostoru. Odstraňována jsou díla, která brání stavebnímu rozvoji toho kterého místa, někdy se na místo vrací po revitalizaci okolí, někdy je odstranění politickým gestem někdy motivováno zahraniční politikou. Neexistuje jednoznačná koncepce, jak se sochami ve veřejném prostoru zacházet.

Výtvarné realizace byly během socialismu přímo součástí rozpočtu veřejných staveb, vzniklo tak obrovské množtví především soch kolísavé, spíš průměrné úrovně. Sochy ve veřejném prostoru vzniklé v době státního socialismu představují „obrovský soubor děl statisticky průměrné nebo podprůměrné kvality“.[29]

Instalace Bez názvu (Mladý den), 2018 zachycuje pohyb přemísťované sochy (analogicky k fotografickému snímku). Laminátový model realizace Mladý den Miloše Zeta z roku 1963 je zabalený v ochranných materiálech volně podle novinářských fotografií instalování různých soch: molitan, stěhovací popruhy, provazy a dětská bunda. Socha je pomocí popruhů zavěšena

29 POSPISZYL, T., Sochy, které nikomu nepatří, in: Vetřelci a volavky, Pavel Karous (ed.), Arbor Vitae, 2015, s. 421

v O'Dohertyho bílé krychli, izolovaná od politiky i počasí. „Dovnitř nesmí pronikat vnější svět, takže okna jsou obvykle zaslepená. Stěny jsou natřeny na bílo. Strop se stává zdrojem světla."[30] Bandáž ji obléká a chrání a popruhy ji svazují a znehybňují. Figurativnost pomáhá představivosti. Stav přemísťování je v instalaci trvalý. „Bílý, čistý, umělý, bez stínů - takový prostor je zasvěcený estetické technologii. Umělecká díla jsou tu rozvěšena, rozestavěna či roztroušena za účelem studia. … Umění tu existuje v jakési výstavní věčnosti…"[31]

Umístění sochy Mladý den do galerie je pokusem o její vytržení z jedné trvalé reality (socialistický veřejný prostor) do jiné (galerie), zatímco představuje ještě jinou zastavenou věčnou situaci (jistou trajektorii: jeřáb, nákladní auto, sklad, hromada, skládka).

30 O´DOHERTY, B., Uvnitř bílé krychle, tranzit.cz, 2014, s. 31

31 O´DOHERTY, B., Uvnitř bílé krychle, tranzit.cz, 2014, s. 33

Avatar Zet, 2020
performativní přednáška

Avatar je pojem z hinduismu, který znamená sestup, přeneseně vtělení. V současnosti se používá jako označení pro grafickou podobu hráče v počítačové hře nebo v jiném uživatelském rozhraní. V případě naší performance mě zajímá ta nejednoznačnost: jsou tyhle digitální sochy avataři nás nebo svých fyzických předloh?



Avatar Zet, 2020
záběr z videa
Kamera Antonín Jirát
Software Michal Pustějovský

Živá akce zabývající se podstatou výzkumu pozůstalosti umělce Miloše Zeta Avatar Zet byla série performativních přednášek zabývajících se podstatou výzkumu pozůstalosti Miloše Zeta. Debata se odehrávala v civilní scénografii diskusního žánru a její post-produkovaná verze, při níž byly hlavy debatujících nahrazeny 3D modely soch Miloše Zeta, byla v reálném čase promítána na plátno za účinkujícími. Debata se pokoušela shrnout poznatky výzkumu a zároveň zpřítomnit sochy v divadelním kontextu. Performativita se v debatě objevovala postupně, někteří členové pracovní skupiny byli nahrazeni herci. Performativní přednáška jako propojení akademického výstupu a umění byla experimentem.

Performativní umění je performance prezentována publiku v rámci kontextu volného umění, běžně v interdisciplinárním duchu. Performance může být buď postavena na scénáři nebo fungovat bez něj, náhodně nebo pečlivě komponována, spontánní nebo jinak

pečlivě plánovaná za přítomnosti publika nebo bez ní. Performance může být živá nebo zprostředkovaná konkrétním médiem, performer může být přítomný nebo chybět. Může to být jakákoliv situace obsahující tyto čtyři základní elementy: čas, prostor, performerovo tělo nebo přítomnost skrze médium a na závěr vztah mezi performerem a publikem. Performativní umění se může odehrávat kdekoliv, v jakémkoliv typu prostoru nebo prostorového uspořádání po jakýkoliv časový interval. Aktivity jednotlivce nebo skupiny v konkrétním místě a v konkrétním čase ustavují samotné performativní dílo.

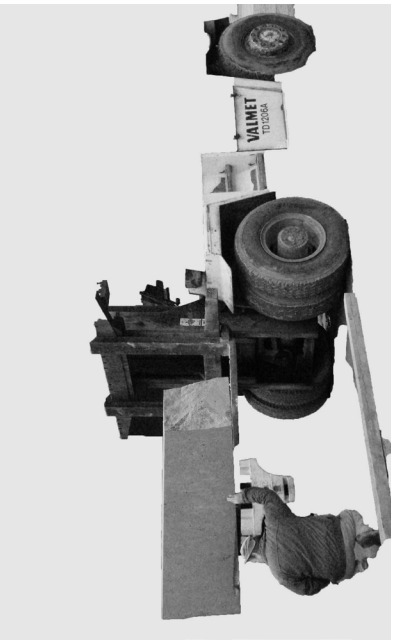
Jaká je role uměleckého díla po proměně paradigmatu a jak se mění čitelnost v proměněném kontextu? Jaký je vztah mezi materiálností objektů a nehmotností dokumentace děl? Jaká je role umělce ve společnosti po jeho smrti a umožňuje pozůstalost po umělci kontinuitu jeho díla?

Naše debata byla částečně připravená a částečně improvizovaná, výsledkem bylo představení, které chvílemi plynulo hladce a profesionálně, aby se vzápětí zadrhlo a změnilo se v autentické tápání.

Bez názvu (Sochy ve vzduchu) slideshow, e-ink display

„Sochy, které nikomu nepatří”[32] je název eseje Tomáše Pospiszyla napsaný pro publikaci Vetřelci a volavky, z kterého tento text hojně čerpá. Pospiszyl tvrdí, že hlavní komplikací při hledání vztahu k sochám ve veřejném prostoru z dob reálného socialismu je jejich majetkový status a metaforicky nejasnost kdo by se o ně měl starat.

V projektu Sochy ve vzduchu jsem vybral 27 snímků soch ve veřejném prostoru, jejichž péči má nastarosti Galerie hlavního města Prahy a které jsou zaznamenány v momentu přemísťování: instalování, odvážení k restaurování, odstraňování ap. Jako zdroj jsem použil dokumentaci uloženou v archivu GHMP. Výběr soch zahrnuje nejrůznější sochy a nejrůznější situace. Jedná se o pestrý konvolut různých období od 16. století až po nedávnou současnost. Dokumentační snímky mají nejrůznější kvalitu, kterou jsem se rozhodl sjednotit vyřezáním z pozadí pomocí automatické masky ve Photoshopu, při které se počítač sám snaží rozlišit předměty na snímku. V některých situacích je to metoda naprosto funkční, často však počítač dělá poměrně předvídatelné chyby, tzn. nemá dostatek informaci k tomu, aby rozlišil sochu od ruky dělníka nebo ramene jeřábu. Při profesionálním použití Photoshopu by se jednalo o snadno napravitelnou nepříjemnost. Pro projekt Sochy ve vzduchu jsem se rozhodl chyby nekorigovat a spolupracovat se špatně informovaným počítačem.



Archiv GHMP

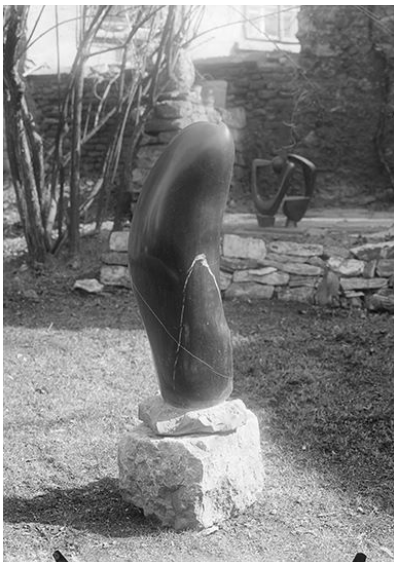
32 POSPISZYL, T., Sochy, které nikomu nepatří, in: Vetřelci a volavky, Pavel Karous (ed.), Arbor Vitae, 2015, s. 423

Výsledné snímky plné tzv. srostlic (tvarově navazujících částí různých předmětů) pro mě představovaly dobré příklady protnutí vrstevnatosti jednotlivých situací. Vizuální prorostlost bezčasí sochy, pracovní doby dělníků a restaurátorů a určitý typ jeřábu otevírá debatu o jasném ohraničení.

Série koláží běží v náhodném pořadí v nekonečné smyčce na e-ink displeji - rozhraní, které se používá např. ve čtečce Kindle. Display typu e-ink se liší od běžného LCD nebo LED monitoru tím, že jeho obrazové body jsou fyzicky bílé a z druhé strany černé.

Bez názvu (Pupen) [Hana Wichterlová, Pupen, 1932, Národní galerie Praha; Hana Wichterlová, Pupen (model) 1932, soukromá sbírka], 2020 digitální fotografie, ofset

Bez názvu (Pupen) je parafrází kompozice na snímek Josefa Sudka, na kterém je socha Hany Wichterlové umístěna v zahradě sochařčina ateliéru v roce 1932 v Praze na Újezdě. Fotografie Bez názvu (Pupen) zobrazuje tříčlenný instalační tým NGP v momentu stěhování objektu z depozitáře do instalace. Socha na snímku leží, ale ve formátu je umístěna stejně jako na Sudkově fotografii. Ruce v rukavicích se snaží ležící opracovaný kámen uchopit a zvednout na vozík. Z dokumentární fotografie je zřejmé, že je objekt mimořádně těžký a ruce po jeho hladkém povrchu kloužou. Fotografie může mít škálu metaforických čtení, které se především týkají instituce a mechanismů péče o svěřené artefakty. Péče, která je plná opatrnosti, protokolu a jasné zodpovědnosti a zároveň pasivní agresivity a velmi restriktivního dohledu. Událost fotografování tak může být momentem latentního osvobození objektu, cesta ven alespoň pro obraz, zatímco hmota zůstává.



Josef Sudek, Pupen, 1932

Fotografie je vystavena jako štos oboustranných ofsetových plakátů. Druhá strana plakátu ukazuje malý sádrový model ve šlachovité ruce sochařčiny praneteře. Fotografie opět sleduje stejné umístění objektu na snímku jako původní Sudkova kompozice. Ruka odkazuje k instituci, kterou tentokrát tvoří rodina. Pevné uchopení v jedné ruce, druhá hlídá, aby model nespadnul.

Štos ofsetových plakátů je objekt s podivnými vlastnostmi: jeho objem je tvořen jednotlivými listy se zanedbatelnou tloušťkou a hmotností, které jsou určeny k rozebrání. Vzít si jeden list je lehké, přestěhovat celý štos musí dva lidé. Ofset je logickým výstupem digitální fotografie, fotografie, která neexistuje v žádném jedinečném originálu. Digitální fotografie je soubor čísel, který si předávají stroje (aparát, počítač, tiskárna) a masový nebo dokonce nekonečný náklad se zdá přirozený. “Fotografie mají ze své podstaty malou nebo žádnou peněžní hodnotu, protože nejsou vzácné. Samotný princip fotografie spočívá v tom, že výsledný obraz není jedinečný, ale naopak nekonečně reprodukovatelný. … Je užitečnější kategorizovat umění podle toho, co se stalo jeho sociální funkcí. Umění funguje jako majetek. Fotografie jsou tedy většinou mimo tuto kategorii. Fotografie podávají svědectví o lidské volbě v dané situaci. Fotografie je výsledkem rozhodnutí fotografa, že stojí za to zaznamenat, že tato konkrétní událost nebo tento konkrétní objekt byl viděn.” [33]

Oba snímky na plakátu zobrazují situaci pohybu a pomíjivosti a fotografie opět petrifikuje zlomek času. Fotografie nahrazuje stabilitu kamenného (sádrového) objektu. Ke štosu se divák může sehnout, prsty zachytit jeden list a ten srolovat. To není pohyb analogický tomu na snímku, nicméně je to pohyb, který je součástí projektu. Pohyb diváků se ve variacích opakuje, dokud není celý štos rozebraný. Štos vyžaduje od diváka performativní roli.

