

ZNMI00

NZS2017

NOV7  
ZL9NSK7  
SALON  
2017

TRIEN8LE  
SOU4ASN0HO  
UM2N9

11.5.-24.9.2017

NEW  
ZLIN  
SALON  
2017

TRIENNALE OF  
CONTEMPORARY  
ART

11.5.-24.9.2017

# ÚVODEM 8

Václav Mílek

# CO JE SOUČASNÝ OBRAZ? 12

# OBRAZY BEZ ROHŮ 14

Václav Hájek

# FIGURA A MÍSTO (ECHT!) 26

Kurátor: Petr Vaňous Ondřej Basjuk, Jan Merta, Jiří Petrbok, Zbyněk Sedlecký, Adam Štech,  
Jakub Tomáš, Lubomír Typlt, Vladimír Věla.

# OBRAZ RÁMU 50

Kurátor: Ján Kralovič František Demeter, Juraj Gábor, Jaromír Novotný

# OBRAZ V DOBĚ ROZŠÍŘENÉ REALITY 68

Kurátorka: Terezie Petišková Daniel Balabán, Milan Houser, Jakub Roztočil, Michaela Thelenová, Petr Veselý

# HĽADANIE MAĽBY V HRANICIACH OBRAZU 86

Kurátorka: Beata Jablonská Roman Bicek, Rastislav Podoba, Rastislav Sedlačík, Martin Špirec

# INTRODUCTION 8

Václav Mílek

# WHAT IS CONTEMPORARY PAINTING? 12

# PICTURES WITHOUT CORNERS 14

Václav Hájek

# FIGURE AND SETTING (ECHT!) 26

Kurátor: Petr Vaňous Ondřej Basjuk, Jan Merta, Jiří Petrbok, Zbyněk Sedlecký, Adam Štech,  
Jakub Tomáš, Lubomír Typlt, Vladimír Věla.

# THE IMAGE OF A FRAME 50

Kurátor: Ján Kralovič František Demeter, Juraj Gábor, Jaromír Novotný

# PAINTING AT THE TIME OF EXTENDED REALITY 68

Kurátorka: Terezie Petišková Daniel Balabán, Milan Houser, Jakub Roztočil, Michaela Thelenová, Petr Veselý

# KRAJINA – MĚSTO – MÍSTO 112

Kurátor: Zdeněk Freisleben Jiří Černický, Patrik Hábl, Petr Písařík, Jakub Špaňhel, Karel Štedrý

# DĚLAT OBRAZY 134

Kurátor: Marek Pokorný Ondřej Buddeus, Martin Kohout, Jaromír Novotný, Jiří Valoch, Tomáš Vaněk

# 5×ZLÍN 150

Kurátoři: Ivan Bergmann & Václav Mílek Martin Čada, Petr Horák, Jiří Kuděla, Vojtěch Skácel, Dušan Tománek

# JITKA SVOBODOVÁ 4 A PŮL CYKLU 2010–2017 168

Kurátorka: Monika Čejková Fotografická intervence: Markéta Othová

# MARIÁN MUDROCH TALENT INTUÍCIE 190

Kurátorka: Beata Jablonská

# TIRÁŽ 210

# A QUEST FOR PAINTING WITHIN THE BORDERS OF IMAGES 86

Kurátorka: Beata Jablonská Roman Bicek, Rastislav Podoba, Rastislav Sedlačík, Martin Špirec

# LANDSCAPE – CITY – PLACE 112

Kurátor: Zdeněk Freisleben Jiří Černický, Patrik Hábl, Petr Písařík, Jakub Špaňhel, Karel Štedrý

# MAKING IMAGES 134

Kurátor: Marek Pokorný Ondřej Buddeus, Martin Kohout, Jaromír Novotný, Jiří Valoch, Tomáš Vaněk

# 5×ZLÍN 150

Kurátoři: Ivan Bergmann & Václav Mílek Martin Čada, Petr Horák, Jiří Kuděla, Vojtěch Skácel, Dušan Tománek

# JITKA SVOBODOVÁ 4 AND A HALF SERIES 2010–2017 168

Kurátorka: Monika Čejková Fotografická intervence: Markéta Othová

# MARIÁN MUDROCH A TALENT FOR INTUITION 190

Kurátorka: Beata Jablonská

# COLOPHON 210

Triennale Nový zlínský salon vzniklo po polovině 90. let minulého století s ambicí přehlídky současného umění s širokým spektrem záběru od klasiků nejstarší generace až po nová jména umělců nastupující na scénu na přelomu osmdesátých a devadesátých let. V této intenci také výstava navazovala na tradici salonů, které ve Zlíně v letech 1936–1948 každoročně pořádala firma Baťa. Zatímco v prvních dvou ročnících Nového zlínského salonu bylo množství umělců skutečně zárukou komplexního přehledu po současném dění v oboru, v dalších salonech s klesajícím zastoupením umělců se přehledovost stávala diskutabilnější. Od roku 2005, od kdy jsou pravidelně k účasti zváni také umělci ze Slovenska v poměru zhruba 1:2, musel být z kapacitních důvodů dále omezen počet vyzvaných umělců z České republiky. Možnost srovnání tak byla vykoupena větší selektivností. Od počátku přehlídky byla jedním z hlavních inovačních principů obměna jury, která prováděla nominaci výtvarníků. I když v jejím sestavování vždy hrála důležitou roli především snaha po rovnoměrném zastoupení regionů, přece se v ní přirozeně krystalizovaly určité názorové pozice, které formovaly podobu jednotlivých přehlídek. To jsme plně přiznali u salonu v roce 2015, kde jsme dokonce výběr členů jury zatížili kritériem spojení kurátor-umělec v jedné osobě a samotní umělci, vybraní touto jury v prvním kole, byli vyzváni k nominování dalších umělců ve druhém kole. Vědomí, že Nový zlínský salon nenabízí a nemůže nabízet vyrovnaný a široký přehled tendencí v českém a slovenském současném umění, nás vede k větší odvaze ke kurátorské práci s přehlídkou. A to i za cenu, že její název tím pádem víceméně vyjadřuje už jen zavedenou značku.

Letošním ročníkem, který je v pořadí osmý, chceme otevřít novou periodu. Namísto salonní přehlídky uvádíme výstavu, v jejímž pozadí stojí otázka *Co je současný obraz?* Sedm kurátorských osobností z České republiky a Slovenska, které se liší odborným zaměřením i generačně, se pokouší komponováním své části výstavy na položenou otázku reagovat. Vedle možnosti vystavit subjektivní náhled na inovace v malbě posledních let se otevírá také širší téma obrazu jako vizuální skutečnosti nebo její reflexe. Hloubku problematiky nastiňuje následující studie v této publikaci od Václava Hájka. Sami kurátoři se ke svému přístupu vyjadřují v textech uvádějících jednotlivé oddíly katalogu, seřazené podle prostorového upořádání výstavy na zlínském zámku.

The triennale New Zlín Salon arose in the mid-1990s with the ambition to provide contemporary art shows featuring a broad spectrum of selections, from the classic works of the most senior generation to new artists just entering the scene at the end of the 1980s and start of the 1990s. This triennale was intended to carry on the tradition of the salons that had been organized annually from 1936 until 1948 by the Baťa firm. During its first two years the New Zlín Salon, thanks to the number of artists shown, provided an actual guarantee of a comprehensive overview of contemporary developments in this field, but after that point, when the next salons represented fewer artists, that sense of overview became more debatable. Since 2005, when artists from Slovakia were also regularly invited to participate (at a ratio of 1:2), the number of artists invited from the Czech Republic had to be further restricted due to limited capacity. The opportunity to compare Czech and Slovak art was thus purchased at the cost of greater selectivity. From the beginning, one of the main principles of innovation was the rotation of the jury members who nominated artists. Even though what always played an important role in bringing the shows together was primarily an attempt at equal regional representation, what naturally began to crystallize were certain positions of opinion that formed the shape of each show. We fully acknowledged this for the 2015 salon, where we made the choice of jury members more difficult by using the criterion of looking for an artist/curator in a single person, and the artists chosen by this jury during the first round were then called upon to nominate more artists for the second round. The awareness that the New Zlín Salon cannot and will not offer a balanced, broad overview of tendencies in Czech and Slovak contemporary art leads us to be more courageous in this curatorial work with each show – even at the cost of more less just coming to stand for an established brand.

This year, which is the eighth New Zlín Salon in a row, we want to open up a new phase. Instead of a salon show, we are presenting an exhibition based on the question *What is contemporary painting?* Seven curatorial figures from the Czech Republic, who differ generationally and professionally, are attempting to answer this question through their own parts of the exhibition. In addition to opportunities to present their own subjective overview of innovations in painting in recent years, the broader topic of the image as visual reality or as a reflection of visual

Vedle hlavní výstavy spatřujeme větší význam i v dalších částech programu. V době zahájení projektu proběhla konference s tématem *Proč prezentovat současné umění mimo centra?*, která se pokusila pojmenovat a konfrontovat problémy a specifika vystavování aktuálních uměleckých tendencí z pohledu různých aktérů – umělců, veřejných galerií, místních kulturních iniciativ a politiků. Otázka zároveň poukazuje na problém sociálního přijetí současného vývoje uměleckých forem, problém akceptace současného obrazu, čímž doplňuje téma letošního salonu. Jako tradiční součást Nového zlínského salonu probíhají i v tomto ročníku samostatné výstavy dvou významných umělců z nejstarší generace, konkrétně Jitky Svobodové a Mariána Mudrocha. Do rámce projektu byla navíc zařazena výstava současné polské malby ze sbírky Galeria Bielska BWA, jejímž cílem je vytvořit do jisté míry obsahový pendant k výstavě *Co je současný obraz?*

**VÁCLAV MÍLEK** • ředitel Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně

reality is also being raised by the curators. The depth of this issue is outlined by the following essay in this publication by Václav Hájek. The curators express their own views about their approaches in the pieces that introduce the various sections of the catalogue, which is organized according to the spatial distribution of the exhibition at the Zlín Château. Alongside the main exhibition, we are also making other parts of our program more important. When this project began, a conference was held on the topic of *Why should contemporary art be presented outside the center?*, which attempted to confront and name the problems and specific issues of exhibiting current artistic tendencies from the perspectives of various stakeholders – artists, publicly-funded galleries, local cultural initiatives and politicians. The question also points to the issue of the social acceptance of the contemporary development of artistic forms and the issue of acceptance of contemporary painting, which complements the theme of this year's salon. A traditional component of the New Zlín Salon is also being revived this year, that of an independent exhibition by two leading artists from the most senior generation, specifically, Marian Mudroch and Jitka Svobodová. Moreover, an exhibition of contemporary Polish painting from the collection of the Bielska Gallery BWA is also part of this project, the aim of which is, to a certain extent, to provide a counterpart in terms of content for the exhibition *What is contemporary painting?*

**VÁCLAV MÍLEK** • Director of the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín

CO JE  
SOU4ASN7  
OBRAZ?

WHAT IS  
CONTEMPORARY  
PAINTING?



# OBRAZY BEZ ROHŮ

Obraz (ať už je to reklamní spot, umělecké dílo, orientační značka, tělo, po němž toužíme, rodinné fotografické album, naše vlastní zrcadlení na sociálních sítích, komodita s logem, vyhlídka na krásnou krajinu na Sri Lance, plyšový medvídek, náhrobek apod.) komplexně působí na diváka až po samotnou mez jeho zneužití a obraz sám je svým divákem ovlivňován, dotvářen, přetvářen a znásilňován.

Klasický typ obrazu označovaný jako „otevřené okno“, jak ho definoval renesanční teoretik a architekt Leon Battista Alberti, se pokoušel interakci s divákem kontrolovat a její propustnost obousměrně omezit: diváka měla chránit distance „okna“ před „klamem“, zatímco obraz měl být chráněn před příliš utilitárním (ilustrativním) pojmáním. „Okno“ – tj. rám obrazu, neznamenal „interface“, rozhraní, s jehož pomocí lze přenášet zájmy a vzájemná manipulativní přání; i když do jisté míry od počátku klasický rám fungoval jakožto instrument rádooby objektivního vnímání a rozvrhování kontrolovatelného světa jakožto *obrazového světa*.<sup>1</sup> Musíme zde podtrhnout adjektivum „klasický“; rámování jiného typu si nenárokovalo exaktnost v duchu rodící se novověké vědy. Klasické rámování vytvářelo tedy bariéru i jakousi observatoř – za jejími okny, respektive objektivy zůstáváme bezpečně odděleni od obzíráního jevu, jež můžeme odložit do škatulky s názvem „objekt pohledu“, zatímco sami se cítíme být suverénními pozorujícími, tj. vládnoucími „subjekty“.

Rám měl tvořit přesné hranice mezi obrazovou iluzí, která byla tradičně považována za zavádějící

a nepravdivou, a mimo-obrazovou či primární realitou, ať už ve smyslu ideální, či empiricky budované skutečnosti. Zároveň toto rozhraní či bariéra mezi iluzí a skutečností umožňovalo i klasicistní (počínaje renesancí) nobilitaci či změnu statusu obrazu samotného – obraz se z údajně nedokonalého ozvuku smyslového vjemu proměnil v exaktní nástroj poznání matematického, abstraktního typu. Rám se stal nutným pro porozumění klasickému obrazu jakožto obrazu a překračování rámu plnilo nadále vesměs ideologické funkce<sup>2</sup> (expandování za hranice rámu se využívalo třeba v rámci barokní jezuitské propagandy „pravé víry“ – „propaganda fide“ používala prostředky „optické magie“ atd.).

Obraz, který excentricky přesahoval dané ohraničené pole, sloužil většinou apelaci na diváka či ostentativní reprezentaci určitého typu moci.<sup>3</sup> Hra manipulací se pak rozvíjela mezi autorem či zadavatelem sdělení (církvní hodnostáři, vladaři apod.), reprezentací a jejím divákem, přičemž konkrétní obrazový produkt se vyznačoval komplikovanou multimediální scénografií, v níž

1 Nicméně vztah rámu a interface je někdy zkoumán a jsou shledávány jisté podobnosti. K tomu např. Anne Friedberg: *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, The MIT Press 2006. Můžeme však manipulací s oknem změnit kupříkladu to, jestli bydlíme v prvním nebo v desátém patře? Možnosti tohoto „interface“ nejsou valné, což vím z vlastní zkušenosti – i když okno otvírá, zavírám, různě sklápím atd., tak se mi tímto způsobem stále nepodařilo odstranit z povrchu zemského panelák stojící přes ulici.