33 BERGER, J., Understanding a Photograph, Aperture, New York, 2013, s. 32

Závěr

Oproti fotografiím statických soch mají snímky pohybujících se soch naprosto jiný charakter. Ten odpovídá jinému plynutí času. Umísťování, odstraňování nebo převážení je činnost poměrně svižná, fotografovi tak nechává jen omezený čas na rozhodování o kompozici, úhlu a výřezu. Reprodukční fotografie sochy je obvykle pečlivá práce, statická socha umožňuje pomalost a přesnost, fotograf může čekat na jiné světelné podmínky nebo záběry pomalu opakovat a měnit. Ne náhodou byly sochy častým námětem fotografií v 19. století - socha snadno vydrží dlouhou expozici na málo citlivý materiál. Jakmile se socha pohybuje, statický námět se mění v událost, dokumentace se mění v reportáž. Fotografie se podřizuje akci, nic se neopakuje.

Fotografie odstraňování soch je vždy politickým výrokem. Akt odstraňování soch ve veřejném prostoru je výrazným fyzickým zásahem do městské infrastruktury, po kterém zůstává více či méně viditelné prázdné místo. Dokumentární fotografie sleduje odstraňování sochy jako událost, jako její proměnu z něčeho pevného, statického, trvalého v něco dynamického, proměnlivého a dočasného. Úhel pohledu určuje vždy ten kdo je tady a teď, tedy ten podle jehož pravidel se hraje a kdo odstranění inicioval. Vždy jde tedy o politický nebo mocenský akt. Fotografie odhmotňuje sochu a zhmotňuje politiku, převrací časovost, kde trvanlivost sochy mizí

s momentkou. Trvalost sochy je fotografií přebírána. Odstranit mediálně rozšířenou fotografii, která zachycuje (upevňuje) událost je daleko složitější než odstranit sochu. „Jistě, svět fotografií je pouhým služebníkem světa originálů. Přesto se zdá, že díky svým charakteristikám - je méně svůdný, méně dojímavý a více intelektuální - odhaluje tvůrčí akt v onom přesném smyslu, který tento obrat má ve fotografii, a činí z dějin umění posloupnost tvůrčích výkonů."[34] V této logice je fotografie utržení, výbuchu nebo potopení tvůrčím výkonem, který výrazně posouvá nebo proměňuje význam sochy.

Každodenní obcházení sousoší na náměstí, může činit sochu neviditelnou, nevnímatelnou. Víc než statičnost sochy samotné, možná vnímáme stereotypnost vlastního pohybu kolem takového objektu. Strhávání soch může být mimo jiné prvním krokem ke změně směru našeho vlastního pohybu. Fyzičnost objektu nebo dokonce jeho absence, je tělesnou záležitostí, při které si můžeme uvědomit změnu předvědčení a hodnot. Fotografie sochařského díla, která vystřihává sochu z prostředí, vyzdvihuje její statičnost a často i dojem bezčasí. Fotografická kopie nebo 3D kopie nabízí nový pohyb - pohyb těla, pohyb distribuce, pohyb diskuse.

Od vztahu originálu a kopie v sochařském a fotografickém díle, přes vztah prostředí trojrozměrného objektu a pozadí dvourozměrného obrazu, přes manipulaci s těžkým břemenem a zpětný pohled do depozitáře, se dostávám k sérii přístupů, které odklánějí pohled směrem od díla k pohybu kolem něj, od politicky zatíženého objektu k politické události.

34 MALRAUX, A., Le Musée imaginaire, Galimard: 1965, in: Revue Labyrint č. 23-24, přeložil Martin Pokorný, 2008, s. 184

Literatura

ACAROGLU, O., Toppling statues as an act of historical redemption, Roar, 2020, Dostupné z: https://roarmag.org/essays/toppling-statues-as-an-act-of-historical-redemption/

BARTHES, R., Světlá komora, Fra, 2005

Baudrillard, La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu, Paris: Galilée, 1991

BENJAMIN, W., Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Dílo a jeho zdroj, Odeon, 1979

BERGER, J., Understanding a Photograph, Aperture, New York, 2013

DIDI-HUBERMAN, G., Esej o spadlé draperii, in: Ninfa moderna, Fra, Praha, 2009

KRAUSS, R., Sochařství v rozšířeném poli, in: Stav věcí, Karel Císař (ed.), Brno: Dům umění města Brna, 2012

MALRAUX, A., Le Musée imaginaire, Galimard: 1965, in: Revue Labyrint č. 23-24, přeložil Martin Pokorný, 2008

MÄRC, V., DĚJINY JEDNOHO KAŽDÉHO: DEMATERIALIZACE DÍLA A MATERIALIZACE ODKAZU SOCHAŘE A OTCE MILOŠE ZETA V ROCE 2018: NĚKTERÉ METODY ODHMOTŇOVÁNÍ A LEHČENÍ A NEÚPLNÝ SOUPIS POKUSŮ O JEJICH UPLATŇOVÁNÍPRACOVNÍ SKUPINOU VE SLOŽENÍ SNĚNÍ, UHLÍ, NOČNÍ POCHOD, MLADÝDEN, HRÁČ NA NINĚRU. UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU A JEHO SOUKROMÉ ROZMĚRY. Nepublikováno, viz Příloha I

O´DOHERTY, B., Uvnitř bílé krychle, tranzit.cz, 2014

POSPISZYL, T., Sochy, které nikomu nepatří, in: Vetřelci a volavky, Pavel Karous (ed.), Arbor Vitae, 2015

VINTER, V., Stručný slovník památkové péče, 1983

VON TUNZELMAN, A., The toppling of Saddam´s statue: how the US military made a myth, The Guardian, dostupné z:https://www.theguardian.com/world/2021/jul/08/toppling-saddam-hussein-statue-iraq-us-victory-myth

Wikipedia contributors, Hyperreality, Wikipedia, The Free Encyklopedia, dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hyperreality&oldid=1102983248

Seznam příloh

Příloha I
Miloš Zet, soupis
DĚJINY JEDNOHO KAŽDÉHO: DEMATERIALIZACE DÍLA A MATERIALIZACE ODKAZU SOCHAŘE A OTCE MILOŠE ZETA V ROCE 2018: NĚKTERÉ METODY ODHMOTŇOVÁNÍ A LEHČENÍ A NEÚPLNÝ SOUPIS POKUSŮ O JEJICH UPLATŇOVÁNÍ PRACOVNÍ SKUPINOU VE SLOŽENÍ SNĚNÍ, UHLÍ, NOČNÍ POCHOD, MLADÝ DEN, HRÁČ NA NINĚRU. UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU A JEHO SOUKROMÉ ROZMĚRY Vojtěch Märc
Fotografie ze skladu, Hynek Alt
Poznámky k tvorbě Miloše Zeta, Zuzana Krišková
Několik příkladů fotografií realizací, Hynek Alt
Reportáž, Jirka Skála
Příklad katalogové strany, Hynek Alt

Příloha II
Bez názvu (Mladý den), 2018 instalace, dokumentace výstavy: Neptune, kurátor Jen Kratochvil, Adéla Babanová, Hynek Alt, Christian Kosmas Mayer and Daniel Pitín, Zahorian & Van Espen Bratislava, 2019

Příloha III
Avatar Zet, 2020, performativní přednáška, dokumentace představení ve Studiu Hrdinů: Hynek Alt, Vojtěch Märc, Zuzana Krišková, Jiří Skála, Martin Zet, vývojář softwaru: Michal Pustějovský, kamera: Antonín Jirát a Jan Plesl, grafický design: Štěpán Marko, Studio Hrdinů, Veletržní palác, Praha, Dukelských, Hrdinů 7/530/47, Praha 7 – Holešovice, 170 00, 1. prosince 2019 mezi 19:00 a 20:30, fotografie Leevi Toija

Příloha IV
Bez názvu (Sochy ve vzduchu), slideshow, e-ink display
Dokumentace výstavy How Soon is Now, Kurátor Pavel Kubesa, text: Bori Szalai
Fotografie Michal Ureš

Příloha V
Bez názvu (Pupen) [Hana Wichterlová, Pupen, 1932, Národní galerie Praha; Hana Wichterlová, Pupen (model) 1932, soukromá sbírka], 2020
digitální fotografie, ofset, oboustranný ofset 84x59,4 cm, 2000 kusů
Dokumentace výstavy Fešandy ze šuplíku, Sudek a sochy, lurátorky Hanna Buddeus, Katarina Mašterová
Dům fotografie GHMP, 2021

Příloha I

Miloš Zet, soupis

DĚJINY JEDNOHO KAŽDÉHO:
DEMATERIALIZACE DÍLA A MATERIALIZACE ODKAZU SOCHAŘE
A OTCE MILOŠE ZETA V ROCE 2018: NĚKTERÉ METODY
ODHMOTŇOVÁNÍ A LEHČENÍ A NEÚPLNÝ SOUPIS POKUSŮ
O JEJICH UPLATŇOVÁNÍ PRACOVNÍ SKUPINOU VE SLOŽENÍ SNĚNÍ,
UHLÍ, NOČNÍ POCHOD, MLADÝ DEN, HRÁČ NA NINĚRU.
UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU A JEHO SOUKROMÉ ROZMĚRY
Vojtěch Märc

Fotografie ze skladu, Hynek Alt

Poznámky k tvorbě Miloše Zeta, Zuzana Krišková

Několik příkladů fotografií realizací, Hynek Alt

Reportáž, Jirka Skála

Příklad katalogové strany, Hynek Alt

Vojtěch Märc:DĚJINY JEDNOHO KAŽDÉHO: DEMATERIALIZACE DÍLA A MATERIALIZACE ODKAZU SOCHAŘE A OTCE MILOŠE ZETA V ROCE 2018: NĚKTERÉ METODY ODHMOTŇOVÁNÍ A LEHČENÍ A NEÚPLNÝ SOUPIS POKUSŮ O JEJICH UPLATŇOVÁNÍ PRACOVNÍ SKUPINOU VE SLOŽENÍ SNĚNÍ, UHLÍ, NOČNÍ POCHOD, MLADÝ DEN, HRÁČ NA NINĚRU. UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU A JEHO SOUKROMÉ ROZMĚRY.1

METODA

„Něco málo o metodě tohoto pojednání: že vše, o čem člověk právě přemýšlí, je třeba za každou cenu vtělit do díla, na němž pracuje. Ať už proto, že se v tom projevuje intenzita práce, nebo proto, že myšlenky v sobě od počátku nesou telos díla. Totéž platí pro tuto práci, kterou musejí charakterizovat a ochraňovat intervaly reflexe, rozestupy mezi jejími nejpodstatnějšími částmi, jež se v maximální míře obracejí ven.“2

DEMATERIALIZACE A JEJÍ MATERIÁLNÍ PODMÍNKY

Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or ‚dematerialized‘.[3]

Increasingly the world in which we live is characterized as being immaterial in nature. The internet, cyberspace, the fluidity of markets, and the digitization of most realms of human activity from architecture, to manufacturing, to imaging and tele-commuting all suggest that our activities are becoming less and less material and increasingly immaterial.[4]

Zabýváme se sochařem, sochami a sochařstvím. Zabýváme se odkazem, pozůstalostí a dědictvím. V obou případech se zabýváme něčím hmotným, těžkým a závažným. Pořizujeme soupis sochařova díla a dokumentujeme je. Pořizování soupisu i dokumentaci popisujeme a znovu dokumentujeme. Soupis, dokumentace, popis i dokumentace dokumentace poslouží jako východisko pro další výzkum a další tvorbu. Naši činnost můžeme chápat jako (nikoli jednosměrný a nikoli jednoznačný) proces dematerializace. Dematerializace představuje důležitý pojem ve vývoji moderního a současného umění, který narušuje zažitou představu uměleckého díla jako něčeho hmotného a – nejzřetelněji v případě sochařství – těžkého. Umění v tomto ohledu poskytuje příklad i vzor obecnějších společenských jevů, jako jsou proměna práce i vnímání soudobého světa, o němž se někdy tvrdí, že prochází procesem dematerializace, odhmotňování, pozbývaní někdejší váhy či tíže. Jinou, ale možná ne zcela nesouvisející tíži a tíživost, si často spojujeme s osobními a rodinnými vztahy a vazbami, které se určují na složité stupnici mezi trvanlivostí a pomíjivostí. Osobní i společenská paměť tak mohou představovat břímě, které si nezadá s jeho materiálními nosiči. Ostatně, v souvislosti se sochařstvím ve státně-socialistickém veřejném prostoru, kterým se zabýváme, lze tvrdit, že „[d]ůraz na solidní materiály zapadal do ideologie světa, jenž sám sebe prezentoval jako neměnný“,[5] dokud nezmizel.[6]

Americká kurátorka Lucy R. Lippard popsala svou klíčovou knihu o dematerializaci umění jako „bibliografii a seznam událostí“.[7] Podobně bych na tomto místě chtěl podat vedle odkazů na vybrané texty také soupis situací, který by jako nesouměrný díl doplnil soupis sochařského díla Miloše Zeta.