2 O rámu, respektive kontextu nutném k porozumění vnitřku obrazového pole hovoří Jacques Derrida a označuje jej pojmem *par-ergon* (doplňek či vnějšek díla). In Tentýž: *The Truth in Painting*, Chicago 1987.

3 O této „teatrální“ apelaci se zmiňuje Michael Fried ve své knize *Absorption and Theatricality*, Chicago 1988.

# PICTURES WITHOUT CORNERS

An image (whether it is an advertisement, a work of art, directional signage, the body we want, a family photo album, our own mirroring on social networks, a commodity with a logo, a view of the beautiful landscape of Sri Lanka, a plush teddy bear, a tombstone, etc.) affects the viewer in a complex way up to the limits of its misuse, and an image itself is influenced, co-created, reshaped and raped by the viewer.

The classical type of a picture as an “open window”, as defined by the Renaissance theorist and architect Leon Battista Alberti, attempted to interact with the viewer and reduce its permeability in both directions: The distance of the viewer from the “window” should have protected him from “deception”, while the picture was also to be protected from an excessively utilitarian (illustrative) conception. The “window” – i.e., the picture frame – did not mean an “interface”, one through which interests and mutually manipulative wishes can be transferred, although to some extent from the beginning the classical frame functioned as an instrument of the seemingly objective perception and arrangement of the controllable world as a *picture world*.<sup>1</sup> Here we have to emphasize the adjective “classical”; framing of other kinds did not claim such exactitude in the spirit of the then-emerging modern science. Classical framing thus created a barrier as well as an observatory – from behind its windows or lenses we remain safely separated from the perceived phenomenon, which we can put into a box entitled “the subject matter of the view” while we feel ourselves to be sovereign observers, i.e., governing “entities”.

The frame was to form an exact boundary between the visual illusion, traditionally considered misleading

and untrue, and the non-visual or primary reality, whether in the sense of an ideal or of an empirically constructed reality. At the same time, this interference or barrier between illusion and reality allowed for the Classicist (starting with the Renaissance) nobilization, or a change of the status of the picture itself – the picture was transformed from an allegedly imperfect echo of sensory perception into an exact instrument of knowledge of the mathematical, abstract type. The frame became necessary for the understanding of the classical painting as an image, and extending beyond the frame continued to fulfill ideological functions<sup>2</sup> (expansion beyond the frame was used, e.g., in the Baroque Jesuit propaganda of the “true faith” – “*fide propaganda*” used the means of “optical magic”, etc.).

The image/painting that eccentrically transcended the given boundary field served mostly as an appeal to the public or an ostentatious representation of a certain type of power.<sup>3</sup> Subsequently, a game of manipulation developed between the artist or those who

1 However, the relationship between the frame and the interface is sometimes explored and some similarities are found. See, e.g., Anne Friedberg: *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, The MIT Press 2006. But can we change, for example, whether we live on the first or tenth floor by manipulating the window? The possibilities of such “interface” are not great, as I know from my own experience – even though I open, close, roll the window, etc., I have still not managed to wipe the high-rise residential panel building from the surface of the street.

2 The frame or the context necessary to understand the interior of the picture field is spoken about by Jacques Derrida, who refers to it by the term *par-ergon* (the addition or the exterior of the work). In Jacques Derrida: *The Truth in Painting*, Chicago 1987

3 This “theater” appeal is mentioned by Michael Fried in his book *Absorption and Theatricality*, Chicago 1988



hrálo roli světlo (třeba projekce laternou magiou), zvuk, pachy atd. Divák se nořil do komplexní virtuální podívané bez přesných hranic (ozvuky můžeme prožívat sami při návštěvě barokních chrámů s bohatstvím forem a sdělení na klenbách, kopulích, oltářních retábulech), přičemž ovšem postavení diváka a úhel jeho pohledu nebyly libovolné, ale odpovídaly koncepci reprezentace jakožto trajektorie s de-kóduvatelným poselstvím, ohniskem významu, které mělo nakonec vesměs nevizuální povahu. Třeba iluzivní komplex fresky na klenbě se hroutil, když divák opustil „správné“ pozorovací stanoviště. Rozpad iluzivních perspektivních zkratk však představoval sdělení samo o sobě – sdělení o dočasnosti profánního světa. Další obrazové trajektorie pak dovedly divákův pohled k tomu nejpodstatnějšímu – ke zprávě o sakrálním přesahu pozemskosti, kterou mohlo podávat např. světlo pronikající lucernou ve vrcholu kopule. Po vertikále pak šel pohled již k čemusi mimo-smyslovému: šlo tedy o konverzaci diváka, smyslového a obrazového bohatství a idejí, respektive jejich náznaků (jakási „*picta conversatione*“).

Obraz opouštěl hranice rámu, aby nakonec opustil i meze viditelnosti. Cílem zobrazení nebylo poučení, zábava či poznání, ale extáze, vytržení, vzrušení a rozrušení integrity jednotlivce a jeho konfrontace s nadosobním, obecným jsouncem. Překračování hranic rámu neznamenovalo původně vizuální zábavu, kuriozitu, ale představovalo účinný nástroj zaujetí, přesvědčování a aktivizace diváka, který se včleňoval do kompozičního proudu reprezentace a byl veden hlavní trajektorií k dominantě či pointě. Obraz neobsahoval ve své klasické podobě, i v té vysoce virtuální, polyvalenci významů, ale vždy jeden generální cíl pohledu a navazujícího duchovního aktu.

Naší otázkou nyní bude, co se děje v opačném případě, tedy nikoli tehdy, když obraz překračuje hranice reprezentačního pole (rámu), ale tehdy, když těchto hranic nedosahuje či je beze zbytku nevyplňuje. Nejde nám teď o „prázdná“ či „nedo určená“ místa v obraze v duchu literárních teorií Wolfganga Isera či Romana Ingardena, i když tyto úvahy by se do jisté míry daly uplatnit i na klasickou problematiku skic, bozzett apod., a mohly by tak náš průzkum rozšířit o řadu důležitých témat.

„Prázdná místa“ se nacházejí někde uvnitř průběhu obrazu a divák je zaplňuje v duchu daného obsahového a tvarového kontextu. Jsou to přerušování či skoky vyprávění, mlžné opary mezi jednotlivými pevnými útvary, jak je známe třeba z tradiční čínské krajinomalby, významové pomlky očekávající náležitou interpretaci, náležitou aktivitu ze strany vnímatele. Tyto pomlky zapojují diváka do hry, představují boční vchody do obrazu, které však vedou stejným směrem jako hlavní linie smyslu, směrem k pointě, která má konceptuální a zároveň dešifrovatelnou povahu. Otevírá se za nimi pojmenovatelné nekonečno, nejsou to zrádné propasti, průrvy do neznáma.

Půjde nám teď o obraz, který naopak nevyplnil své akční pole, natož aby jej přesáhl, má prázdné okraje, prázdné pohraničí, v němž se už jednoznačné významové intence stírají, mizí, obraz jakoby nevystačil s dechem, ztratil se na cestě. Prázdné pohraničí obrazu však neznamená zónu nikoho, jak by se mohlo zdát, tedy nejde o prostor opuštěný divákem i obrazem samotným, naopak se jedná o oblast potenciálního dotyku, rozkladu abstraktní, tedy ideální i ideologické konstrukce v indiferentní, nicméně uchopitelnou hmotu, která dokonce k uchopení zve a láká.

Takto rezervované „pohraničí“ představuje zónu jakéhosi ohýbání obrazu a oblast jeho otevřenosti, zónu obrazového obratu zpět do sebe sama, oblast „zakřiveného prostoru“, tedy zkratku mezi divákem a reprezentací, zkratku na cestě k chopení se obrazu, která ignoruje konceptuální intence a vede k bezprostřednímu kontaktu vnímatele a obrazu v jeho neoddiskutovatelné materiální přítomnosti (zatímco každá označovaná idea je velmi vzdálená, zcela vnější vzhledem k „hmotě obrazu“).

Obraz jako klasické „okno“ nebyl zakřivený, naopak představoval geometricky přesně definovanou a konstruovanou plochu či konstelaci ploch, výsek stejně koncipovaného (kartesiánského) kosmu. Zakřivení, vymizení obrazu v jeho rozích je poměrně moderní fenomén, i když existují jeho předobrazy, které najdeme např. v tzv. dynamickém baroku, třeba v případě okenních otvorů. *Nelze však zapomenout, že prazdroje veškerého obrazového „creatio“ – tedy*

had commissioned the message (church dignitaries, rulers, etc.), the representation, and its viewer, and a particular picture product was characterized by a complicated multimedia scenography in which a role was also played by light (e.g., projection by means of magic lantern), sound, smell, etc. The viewer was driven into a complex virtual spectacle without precise boundaries (we can still experience echoes of this in Baroque churches with their richness of forms and messages on the vaults, domes, and altar tables); however, the viewer's position and angle of view were not arbitrary, but corresponded to the concept of representation as a trajectory with an encoded message, a focal point of significance which eventually had a rather non-visual character. For example, the illusory complex of a fresco on a vault collapsed when the viewer left the “right” observation point. However, the breakdown of the *trompe l'oeil* was a message in itself – a statement about the temporality of the profane world. The other image trajectories led the viewer's view toward the most essential – the message about the supremacy of the sacred over the terrestrial, such as the light penetrating inside through the lantern at the top of the dome. The view followed the verticals to something extrasensory: This was a conversation between the viewer and the sensory and imaginary wealth and ideas, or hints of them (a kind of “*picta conversatione*”).

The image/painting left the border of the frame to finally leave the limits of visibility as well. The aim of the representation was not instruction, entertainment or cognition, but ecstasy, exhilaration, excitement, disruption of the individual's integrity and confrontation with a supra-personal, general being. Originally, crossing the border of the frame was not a visual entertainment, a curiosity, but was an effective tool of attraction, persuasion and activation of the viewer, who was incorporated into the compositional stream of representation and was guided by the main trajectory to the dominant point. The image/painting in its classical form, as well as in the highly virtual form, did not contain a polyvalence of meanings, but always one general aim of the view and its related, religious act.

Our question now will be what happens in the opposite case, i.e., not when the image/painting crosses the boundary of a representation field (frame), but when it does not reach its boundaries or does not fill them. We are not talking now about “empty” or

“non-designated” places in the picture, in the spirit of the literary theories of Wolfgang Iser or Roman Ingarden, although these considerations could be applied to a certain extent to the classical issue of sketches, *bozzetti*, etc., expanding our survey to a number of important topics. The “empty places” are located somewhere within the story of the picture, and the viewer completes them in the spirit of the given context of content and form. These are interruptions of, or jumps in the narration, misty blasts between individual solid formations, as we know them from traditional Chinese landscapes, semantical caesuras expecting a proper interpretation, a proper activity by the perceiving person. These caesuras engage the viewer in the game, they represent side entrances into the image, but they lead in the same direction as the main line of its meaning, towards a point of a conceptual nature and, at the same time, a decipherable one. An identifiable infinity is opening up behind them – they are not treacherous abysses or bumps into the unknown.

Now we are going to deal with an image/painting that has not yet filled in its field of action, let alone extended it; it has empty edges, an empty borderland, its intended meaning is no longer clear and is becoming blurred, the image disappears as if it were out of breath, as if it got lost on the way. The empty borderland of the image, however, does not mean a no-man's land, as it might seem, i.e., it is not a space abandoned by the viewer and the image itself; on the contrary, it is an area of potential contact, the decomposition of the abstract, i.e., the idealized and ideological structure, into an indifferent, yet tangible matter that actually invites and lures us into such a grip.

The “borderland” set aside in this way is a zone for bending the image and the area of its openness, a zone where the image is turning back into itself, an area of “curved space”, i.e., a shortcut between the viewer and the representation, a shortcut on the way to taking over the image, one which ignores conceptual intentions and leads to an immediate contact between the perceiver and the image in its indisputable, material presence (while each designated idea is very distant, completely external to the “matter of the image”).

The image/painting as a classic “window” was not curved; instead, it represented a geometrically,

*paleolitické jeskynní malby – nemají nic společného s pravouhlým systémem komponování (a myšlení), a přitom tvoří světy prostorové i časově neuvěřitelně vrstevnaté a mohutné. První malíři a malířky to, jak se říká, dali již na první dobrou. Připomeňme barokní tzv. kasulová okna, která se naprosto neklasicky deformují a relativizují klasickou koncepci architektonické hmoty (i hmoty obecně) jako tektonického řádu stabilních sil, které mají spíše povahu konstrukce než indiferentní matérie (látky). Kasulové okno je ovšem případem stlačení rámu zvnějšku, a tím pádem jakéhosi vyvrhování obrazu či v našem případě přesněji řečeno světla či světelného obrazu, čímž dochází k jeho dynamizaci, k rozpochybování původně statické reprezentace.*

Moderní obrazy bez rohů nejsou stlačovány zvnějšku, nejsou deformovány vnějšími silami. Jejich obrazové pole není plně využito či vyplněno z důvodu jakéhosi zaobalování, zacyklování obrazu do sebe, což se pochopitelně někdy vysvětluje za pomoci moderních estetických pojmů a tento proces se označuje za jednu z cest k „autonomii“ obrazu jakožto uměleckého díla.<sup>4</sup> Obraz, který nevyčnívá, nepřechází, či „teatrálně“ nekomunikuje s divákem (o dichotomii teatrálních a absorpčních obrazů se zmiňuje Michael Fried) se může vyznačovat tímto autonomizačním úsilím (jako v případě některých maleb Pieta Mondriana), nicméně může být chápán i naprosto opačně jakožto epicentrum nekonečného šíření určitého řádu (což nalezneme zase u téhož Pieta Mondriana, u nějž se tak malba zavíjí do ulity autonomie a zároveň odkazuje k nekonečnému řádu). Rozostřené hranice jsou pak metaforou nekonečna obdobně jako motivy nejasnosti, temnoty či rozostření v romantických uměleckých i filosofických koncepcích.<sup>5</sup>

Nabízejí se však i další možnosti interpretace tématu absence rohů v obraze. Třeba v případě nedokončených rohů či oválných rámu kubistických obrazů zřejmě můžeme hledat jejich význam v paralelách s dobovými koncepcemi vizuálního pole jakožto organického, tělesného útvaru či s matematicko-fyzikálními úvahami o časoprostoru, relativitě atd. Na základě naznačených možností interpretace motivu chybějících

obrazových periferií lze načrtnout jeho dva základní, opoziční významy: a) rohy absentují z důvodu autonomizace obrazu, b) rohy absentují z důvodu narušení přesných hranic reprezentace. Tj. jedná se o typ obrazů, které se na jednu stranu stáčejí zpátky do sebe z důvodu posílení svého autonomního postavení, na druhou se však rozvíjejí naprosto bezprecedentním způsobem do nedohledna, za hranice viditelnosti v mnohem silnějším smyslu než barokní či romantické reprezentace absolutně respektive „vznešená“.