S vědomím, že „nemateriální je vždy produkováno materiálně“,[8] můžeme zkoumat podmínky, v nichž k odhmotňování/lehčení probíhá. Zároveň přitom nesmíme opomíjet, že lze rozlišovat různé druhy nemateriálnosti.[9] Bezprostřední dematerializaci rozpoznáváme v odstraňování soch z veřejného prostoru a jejich případné ztrátě nebo dokonce likvidaci. Podobně je třeba připomenout neúmyslné rozbíjení některých artefaktů, k němuž dochází i během dokumentace. Nenápadněji, ale o to účinněji dematerializuje výkon zapomínání, který pravděpodobně probíhá převážně nepovšimnutě a není možné dost dobře odhadnout jeho rozsah, zvlášť s vědomím, že lze rozeznat různé druhy zapomínání, mimo jiné vytěsňování s hrozbou návratu vytěsněného… Za vizuální metody dematerializace můžeme považovat fotografování, natáčení a skenování. Tyto spoluurčují materiální, mediální a technologické podmínky poznání, vědy, umění, ostatně podobně jako pojmové nástroje, jaké představují psaní a mluvení. V textu i řeči probíhají procesy rozpoznávání, pojmenovávání, určování, zařazování… Pojmová práce může napomoct pojetí a pochopení, únosnosti či snesitelnosti dosud nezpracovaného materiálu. V rozhraní mezi ruční a pojmovou prací bychom po vzoru sochaře Richarda Serry bychom mohli uvést výčet činností-neurčitků: snést (z půdy, ze zahradního depozitáře), přenést (na zahradu a zpátky), případně odvézt a přivézt (sebe za sochami nebo sochy za sebou), nafotit, zdokumentovat, sepsat a popsat…[10]

Dematerializaci nemusíme pojímat jen doslovně jako proces, v němž se něco stává „odhmotněným“, ale také volněji jako proces, v němž se něco stává „lehčím“. Tři varianty pojmového, historiografického „lehčení“, které můžeme označit jako odlehčování, ulehčování a zlehčování, lze vztáhnout k trojici možných „uplatnění historického smyslu“, jak je v návaznosti na Nečasové úvahy Friedricha Nietzscheho popsal Michel Foucault: „Historický smysl obsahuje tři uplatnění, jež jsou v dosloveném protikladu vůči třem platónským modalitám historie. Jedno z nich je uplatnění, jež paroduje a ničí skutečnost a tak se staví do protikladu vůči tématu historie – rozpomenutí či rozpoznání [zlehčování]; druhé užití spočívá v disociaci a ničení identity, a to je rovněž v protikladu vůči historii chápané jako kontinuita nebo tradice [odlehčování]; třetí uplatnění spočívá v rouhavém a ničivém nakládání s pravdou a je tak v protikladu vůči historii jako poznání [ulehčování]. Jde vždy o to, dát historii takové uplatnění, které by ji navždy osvobodilo od metafysického a antropologického modelu, od paměti. Jde o to, učinit historii jakousi kontrapamětí - a tedy rozvíjet v ní zcela jinou formu času.“[11]

Zdá se, že je snazší si takovou kontrapaměť představit v prostředí umění než vědy. Když Nietzsche rozlišil

1 Jeden z prvních návrhů na možný výstup spolupráce tehdy nově ustavené pracovní skupiny spočíval v naskenování vybraných soch Miloše Zeta a jejich následné animaci, v níž by oživlé sochy přijaly hlasy jednotlivých členů skupiny diskutujících o jejím určení. Neprovedený počin můžeme uskutečnit v následujícím textu. Každému z účastníků a účastnici přiřazujeme namátkou vybranou sochu.

2 Walter Benjamin, *Teoretické pasáže*, Praha: OIKOYMENH, s. 120.

3 Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, s. VII.

4 Victor Buchli, *An Archaeology of the Immaterial*, s. 1.

5 Tomáš Pospiszyl, „Sochy, které nikomu nepatří“, in Pavel Karous (ed.), *Vetřelci a volavky*, s. 418.

6 Alexej Jurčak, *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo*,

7 Lucy R. Lippard, s. 3.

8 Victor Buchli, *An Archaeology of the Immaterial*,

9 David Miller, „Materiality: An introduction“, in týž, (ed.), *Materiality*, Durham, NC: Duke University Press, s. 1–50. O různých „formách“ nemateriálnosti na s. 21.

10 Richard Serra a jeho *Seznam sloves*, (*Verblist*, 1968–1968).

11 Michel Foucault, *Diskurs, autor, genealogie*, s. 91.

monumetnální, antikvární a kritickou historii,[12] rozpoznal v jistém smyslu prostředky, jimiž uvažujeme o dějinách: v prvních dvou případech jsou to pomníky a starožitnosti. Obě tyto polohy přitom můžeme vnímat jako nástrahy, kterým se bude záhodno vyhnout, a právě umělecká práce přislibuje jiné, snad vhodnější prostředky.[13]

12 Friedrich Nietzsche, „O užitku a škodlivosti historie pro život“, in týž, *Nečasové úvahy*, s. 86.

13 Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London – New York: Verso, 2013. „It is conventional, in histories of the discipline of history, such as Jacques le Goff's *History and Memory,* to narrate the emergence of history as the result of a growing separation of historical representation from memory. To be sure, history has its origin and its ontological basis in the unity of individual and collective memories, as registered in the form of the epic and the structure of tradition, as direct, intersubjective, transgenerational transmission. Nonetheless, historiography, the history of the historians and – most importantly for the current situation – history in its modern, post-eighteenth-century *world-historical* sense, begins with the *fracturing* of this unity of individual and collective memory, the *multiplication* of reminiscences and the consequent need for artificial *constructions* of the collective meaning of the past through the assembly and interpretation of exterior, documentary sources. Hence the primacy of the document and the archive in modern historiography.
Recently, however, there have been powerful attempts, most frequendy psychoanalytical in form, to reinstate a metaphorically expanded conception of memory as the medium of historical experience.
‚Trauma', ‚melancholy' and ‚mourning' have been extended from categories of individual psychic life to become privileged terms of collective experience in the discourses of both cultural and political
history. And these discourses have, in turn, come to play an increasingly central role in discourse on contemporary art, where they are frequendy used to re-valorize artists' biographies, and especially their childhood; often serving as a political alibi for the revival of a badly Romantic artistic individualism, legitimating itself through claims to cultural exemplarity.
The motivation for this return to memory is to counter the existential and political effects of the alienation of historical representation from experience, consequent upon the collapse of secular world-historical political projects (socialism and communism), since the culture of capitalist modernity is characterised by a simultaneous abundance of historical representations and a scarcity of forms of historical consciousness and experience. An expanded conception of, and role for, memory thus holds out the hope (and often makes the promise) of healing this rift, of making history, or rather, particular histories – and it is the ‚particular' here which does all the work – available as experience. History is *only* ‚real' or ‚lived', on this view, *as* memory. This is a reversal of the genealogy of the concept of history.
Art plays an important role here because of its culturally privileged relations to subjectivity and feeling. It is through the aesthetic representation or restaging of processes of ‚trauma', ‚melancholy' and ‚mourning', it is often believed, that these processes can be most effectively communicated collectively as *experience,* and, it is believed, such experiences are experiences of history. Such representations often have the explicit political function of sustaining or shoring-up particular existing, often eroded cultural collectivities. Yet might it not be that, to put the case in its harshest form, in the words of Gayatri Spivak: ‚Thetime for producing historically thin „theory“ describing the feeling of migrants in pseudo-psychoanalytical vocabulary is over.' It is over, politically, because it has lost its passing progressive function of drawing attention to the legitimate existence of such communities and their histories, and has become the primary discursive mode of their incorporation into regimes of political management. More importandy, from a theoretical standpoint, it rests on a profoundly misguided conception of the way in which historical meaning is produced, both in contemporary art and more generally, for several related reasons of which I shall cite just three: I. It misunderstands the constructed character of historical representation. 2. It reduces history to representations of past events. 3. It assumes a set of relations between individual subjectivity, social subjects, collectivity and the process of history, which, while still ideologically dominant, is undergoing a process of fundamental historical erosion and transformation.
Each of these things involves a disavowal of the scope and theoretical significance of the ultimate speculative object of historical representation, the transgenerational unity of the human, which is the transcendental horizon or condition of possibility of experience: the idea of history, in the Kantian sense. History is a construction (in a constructivist sense), in the first place, because it must be pieced together out of elements that have been severed from the subjectivity of individual subjects. In this sense, historical representation (as opposed to memory) is grounded on recognition of the absolute character of death; history presupposes and is
constituted by death. This is a historical-ontological condition that runs far deeper than the epistemological problems of representation that are associated with the label ‚social constructivism', in disciplines such as psychology and sociology, and which are the sorts of thing that give rise to philosophical worries about relativism and scepticism. Rather, because its elements are elements of the world, historical constructivism is a type of realism (an ontological realism) - it has an indexical base. In fact, in this respect, in one dominant usage, the concept of memory has itself been metaphorically transformed, via an analogical objectivization, to refer to a capacity to repeat which is independent of subjectivity. I refer here to computer memory, for example; or the ‚memory of heredity' attributed by biology to genetic codes. This is not memory in its primary and restored sense as the technical practice of a subject, or an art, as described in Frances Yates's famous *The Art of Memory.* It is, however, close to its ontological ground in the body. The restoration of a memory model for history is epistemologically sophisticated about its own limitations; it recognizes the impossibility of fulfilling the goal of historicism (to reconstruct historical processes and events ‚the way they really were', in Ranke's nineteenth-century sense). It uses psychoanalytical concepts to diagnose the fantastic character of the aspiration. Yet it is still wedded to the aspiration as an ideal to be approximated through the comprehension of the necessity of the deviations from it. This is rendered plausible only by the limitation of the object of historical representation to the temporal relationship between the present and the past.
It is the virtue of the memory model that it associates history with the *living,* that is, with the present, and not just the past. Indeed, it is one of the main functions of the concept of memory to ‚enliven' the past, to give it life within the present. However, it is still too temporally restricted in its expansion of the historicist past, including as ‚living' a relation to the present alone. For history is not just a relationship between the present and the past - it is equally about the future. It is this speculative futural moment that definitively separates the concept of history from memory. History is about the future in at least two ways. On the one hand, it is only from the standpoint of a particular future that the ultimate object of history - the unity of the human – can be thought. In this respect, history (like art) is inherently utopian. This is something that ties art to history. It is beyond the scope of all actually existing social subjects. It projects collectivity beyond all actually existing forms. On the other hand, the genealogical primacy of the present in the construction of the past itself contains particular possible futures within it, in the form of expectations and desires that regulate both selection and construction in historical representation, within the regulative framework of the broader terms of its utopian projection of the human itself. (The human is itself a utopian concept here.) The problem with the reactive use of cultural memory is that, as a passive forgetting, it administers the expectations and desires of the present in such a way as to repress those aspects of the past that are attached to the possible futures that existing powers have an interest in suppressing. The memory model presumes that historical understanding can be grounded in the recovery of a set of determinate intersubjective relations. Not only is this problematic as a matter of general principle, but it neglects the historical fact that what we might call capitalistic sociality (the grounding of social relations in exchange relations) is essentially abstract, and as such, a matter of *form,* rather than of collectivity. This is the historical specificity of capitalist sociality. […] [C]ollectivity is produced by the interconnectedness of practices, but the universal interconnectedness and dependencies that are produced exhibit the structure of a subject (the unity of an activity) only objectively - that is, in separation from both individual subjects and all *particular* collectivities of labour - principally, as developments ‚of the value-form. Historically, nationalism (the cultural fiction of nations) has filled this lacuna between particular collectivities and capital.Nations (Benedict Anderson's ‚imagined communities') have been the privileged social subjects of ‚cultural memory' in capitalist states. But the subject-structure of capital no longer corresponds to the territorially discrete entities of nation-states; and those societies outside the nexus of transnational capital are being drawn inexorably into it. In this respect, the collectivity of capitalism is, structurally, still, and will always be likely to be, ‚to-come'. Hence, the abstract and wholly formal anticipaation o fit in a concept ‚multitude', which nonetheless becomes politically identified with actual collectivities, thereby, in fact, (although not necessarily in the political imaginations of those affirming it) registering their partiality and incompleteness.

The question of the contemporary in ‚contemporary art' is the question of the definition of the qualitative novelty of this historical present - that is, the question of the new - and its constant reforming, reframing and reconfiguration of the political meaning and possibilities of social subjects. In relation to the historical and political meanings of works of international contemporary art, everything thus depends on one's sense of what collectivities are implicitly being represented through the constitutive role in the ontological structure of this art played by the inter- and transnational character of the new art spaces. The critical point here is that the forms of collectivity projected by the model of ‚art as memory' (primarily, various forms of either *communal, national* or *regional* culture) are in contradiction with the forms of social relation that constitute the space of their representation (namely, the new forms of transnational interconnection). Furthermore, the social relations constitutive of these new spaces are in many ways exemplary of the main economic developments constituting the global post-communist historical present: the contradictory penetration of existing social forms (communities, cultures, nations, societies – *all* increasingly inadequate formulations) by exchange relations and their enforced interconnection and dependency. However, as we argued at the outset, in the emergent historical present, new *speculative collectives* (non-national or ‚parastate' collectives) are starting to be glimpsed on the basis of the new technological and geo-economic forms that are affecting a radical re-spatialization of

DĚJINY JEDNOHO KAŽDÉHO A VĚDA OSOBNÍHO

„Then there are many women, there are always many millions always everywhere of every kind of them, there are many women who have some kind of woman nature in them and always in the millions of all the kinds of them there is always in them one nature or the other nature in them, there is always some kind or every kind of mixture in them, sometime there will be a history of every one of every kind of them, sometime there will be a history of everyone who ever was or is or will be living, there must always sometime be a history of each one from their beginning to their ending, of every one who ever was or is or will be living. […] This is now a history of some of them.“[14]

Gertrude Stein píše o všech – a my bychom o něco skromněji, ale podobně mohli uvažovat o všech umělcích a umělkyních a o jejich dějinách. Mohli bychom si představit nestvůrný přelud vyčerpávajících životopisných dějin umění, nemožnou vědu jednotlivého, která se stává ještě nemožnější vědou všeho. Všechno přitom nechápe jako celek, který by byl víc než souhrnem částí, ale právě jako úplnost oněch částí, které ve svých příležitostně sdružovaných jednotlivostech přesahují každý celek a vzpírají se mu svojí jedinečností. Jedinečnost přitom nutně neznamená původnost a význačnost v umělecko-kritickém smyslu.

Sochy ve veřejném prostoru vzniklé v době státního socialismu představují „obrovský soubor děl statisticky průměrné nebo podprůměrné kvality“.[15] V rámci dějin jednoho každého se však stěží můžeme spokojit s tvrzením, že

---

social relations. The most artistically effective (that is, art-critically and historically effective) art of the new inter- and trans-national art spaces projects such spekulative collectives as its imagined recipient, and even, in the best cases, as its absent but possible producers. It is only within this context – constructions of the speculative collectivity of the historical present – that the problem of the relationship of memory to history in contemporary art can be adequately posed. We can see what this means more concretely by comparing some recent works in which the question of the relationship of memory to history is explicitly posed, via the presentation of testimonies.“

14 Gertrude Stein, *The Making of Americans*. A s Gertudou Stein bychom mohli pokračovat: „There will then be soon much description of every way one can think of men and women, in their beginning, in their middle living, and their ending.

Every one then is an individual being. Every one then is like many others always living, there are many ways of thinking of every one, this is now a description of all of them. There must then be a whole history of each one of them. There must then now be a description of all repeating. Now I will tell all the meaning to me in repeating, the loving there is in me for repeating.

Every one is one inside them, every one reminds some one of some other one who is or was or will be living. Every one has it to say of each one he is like such a one I see it in him, every one has it to say of each one she is like some one else I can tell by remembering. So it goes on always in living, every one is always remembering some one who is resembling to the one at whom they are then looking. So they go on repeating, every one is themselves inside them and every one is resembling to others, and that is always interesting. There are many ways of making kinds of men and women. In each way of making kinds of them there is a different system of finding them resembling. Sometime there will be here every way there can be of seeing kinds of men and women. Sometime there will be then a complete history of each one. Every one always is repeating the whole of them and so sometime some one who sees them will have a complete history of every one. Sometime some one will know all the ways there are for people to be resembling, some one sometime then will have a completed history of every one.

Soon now there will be a history of the way repeating comes out of them comes out of men and women when they are young, when they are children, they have then their own system of being resembling; this will soon be a description of the men and women in beginning, the being young in them, the being children.

There is then now and here the loving repetition, this is then, now and here, a description of the loving of repetition and then there will be a description of all the kinds of ways there can be seen to be kinds of men and women. Then there will be realised the complete history of every one, the fundamental character of every one, the bottom nature in them, the mixtures in them, the strength and weakness of everything they have inside them, the flavor of them, the meaning in them, the being in them, and then you have a whole history then of each one. Everything then they do in living is clear to the completed understanding, their living, loving, eating, pleasing, smoking, thinking, scolding, drinking, working, dancing, walking, talking, laughing, sleeping, everything in them. There are whole beings then, they are themselves inside them, repeating coming out of them makes a history of each one of them.

Always from the beginning there was to me all living as repeating. This is now a description of my feeling. As I was saying listening to repeating is often irritating, always repeating is all of living, everything in a being is always repeating, more and more listening to repeating gives to me completed understanding. Each one slowly comes to be a whole one to me. Each one slowly comes to be a whole one in me. Soon then it commences to sound through my ears and eyes and feelings the repeating that is always coming out from each one, that is the whole history of each one, such a one has it then that this irritation passes over into patient completed understanding. Loving repeating is one way of being. This is now a description of such feeling.

There are many that I know and they know it. They are all of them repeating and I hear it. I love it and I tell it. I love it and now I will write it. This is now a history of my love of it. I hear it and I love it and I write it. They repeat it. They live it and I see it and I hear it. They live it and I hear it and I see it and I love it and now and always I will write it. There are many kinds of men and women and I know it. They repeat it and I hear it and I love it. This is now a history of the way they do it. This is now a history of the way I love it.

Now I will tell of the meaning to me in repeating, of the loving there is in me for repeating.

Sometime every one becomes a whole one to me. Sometime every one has a completed history for me. Slowly each one is a whole one to me, with some, all their living is passing before they are a whole one to me. There is a completed history of them to me then when there is of them a completed understanding of the bottom nature in them of the nature or natures mixed-up in them with the bottom nature of them or separated in them. There is then a history of the things they say and do and feel, and happen to them. There is then a history of the living in them. Repeating is always in all of them. Repeating in them comes out of them, slowly making clear to any one that looks closely at them the nature and the natures mixed up in them. This sometime comes to be clear in every one.

Often as I was saying repeating is very irritating to listen to from them and then slowly it settles into a completed history of them. Repeating is a wonderful thing in living being. Sometime then the nature of every one comes to be clear to some one listening to the repeating coming out of each one. This is then now to be a little description of the loving feeling for understanding of the completed history of each one that comes to one who listens always steadily to all repeating. This is the history then of the loving feeling in me of repeating, the loving feeling in me for completed understanding of the completed history of every one as it slowly comes out in every one as patiently and steadily I ear it and see it as repeating in them. This is now a little a description of this loving feeling. This is now a little a history of it from the beginning.

Always then I listen and come back again and again to listen to every one. Always then I am thinking and feeling the repeating in every one. Sometime then there will be for me a completed history of every one. Every one is separate then and a kind of men and women.

Sometime it takes many years of knowing some one before the repeating in that one comes to be a clear history of such a one. Sometimes many years of knowing some one pass before repeating of all being in such a one comes out clearly from them, makes a completed understanding of them by some one listening, watching, hearing all the repeating coming out from such a one.

As I was saying loving listening, hearing always all repeating, coming to completed understanding of each one is to some a natural way of being. This is now more description of the feeling such a one has in them, this is now more description of the way listening to repeating comes to make completed understanding. This is now more description of the way repeating slowly comes to make in each one a completed history of them.

There are many that I know and always more and more I know it. They are all of them repeating and I hear it. More and more I understand it. Always more and more I hear it, always more and more it has completed history in it.

Every one has their own being in them. Every one is of a kind of men and women. Many have mixed up in them some kind of many kinds of men and women. Slowly this comes clearly out from them in the repeating that is always in all living. Slowly it comes out from them to the most delicate gradation, to the gentlest flavor of them. Always it comes out as repeating from them. Always it comes out as repeating, out of them. Then to the complete understanding they keep on repeating this, the whole of them and any one seeing them then can understand them. This is a joy to any one loving repeating when in any one repeating steadily tells over and over again the history of the complete being in them. This is a solid happy satisfaction to any one who has it in them to love repeating and completed understanding.“ A tak dále.

15 Pospiszyl, s. 426.

„[i] když se ve své většině nejedná o práce špičkové, jako celek jsou důležitým svědectvím doby svého vzniku.“[16]
Na první pohled se tedy zdá nepřiměřené věnovat pozornost dílu umělce, jež v zásadě nevybočuje z průměru a průměrnosti dobové tvorby. Taková pozornost přitom snad může poodkrýt disciplinární mechanismy, kterými se rozhoduje, o kom a o čem, koho a čeho, komu a čemu stojí za to psát dějiny, potažmo dějiny umění: Jaká témata se považují za nosná a hodná zájmu? Jaké zápletky se připouští v líčení dějin a dějin umění? Jaká měřítka se nabízí pro hodnocení uměleckých děl a jejich kvality? Čím jsou podloženy hodnotové soudy, které porovnávají oficiální a neoficiální umění nebo jeho figurativní či abstraktní formy?
Prvotní podnět pro „výzkum“ díla Miloše Zeta přitom vzešel z velmi osobních pohnutek. Připusťme proto zkusmo, že osobní může být vědeckým, a představme si osobní vědu, vědu osobního. Osobní život vědců a vědkyň se v jejich vydaných pracích zpravidla omezuje na věnování či poděkování, kde se vtěluje do jména nebo jmen jejich blízkých. Přesto jako by „osobní“ prosakovalo do figur historického myšlení. Vývojové modely svou strukturou odpovídají nezvratné postupnosti lidských životů, když mluvíme o zrození, mládí, zralosti, stáří a smrti. Podobně pojmy jako generace a genealogie nabývají v takové osobní vědě jiný smysl, zároveň doslovnější a všednější.[17] V novém světle se nutně vyjeví i více či méně zvětralé, otupené pojmy uměnovědného poznání: (rodinného) původu a původnosti (ve smyslu originality), nebo pojmy autora a autorství (to když nedokážeme vždy rozlišit díla otce a díla syna). Přelomové dějinné události (včetně těch dlouhotrvajících a pomalu probíhajících) mnohačetně zasahují do osobních příběhů, a přitom víc než osu jejich vyprávění vytváří přeryvy. […] Obzvlášť zatížený pojem, který se tu nabízí k přehodnocení, je pojem slohu. Jak píše Pospiszyl v ozvěně Marxe, „socialistické nebyly ani tak forma či obsah soch, ale především systém, který byl k jejich produkci vybudován a v Československu se po několik desetiletí uplatňoval“.[18] Raději než o socialistickém realismu bychom měli uvažovat o reálném socialismu, o státním uspořádání jako vlastním uměleckém díle.[19] Ve zpětném pohledu se obraz často zplošťuje: na jedné straně dekorativnost posmívaná jako umění pro umění, na straně druhé zneuznání za podřízenost společenské objednávce, uprostřed konstatování průměrnosti, která postupně splývá se stejně všedním prostředním. Tomáš Pospiszyl píše o normalizačním režimu neviditelnosti: „Kamenná matka s dítětem se stala součástí sídliště se stejnou samozřejmostí, jako dopravní značení nebo plakáty. Sochy byly více inventářem socialistického ideologického diskursu než uměleckými díly a sebevyjádřením umělce.“[20]
Platnost tohoto rozlišení můžeme zpochybňovat, čímž bychom ovšem již (alespoň implicitně) vynášeli soud o tom, co považujeme za umění a za co je považujeme.
Konečně – anebo na začátek – samotný pojem umění, který tak často vnímáme jako věčný, neměnný a všeplatný, se v socialistickém státním zřízení a v centrálně plánovaném hospodářství nutně vyjevuje jinak, než v tržní společnosti.[21] Víme, že se Miloš Zet v podstatě neúčastnil výstav. Jeho sochařská práce pro veřejný prostor nepředstavuje účelový doplněk volné tvorby, ale výraz patrně upřímného osobního přesvědčení o smyslu umění. Co můžeme s formalistickými ospalkami v očích šmahem odsoudit jako dekorativní výraz předepsané ideologie, lze s jistou nadsázkou chápat jako naplnění avantgardního ideálu umění coby veřejné služby, všelidové emancipace. Promnutýma očima pak možná zahlédneme jiný pojem umění coby nástroj osvěty, výchovy, naplňování rostoucích kulturních potřeb obyvatelstva, jak se říkávalo. A taky zbraň dohánění a předhánění Západu, prostředek socialistického soutěžení, budování socialismu a komunismu, boje za mír…
Poněkud nevhodně, protože doslovně, bychom mohli mluvit o smrti autora. Toto sousloví se zavedeně spojuje s proslulou stejnojmennou esejí Rolanda Barthese z roku 1967. Barthes svůj text uzavírá tvrzením, že smrt autora umožnila zrození čtenáře. Přitom je třeba počítat dokonce s množstvím rodících se čtenářů a navíc i s „přátelskými návraty autora“ (o jakých píše Barthes ve svých pozdějších textech,[22] aniž by tím utišil pohoršení, které dosud v některých kruzích působí jeho teoretické parte), doplněnými nečekanými návštěvami jiných postav.
„‚Ani si, Martine, neumíš představit, kolikrát jsem zemřel, než jsem to dokončil,‘ řekl mi jednou táta“, napsal Mladý den v komentáři k videu zachycujícímu Milošův ateliér, nedávno zpřístupněnému na internetu.[23] Čtenářsky nevstřícnou citací citace chci navodit dojem nemístnosti, který mě zpočátku provázel při sledování synovské rozpravy se zesnulým otcem.
Podle Tomáše Pospiszyla často není jasné, komu veřejné umění vzniklé ve státním socialistickém Československu vlastně patří, a to v právním i kulturním smyslu.[24] Dědičnost autorských práv poskytuje nezcela uspokojivou, avšak věcnou odpověď na vznesenou otázku. Nárok na dědictví a vlastnictví znamená v mnoha ohledech zátěž, jak se ukazuje v zaplněné novostavbě zahradního depozitáře při synově bydlišti v Libušíně nebo na případu restitučního sporu o otcův ateliér na Veleslavíně.