Ačkoliv jde o méně obvyklou alternativu (nejen dnešní vizuální kultury, jejímiž hlavními póly jsou stále jednak ohraničená perspektivní reprezentace a jednak „odrámovaná“ reprezentace spjatá s moderní a novo-mediální koncepcí tělesného diváka dychtícího po zábavných, nebývalých zážitcích, představují přesto obrazy bez rohů alternativu zřetelnou i v populárních žánrech, v designu, animaci, architektuře atd. Povaha manipulace pomocí obrazu, respektive povaha kontroly obrazu je zde odlišná od mainstreamových případů vizuální kultury. Problematika obrazů bez rohů poskytuje otázce vzájemného působení jemnější nuance.

Už sama nepřítomnost rohů sugeruje jakousi měkkost zvoleného nástroje: jedná se tedy o „soft“ prostředky působení, umožňující ztotožnění a empatii diváka méně násilným způsobem než striktní rámování respektive destruování rámu. Rám je zde však stále přítomen, ovšem v určitém dialogu s obrazem. Nejde již o boj o dominanci mezi nimi, ale o zpochybnující hru s aspekty vzrušení (tato hra má i erotický podtext), s apely na imaginaci diváka (amorfní útvary skvrn vyzývaly tradičně k fantazijnímu dotvoření), s důrazem na procesualnost reprezentace (oblity sugerují aerodynamickou, pohyblivou strukturu), subjektivní tělesnost (absence rohů upomíná na moderní koncepci organického vizuálního pole), transcedenci (rozostření už od dob romantiky

4 Toto zacyklování obrazu do sebe jakožto cestu k umělecké a estetické autonomii komentuje znovu třeba Michael Fried ve svých publikacích, třeba v knize věnované Courbetovi. Viz Tentyž: *Courbet's Realism*, Chicago 1992.

5 Motiv neurčitosti, nejasnosti označoval za cestu k reprezentaci nekonečna již třeba Edmund Burke v knize *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.

precisely defined and constructed plane, or a constellation of planes, a piece of that same conceptual (Cartesian) cosmos. The curvature, the disappearance of the image into its own edges, is a fairly modern phenomenon, even though its precursors can be found, for example, in the “dynamic Baroque”, e.g., in window openings. *However, it should be remembered that the primary sources of all “creatio” – that is, Paleolithic cave painting – have nothing to do with the rectangular system of composition (and thinking), while creating worlds which are spatially and temporally unbelievably layered and massive. The first male and female painters got it right the first time around, as the saying goes.* Let us note the Baroque *casula* (chapel) windows, which in a non-classical way completely deform and relativize the classical conception of architectural mass (and matter in general) as a tectonic order of stable forces, which have the character of a structure rather than of indifferent matter. The *casula* window is, however, a case of compression of the frame from the outside, and by extension, a kind of outflowing of the image or, more precisely in our case, of light or the lit image, making it more dynamic and putting its originally static representation into motion.

Modern pictures without corners are not compressed from the outside, they are not distorted by external forces. Their image field is not fully utilized or filled in due to some sort of wrapping, a recirculation of the image in itself, which is understandably sometimes explained by modern aesthetic concepts, and this process is referred to as one of the paths to the “autonomy” of the image/painting as a work of art.<sup>4</sup> The image that does not protrude, does not transcend, or does not “theatrically” communicate with the viewer (Michael Fried's dichotomy of the theatrical and absorptive images) may be characterized by this autonomizing effort (as in some of the paintings by Piet Mondrian), but it can also be seen as the epicenter of the infinite distribution of a certain order (which can again be found with Piet Mondrian, whose paintings are coiled in a shell of autonomy, and at the same time refer to the infinite order). Blurred borders are then an infinite metaphor, just like the motifs of ambiguity, darkness or dimness in Romantic artistic and philosophical concepts.<sup>5</sup>

However, other possibilities for interpreting the theme of the absence of corners in the picture offer

themselves. For example, in the case of uncompleted edges, or the oval frames of Cubist images, we may be able to look for their meanings in the parallels with the contemporary concepts of the visual field as an organic body, or with mathematical and physical considerations of space-time, relativity, etc. Based on the suggested possibilities for interpretation of the motif of missing picture peripheries, two basic, oppositional meanings can be outlined: (a) the corners are absent due to the autonomization of the image; (b) the corners are absent due to violation of the exact boundaries of the representation. That is, it is a kind of image/painting which, on the one hand, turns in on itself in order to strengthen its autonomous position; but on the other hand, develops in a completely unprecedented way, beyond sight, beyond the borders of visibility in a much stronger sense than the Baroque or Romantic representations of the absolute or “sublime”.

Although it is a less common alternative of (not only) today's visual culture, whose main poles still consist of the limited perspective representation and the “frame-free” representation connected with the modern and new-media concept of a corporeal spectator who is eager to be entertained and seeks unprecedented experiences, these pictures without corners form an alternative that is also evident in popular genres, design, animation, architecture, etc. Here, the nature of image manipulation or the nature of image control is different from mainstream visual culture. The issue of pictures without corners give the question of the interaction a finer nuance.

The very absence of edges suggests a softness of the chosen tool: it is a “soft” means of action that allows for the identification and empathy of the viewer in a less violent way than a strict framing or destruction of a frame. However, the frame is still present, but in a certain dialogue with the image. It is no longer about the struggle for dominance between them, but about the undermining game with aspects of excitement (this game has an erotic subtext), with

4 This appearance of the image within itself as a path to artistic and aesthetic autonomy is discussed again by Michael Fried in his publications, e.g., in his book about Courbet. In: Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago 1992

5 The motif of indeterminacy and ambiguity as the path to the representation of infinity was mentioned, e.g., by Edmund Burke in his book *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757



stimuluje zážitek nekonečna či vznešena) či citovost (otupení hran vyzývá k emocionálně podbarvenému doteku) atd. Můžeme připojit stručný komentář několika aspektů sledované problematiky obrazů bez rohů, abychom naznačili její komplexnost a dosah.

*Aerodynamika* sledovaného typu obrazů souvisí s moderním důrazem na procesualnost, proměnlivost, dynamiku. Už od epochy romantiky jsou tyto kategorie zdůrazňovány v úsilí o transformaci společenského, ekonomického i politického systému. Stejně tak se tyto důrazy objevují už v raně moderní filosofii a umění. Aerodynamická intence představuje „konstrukční“ pól moderního projektu a tvoří dialektickou jednotku s destrukcí archaického řádu.<sup>6</sup>

*Skvrna* bez přesně vytýčených hranic stimuluje podle starších i novějších teorií imaginaci pozorovatele (jak tvrdil Leonardo da Vinci, Alexander Cozens ad.) a zároveň díky autopoietickému, tedy samovolnému způsobu vzniku obnáší potenciál autenticity a identity. To je zřetelné v případě patiny, stop, otisků a dalších „přirozených“ či indexových obrazů, k nimž se tradičně obracela důvěra a úcta diváků (už Platón, který se jinak k obrazům jakožto „stínům stínu“ stavěl velmi kriticky, přiznával „přirozeným obrazům“ určitou důvěryhodnost – toto téma „fyzei eikon“ diskutuje Platón ve svém dialogu „Sofista“).<sup>7</sup>

*Hygiena* v současné době zdůrazňuje potenciál neostrých hran a rozhraní (obloučky umyvadel, dobře otíratelné vejcovité klozety bez nohy s trčící odpadní rourou pokrytou slizkou izolační páskou), které jsou lépe uzpůsobeny k udržování transparentního řádu, jenž se zásadním způsobem podílí na impresi bezpečí a trvání. Křivky a jemné přechody souvisí v diskurzu hygieny s tradičními motivy idylly jakožto locus amoenus, místa šťastného života s příslibem eliminace utrpení z chaosu a nestálosti. Obraz běloskvoucího vejcovitého klozetu vznášejícího se nad zemí je mimořádně uklidňující.

*Otupení* rohů sugeruje měkkost a blízkost dotyku, hmatové imprese a zážitky. V otupení se relativizuje svébytnost věcí, jejich vzdorování za pomoci ostrých hran. Otupené, ohlazené okraje

zvou k uchopení, hlazení, kvazi-erotickému styku (třeba v případě lahve od Coca-Coly).

*Pokřivení* není tak útěšlivé jako otupení. Naznačuje hroucení konstrukce, řádu, pohled do propasti. Vychýlení z rovnováhy představuje také jeden z raně moderních zážitků, tematizovaný dobovým uměním i vědou (třeba fyziologický průzkum závratí). Nestabilita, jež vede k fragmentarizaci celku, však znovu stimuluje touhu jakožto zásadní moderní motor prožívání a myšlení. Halucinační pokřivení prostoru, nabourání „pravouhlého myšlení“ osvobozuje diváka od stereotypů a vede jej spíše k archetypům.

*Rozostření* bylo chápáno jako návrat k přirozenosti či nevinnosti. Základním elementem lidského subjektu je jeho interní tělesná zkušenost nepřeložitelná do pojmů objektivit. Nejasnost, mizení viditelných tvarů, vytrácení poznání bylo od počátků moderní doby chápáno jako cesta k vnitřní impresi nekonečna či absolutna. To zastupoval pouze nejednoznačný „hieroglyf“, symbol s neostrými vizuálními i pojmovými okraji. Rozostřené vidění „nevinného oka“, jak jej definoval John Ruskin, znamenalo primární zkušenost zbavenou konvenčního aparátu, tedy opět zbavenou nánosu naučených stereotypů.

*Svůdné oblíny* mají zřetelný erotický potenciál, jenž se stává oblíbeným argumentačním a manipulačním nástrojem reklamy, designu či populární kultury. Zaoblují se kufry, počítače, auta, knihy. Oblíny zvou k doteku, svádí, rezonují s fetišistickým zaměřením moderní kultury.<sup>8</sup>

*Vizuální pole* v moderní vědě ztrácí klasické geometrické okraje a je nahrazeno organickou strukturou, která sleduje možnosti a funkce těla. Moderní teorie vizuálního pole, jak ji známe třeba od Jana Evangelisty Purkyně či Ernsta Macha, souzní s novým typem diváka – těkajícího,

<sup>6</sup> Otázkou pohybu, rychlosti, aerodynamiky v moderní době se zabývá třeba filosof Paul Virilio.

<sup>7</sup> Viz Oliver R. Scholz: *Bild, Darstellung, Zeichen*, Frankfurt am Main 2004, s. 8 ad.

<sup>8</sup> Obsáhlou analýzu fetišismu moderní kultury podává Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur*, München 2006.

appeals to the imagination of the viewer (traditionally, amorphous formations of stains have called for the viewer's fantasy), with an emphasis on the processual character of representation (the curves suggest an aerodynamic, moving structure), subjective physicality (the absence of corners is reminiscent of the modern concept of an organic visual field), transcendence (blurring since the time of Romanticism stimulates the experience of infinity or the sublime) or emotionality (dulling of the edges calls for an emotionally charged touch), etc. We can add a brief commentary on several aspects of the given issue of pictures without corners to indicate its complexity and reach.

*The aerodynamics* of the type of pictures we are following is related to the modern emphasis on the processual character, variability, dynamics. Ever since the era of Romanticism, these categories have been emphasized in the efforts to transform the social, economic and political system. Such emphasis appeared in early modern philosophy and art. The aerodynamic intention is the “structural” pole of the modern project and forms a dialectical unit with the destruction of the archaic order.<sup>6</sup>

*A stain* without precisely defined borders stimulates the observer's imagination according to both older and newer theories (as claimed by Leonardo da Vinci, Alexander Cozens, etc.), and at the same time, thanks to the autopoietic (spontaneous) way of its inception, it has the potential of authenticity and identity. This is evident in case of patina, footprints, fingerprints and other “natural” or indexed images, which were traditionally trusted and held in high esteem by the viewers (Plato, who was very critical of the paintings as the “shadows of shadows”, gave certain credibility to “natural images” – this theme of “fyzei eikon” is discussed by Plato in his dialogue “The Sophist”).<sup>7</sup>

*Hygiene* is currently highlighting the potential of rounded edges and interfaces (oblong wash basins, wall-mounted low-maintenance oval-shaped toilets without a protruding sewage piping covered with a slimy insulation tape) that are better suited to maintaining a transparent order that fundamentally contributes to the impression of safety and durability. In the discourse on hygiene, curves and gentle connecting points are related to the traditional motifs of idyll such as *locus amoenus*, a place of happy life with the promise of eliminating suffering from chaos and

instability. The image of a white oval-shaped toilet floating above the ground is extremely reassuring.

*Dulling* of the edges suggests the softness and intimacy of touch, tactile impressions and experiences. In dulling, the original identity of things, their defiance manifested in sharp corners, is relativized. Dull, reflexive edges invite grabbing, stroking, quasi-erotic contact (such as the Coca-Cola bottle).

*Distortion* is less pleasant than dulling. It indicates a collapse of the structure, of the order, the view into the abyss. Disruption of equilibrium is also one of the early modern experiences, thematized by contemporary art and science (for example, the physiological exploration of vertigo). Instability, which leads to the fragmentation of the whole, stimulates the desire as a vital modern driving force of experience and thought. Hallucinatory distortions of space and the distortion of “rectangular thinking” liberates the viewer from stereotypes and leads him to archetypes.

*Blurring* was understood as a return to nature or innocence. The basic element of the human subject is his internal, physical experience, which cannot be translated into concepts of objectivity. Lack of clarity, the disappearance of visible shapes, loss of recognition have been, from the beginning of the modern era, understood as a path toward an internal impression of the infinite or absolute. It was represented just by an ambiguous “hieroglyph”, a symbol with undefined visual and conceptual borders. The blurring of the vision of the “innocent eye”, as defined by John Ruskin, meant the primary experience was deprived of its conventional apparatus, i.e., again it was deprived of any overlays of learned stereotypes.