Pokud – byť pracovně – přijmeme nerozlišitelnost historie a historky, objeví se nejen nejasný terapeutický potenciál, ale i celkem bezprostřední hrozba fraškovitosti. Z dějin umění se stane (pokud možno nepatetické) umění dějin, přiznaně vystavené každé kritice. Takový přístup nachází institucionální ospravedlnění a podporu v uměleckém výzkumu, uskutečňovaném v rámci doktorského studia výtvarných umění. Pracovní skupina vznikla z podnětu dvou uměleckých doktorandů, Mladého dne, který se v tomto ohledu zabývá sochařským odkazem svého otce, a Snění, jenž se soustředí na dokumentaci uměleckých děl.[25] Ta se rozprostírá mezi póly informace a interpretace,[26] a slouží tak zároveň jako podmínka historického výkladu i jako materiál pro uměleckou tvorbu. Skupinový rozměr naší práce

16 Pospizsyl, s. 426.
17 „More often than not, the art-historical question of where an artist is coming from – the genealogical question – is a trivial question if nor a completely miconcieved one. Not just because the way in which the question is formulated in the context of art history tends to pariochially reduce an artist's methods and convictions to set of influence limited to the history of art, bur rather because it provides us with too much arbitrary information about the conditions under which a work of art is produced“, říká Reza Negarestani (aby navzdory tomu předložil netriviální genealogii práce Floriana Heckera). Reza Negarestani, „Technologies of Form as Technologies of Autonomy“, in *Florian Hecker: Formulations*, London: Koenig Books – Porto: Culturgest – Frankfurt am Main: MMK, 2016, s. 35.
18 Pospiszyl, s. 420.
19 Boris Groys, *Gesamkunstwerk Stalin*. Ronald Stade, Design of Identity: Politics of Aesthetics in the GDR, *Ethnos*,
20 Pospiszyl, s. 419.
21 Srov. Tomáš Pospiszyl, s. 417.
22 Roland Barthes, *Rozkoš z textu*, Praha: Triáda, 2008.
23 https://artycok.tv/en/40380/martin-zet-tatuv-atak-atelier-sochare-milose-zeta-1995.
24 Tomáš Pospiszyl,
25 Za poznámku snad stojí, že *Uhlí* dokončil svůj umělecko-doktorandský výzkum věnující se prekérní práci v průběhu naší společné činnosti. I v tomto světle lze náš společný projekt vnímat jako instanci uměleckého či historicko-uměleckého výzkumu.
26 Mary Bergstein, On the Documentary Photography of Sculpture, *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 3 (Sep., 1992), s. 475–498.

prakticky zaručuje, že zdánlivě neproblematickou monografii umělce zalidní více postav, třebaže stejného jména. V dějinách jednoho každého navíc musíme počítat s tím, že já je někdo jiný, jak ostatně zdatně dokládá i Mladým dnem knižně vydaný seznam s výmluvným názvem Lidé, od kterých mi přišel spam.[27]

„Stane se, že se všeobecný zájem soustředí k určité osobnosti, ať už živé či zemřelé, skutečné, nebo jen tak smyšlené, a tato osobnost pak na čas stane ve středu naší pozornosti. Protože předmětem obecného zájmu není každodenní život vybraného člověka, jeho spánek, probuzení a obtížná cesta všemi hodinami dne až do noci, ale právě onen druhý život, kterým se osobnost spíše rozprostraňuje, než rozvíjí – bude na náš, abychom se zabývali především tímto druhým životem, zvláště a nejprve: abychom řekli, co vlastně tímto druhým životem rozumíme. Nezáleží na tom, zda je vybraná osoba dosud naživu, nebo již umřela, a jestliže je dokonce lhostejné, žila-li vůbec, anebo je stvořením obrazotvornosti buď cizí – tedy přece jenom jistou danností – nebo naší vlastní – tedy něčím zcela neurčeným, čeho danost teprve zkoumáme – pak musíme to, co jsme nazvali druhým životem, vymezit nejspíš jako soud. Pojetí druhého života jako soudu je nejzřetelněji pochopitelné u lid žijících, kteří nás obklopují, s nimiž se setkáváme a kteří jsou nám nejbližší. Tu potřebuje zvláštního objasnění, a je všeobecně známo, že tito lidé mají v naší mysli své ustálené místo, svůj víceméně utkvělý obraz, který sice čas od času doplňujeme nebo měníme – činíme lepším či horším často k nemalé své lítosti – který však jeví značný sklon k setrvalosti a v každém jediném okamžiku je nepohnutý. Je tedy druhý život bytostí živých a známých onen soud našeho vědomí, který o nich chováme nikoli vyhraněný, avšak ustavičně se vyhraňující.

Nesoudíme však jenom o lidech, které bezprostředně známe nebo kteří dosud nezemřeli. Zánikem blízkého člověka nezaniká náš soud, nemizí jeho obraz – naopak stává se tím určitějším a zřejmějším, když už je konečně zbaven předmětu, který měl nekonečnou možnost na něj působit a proměňovat jej svým jednáním. A soud si vytváříme i o těch, které jsme nikdy nepoznali, buď že žili dávno před námi, nebo příliš od nás vzdáleni, nebo jinak nepřekročitelně od nás odděleni, takže jejich obraz v našem vědomí se váže k jiným obrazům a soudům jako k předmětu, a teprve za jejich několikerým zřetězením soudíme životy smyšlené. Naopak zase sami dobře víme, jak je nám někdy zatěžko poznat sama sebe v soudu, který o nás mají druzí, jak je jejich soud něco zcela odlišného od našeho běžného života, pokud jej známe, i od vědomí, jež si o něm sami budujeme, a jak jen vzdáleně se mu podobá. Přece se však nemůžeme zříci tohoto svého druhu života, který je soudem našeho okolí, ani na něj dokonce nemůžeme přesvědčivě působit, než jenom nepřímo, totiž svou činností, zaměřenou k našemu životu vlastnímu, ne k tomu druhému, který navíc ani nemusíme brát a vědomí.“[28]

*

KATALOG SITUACÍ

MLÁDÍ (HRAD)

MATEŘSTVÍ (SÍDLIŠTĚ)

HROMADA (PŮDA)

Na půdě chalupy v Petrovicích se nachází HROMADA. Hromada soch a modelů, do sebe zakleslých sádrových postav, jejich částí i abstraktních kompozic, prokládaných nahodilým harampádím. Zdá se mi, že sochy časem těžknou, nejen o váhu prachu, který se na nich usazuje, a o hmotnost zavlečených kostí kuních kořistí, ale ještě – a především – tíhou letitého uložení, které jako by dokládalo jejich nepotřebnost.

Mladý den o hromadě říká, že je to „téma“. Aniž by mi bylo zcela jasné, jak to myslí, musím s ním souhlasit. Hromada – a její rozebírání – se nabízí jako téma i jako metoda. Jako jednotlivé modely odkazují k provedeným nebo neprovedeným realizacím, hromada je modelem pro naši pracovní skupinu. Rozkládání hromady potom připomíná proces průběžného sebeurčování skupiny.

Rozdělujeme si role, některé od začátku a další, dílčí za pochodu, přijímáme je a zkoušíme. Mladý den píše scénáře. Provádí nás, ukazuje nám a vypráví. Posloucháme a skoro nepovšimnutě se stáváme postavami (tohoto či jiného) vyprávění, většinou Mladého dne, ale jen zřídka výlučně jednohlasného. Přijal jsem roli, úkol popsat „co vlastně“, a tak i možnost se ujmout slova, udělat z ostatních postavy vlastního vyprávění, vlastně se svým způsobem pomstít, ovšem s povinností udělat takovou postavu i ze sebe.

ZAHRADNÍ DEPOZITÁŘ (DOKUMENTACE)

SKUPINOVÝ AUTOPORTRÉT (DOKUMENTACE DOKUMENTACE)

Podobně jako fotografování probíhá takříkajíc ve vrstvách, když někdo fotí někoho, kdo fotí nebo kdo fotí někoho, kdo fotí někoho nebo něco, nebo kdo fotí někoho, kdo fotí jeho nebo ji. Ve výchozím rozvržení úkolů obsazují vnitřní vrstvu Snění a Noční pochod, když fotí sochy, vnější vrstvu Uhlí, když fotí Snění a Noční pochod a ostatní, napříč vrstvami prochází Mladý den, který fotí všechny a všechno, a já bych mohl zůstat vně, kdyby mě svým focením někdo co chvíli nevtahoval do fotografického provozu. Snění fotí sochy, ale někdy i lidi, používá několik aparátů, k focení soch většinou jiné než k focení lidí, Uhlí fotí lidi, jak fotí nebo nefotí sochy, ale i krajinu, oba srovnávají cenu svých foťáků s cenou auťáků v době, kdy si foťáky pořizovali, Noční pochod fotí sochy a možná i lidi, ale víc sochy, a to za účelem vypracování soupisu, Mladý den fotí všechno (za účelem mně ne zcela jasným) a navíc staví kameru na stativ, zaměřuje předpokládané dějiště a nechává ji zapnutou, po chvíli na to zapomínám, až si někdy uvědomím, že stojím přímo před ní a cloním záběr. Průběžně lituji svého rozhodnutí neskrývat příležitostnou nepřípadnost duševní práce za fotoaparát. Souběžně se postupně (snad silou zvyku) vytlačuje můj počáteční pocit, jako bych listoval cizím rodinným albem se směsí nezaujaté zvědavosti a příjemného nadhledu, ale přitom mě pozoruje příslušník oné rodiny, snad ne aby vyhodnocoval přiměřenost mých reakcí, ale aby v mém odstupu rozpoznal sebe a svoji rodinu nebo za jiným cílem, který nedokážu nazřít. Nějakou dobu trvalo, než mi došlo, že účelem skupiny není zodpovězení otázky, co by se mělo se Milošovými sochami stát. Mladý den říká: „Jsem problém, ne řešení.“[29]

---

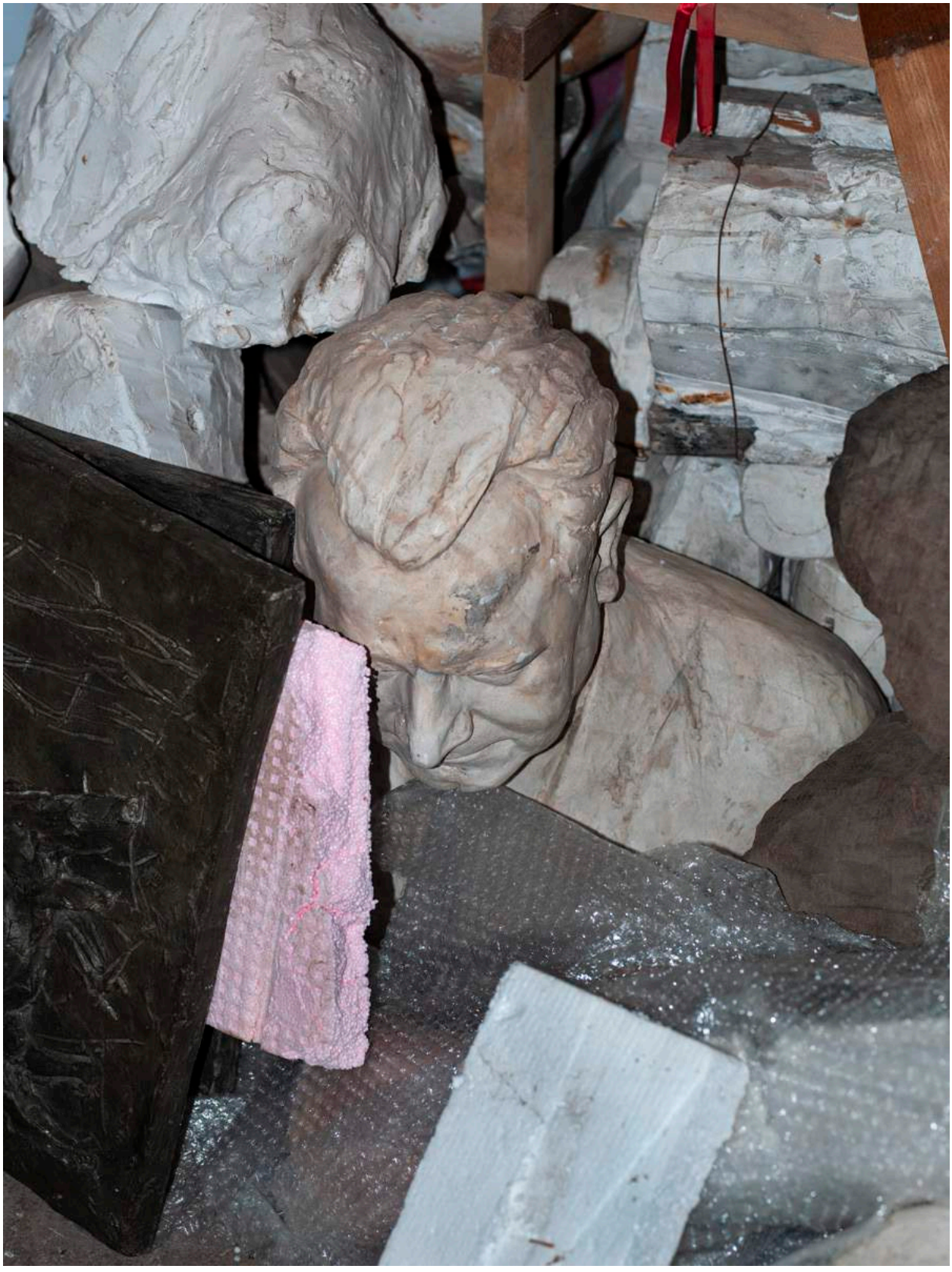
27 Martin Zet, *Lidé, od kterých mi přišel spam*, Praha: tranzit, 2017.