*Seductive* curves have a distinct, erotic potential that is becoming a popular rhetorical, manipulative tool for advertising, design, or popular culture. Suitcases, computers, automobiles, books are becoming rounded. The curves invite touching, they seduce, they resonate with the fetishistic focus of modern culture.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> The issue of movement, speed, aerodynamics in modern times is dealt with by the philosopher Paul Virilio, among others.

<sup>7</sup> See Oliver R. Scholz: *Bild, Darstellung, Zeichen*, Frankfurt am Main 2004, p. 8 ad.

<sup>8</sup> An extensive analysis of the fetishism of modern culture is provided by Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur*, München 2006.

zálibně se rozhlížející flaneura, sytícího svoji vizuální slast stále novými požitky proměnlivé moderní podívané.<sup>9</sup>

Závěrem shrňme, že obrazy bez rohů nepředstavují krok k virtualitě, ale znamenají hru s hranicemi a autonomií obrazu. Jejich „měkká“ manipulace stimuluje touhu po dotyku (hlazení) a plně vyhovuje fetišizaci obrazu, jak ji známe v moderní době i současnosti. Obrazy bez rohů kladou důraz na intimitu, kvazi-autonomii subjektu, „přátelskou“ interakci, empatii diváka. „Měkké“ obrazy neekly poslední slovo a v jejich náručí se ocitne ještě řada diváků, neboť jejich hrany unikají pohledu i následné kritické reflexi.

Náš text byl věnován zdánlivě „nenormálním“ aspektům obrazů. Zabývali jsme se tím, co není běžně vnímáno jako standardní a obecně uchopitelná charakteristika obrazu. Vlastnosti obrazů, jimž jsme věnovali pozornost, jakoby vybočují ze správného fungování obrazu a představují spíše jakousi úchylku, deviaci. Zde je nutno se na okamžik zastavit a reflektovat zmíněný pojem funkce či fungování. Neuvažujeme o funkci jako o primárním významu obrazu, naopak chápeme obraz ještě částečně v duchu avantgardní tradice jako cosi nefunkčního. Tato nefunkčnost ovšem neznamená pouze, že obraz není re/prezentací, jak o tom uvažuje Lyotard<sup>10</sup>, ale ukazuje spíše jakýsi základní paradox a rozpor obrazu, který se nám nabízí především skrze jistou neprůhlednost, materialitu a pružnost, jakkoli od něho očekáváme transparentnost, iluzi a stálost. Proto uvažujeme o „poli“ obrazu jako o určité neformnosti, která zde zbývá i při veškerém dojmu tektonického celku, jako o měkkosti neuspořádaného světa bez přesného symbolického rozhraničení. V dnešních teoretických koncepcích se občas objevuje konstatování, že obraz se vystavuje spíše tápajícímu doteku než kontrolujícímu a hodnotícímu pohledu.<sup>11</sup> Obraz láká i znechucuje, vyvolává otázky a očekávání i odpor. Určitým způsobem se v něm zhmotňuje světlo a viditelnost do jakéhosi měkkého útvaru, o němž z jiných pozic píše Gustav Meyrink ve své metafoře „měsíčního světla, které zůstává ležet jako velký, jasný, plochý kámen, který vypadá jako kus špeku“.<sup>12</sup> Propojují se zde optické kvality s haptickou

pevností i mazlavostí (světlo = kámen = špek). I dnes se vyskytují nepsané normy a stereotypy obrazové či vizuální kultury, které mají i při veškeré její divergentnosti mnoho společného a ideologicky navazují dokonce na tradiční, respektive klasické koncepce a limity obrazu (od Platóna přes renesanci k avantgardě). Obsahují přitom i ikonoklastické aspekty, nároky na kontrolu a cenzuru obrazů (třeba konstrukce perspektivy v počítačových hrách je klasickým rastroem, z něhož se ovšem hráč paradoxně zcela vymyká a odkládá veškerou klasickou distanci).

Divák uvyklý evropské myšlenkové tradici neustále tenduje k zachování rovnováhy v obraze, děsí se možnosti zhroucení obrazové reality, které je vždy přítomné a zajišťuje obrazu jeho působivost, respektive zakládá jeho akční radius. Nehybný obraz by byl „oslepený“, přestal by svou význačností a měnlivou povahou lákat pozornost. V případě obrazu skutečně nikdy nevíme, zda se Meyrinkovými slovy jedná o světlo, kámen, nebo kus špeku. A právě toto znejasňování pozic ve vztahu k obrazu jsme se pokoušeli na několika příkladech komentovat. Otázku „patologie“ obrazu nepovažujeme za uzavřenou, ale vnímáme ji jako startovní pole myšlenkového obratu, který je však nutně provázán s restrukturalizací či destrukcí tradičních okcidentálních schémat vnímání.

9 Otázku moderní koncepce vizuálního pole shrnuje Nicholas J. Wade v knize *A Natural History of Vision*, Cambridge 1998.

10 Jean-Francois Lyotard: *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné*, In: tentýž: *Návrat a jiné eseje*, Praha 2002.

11 Georges Didi-Huberman: *Ninfa moderna*, Praha 2009.

12 Gustav Meyrink: *Golem*, Praha 2010.

*The visual field* in modern science loses its classical geometric edges and is replaced by an organic structure that follows the possibilities and functions of the body. The modern theory of the visual field, as we know it, for example, from Jan Evangelista Purkyně or Ernst Mach, resonates with this new type of viewer – the flowing, fanciful flaneur, satiating his visual thirst with the new pleasures of these changing, modern spectacles.<sup>9</sup>

In conclusion, let us sum it up: Pictures without corners do not present a step toward virtuality, but play with the borders and autonomy of an image. Their “soft” manipulation stimulates the desire to touch them (to fondle them) and fully serves the fetishization of the image as we know it from the modern era and the present. Pictures without corners place an emphasis on intimacy, the quasi-autonomy of the subject, “friendly” interaction, the viewer’s empathy. “Soft” images are never final pronouncements and many viewers end up in their embrace, as their edges escape both their gaze and any subsequent critical reflection.

Our text has been dedicated to the apparently “abnormal” aspects of paintings. We have been involved with what is not customarily perceived as the standard, generally-comprehensible characteristic of a painting. The characteristics of images we have paid attention to seem to deviate from the correctly-functioning image and rather represent some sort of perversion, deviation. Here it is necessary, for a moment, to stop and reflect on the above-mentioned concept of function or functioning. We are not considering function as the primary meaning of a painting, on the contrary, we comprehend a painting, still partially in the spirit of the avant-garde tradition, as something without function. This afunctionality, of course, does not mean just that a painting is not a (re)presentation, as Lyotard considers,<sup>10</sup> but demonstrates rather a basic paradox and contradiction of the image which is offered to us primarily through a certain opacity, materiality and flexibility, however much we expect it to be transparent, illusory and fixed. That is why we are considering the “field” of the image to be of a certain heft that remains with all of the impression of a tectonic whole, like the softness of the disorderly world without precise symbolic delineation. In today’s theoretical concepts, sometimes the statement appears that the image is exhibiting rather a fleeting

touch than the controlling, assessing gaze.<sup>11</sup> The image tempts and disgusts, raises questions and anticipations and resistance. In a certain way, light and visibility is materialized in it into a sort of soft form, about which, from different positions, Gustav Meyrink has written in his metaphor of “moonlight which remains lying like a big, clear, flat stone, which looks like a piece of fat”.<sup>12</sup> Here the optical qualities are combined with haptic firmness and greasiness (light = stone = fat). Even today, unwritten norms and stereotypes appear in the culture of imagery or visual culture that have, in all their divergence, a great deal in common with each other and that ideologically follow the traditional, or rather, classical conceptions and limits of the image (from Plato through the Renaissance to the avant-garde). They even contain iconoclastic aspects, claims to control and censor images (for example, the construction of perspective in computer games is a classical raster image from which, of course, the player paradoxically absolutely escapes, postponing all classical distance).

The viewer accustomed to the European intellectual tradition constantly tends to preserve balance in the image, is horrified by the options for breaking down the reality of the image, a break down that is always present and ensures the image’s impression, or rather establishes its radius of action. The static image would be “blinded”, it would stop drawing attention through its multi-significance and changeable character. In the case of the image, actually, we never know whether Meyrink’s words are about light, stone or a piece of fat. Precisely this obfuscation of positions in relation to the image is what we have attempted to comment on through several examples. We do not consider the question of the “pathology” of the image to be closed, but we perceive it as a starting field for an intellectual reversal that is, however, necessarily tied to the restrukturalization or destruction of traditional Occidental schemes of perception.

9 The question of the modern concept of the visual field is summarized by Nicholas J. Wade in the book *A Natural History of Vision*, Cambridge 1998 10 Jean-Francois Lyotard: *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné, Návrat a jiné eseje*, Praha 2002

11 Georges Didi-Huberman: *Ninfa moderna*, Praha 2009

12 Gustav Meyrink: *Golem*, Praha 2010

VAŇ  
OUS

PETR

VAŇ  
OUS

VAŇ  
OUS

PETR

VAŇ  
OUS



# FIGURA A MÍSTO ECHT!

Ptáme-li se na současný obraz, ptáme se jiným způsobem na současnost v obraze. Čím tato současnost je odlišná od kratší či vzdálenější minulosti? A v čem předjímá blízkou budoucnost? Uvažujeme-li takto, ptáme se souběžně na dvě věci, které od sebe nelze dost dobře oddělit: na principy a povahu doby, v které obrazy vznikají, a na způsoby formátování obrazů v konkrétním prostoru a čase. To, co nás zajímá, je tedy vztah tvůrčí bytosti k dějinné situaci a tento (procesuální) vztah se pokoušíme reflektovat (nikoliv pouze verbalizovat).

U obrazu musíme vždy odlišit to, co se při jeho zakládání dějinně opakuje, od toho, co jej přetváří a proměňuje. Obě konstituční polaritity mají svůj význam a obě obsahují svůj významný referenční potenciál. Sledujeme tedy jak to, co se viditelně mění, tak také to, co je naopak zachováváno jako opakovaná neměnnost (konstanta). Důraz na jednu či druhou polaritu (vůči obrazu odstředivou či dostředivou) by vedl k zatíženému pohledu a v důsledku k umělému *konstruování tendence* zakládající nikoliv kritický vztah, k tomu, co na poli současné malby přirozeně vzniká, nýbrž k vytváření principů a norem, které by mohly být autoritativně předkládány jako jediné platné a šířeny pro tvorbu i pro její zpětné hodnocení jako závazné, což je rys pragmatického

„avantgardismu“ stejně jako konzervativního akademismu. Toho bychom se z našeho hlediska naopak rádi vyvarovali. Nám se jedná o zachování kritické roviny ve vztahu k obrazu a jeho současného formátování, což předpokládá jistý odstup od obou zmíněných polarit (opakování i novosti či jinakosti; potvrzování či rozkládání média) a důraz na jejich souběžné sledování a vyhodnocování.

Výběr autorů a děl tvořících projekt *Figura a místo (ECHT!)* se může jevit na první pohled jako konzervativní. Někdo by mohl výběr označit prostě za průřez současnou malířskou figurací. Tak tomu ale není. Za výběrem stojí snaha koncentrovat se na oba výše zmíněné konstituční aspekty obrazu – odstředivé i dostředivé, a to přímo v malbě jako „rovinně formátování a tvarování iluze“. Iluze je tu vytvářena jako základní nosný malířský komponent (čili to, co se opakuje), ale její význam je proměňován různými způsoby autorského založení a odlišnými referenčními úběžníky (to, co se mění). Z obrazu se stává „zhuštěný, do pohybu uvedený, novými anebo zasutými energiemi nabitý smysl“. <sup>1</sup> Jak píše Albrecht Wellmer, „umění,“ a tedy také současný obraz, „není terorem znaků, významů, reprezentujícího myšlení nebo pravdy, proti kterému se polemicky obrací, nýbrž terorem právě

# FIGURE AND SETTING ECHT!

When we ask what contemporary painting is, that question is just another way of asking about how the present is reflected in an image. What makes its contemporaneity different from the recent or the farther-off past? How does it prefigure the immediate future? When we consider such questions, we are asking about two things that are not easy to distinguish from each other: The character and principles of the time at which the paintings arise, and the ways the images are formatted in a specific place and time. What we are interested in, therefore, is the relationship between creative beings and their historical situations, and this (procedural) relationship is what we are attempting to reflect upon (and not just to verbalize).

In any picture we must always distinguish between what is historically repeated at its foundation and what is being changed and transformed. Both constitutive polarities are meaningful, and both contain their own significant potential for reference. We are following, therefore, how art alters visually and also what is preserved as a repeated, unchanging constant. The emphasis on one or the other polarity (either a centrifugal or centripetal polarity vis-à-vis the image) would lead to a biased perspective and, as a consequence, to an artificially *constructed tendency* based not on a critical relationship to what

is naturally arising in the field of contemporary painting, but on the creation of norms and principles that might be authoritatively submitted as the only valid ones, and therefore assessed after the fact as mandatory for the dissemination of a creation (a feature of pragmatic “avantgardism” as well as conservative academicism). From our perspective, we would prefer to avoid that. We want to preserve the critical level in relation to painting and its contemporary formatting, which assumes a certain detachment from both polarities (differences and innovations vs. repetition; confirmation vs. decomposition of the medium) and an emphasis on assessing them and following them in parallel.

The choice of the artists and works that comprise the project *Figure and Setting (ECHT!)* might seem at first glance to be a conservative one. Some might simply call it a cross-section of contemporary painterly figuration. That's not it, though. What lies behind these choices is an effort to concentrate on both of the constitutive aspects of an image mentioned above – the centrifugal and centripetal – directly within the painting at “the level of forming and shaping illusion”. Here illusion is created as a basic, supporting component of the painting (or something that is repeated), while its meaning is transformed in various ways through what the artist establishes

ustaveného a ustrnulého smyslu... Umění (...) ve skutečnosti znamená právě tak zhuštění smyslu jako jeho porušení anebo negaci již odumřelého smyslu. To platí pro velké umění moderny stejně jako pro tradiční umění.“<sup>2</sup>

*Figura a místo* vytváří modelový rámec pro sledování proměny tohoto tradičního iluzivního vztahu v současném obraze. *ECHT* je citací stejnojmenného obrazu Jana Mertý, který osobně vnímám jako manifestační a ironickou vzpomínku na fyzický svět (na rozdíl od jeho forem produkovaných v rámci digitálního imitačního systému), jednoduše, řečeno slovy Wellmera, jako ryzí malířskou „negaci odumřelého [či odumírajícího, pozn. autora] smyslu“. Co v nejobecnější rovině současný obraz svým založením otevírá, nám sdělí až budoucnost, která se však již vymyká kompetenci současnosti. Mnohé však bude záležet na tom, jak se postavíme v současnosti k předpokladům budoucnosti. Zda kriticky, či tendenčně.