28 Věra Linhartová, *Prostor k rozlišení*, s. 207–208.

29 Zuzana Janečková a Marika Kupková (eds.), *Martin Zet: Nekrolog – Brno*, nestr.







Zuzana Krišková

Poznámky k tvorbě Miloše Zeta

Osobnost a především samotná povaha díla sochaře Miloše Zeta, stejně jako řady jiných autorů tvořících ve stejné době, má z dnešního pohledu nádech kontroverze – výjimečný umělec a zároveň pravověrný komunista. Ne všechny sochy se k této víře, jak se dá jeho vztah k ideologii nazvat, vztahují, ale značná část ano. Do toho spadají pomníky a portréty Klementa Gottwalda a sochy vojáků, brigádníků a na boj se chystajících dělníků. Zároveň je autorem soch lyrických dívek, prolézaček, dekorativních stěn nebo funkčních prvků na nově vznikajících sídlištích. Vzhledem k tomu, že se mohl účastnit spolupráce s architekty daných lokalit od prvních plánů a návrhů až po finální dokončování, k čemuž patřilo i osazení plastik – vzniklá díla byla výsledkem diskuzí a důkladného promýšlení daného prostoru a prostředí. Socha, keramická sedačka nebo stěna tak nebyla i vzhledem ke kvalitě provedení pouhým dekoračním prvkem, ale rovnocennou součástí architektury.

Zet nikdy nepřemýšlel o svých plastikách jako o samostatné entitě. Téměř veškeré jeho realizace se váží ke konkrétnímu místu – veřejnému prostoru. K zakázce přistupoval více než zodpovědně, na některých pracoval soustavně po mnoho let. K jednotlivým sochám vznikaly desítky skic a modelů, které neustále, v touze po dosažení obecně platných měřítek směřujících k dokonalé formě a tvaru, předělával. To, co dodělal a co by se mohlo zdát jako hotová plastika, bez váhání ničil a znovu pracoval na dalších variantách. Řešil daný úkol do všech důsledků a detailů – včetně modelů celkového řešení v architektuře a prostoru. To bylo dáno jak dobou, která po sochařích takový přístup vyžadovala, ale i Zetovou precizností. Nic neponechával náhodě, která, i když v rychlých malých skicách z hlíny nebo sádry přítomná, byla ve výsledku maximálně eliminována. Vzhledem k povaze jeho soch, které jsou určeny pro jedno jediné místo, až na výjimky nevystavoval. Z toho důvodu nenajdeme žádný Zetův monografický katalog. Socha pro něj nebyla položka na výstavu, ale stavební prvek prostoru. Výstavy soch mu tedy přišly jako něco zbytečného.

Začátky

Životopis Miloše Zeta je od úplných začátků spojen se sochařským povoláním. Jako čtrnáctiletý nastoupil na Střední keramickou školu v Bechyni. Díla z této doby v sobě nesou estetiku sociálního civilismu typu Karla Dvořáka, u kterého krátce studoval během války. 1 Projevuje se jak ve volbě žánrových námětů, tak ve způsobu hladké modelace. Už zde byl Zet aktivní i v mimo školských aktivitách jak dosvědčuje označení „náš agilní funkcionář.“2 V době protektorátu pracoval jako keramik v Rakovníku, kde proběhla ve 30. letech stávka dělníků za zvýšení mezd, které se Zet účastnil. Odtud, společně s jeho rodinným původem, by se dalo datovat tíhnutí k zájmu o sociální problémy a snaha po rovnostářství spojená s prvotním nadšením pro komunismus. Na dílech z ročního studia na Zlínské škole umění už tušíme hotového sochaře, který bez problému zvládal zpodobnit celou figuru stejně jako portrét. Stejnou dobu strávil na vídeňské Akademii der bildenden Künste. Všechny známé plastiky z vídeňského období včetně portrétu Marie, Ladožského jezera nebo Matky s dítětem v sobě mají citlivost stále čerpající ze sochařství dvacátých let. Kráčející Internacionála také, ale s prvky archaického sochařství jak ve volbě způsobu nakročení, tak ve výrazu tváře. Jiné, jako Ležící dívka nebo Horník, jsou stylizovány a podřízeny námětu volbou formy.

Daleko důležitější pro budoucí Zetovo směřování byly spíše než samotné studium poznamenané začátkem války – přátelské vazby, které ve Vídni navázal a hlavně účast v odboji. Stal se členem komunistické skupiny podporující lidi ukrývající se před nacisty.3 Skupina byla odhalena a do Zetova ateliéru přišlo Gestapo, které kromě dnes ztracené plastiky Zaťatá pěst nenašlo nic co by je mohlo zajímat. Poté, co se profesor z Akademie Josef Müllner zaručil, že šlo o školní práci, nebyla věc dále řešena, ale postih přeci jen přišel v podobě vyloučení ze školy. Studium bylo prohlášeno za neplatné a Zet musel opustit Vídeň. Dále se ale angažoval alespoň materiální pomocí, stále ve spojení s vídeňskou skupinou, ve formě zasílání léků a tiskařských materiálů do Mariboru. V roce 1944 odcestoval do Jugoslávie, kde se připojil k jednotce partyzánů. Tam zůstal až do konce války. Hned po návratu do Československa v roce 1945 vystoupil z církve, vstoupil do KSČ a přihlásil se na Akademii výtvarných umění.

„Na fakultu jsem vstoupil pro to, abych získal co nejvíc vědomostí v oboru, který jsem si vybral jako své povolání.“4 Na Akademii prošel ateliéry Otakara Španiela, Jana Laudy a Karla Pokorného.5 Téměř každý rok byly jeho práce odměňovány školní cenou. Nejvýznamnější pro něj bylo studium u Pokorného v ateliéru zaměřujícím se na monumentální sochařství, kde se sešla celá plejáda sochařů, vytvářejících veřejné realizace v následujících desetiletích.6 Zet byl mezi spolužáky jeden z nejstarších a jako jediný měl za sebou válečnou zkušenost. Kterou reflektuje socha Zase válku? (1955) zobrazující válečného invalidu, které zaujme nestandartním hvězdicovitým řešením soklu, který se v následujících letech stal pro Zeta rovnocennou složkou stavby sochy. Diplomoval výsostně realistickou sochou Uklízečky (1950).

Po roce 1948 začal být na umění vyvíjen tlak týkající se přijetí zásad socialistického realismu. Kromě toho, se pořádali akce všeho druhu vyžadující loajalitu studentstva. Započala se éra věčného schůzování, brigád a tzv. účelových a pokrokových akcí. Zet se všeho účastnil s nehraným nadšením.7 Socialistický realismus jakožto politický program platný pro umělce, vyžadoval po sochařství poměrně omezenou škálu vyjádření – portrét, pomníkovou tvorbu a figurální plastiky zobrazující politiky, pracující lid v doprovodu atributů jejich povolání. Bylo potřeba naplnit a vyzdobit nově vznikající muzea, pamětních síně, reprezentační prostory a vzdát hold hrdinům minulým i soudobým.

Brigádníci, dělníci a vojáci

Realismus, který byl, stejně tak logickým důsledkem války a humanistický obratu ke člověku a jeho obyčejnosti, jako politickým kalkulem, znamenal pro většinu sochařů narozených na počátku dvacátých let přirozený vyjadřovací

1 V letech 1942-1943 navštěvoval jeho keramickou dílnu na UMPRUM.

2 Naši kolegové v Bechyni, in: Student odbojář a straník, roč. 5, 1937, str. 7. V roce 1936 spoluzaložil Svaz odborů studentstva a stal se jeho prvním předsedou. V roce 1939 se v Rakovníku, kde pracoval v keramických závodech účastnil stávky dělníků za zvýšení platu.

3 Ve skupině dále: Marie Bilger, Mužík, Walter.

4 Zodpověděl v dotazníku na AVU, 15. prosince 1948

5 U Španiela studoval v roce 1945-1946, u Laudy 1946-1947, u Pokorného 1947-1950.

6 Jan Hána, Ludvík Kodym, Vladimír Kýn, Jiří Novák, František Radvan, Luďek Varvažovský, Vendelín Zdrůbecký aj.

7 Na brigádách (chmelová, zemědělská, uhelná) trávil většinou celé léto. Kromě toho byl od roku 1946 člen výboru KSČM na fakultě a člen místní komunistické organizace. V roce 1947, kdy prof. Lauda pořádal výjezd do Francie, byl Zet místo v Paříži, na uhelné brigádě.

prostředek. Pokorný i Lauda, hlavní sochaři spojení s poválečnou érou Akademie dokázali předat svým studentům technické poznatky nutné k budoucím „úkolům." V 50. letech zde vedle sebe koexistovalo několik generací umělců s rozdílnými výtvarnými i osobními zkušenostmi. Podmínky, které byly na sochařství v této době kladeny, ale v podstatě vyžadovaly, aby všichni byli na stejné úrovni – ne kvality, ale přemýšlení o díle a jeho účelu. Z dnešního pohledu je éra socialistického realismu problematická, ne jen z hlediska ideologie, ale proto, že díla vytvářená v jeho duchu, jsou automaticky spojovaná s nízkou uměleckou kvalitou. Zet již od počátku své tvorby nechápal sochařství jako činnost, ve které se chce hlavně realizovat, ale jako svého druhu službu lidu.

Hned jedna z prvních plastik vytvořená Zetem po škole slavila úspěch. Brigádník (1951) se stal symbolem a jedním ze vzorů socialisticko-realistických soch. Hojně reprodukovaná a vystavovaná plastika byla umisťována na půdy ministerstev a muzeí. Brigádník byl srozumitelný, realistický a zosobňoval hledaný ideál. Mladý muž s lopatou na rameni hledí vstříc zářící budoucnosti. Zetův Brigádník ale není tou sochou, kterou si pod socialistickým realismem představujeme. Kromě toho, že je sochařsky zvládnutý, je zobrazen bez křeče, která se sochám z 50. let připisuje. Jeho realismus je skutečně lidský, má uvěřitelnou, uvolněnou tvář a živý výraz. Ve figuře je přítomný i patos v póze a zahledění do dálky a ležérním přehození kabátu přes lopatu, ale zároveň společně s kontextem vyjadřuje to, co v roce 1951 ještě mnoho lidí mohlo sdílet, tedy skutečnou víru v socialismus. Neméně úspěšný byla i o rok mladší socha V rozhodnou chvíli.8 Ta jako jediná v celém Zetově díle explicitně odkazuje na milit antní tématiku – dělník dřímající zbraň má tvrdý výraz v tváři, který je také ojedinělý, známý spíš z děl jiných autorů nebo jejich ruských vzorů.

Počátek 50. let byl spojen s tzv. úkolovými akcemi SČSVU.9 Umělci neměli na vybranou, jestli se akce zúčastní. Byli pověřeni úkolem v duchu vojenské rétoriky. I když na oko byla udržována představa svobodné volby ve výběru tématu, které si autor mohl zvolit „podle svých individuálních zájmů a schopností."10 Umělecké kolektivy debatovaly nad díly, při volbě jejich tématu jim byla zdánlivě dána volnost, ale ve výsledku vytvářeli sochy vojáků, zemědělců a dělníků.11 Utvářely se umělecké kolektivy, které pracovaly na daném zadání společně.12

Zároveň byl stále více utužován vztah mezi umělci a armádou, skrze po sovětském vzoru založení Armádního výtvarného studia – jejíž důležitost a samozřejmost v každodenním životě se tím zvyšovala a legitimizovala.