1 Viz Albrecht Wellmer, *K dialektice moderny a postmoderny. Kritika rozumu po Adornovi*, Praha 2004, překlad David Mik, s. 40.

2 Tamtéž, s. 40–41.

and through different vanishing points of reference (what is altered). The painting becomes “condensed, set into motion, through new or recorded energies charged with meaning”.<sup>1</sup> As Albrecht Wellmer writes, “art”, and therefore contemporary painting as well, “is not a terror of signs, of meanings representing an idea or truth against which one turns polemically, but the terror of a meaning that is precisely established and set in stone... Art [...] in actuality means precisely both the thickening of meaning and its violation – or the negation of an already-dead meaning. That applies to the grand art of the moderns and to traditional art.”<sup>2</sup>

*Figure and Setting* creates a model framework for following the transformations of the traditional relationship between illusion and the contemporary image. *ECHT* is a citation of the painting of that name by Jan Merta, which I personally perceived as an ironic, manifest recollection of the physical world (unlike the forms of it produced within the framework of a digital imitation system), or simply put, in Wellmer’s terms, as a purely painterly “negation of an already-dead [or dying – author’s note] meaning”. What is being opened at the most general level by the birth of a contemporary image, only the future will tell – and that is already beyond the competence of the present. Much, however, will depend on what kind of stand we take today – whether critical, or tendentious – about the assumptions of the future.

1 See Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne – Vernunftkritik nach Adorno*. Translated via the Czech edition *K dialektice moderny a postmoderny. Kritika rozumu po Adornovi*, Prague 2004, p. 40

2 Ibid, pp. 40–41



MER  
TA

JAN

MER  
TA

MER



TA

ECHT (2008). Olej, plátno, 250×210 cm, sbírka Roberta Runtáka.  
ECHT (2008). Oil, canvas, 250×210 cm, Robert Runták Collection

# PETR BOK

# J159

# PETR BOK

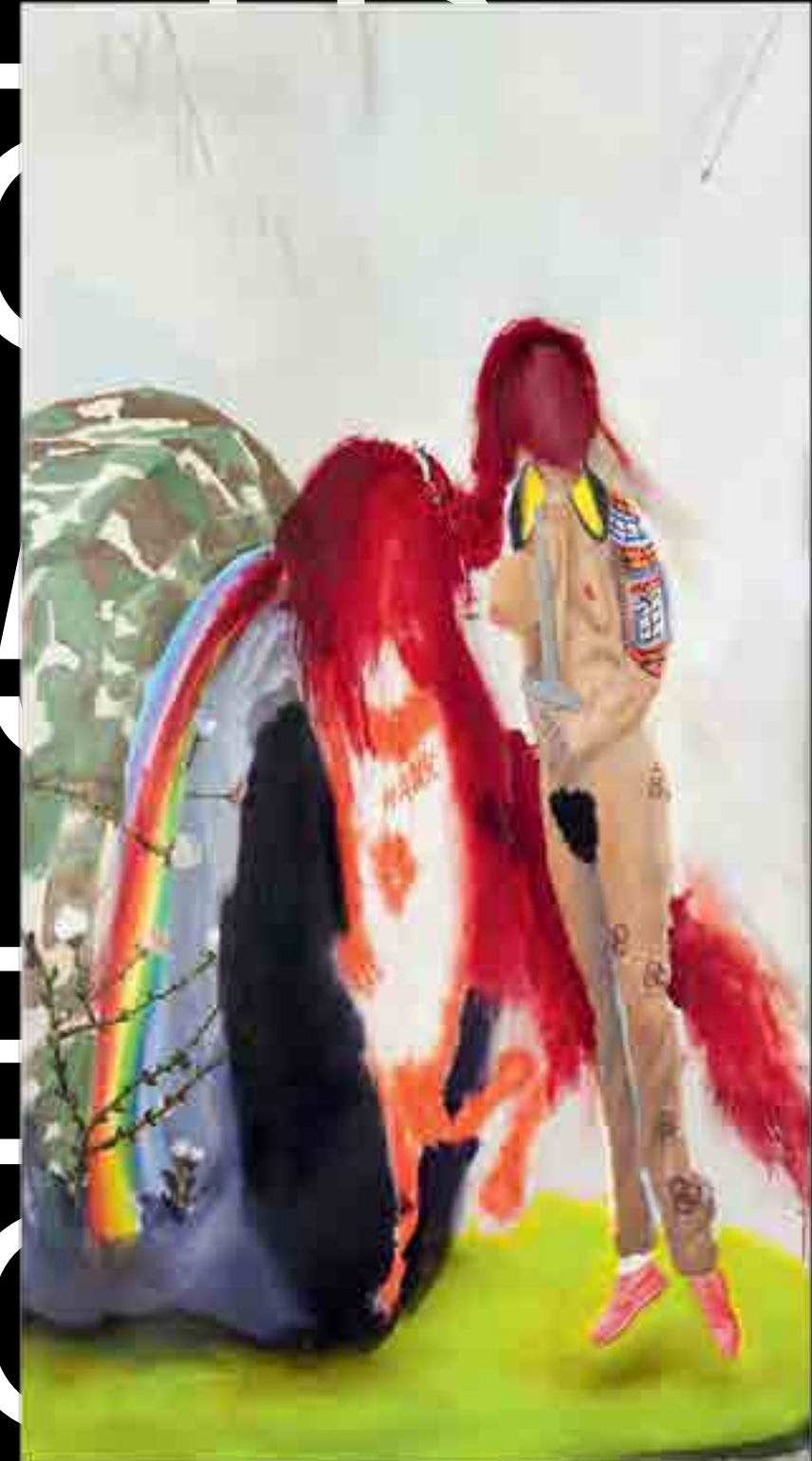
Objekt se stanem (2013).  
Olej, plátno, 205×110 cm

Object With Tent (2013).  
Oil, canvas, 205×110 cm

# PETR BOK

# J159

# PETR BOK



S  
D  
C  
Z  
N



S  
D  
C  
K7

Z  
N  
2  
K

*Svářeč* (2016).  
Akryl, plátno, 180×100 cm

*Welder* (2016).  
Acrylic, canvas, 180×100 cm

3  
TECH  
ADAM  
3  
TECH



Autoportrét I, (2016). Olej, plátno, 120×90 cm Selfportrait I, (2016). Oil, canvas, 120×90 cm

TECH

VOLA

V  
A  
M



VOLA

VOLA

VL  
ADI  
M9R

Přetáčení I. (2016). Akryl, plátno, 205×145 cm  
Rewind I. (2016). Acrylic, canvas, 205×145 cm

VOLA



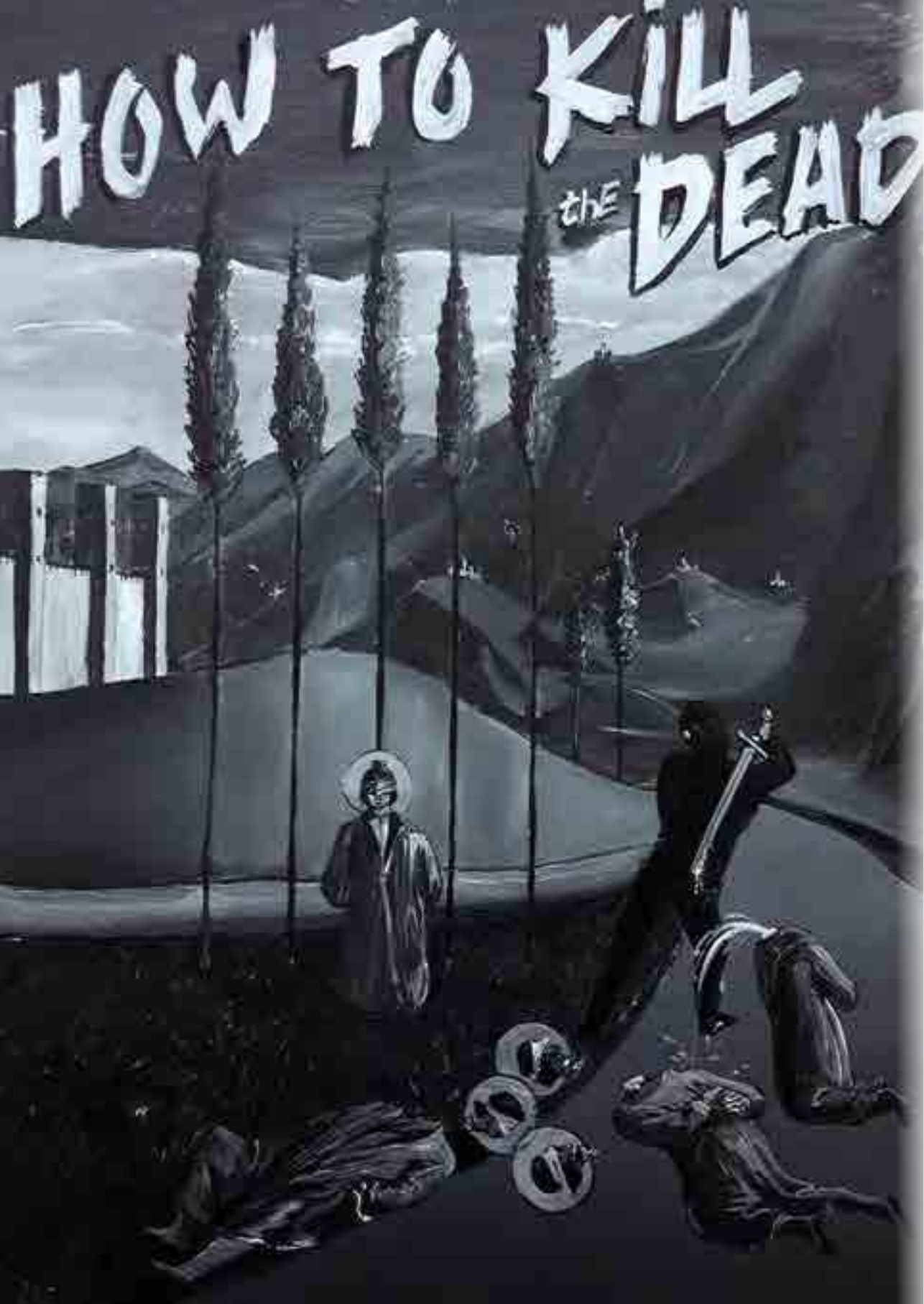
TO  
M83

JAKUB

TO  
M83



M83



# BAS JUK

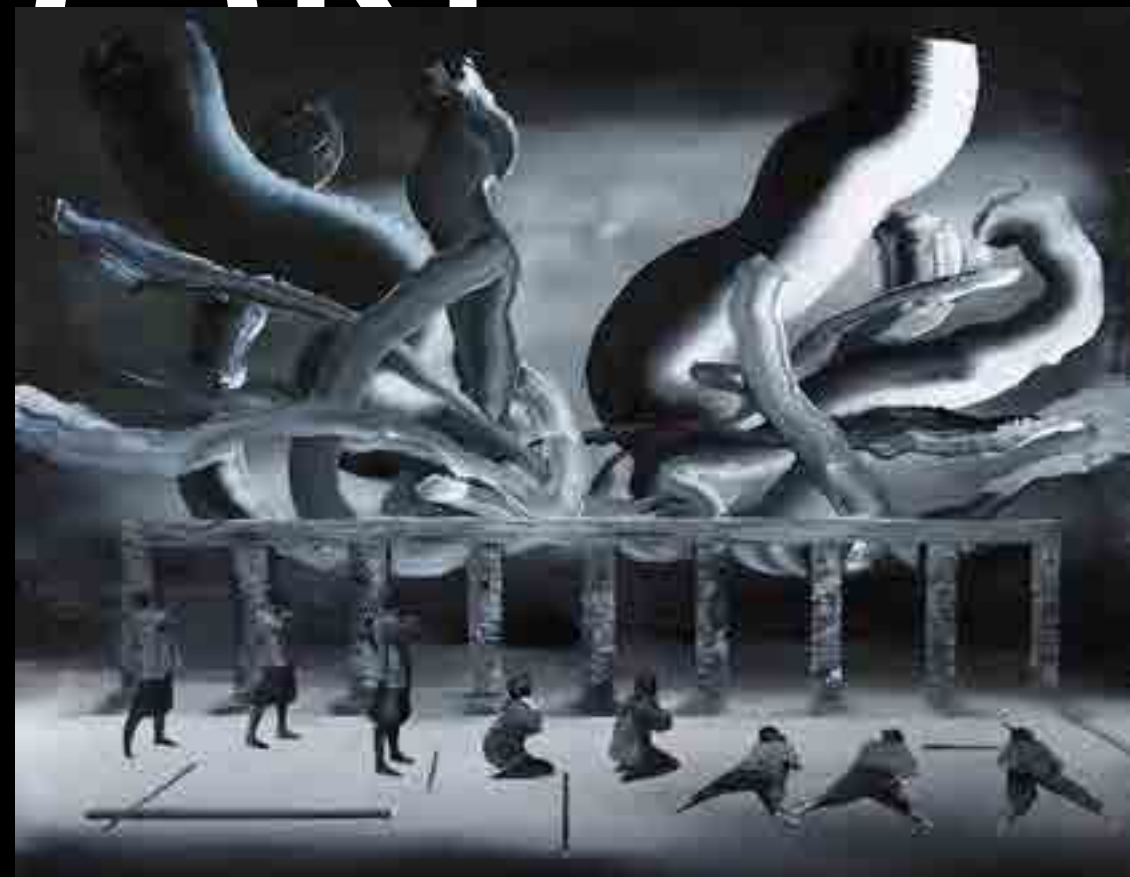
How to kill the Dead (2015). Akryl, plátno, 40×30 cm

How to kill the Dead (2015). Acrylic, canvas, 40×30 cm

# ONI

San Romano (2015). Akryl, plátno, 80×100 cm

San Romano (2015). Acrylic, canvas, 80×100 cm





TYPLT



M9R

TYPLT

TYPLT

Velcí vizionáři (2016). Great Visionaries (2016).  
Olej, plátno, 145×200 cm Oil, canvas, 145×200 cm

LU  
BO  
M9R

TYPLT

**ONDŘEJ BASJUK** • Narozen / Born: 1983 Praha • Studia / Education: Akademie výtvarných umění v Praze (2006-2012) • Fakulta umění a designu Ladislava Sutnara Západočeské univerzity v Plzni (2002-2007) • Vystavuje od / Exhibitions since: 2006 • Žije a pracuje / Lives and works: Praze • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *CNS* (s Š. Koudelovou), Galerie Kabinet T, Zlín, 2017 • *Theory of Lie*, Altan Klamovka, Praha, 2017 • *Přenos do Kolonie B*, Galerie Dům, Broumov, 2016 • *Kolonie B*, StromArt Gallery, Brno, 2016 • *Wabi-Sabi*, Galerie P. Novotný, Praha, 2016 • *Díra ve vzduchu*, Galerie výtvarného umění v Chebu, 2015 • *Papírová zed'*, Galerie Vyšehrad, Praha, 2015 • *Ondřej Basjuk*, Galerie KIN Jídlna, Praha 2014 • **JAN MERTA** • Narozen / Born: 1952 Šumperk • Studia / Education: Akademie výtvarných umění v Praze (1981-1987) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1977 • Žije a pracuje / Lives and works: Praha/České Lhotice • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Dezert*, Galerie SVIT, Praha, 2017 • *Galerie – Lukáš Jasanský a Martin Polák uvádějí Jana Mertu*, Městská knihovna, Galerie hlavního města Prahy, 2016/17 • *Předkrm*, Galerie SVIT, Praha, 2016 • *Jan Merta*, Galerie Martin Janda, Vídeň • **JIRÍ PETRBOK** • Narozen / Born: 1962 Kladno • Studia Education: Akademie výtvarných umění v Praze (1984-1990) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1986 • Žije a pracuje / Lives and works: Praha • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Tři stany*, galerie Via Art, Praha, 2016 • *Forever*, Trafo galerie, Praha, 2015 • *Atentát* (s M. Gerbocem), Galerie Půda, Jihlava, 2015 • *Před kostelem, za kostelem, nad kostelem, pod kostelem*, Galerie výtvarného umění v Mostě, Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně 2015 • *Pitva draka*, Galerie města Kolín, 2015 • *Po pitvě*, Galerie Felixe Jeneweina, Kutná Hora, 2015 • *V tichu*, Zahorian & co., Bratislava, 2014 • **ZBYNĚK SEDLECKÝ** • Narozen / Born: 1976 Ostrava • Studia / Education: Akademie výtvarných umění v Praze (1998-2002) • Fakulta výtvarných umění, Vysoké učení technické v Brně, Brno (1995-1998) • Vystavuje od / Exhibitions since: 2002 • Žije a pracuje / Lives and works: Praha • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Srpen*, Galerie PAVILON, Praha, 2016 • *Kapitánův stín*, Galerie Via Art, Praha, 2016 • *Konec sezóny*, Galerie Dům, Broumov, 2016 • *Tady a později*, Topičův salon, Praha, 2015 • *Židle, stojan a model v bílé košili*, Galerie Vyšehrad, Praha, 2015 • **ADAM ŠTECH** • Narozen / Born: 1980 Podbořany • Studia / Education: Akademie výtvarných umění v Praze (2001-2008) • Vystavuje od Exhibitions since:

2005 • Žije a pracuje / Lives and works: Praha • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Nejlepší z nejhorsích*, Sokolská 26, Ostrava, 2014 • *Watchman*, Pražský dům, Brusel, 2016 • *Tragikomedie*, Galerie Vyšehrad, Praha, 2016 • *ŽYVOT*, Nová galerie, Praha, 2015 • **JAKUB TOMÁŠ** • Narozen / Born: 1982 Jihlava • Studia / Education: Akademie výtvarných umění v Praze (2006-2012) • Vystavuje od / Exhibitions since: 2007 • Žije a pracuje / Lives and works: Jihlava • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Něcař*, kulturní dům, Galerie města Třince, 2017 • *Hodina kreslení*, Galerie 209, Brno, 2016 • *Hanka a Linda*, Galerie Vyšehrad, Praha, 2016 • *Loos je mrtev, ať žije ornament*, Galerie Dole, Ostrava, 2015 • *Inventory*, Nová galerie, Praha, 2015 • *108,6 pferdestärke*, Galerie Dorka, Domažlice, 2015 • *Paravent*, mo.ě, Vídeň, 2014 • *The Cut*, Galerie Doma, Kyjov, 2014 • *The Artists Dream*, Galerie D9, České Budějovice, 2014 • **LUBOMÍR TYPLT** • Narozen / Born: 1975 Jilemnice • Studia / Education: Kunstakademie Düsseldorf (1998-2005) • Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně (1997-2001) • Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze (1993-1997) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1995 • Žije a pracuje / Lives and works: Praha/Berlín • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Tikající muž*, Pražský dům v Bruselu, 2017 • *Mladí bozi*, Galerie Zdeněk Sklenář, Praha, 2016 • *Tickling Man*, České centrum Paříž, Paříž, 2016 • *Transition*, Galerie Oneiro, Paříž, 2016 • *Kníraté odpoledne*, Galerie Vyšehrad, Praha, 2015 • *Penck–Typlt* (s A. R. Penckem), Topičův salon, Praha, 2015 • *Odkud jseš?*, Galerie Veselý výlet, Pec pod Sněžkou, 2015 • *Velké koncilium*, Galerie Ars, Brno, 2014 • **VLADIMÍR VĚLA** • Narozen / Born: 1980 Turnov • Studia / Education: Akademie výtvarných umění v Praze (2000-2006) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1999 • Žije a pracuje / Lives and works: Praha/Český ráj • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Precese*, Galerie Vyšehrad, Praha, 2017 • *EX – Předobraz* (s D. Pešatem a O. Malečkem), Nitrianska galéria, Nitra, 2016 • *Vzhůru srdce!* Galerie J. Jílka, Šumperk, 2016 • *Předpoklady*, Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora, 2016 • *Prvotvary*, Otevřená galerie Prokopka, Děčín, 2016 • *EX – Ausflug* (s D. Pešatem a O. Malečkem), *Hole of Fame*, Drážďany, 2015 • *EX – Ausflug* (s D. Pešatem a O. Malečkem), Raum für Drastische Massnahmen, Berlín, 2015 • *After Rembrandt*, Národní galerie, Praha, 2015 • *Obrazy*, prostor 228, Liberec, 2015 • *Reverze* (s M. Poláchem), Nová galerie, Praha, 2014 • *Běl a čern!* (s M. Maupicovou), Pojizerská galerie, Semily, 2014

KRALO

VI4

J8N

KRALO

VI4

KRALO

VI4

J8N

KRALO

VI4

## OBRAZ RÁMU

„Pozerám von oknom. Vidím konáre stromov, ktoré sa prepletajú v tenkých čiernych línách. Fragment balkónového zábradlia. Na pravej strane kúsok chodníka, po ktorom kráča staršia žena. Podídem k oknu bližšie. Vľavo zbadám zažltnuté nárožie vedľajšieho domu vynárajúce sa spoza vysadených smrekov. Dole na cez trávnik si deti kráčia cestu do školy. Výhľad je daný rozmermi okenného otvoru a mojou pozíciou. Rámom a umiestnením. Tieto dva faktory podmieňujú moje aktuálne vnímanie sveta.“<sup>1</sup>

Obraz je definovaný rámom. Rozmermi, ktoré ho určujú. Obraz je výzvou pre pozorovateľa. Nie že by neexistoval aj bez neho. Existuje, ale neukazuje sa. Obraz má svojho tvorca, ale aj potenciálneho vnímateľa. Pre oboch je hranicou obrazu jeho okraj. Rám je pôdorysom obrazu. Tak ako pôdorys vymedzuje miestnosť, ktorá existuje v kontexte širšieho priestoru, rovnako rám obrazu ho vyčleňuje a zároveň poukazuje na fakt, že obraz nie je vyňatý z reality. Nie je jej popretím. Je jej súčasťou, dokonca jej koncentráciou. Obraz nás navracia k hlbšiemu uvedomeniu si niečoho, čo už dlho stálo priamo vedľa nás.

„Jste-li už takoví, že nezbytně potřebujete obrazy, neboť jak bylo řečeno ‚obrazy v nás vznikají tehdy, nedokážete-li ihned pochopit obecný smysl věci; pak si vytváříme obrazy, v nichž by se smysl mohl co nejzřetelněji projevit‘; nemůžete-li se tedy již

obejit bez toho, abyste je stavěli mezi sebe a zdroj, ať jsou alespoň co nejtenčí, co nejprůsvitnější, jen jako obdélník jemného plátna, chránící před oslněním, na něž by se zdroj sám mohl promítat třeba jen stínem.“<sup>2</sup>

Obraz v prípade maliarskeho artefaktu je materializovanou projekciou, ktorá sa vyčleňuje zo skutočnosti tým, že má hranice. Rám vystupuje ako hrádza. Zároveň zhromažďuje a koncentruje materialitu diela a uzatvára ju v autonómnej ploche. Ako však vnímať obraz, ktorý zrastá so svojim rámom? Ako interpretovať túto „hrádu“, ktorá praská a presakuje? Rám je formou dispozitívu. Dispozitívu rozumiem ako rôznorodým materiálovým, fyziologickým či psychologickým podmienkam, ktoré utvárajú vzťah medzi pozorovateľom a obrazom, vnímateľom a dielom. Dispozitív spoluutvára alebo posúva zmysel diela, je medzičlánkom ovplyvňujúcim vzťah diváka k obrazu/dielu.

„Dal som obraz na stenu, aby som zabudol, že existuje stena, ale ako zabúdam na stenu, zabúdam aj na obraz. Obrazy sú preto, lebo existujú steny. Treba vedieť zabudnúť, že existujú steny, a na to ľudia nevymysleli nič lepšie ako obrazy. Obrazy zatierajú steny. No steny zabijajú obrazy. Mali by sme teda ustavične meniť buď steny, buď obrazy, jednoducho dávať na steny iné a iné obrazy, alebo mať pred sebou vždy iný obraz steny.“<sup>3</sup>

## THE IMAGE OF A FRAME

“I am looking out of the window. I can see branches of trees that are interwoven in thin black lines. A fragment of the balcony railing. On the right, a part of the sidewalk, on which an older woman is walking. I go closer to the window. On the left I notice a shaded corner of a neighboring house which stands out from the planted spruces. Downhill across the lawn, children take a shortcut on their way to school. The view is given by the dimensions of the window opening and my position. The frame and placement. These two factors condition my current perception of the world.”<sup>1</sup>

The image is defined by the frame, by the dimensions that determine it. The image is a challenge for the viewer. It does not mean that it would not exist without him, it does, but it would not be seen. The image has its creator as well as its potential viewer. For both, the borders of the image consist of its edges. The frame is a floor plan of the image. Just like the floor plan defines a room which exists within the context of a wider space, the frame of an image also sets it apart while pointing to the fact that the image is not excluded from reality. It is not a denial of reality. It is part of it, it actually concentrates it. The image takes us back to a deeper understanding of something that has long stood next to us.

“If you are of the kind that absolutely needs images, since it was said, ‘The images arise in us when you cannot immediately understand the general meaning of the thing; then we create images in which the meaning could be as manifest as possible;’ so if you cannot do without putting the images between yourself and the source, let them at least be as thin as possible, as transparent as possible, just a rectangle of fine canvas protecting against dazzle, on which the source could perhaps project itself by a mere shadow.”<sup>2</sup>

The image, in the case of a painted artifact, is a materialized projection that is excluded from reality by having a border. The frame acts as a dyke. At the same time it collects and concentrates the material of the work and encloses it in an autonomous area. But how do you perceive the image that grows out of its frame? How to interpret this “barrier” that cracks and leaks? The frame is a form of dispositive (*dispositif*). The dispositive is understood as a variety of material, physiological or psychological conditions that shape the relationship between the viewer and the image, the perceiver and the work. The dispositive co-creates or shifts the meaning of a work, it is an interlink that affects the viewer’s relation to the image/work.



Fragmenty uvedených textov približujú východiská témy, ktorú som sa rozhodol prostredníctvom výberu autorov a diel prezentovať v rámci sekcie Nového zlínskeho salónu 2017. Záujem pramení z otázky: čím je obraz a náš spôsob pohľadu na obraz utváraný? Dôležitou súčasťou otázky je limit, ktorý určuje hranice – okraje obrazu, a priestor, ktorý obraz obkolesuje. Obraz je „protéza“, ktorá umožňuje koncentrovanejšie vnímanie. Presnejšie: obraz je vecou koncentrujúcou pozornosť k sebe. Vecou, ktorá túži byť videná. Zároveň ale odkazuje mimo seba. Obraz má ambíciu reprezentovať alebo sprostredkovať významy vecí. Zaujíma ma dotyková plocha medzi týmito dvoma polohami obrazu: obrazom ako vecou a obrazom ako znakom, ktorý odkazuje k iným (metaforický, symbolický) významom. Túto styčnú plochu pre potreby tohto textu nazývam *rámom*. To, čo robí obraz obrazom, je jeho rám. Rám je konštrukcia, ktorá predchádza tvorbe samotného obrazu. Rám je kostrou tela malby.

Autorské prístupy vybraných umelcov reprezentujú rôzne polohy práce s obrazom a odkrývaním toho, akým spôsobom je obraz utváraný a akým spôsobom sa naň dívame.

Jaromír Novotný necháva obrazy odstúpiť od steny. Pozadie sa stáva súčasťou diela. Priestorové organzy vpúšťajú do obrazu svetlo. Rozochvievajú ho. Dôležitý je moment obnaženia. Jemné švy, jazvy pripomínajú krehkosť a zraniteľnosť tela. Transparentnosť (lat. *trans* – cez, *parens* – viditeľný) nielen etymologicky, ale aj ideovo súvisí s transparentom. (Výber diel na výstavu zámerne pracuje s „revolučnou“ farebnosťou). Priehľadnosť je manifestáciou myšlienky, že obraz cez seba poukazuje k tomu, čo sa nachádza za ním alebo mimo neho.