Z počátku 50. let pochází Vítězství od Konráda Babraje, Vítězný rudoarmějec Antonína Kalvody a o něco starší Nový člověk Luďka Varvažovského. Vojáci všech jmenovaných, vybraných pro to, že reprezentují určité typy sochařů, kteří jsou také z pohledu po roce 1989 označovány za „oficiální" jsou zobrazeny v exaltovaných pozicích – se zdviženou zbraní (v případě posledního jmenovaného je místo zbraně pozvednuto dítě) v pohybu se všemi vojenskými náležitostmi. Z těchto soch částečně vznikla představa o sochařství 50. let. Zetův dělník připravený na boj je proti tomu naprosto klidný, díky rozkročenému pevně usazenému postoji vyjadřuje sílu rozhodnutí jít bojovat, ale samotný akt boje nebo násilí, které evokuje přítomnost zbraně (svěšené) jako by díky klidné pozici byla popřena. Jan Hána a Jaroslav Bartoš vytvořili v roce 1948 sousoší na stejné téma s názvem Únor 48 – jejich dělníci-vojáci s ostře řezanými rysy jsou sice zobrazeni v klidu s puškami na rameni nebo u nohou, ale díky přehnané muskulatuře, i když schované pod četnými záhyby ošacení působí výhružně. K vojákům se Zet vracel málokdy, téměř výhradně na zadání Armádního výtvarného studia. Jeho busta Tankisty překvapí až futuristickým řešením soklu a celkového pojetí helmy, naproti tomu Hrdina SSSR s nekompromisním výrazem v tváři, jako by byl od jiného autora. Vojáky ale netvořili jen autoři „oficiální" linie. Z dob studií známe i plastiku 9. květen od Daniely Vinopalové, která se během 60. let vyprofilovala do autorky abstraktních plastik.

Zet v 50. letech vytvořil řady bust a figur Klementů Gottwaldů. V kurzu byly také, podle sovětského vzoru sochy dvojic. Zásadní historické postavy byly zobrazovány při neformálním, přátelském setkání.13 Zlom v Zetově kariéře nastal s bustou S. K. Neumanna (1958-1960). Kromě řady ocenění mu přinesla uznání a přitáhla na něj pozornost Svazu, na základě čehož se stal členem porot a komisí, které ovlivňovaly životy výtvarníků třeba tím, že rozhodovaly o tom, komu přidělit půjčku na tvorbu nebo na postavení ateliéru.14 Ve stejné době měla vyjít monografická brožura o Zetově díle s textem od Jiřího Šetlíka, k tomu, ale nedošlo.15V polovině 50. let zahájil Zet další, a pro něj nejdůležitější kapitolu tvorby – spolupráci s architektem a tvorbu pro veřejný prostor.

Figury a abstrakce

Zet se nikdy nezajímal o aktuální tendence, které zrovna panovali, pravděpodobně vnímal jejich existenci, ale nenechal se jimi ovlivňovat. Pracoval na formotvorných problémech, které zajímali jeho. I když bychom mohli v jeho tvorbě z 60. let hledat nejrůznější paralely k tvorbě zahraniční, nedává to vzhledem k uzavřené povaze jeho díla přílišný smysl. Našli bychom u něj ozvuky anglické i italské plastiky, jejíž vliv zde rezonoval nejmarkantněji, můžeme se však jen domnívat, zda je to náhoda nebo vědomé čerpání zdrojů. Během 60. a 70. let v jeho díle vedle sebe paralelně koexistují dvě větve tvorby – figurální a abstraktní. Zet přizpůsoboval obsah, sdělení, funkci a hlavně místo umístění plastiky její formě. Jeho abstraktní vyjádření tedy nelze přičítat experimentování ale konkrétní situaci, která dané řešení dle jeho mínění vyžadovala. Zároveň si nelze nevšimnou jistého konzervativního hierarchického dělení, které alespoň do 70. let zachovával. Figurativní řešení bylo určeno pro exponovaná místa ve smyslu velké kumulace lidí, tedy prostory, kde se odehrává život: atrium, prostranství mezi domy, památníky a pietní místa. Zatímco abstraktní formy se objevují tam, kde by divák očekával dekoraci nebo tam, kde je více místa pro uvolnění a zábavu: fasáda domu, kašna, dětské hřiště. Ve stejném duchu můžeme uvažovat i o materiálu, který na dané plastiky a sochy používal. Ten je ale z podstaty věci podřízen spíše funkci. Figury jsou klasicky z bronzu, zatímco pro ostatní realizace volil laminát, beton nebo tombak.

8 Zet měl s dělníkem při realizaci řadu problém, které ukazují, jak to ve složité době probíhalo v ateliérech umělců, i když z dnešního pohledu to může být spíše úsměvné, tehdy to bylo myšleno vážně. Výtvarná komise kritizovala kromě příliš krátké hlavně pušky hlavně to, že dělník má na sobě stále zástěru, kterou by dle ní pravděpodobně ve chvíli, kdy by se chystal k boji, dramaticky odhodil.

9 Témata: Boj o mír, Boj proti fašismu, Naše armáda, Náš průmysl, Únor 1948 aj.

10 Vladimír Šolta: První zkušenosti z úkolové akce, in: Výtvarné umění, I, 1950-1951, str. 272

11 Jiří Novák: Letec, Miloslav Hejný: Hornický učeň, Josef Vitvar: Vítězná úderka ČSM po vyfárání, Věra Janoušková: Dožínky (1951)

12 Zet přijal v roce 1949 společně s Martinem Sladkým, Aloisem Novákem a J. M. Wagnerem zadání na Pomník padlým a umučeným pro ČKD Stalingrad, který ale nikdy nedokončili a až do roku 1957 měla událost soudní dohru.

13 Miloš Zet (Učitel a žák), Vladimír Kýn (Marx a Engels), Rudolf Doležal (Stalin a Lenin)

14 Zasedal mj. v komisi Svazu výtvarných umělců československých pro Prahu, v porotě soutěže k 20. výročí ČSSR, porotě pro udělování cen za rok 1960 nebo se stal členem komise Ústředního nákupu a prodejen ČFVU.

15 V edici Současné profily NČVU, kde mj. vyšel svazek prací sochařů Aloise Sopra, Antonína Kalvody nebo Karla Hladíka. Text Jiřího Šetlíka v pozůstalosti autora.

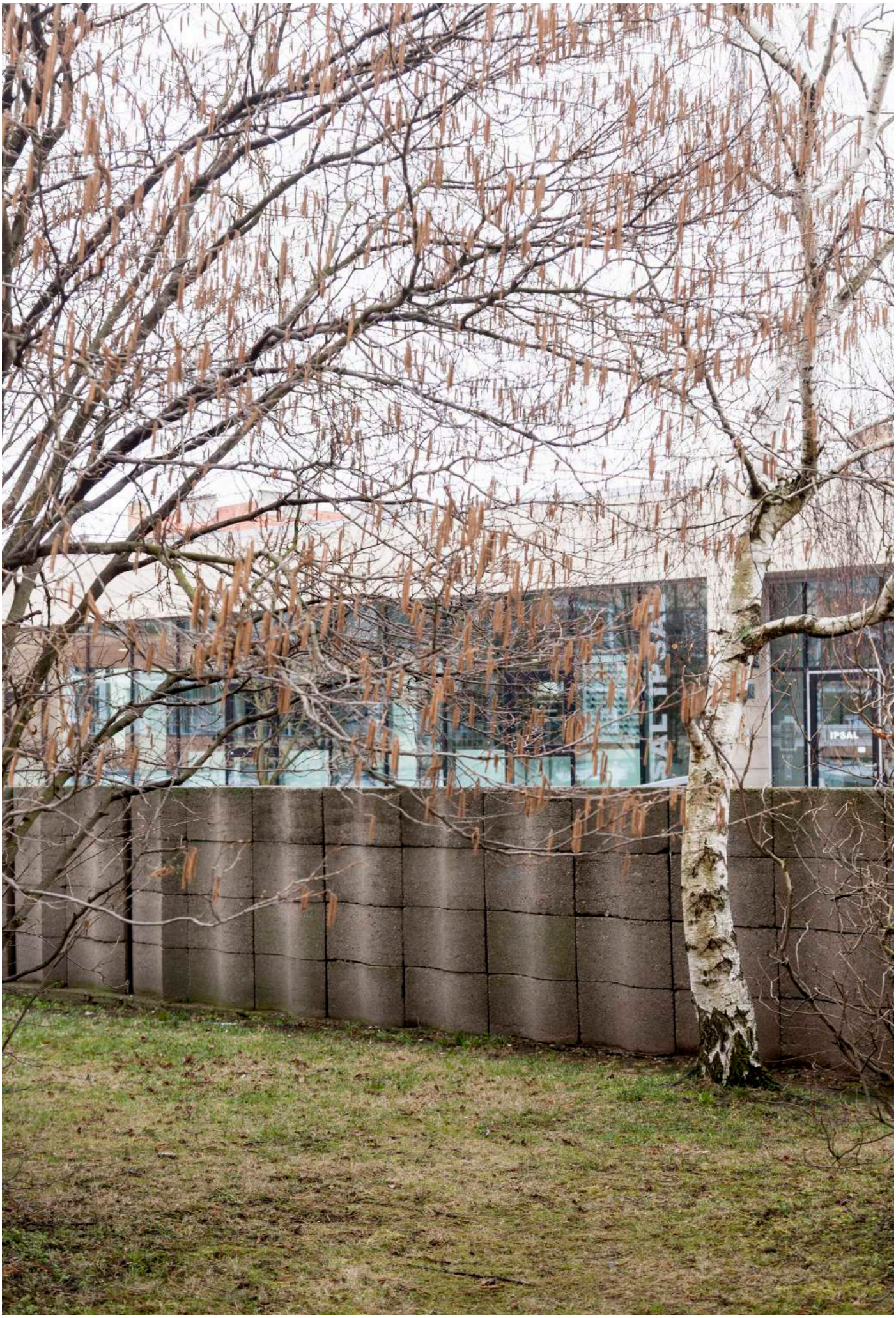
Při pohledu na sochy z daného období se vyjevují parametry, podle kterých volil jejich formální stránku. Jsou zde sochy mladých dívek a v jednom případě chlapce v sedících nebo stojících pozicích. Ze všech, které vytvořil, se obvyklému pojetí vymyká v moorovské modelaci vytvořená Obyčejná madona umístěná na sídlišti Pankrác. Monumentální architektura panelových domů je zde popřena lyričností jak samotného výjevu matky s dítětem, tak jeho způsob zobrazení. Madona je stylizovaná s pro Zeta netypickou důsledností. Horizontální protažení těla svádí vertikální charakter okolí pomocí jemné křivky zpět na zem. Zet se pokoušel pomocí své sochy do místa, které je inženýrsky rozsekané do jednotlivých nepřirozených bloků, vrátit harmonii. I když výtvarná komise složená z několika předních umělců, návrhu vyčítala přílišnou strohost a výtvarnou chladnost.16Partyzáni z památníku v Morávce jsou naopak ostře sekaní do kamene, tak aby korespondovali s přírodním prostředím, do kterého jsou zasazeni. Socha dívky v atriu Kulturního domu v Mladé Boleslavi, vyvažuje okolní modernistickou architekturu pracující s technickými materiály – sklem a kovem, svou subtilností a vnitřním klidem. Zeta ale nezajímala jen socha samotná, stejně důležitý pro něj byl prvek, kterému se většinou nepřikládala v poválečném sochařství důležitost – sokl. Ve většině případů je jeho řešení netradiční – často asymetrické. V případě Obyčejné madony kopíruje křivku těla figury, na Kobyliské střelnici má monumentalita a pomyslná tíha soklu podpořit vážnost místa.
Ve většině případů jmenovaných plastik je autorův záměr polidštit sochou samotné okolí a tím ho zpříjemnit jeho uživatelům. Na fasádě jmenovaného domu se nachází abstraktní plastika Zlatý květ. Ta je vytvořena na způsob konstruktivistických tendencí, skládáním jednoho prvku do výsledného tvaru. Zet vytvořil několik variant, než byl spokojen s výsledkem, který patří k tomu nejlepšímu z jeho díla. K abstraktní části jeho tvorby patří i dětské prolézačky nebo kašna rovněž v Mladé Boleslavi. Její tvary, volně inspirované znakem Škodovky, mají aerodynamický základ. Prolézačky jsou většinou na základě reálných zvířat. Ze základu věci museli mít herní prvky určité parametry, ale zároveň, díky vysoké míře stylizace podporují dětskou imaginaci. V 80. letech vytvořil Zet dvě plastiky Torzo a Řeku, které eliminují realitu na základních stavební prvky. Díla z této doby nevznikala v tak těsném sepětí s architekturou, pro které byla dělána. Torzo tak podle původních modelů prostorů, mělo být umístěno pod železnou konstrukcí. Díla také vznikala za jiných podmínek než dříve a výsledné realizace tak nebyly autorem tolik promýšleny i vzhledem k malému časovému rozpětí od zadání a osazení.
V roce 1970 byl Zet, zřejmě kvůli nesouhlasu s ruskou okupací, vyloučen z KSČ. Neznamenalo to pro něj konec zakázek, ke kterým se dále dostával především díky architektům, se kterými spolupracoval. Již jich ale nedostával tolik, a stejně tak v soutěžích na nejrůznější fontány a památníky v 70. a 80. letech nebyl příliš úspěšný. Některá díla ze 70. let měla dlouhou genezi vzniku již z předchozích desetiletí a nesouvisí tak s nově nastolenou situací. To je i případ pomníku Klementa Gottwalda v Košicích a Nýřanech, na kterých pracoval už od konce 50. let.
V průběhu 70. a 80. let se do popředí dostali sochaři, kteří plnili roli skutečně zarytých funkcionářů, jako byl Miloš Axman nebo Josef Malejovský, u kterých na rozdíl od Zeta, nepředstavoval komunismus ideologii, kterou věřili, ale spíše prostředek k získání mocenských pozic. Právě během 70. let se socialistický realismu, který měl ještě v 50. letech základ ve skutečně víře a snaze o přiblížení se ideálu proměnil do opakování bezobsažných forem a schémat. Realizace, ne jen jmenovaných autorů, ale i některých jejich žáků zároveň postrádají sochařské kvality, které byli přítomny v dílech 50. let. To je důsledek několika příčin, kromě toho, že na výtvarných školách začali učit skutečně špatní sochaři, kteří nebyli schopni svým studentům předat základy tvorby, protože na ně sami rezignovali, šlo i o samotnou představu o socialistickém realismu. Ten mohl fungovat v 50. letech, kdy byl brán vážně a mohl vyvěrat z dané doby. V 70. a 80. letech už ale jen málokdo skutečně věřil ve správnost jeho směřování. Vedle sebe zde působili umělci oficiální linie mladší generace a ti starší, mezi něž patřil i Zet a zároveň zde působili neoficiální autoři, kteří se k veřejným zakázkám na rozdíl od 60. let, dostávali zcela výjimečně.
Problém reflexe doby
Problematice umění od roku 1945-1989 byla od 90. let věnována zasloužená a intenzivní pozornost. Ta se téměř výhradně soustředila na umělce tzv. neoficiální linie, kteří jsou považováni za progresivní nositele nových, nejaktuálnějších směrů a tendencí. Důvody byly pochopitelné. Částečně se splácel dluh výjimečným osobnostem, které byly během normalizace rychle vytěsněny z povědomí, částečně zde byla snaha pochopit zrychlený vývoj, který se během krátkého časového úseku udál. Z této vlny zájmu byla záměrně vynechávána tvorba umělců, kteří patřili k oficiální linii tvorby – tedy těch, kteří se ve většině případů nevzdali figurativního přesvědčení, které se jevilo a dodnes jeví jako neinvenční a konvenční. Veškeré oficiální umění bylo odsunuto pod nálepkou špatného, eklektického a stagnujícího umění. To je samozřejmě v době, kdy se objevil konstruktivismus nebo nová figurace, zcela legitimní úhel pohledu. To co je ovšem problém, je striktní oddělení, které sochařství po roce 1989 prodělalo. Automaticky se předpokládá, podobně jako v tvorbě z 50. let, že oficiální umělci museli tvořit špatná díla.
Když budeme dílo Miloše Zeta srovnávat s tvorbou Věry Janouškové, Jana Koblasy nebo Zdeňka Palcra, nedojdeme k jinému, než stejnému závěru. Problém je už v samotném srovnávání tvorby, která má modernistická východiska a tvorby, která je v podstatě klasická, i když v některých fázích stejně inovativní. Když jej však srovnáme s dílem figuralistů Karla Hladíka, Jiřího Bradáčka, Miroslava Pangráce nebo Vladimíra Kýna výsledek by byl jiný. Jak se tedy k odkazu umělců, kteří byli přesvědčením komunisté, ale jejichž díla mají vysokou kvalitu, vztahovat? Jak odpoutat dílo od ideologie autora? V případech pomníků Gottwalda to jde skutečně těžko, ale přesto by to nemělo poznání díla v celku zabránit. Jak na takové dílo hledět čistým prizmatem a přisoudit mu kvality, které mu náleží?
Miloš Zet není příliš známý autor. Z jeho díla se cituje jen Obyčejná madona a o dalších realizacích se příliš neví, protože nebyl podroben zájmu i kvůli tomu, že měl nálepku komunistického autora. Tím také byl, ale to není důvod, proč jeho dílu, stejně jako dílu dalších autorů, nevěnovat pozornost. Při dalším zkoumání díla Zeta se totiž ukazuje, že ani oficiální autoři nežili ve vakuu ohraničeném schůzemi a komisemi, ale dokázali mezitím i intenzivně tvořit. Dějiny umění jsou tradičně oborem, který se snaží poukazovat na to, co se aktuálně jeví nebo v rámci vývoje jevilo jako nejprogresivnější linie, která umožnila nové cesty v umění. Tím, že se vždy něco vytěsňuje nebo upřednostňuje, se v konečném důsledku vytváří zkreslený obraz skutečnosti. Na vině je zřejmě zaběhnutý systém kategorizování s přihlédnutím ke zkoumanému období na figurální/abstraktní, oficiální/neoficiální, který nás nutí dané autory někam zařadit. Dochází tak k zjednodušování. Umělcům jsou automaticky přisouzeny vlastnosti, které nemusí nutně vyjadřovat skutečnost.
Kvůli protěžování neoficiálních autorů, vznikl dojem, že jen oni pracovali v progresivní linii sochařství. A že tedy jen ta stojí za pozornost. Automaticky se předpokládá, že „oficiální autoři“ pracovali výhradně s figurou a nemohli,