S motívom priehľadnosti, priepustnosti pracuje aj František Demeter. Jeho tvorba tematizuje je rám ako objekt, ktorý nie je iba nositeľom napnutého plátna, ale sám sa stáva dielom. Obrazo-rámy vstupujú do priestoru. Pohyb diváka je limitovaný dielom. Obraz tu nevystupuje ako dielo k „nahliadnutiu“. Už nie je iba artefaktom, ale nástrojom k narušeniu iluzívnosti,

k narušeniu dojmu optického vstúpenia do „okna“ obrazu. Je mechanizmom k de-formácii priestoru.

Vymedzovanie pohľadu a koncentrácia na výsek skutočnosti je predmetom dlhodobého výskumu výtvarníka Juraja Gábora. V cykle *Otvorená obrazová galéria* (2011 – súčasnosť) sa zameriava na vzťah tela a „telesného“ zobrazovania krajiny prostredníctvom kamery. Zaznamenanie vymedzeného obrazového plánu je sprevádzané časovými premenami obrazu, vplyvom prírodných a svetelných podmienok. Videá a inštalácie autora sú sústredenými úvahami nad plynutím času a pomínutelnosťou obrazov, nad schopnosťou rozpoznať aj vo fragmente skutočnosti komplexnosť a rôznorodosť celku.

Zámerom výstavnej koncepcie je prezentovať utváranie obrazu a zhodnotiť funkciu rámu v tomto procese. Dôležitým aspektom je videnie a uvažovanie nad obrazom v širších súvislostiach. Uvažovania nad obrazom ako nad modelom skutočnosti, ktorý ju reprezentuje bez toho, aby ju násilne prekryval.

1 záznam z denníku, 10. február 2017

2 Věra Linhartová: *Povídka k obrazu*. In: *Prostor k rozlišení*. Praha: Mladá fronta 1965, s. 57

3 Georges Perec: *Prieskum priestoru*. In: *Čo je to tam na dvore za moped s chrómovým kormidlom?* Bratislava: Slovenský spisovateľ 1992, prel: Michaela Jurovská, s. 105

*“I put a picture on the wall in order to forget that there is a wall, but while I am forgetting the wall, I am also forgetting about the picture. The pictures exist because there are walls. It is necessary to forget that there are walls, and for that people have not invented anything better than pictures. The pictures are eclipsing the walls. But the walls are actually killing the pictures. Therefore we should constantly change either the walls, or the pictures, to put other pictures on the walls all the time, or to have a different picture of the wall in front of us all the time.”<sup>3</sup>*

The fragments of the above texts approximate the starting point of the topic that I have decided to present through the selection of artists and works within a section of the Zlín Salon 2017. My interest comes from the question “What forms a painting and our way of looking at the painting? An important part of the question is the limit which determines the boundaries – the edges of the painting and the space that surrounds the painting. The painting is a “prosthesis” which allows a more focused perception. More precisely, the painting is a matter of focusing attention on itself. It is a thing which wants to be seen. At the same time, however, it refers to the outside of itself. The painting has the ambition to represent or mediate the meanings of things. I am interested in the interface between these two positions of the painting: the painting as a thing and the painting as a sign that refers to other (metaphorical, symbolic) meanings. For the purposes of this text, this interface is called a *frame*. What makes the painting a painting is its frame. The frame is a construction that precedes the creation of the painting itself. The frame is the skeleton of the body of a painting.

The creative approaches of selected artists represent different positions of working with paintings and revealing the way how a painting is formed and how we look at it.

Jaromír Novotný lets the paintings step back from the wall. The background becomes an integral part of the work. Transparent organza lets light into the painting. They make it shimmer. The moment of exposure is important. Fine seams and scars are a reminder of the fragility and vulnerability of the body. Transparency (from Latin: *trans* – through;

*parens* – visible) is related to the word banner (“transparent” in Slovak) not only etymologically, but also ideologically. (The selection of works for the exhibition is deliberately working with a “revolutionary” color scheme.) Transparency is a manifestation of the idea that through itself, the painting points to what is behind or beyond it.

František Demeter also works with the motif of transparency. He works on the theme that the frame as an object which is not only a carrier of the stretched canvas, but itself becomes a piece of work. Painting-frames enter the space. The viewer’s movement is limited by the work. The painting here does not act as a thing “to be viewed”. It is no longer merely an artifact, but a tool to distort the illusion, to disturb the impression of an optical entry into the “window” of the painting. It is a mechanism for de-formation of space.

The definition of the view and the concentration on a fragment of reality is the subject matter of long-term research by Juraj Gábor. His series *Open Picture Gallery* (2011 – present) focuses on the relationship of the body and the “physical” representation of landscape through a camera. The recording of a defined picture plan is accompanied by temporal changes of the painting due to natural and light conditions. The videos and installations of this artist are concentrated contemplations on the passing of time and the passing of images, on the ability to recognize the complexity and diversity of the whole in a fragment of reality.

The purpose of the exhibition concept is to present the way of the formation of a painting and to evaluate the function of the frame in this process. An important aspect is seeing and thinking about the painting in a broader context – thinking about the image as a model of reality which represents it without forcibly covering it.

1 journal entry, 10 February 2017

2 Věra Linhartová: *Story for a Picture*. In: *Prostor k rozlišení*. Prague, Mladá fronta 1965, p. 57

3 Georges Perec: *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* (Which Moped with Chrome-plated Handlebars at the Back of the Yard?). Paris: Denoël, 1966  
Translated into English via Slovak from *Čo je to tam na dvore za moped s chrómovým kormidlom?* Bratislava: Slovenský spisovateľ 1992, p. 102



NOVO  
TN7

JA  
RO  
M9R

# NOVO



Bez názvu (2016). Akryl, syntetická organza, 75×63 cm  
Jaromír Novotný a galerie hunt kastner, Praha

Untitled (2016). Acrylic, synthetic organza, 75×63 cm  
Jaromír Novotný and gallery hunt kastner, Prague

# NOVO



Bez názvu (2016). Akryl, syntetická organza, sklo, 80×60 cm  
Jaromír Novotný a galerie hunt kastner, Praha

Untitled (2016). Acrylic, synthetic organza, glass, 80×60 cm  
Jaromír Novotný and gallery hunt kastner, Prague



# G8 BOR

# JURAJ

# G8 BOR

Tajemství květiny a ten pohled z okna (2017). Multimediální instalace, variabilní rozměry

The Secret of Flower and that View from the Window (2017). Multimedia installation, dimension variable Untitled

# G8 BOR

# IIIDAAI



Febtwa-  
2017

Schüttelstraße 87/28  
1020 Wien



FRAN  
TI  
ŠEK

DEME  
TER

FRAN  
TI  
ŠEK



Základný predpoklad (2014).  
Malba na ráme a plátne, 200x 130 cm, súčasť inštalácie na výstave  
NIE, ÁNO, NIE, Krokus Galéria, (2014). Foto: Adam Šakový

Základný predpoklad (2014).  
Painting on frame and canvas, 200x 130 cm, part of the installation of the  
exhibition NIE, ÁNO, NIE, Krokus Galéria, (2014). Photo: Adam Šakový

**FRANTIŠEK DEMETER** • Narozen / Born: 1975 Trebišov • Studia / Education: • Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave (1994–2000) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1998 • Žije a pracuje / Lives and works: Bratislava • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Nic než plocha*, Galerie SPZ, Praha, 2014 • *Nie áno nie*, Krokus Galéria, Bratislava, 2014 • **JURAJ GÁBOR** • Narozen / Born: 1985 Lučenec • Studia / Education: • Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave (2005–2011) • Vystavuje od / Exhibitions since: 2007 • Žije a pracuje / Lives and works: Breznička • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017 • *Hodiny geometrie*, Photoport, Bratislava, 2016 • *Vertikální gradace*, Galerie Kostka, MeetFactory, Praha, 2016 • *Práve teraz*, Galéria Plusmínusnula, Žilina, 2015 • *Zrková pyramída*, Súľov-Hradná, Žilina, 2015 • *Osvetľovanie*, Ciachovňa, Považská galéria umenia, Žilina, 2015 • *Chlapec s kamerou*, Galéria Jozefa Kollára, Banská Štiavnica, 2015 • *Nemyslet. Na Hory! Nemyslet na hory.*, Galerie Buňka, Ústí and Labem, 2015 • *Dívka před domem*, Krajská galerie

výtvarného umění ve Zlíně, 2014 • *Chlapec pred domom*, Galéria HIT, Bratislava, 2014 • *Stupeň spochybnenia* (s L. Mičíkovou), Galéria mladých, Nitrianska galéria, Nitra, 2014 • *Gradácia*, Priestor – platforma súčasného umenia, Lučenec, 2014 • **JAROMÍR NOVOTNÝ** • Narozen / Born: 1974 Český Brod • Studia / Education: • Akademie výtvarných umění v Praze (1993–1999) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1996 • Žije a pracuje / Lives and works: Břežany II • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Look Again*, Axel Vervoordt Gallery, Hong Kong, 2017 • *Tělo malby, hunt kastner*, Praha, 2017 • *Echo Chamber*, (s I.Schubiger), Annex 14, Curych, 2016 • *What a Painting Wants*, Georg Kargl Box, Vídeň, 2016 • *White Room*, Geukens & De Vil, Antverpy, 2016 • *Gizela Mickiewicz / Jaromír Novotný*, The Gdańsk City Gallery, 2015 • *Kapradinový květ*, Michał Budny & Jaromír Novotný, PLATO, Ostrava, 2015 • *Zadní světlo*, Dům umění, České Budějovice, 2015 • *Nižší formy*, 35m2, Praha (spolupráce Pavel Švec), 2014 • *Introdukce*, Kostel Nejsvětějšího Salvátora, Praha, 2014

PET  
13  
KOV8

TERE  
ZIE

PET  
13  
KOV8

TERE  
ZIE



# OBRAZ V DOBĚ ROZŠÍŘENÉ REALITY

Na otázku po současné podobě obrazu není jednoduchá a jednoznačná odpověď. Pokud totiž nezůstaneme u nejprostšího vymezení obrazu jako dvourozměrné plošné malby, ocitneme se v nesourodé sféře různě propojených fenoménů, které postrádají znaky sjednocujícího kánonu. Po tvůrčích experimentech dvacátého století, tendencích moderní i postmoderní kultury, po výbojích avantgard zřejmě již není možné redukovat význam pojmu obraz na jeho původní, dvourozměrnou podobu.

Malířská díla odpovídající zmíněnému staršímu modu sice stále představují jeden z důležitých tvůrčích přístupů zastoupených na současné scéně, vedle nich se však setkáváme s díly, která se k podstatě jevu obraz vztahují v duchu postkonceptuálních tendencí. Řada autorů řeší otázku možného otevření a překročení plošného obrazu směrem do třetího rozměru nebo se zabývají možnostmi zachytit vlastnosti prostoru prostřednictvím iluzivního zobrazení. Vedle těchto postav soudobá tvorba přináší bezpočet děl, která dříve úzké vymezení obsahu pojmu obraz dále rozšiřují a která reagují na nynější rozsáhlé, zejména technologické změny. Důležitou a diskutovanou se v poslední době stává také například oblast, ve které se setkávají obraz, objekt a design. Nelze rovněž opomenout četné využívání

fotografie, filmu a nových médií, projevující se jednak proměnou podoby výtvarného zobrazení, i vznikem nových uměleckých strategií. Ty jsou často postaveny na uplatňování a postprodukčním přetváření hotových filmových a fotografických snímků.

Výstava Nový zlínský salon vytváří prostor pro kurátorské sondy do toho složitého a rozmanitého pole. Svým výběrem uměleckých děl se pokouším postihnout vybrané, nápadně vzdálené polarity současných autorských postav, manifestované na jedné straně malbami vytvořenými tradičními malířskými prostředky a na straně druhé artefakty, které vznikají za pomoci výrobních technologií a mechanizovaných nebo strojových metod práce. Soubor prezentovaných děl je ovšem nutně pouhým náznakem barvitě různorodosti nepřeborných podob současného obrazu. Prožitek napětí mezi lidsky „dotýkanými“ senzitivními malířskými projevy a díly, která jakoby „vyrobena“ korespondují se současnými vědeckými představami o možné objektivizaci lidského poznání, nám snad prostředkuje cosi důležitého o povaze naší současnosti.

Soubor děl ukazuje malbu Daniela Balabána, která obvykle nese obecně lidská, někdy i archaická témata. Jeho tvorba představuje

# PAINTING AT THE TIME OF EXTENDED REALITY

There is no easy, unequivocal answer to the question of what form contemporary painting now takes. If we do not hold to the simplest definition of painting as a two-dimensional picture, we find ourselves among the disparate spheres of variously-interconnected phenomena that lack the characteristics of a unifying canon. After the conquests of the avant-gardes, the creative experiments of the 20th century, and the tendencies of modernist and post-modernist culture, it is apparently no longer possible to reduce the meaning of the concept of painting to its original two-dimensional form.

Painterly works corresponding to the older mode mentioned above still represent one of the important creative approaches represented on the contemporary scene, but alongside them we encounter works that relate, in the spirit of post-conceptual tendencies, to the essence of the phenomenon of the *image*. Many artists address the question of possibly opening up the surface area of the painting and protruding into a third dimension, or are involved with opportunities to capture the characteristics of a space through *trompe l'oeil*. In addition to such stances, contemporary creations yield countless works that continue to develop the previously narrow definition of what the concept of an image involves in terms of content and respond to today's extensive changes, especially to technological ones. What is also important and

much-discussed recently is the area where design, the image, and the object come together. It is also necessary to mention the numerous uses of film, new media and photography that manifest both as forms of variable visual displays and through the emergence of new artistic strategies. These are frequently based on the application and post-production recreation of filmed and photographed images.