16 V komisy v roce 1966: Jiří Bradáček, Eva Kmentová, Adriena Johnová, Václav Irmanov, Emil Cimbura aj.

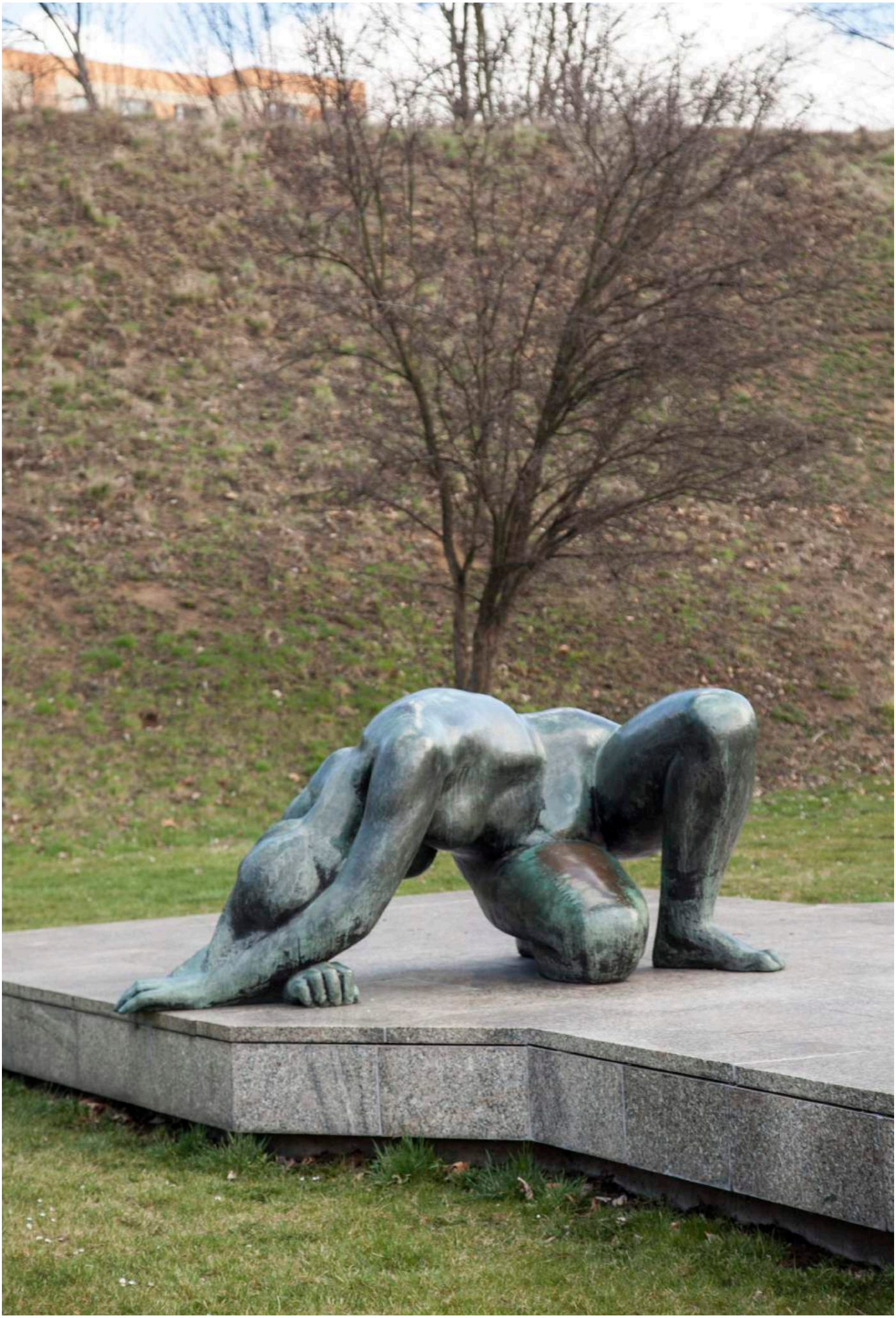
protože byli pozadu, tvořit abstraktní, tedy aktuální umění. Jak je tedy možné, že u Miloše Zeta, ale ne jen u něj najdeme paralelně s tvorbou figurativní i abstraktní práce? Bylo to skutečně tak neslučitelné zabývat se oběma tendencemi? Máme sklon vnímat umění lineárně – nejlépe to lze demonstrovat na sochařích, na které se ukazuje jako na ty nejlepší, na tzv. Wagnerovu školu. Ve škole tvořili figurativně a následně v 60. letech se jejich dílo stočilo k ohledávání abstrakce, až nakonec došli ke svému charakteristickému projevu. To je vnímáno jako správná cesta. Zet takový vývoj neměl, přesto svou tvorbou popírá vymezení, která jsme zvyklí brát jako samozřejmost. Nabízí se zde tedy přehodnocování toho, co se už od 60. let hlavně i pod vlivem některých textů Jiřího Šetlíka, bez bližšího ohledání začalo považovat za neoddiskutovatelnou pravdu. což bylo podpořeno bilančními texty zhodnocující tvorbu 50., a 60. let. Zároveň nelze popřít, že velká většina sochařských prací ze sledovaného období má skutečně pochybnou kvalitu. To by ale nemělo být bráno jako plošné stanovisko, které se vztáhne na všechny autory. Společně se studiem umělců spjatých s danou dobou vyvstávají otázky, na které ještě nebyl čas odpovědět, protože se na ně nikdo neptal. Abychom si mohli utvořit skutečnou představu o sochařství 2. poloviny 20. století, je třeba zbavit se vůči „oficiálním“ umělcům předsudků a zaměřit se na individuální posouzení jejich díla.






IPSAL





































Příloha II

Bez názvu (Mladý den), 2018
instalace

Dokumentace výstavy
Neptune, kurátor Jen Kratochvil
Adéla Babanová, Hynek Alt, Christian Kosmas Mayer and Daniel Pitín
Zahorian & Van Espen Bratislava, 2019



Příloha III

Avatar Zet, 2020
performativní přednáška

Dokumentace představení ve Studiu Hrdinů
Hynek Alt, Vojtěch Märc, Zuzana
Krišková, Jiří Skála, Martin Zet
Vývojář softwaru: Michal Pustějovský
Kamera: Antonín Jirát a Jan Plesl
Grafický design: Štěpán Marko
Studio Hrdinů, Veletržní palác, Praha, Dukelských
Hrdinů 7/530/47, Praha 7 – Holešovice, 170 00
1. prosince 2019 mezi 19:00 a 20:30
Fotografie Leevi Toija









Příloha IV

Bez názvu (Sochy ve vzduchu) slideshow, e-ink display

Dokumentace výstavy
How Soon is Now
Kurátor Pavel Kubesa, text: Bori Szalai
Fotografie Michal Ureš


rgb loop

Příloha V

Bez názvu (Pupen) [Hana Wichterlová, Pupen, 1932, Národní galerie Praha; Hana Wichterlová, Pupen (model) 1932, soukromá sbírka], 2020 digitální fotografie, ofset

Oboustranný ofset 84x59,4 cm
2000 kusů

Dokumentace výstavy
Fešandy ze šuplíku, Sudek a sochy
Kurátorky Hanna Buddeus, Katarina Mašterová
Dům fotografie GHMP, 2021