The exhibition at the New Zlín Salon creates room for curatorial investigation of this complex, varied field. By choosing artworks, I am attempting to capture selected polarities, noticeably distant from each other, of contemporary artistic stances manifested, on the one hand, by paintings created using painterly, traditional means, and on the other hand by other artefacts created with the aid of mechanical or mechanized work methods and production technologies. This set of works presented, of course, necessarily gives just a hint of the colorful, infinite diversity of forms of contemporary painting. The experience of the tension between the human "touch" of the painterly, sensitive expressions and the works that seem "manufactured" corresponds to current scientific ideas about the possible objectification of human knowledge, and is perhaps conveying something important to us about the nature of our present time.

zvláštní, silnou zprávu o vnitřním světě současného člověka s přítomnou, důležitou spirituální rovinou. Velmi senzitivní pozorování světa do svých obrazů transformuje další vystavující umělec, Petr Veselý. Svým redukováním, minimalizovaným malířským projevem často vede dialog s významnými díly z historie moderní malby. Podobně je tomu v obsahové rovině u videofilmu *Předlické Bel Canto* od Michaely Thelenové. Zachycuje současný, průmyslem postižený pohled na siluetu hory Milešovky, která byla v obdobném úhlu pohledu námětem romantických krajinomaleb Caspara D. Friedricha v devatenáctém století.

Do značné míry jako protipól zmíněných obrazů můžeme vnímat práce Milana Housera a Jakuba Roztočila: Tematizují, mimo jiné, technologický a výrobní proces vzniku děl, a rezonují tak s dobovou tendencí k propojení života se strojem v nejrůznější podobě.

This set of works shows the painting of Daniel Balabán, which customarily is a vehicle for generally human themes, sometimes even archaic ones. His creations deliver a special, strong message about the internal world of contemporary human beings with an important, present, spiritual dimension to it. The next artist in the exhibition, Petr Veselý, transforms his very sensitive observations of the world into his images. Through his minimized, painterly, reductive expression, he frequently conducts a dialogue with significant works from the history of modern painting. Similar in terms of content is the video film *The Bel Canto of Předlice* by Michaela Thelenová. The film captures the current, industrially-blighted view of the silhouette of the Milešovka Mountain, which was painted from a similar angle by the Romantic landscape painter Caspar D. Friedrich in the 19th century.

To a significant degree, we can perceive the works of Milan Houser and Jakub Roztočil as the polar opposite of the images mentioned above: among other things, they thematize production and technology processes of the creation of their works, which resonates with the tendency of our time to connect life to machines in the widest possible variety of forms.



WEST



- 1 Petr Veselý / B. Reynek  
Ukřižování se zahradou (Z cyklu Formáty) (2010). Akvarel, papír, 204 x 181 mm (345 x 224 mm)  
Crucifixion with garden (From cycle Formats) (2010). Watercolor, paper, 204 x 181 mm (345 x 224 mm)
- 2 Pieta s lodkou podle Bohuslava Reynka (Z cyklu Formáty) (2004). Akvarel, papír, 128 x 178 mm (408 x 329 mm)  
Pieta with boat by Bohuslav Reynek (From cycle Formats) (2004). Watercolor, paper, 128 x 178 mm (408 x 329 mm)
- 3 Petr Veselý / J. Zrzavý  
Dvanáctiletý Ježíš (Z cyklu Formáty) (2005). Akvarel, papír, 346 x 305 mm  
Twelve years old Jesus (From cycle Formats) (2005). Watercolor, paper, 346 x 305 mm
- 4 Hřebík (2016). Kov, akryl, tužka, sololit, 42,5 x 37,9 x 5 cm  
Nail (2016). Metal, acrylic, pencil, fibreboard, 42,5 x 37,9 x 5 cm
- 5 Petr Veselý / B. Reynek  
Můrka na skle (Z cyklu Formáty) (2010). Akvarel, papír, 118 x 88 mm (437 x 376 mm)  
Little moth on glass (From cycle Formats) (2010). Watercolor, paper, 118 x 88 mm (437 x 376 mm)
- 6 Formáty (17 formátů) nedatováno (od 90. let). Dřevo, sololit, překližka, šepsy, tužka, sklo, 31,3 x 25,6 x 25,1 cm  
Formats (17 formats) undated (from 90s). Wood, fibreboard, grounds, plywood, pencil, glass, 31,3 x 25,6 x 25,1 cm
- 7 Petr Veselý / B. Reynek  
Ukřižování na dveřích (Z cyklu Formáty) (2010). Akvarel, papír, 111 x 73 mm (453 x 320 mm)  
Crucifixion on the door (From cycle Formats) (2010). Watercolor, paper, 111 x 73 mm (453 x 320 mm)
- 8 Závěs (2014). Olej, email, akryl, plátno, 125 x 90 cm  
Hinge (2014). Oil, enamel, acrylic, canvas, 125 x 90 cm



WEST



8



4



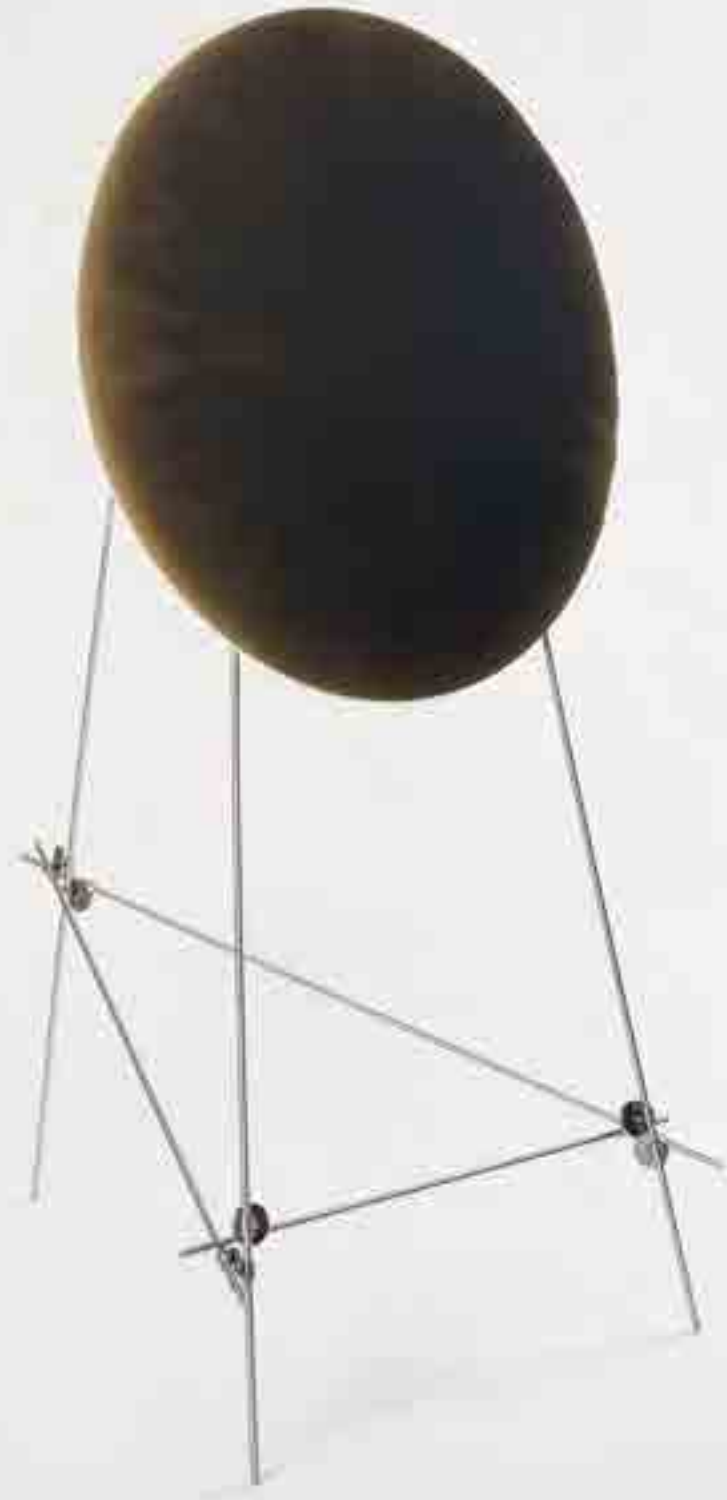
5



7



6



HOUSE  
R

MILAN

Bez názvu (2016).  
Komb. technika, 207×107×125 cm

Untitled (2016).  
Mixed media, 207×107×125 cm

HOUSE  
R

THE  
LE  
NOV8

MICHA  
ELA



NOV8

MICHA  
ELA

# BA LA B8N

Bytí (2015).  
Olej, plátno, 160×220 cm  
Sbírka Roberta Runtáka

Being (2015).  
Oil, canvas, 160×220 cm  
Robert Runták Collection



# BA LA B8N

# DANI EL



ROZ  
TOČIL

JAKUB

ROZ  
TOČIL

Artificial Organics (2014).  
Akryl, plátno, 165×165 cm

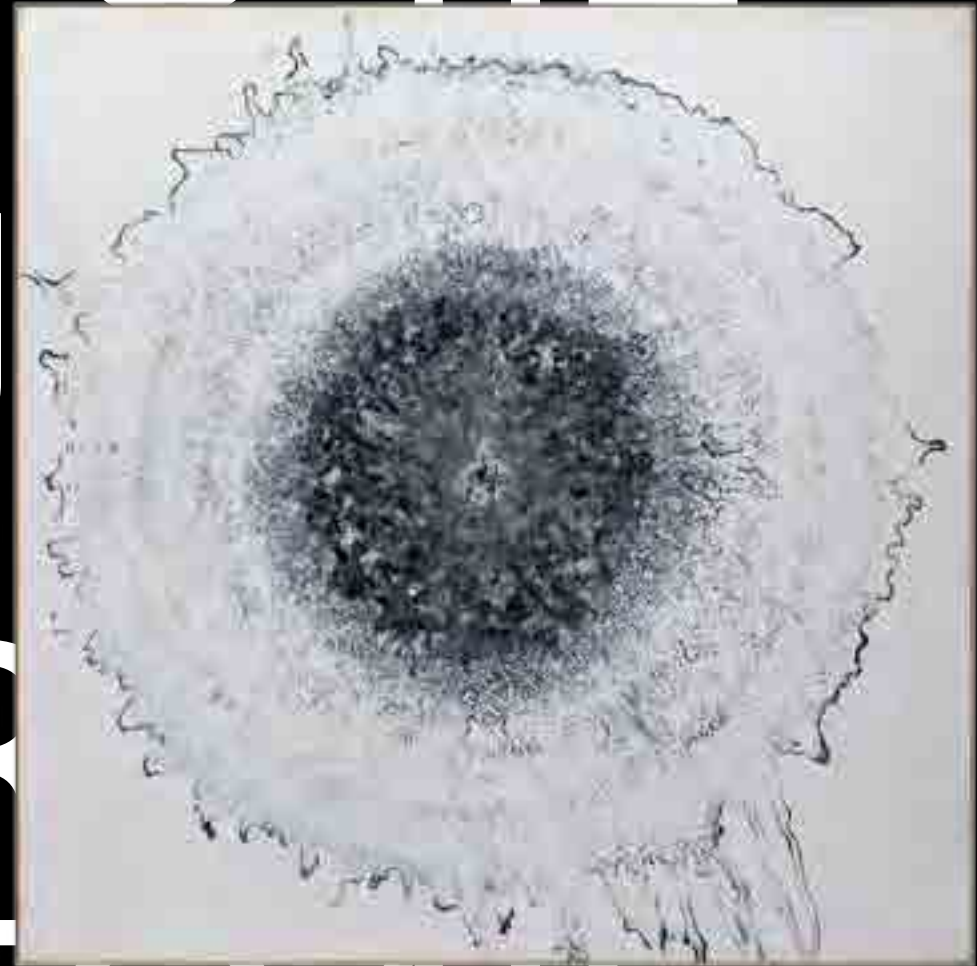
Artificial Organics (2014).  
Acrylic, canvas, 165×165 cm

ROZ  
TOČIL

J

R

TOČIL



**DANIEL BALABÁN** • Narozen / Born: 1957 Šumperk • Studia / Education: • Akademie výtvarných umění v Praze (1979-1984) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1985 • Žije a pracuje / Lives and works: Ostrava/Vřesovice • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Otevřené zdroje*, Galerie Via Art, Praha, 2017 • *Nejasná poselství*, Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2016 • *Staré zbraně*, Divadlo Ant. Dvořáka, Ostrava, 2014 • *LIVE*, Výstavní síň Sokolská 26, Ostrava, 2014 • *Rezist*, obrazy a objekty, Galerie Langův Dům, Frýdek, 2014 • **MILAN HOUSER** • Narozen / Born: 1971 Vyškov • Studia / Education: • Akademie výtvarných umění v Praze (1993-2000) • Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity v Brně (1981-1983) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1993 • Žije a pracuje / Lives and works: Brno • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Pictura Naturans*, DSC Gallery, Praha, 2016 • *Barvometrie*, Dům umění města Brna, 2016 • *Kdo obraz ještě unese*, Galerie Aspekt, Brno, 2015 • *Eugenika*, Galerie TIC, Brno, 2014 • *Red & white*, Galerie Závodný, Mikulov, 2014 • *Ego Gallery*, Luminiscence, Bratislava, 2014 • **JAKUB ROZTOČIL** • Narozen / Born: 1979 Turnov • Studia / Education: • Akademie výtvarných umění

v Praze (2000-2005) • Vystavuje od / Exhibitions since: 2004 • Žije a pracuje / Lives and works: Praha • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *XYT*, Expost, Praha, 2015 • **MICHAELA THELENOVÁ** • Narozena / Born: 1969 Chomutov • Studia / Education: • Pedagogická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Ústí nad Labem (1987-1993) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1991 • Žije a pracuje / Lives and works: Sovolusky/Ústí nad Labem • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Prach v medzerách* (se Z. Kolečkovou), Kunsthalle, Košice, 2016 • *Sudetská rapsodie* (s M. Kurišem), Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem, 2015 • *Na konci světa*, Dům pánů z Kunštátu, Dům umění města Brna, 2014 • **PETR VESELÝ** • Narozen / Born: 1953 Brno • Studia / Education: • Akademie výtvarných umění v Praze (1973–1979) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1979 • Žije a pracuje / Lives and works: Brno • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *O vteřinu později...*, Galerie Petr Novotný, Praha, 2016 • *Anděl, stín*, Galerie Rudolfinum, Praha 2015 • ... *jen záblesk vlasové čáry na břevně*, Galerie Závodný, Mikulov, 2015 • *Dveře se zábradlím*, Památník, Terezín, 2014

JAB  
LON  
SK8

BEA  
TA

JAB  
LON  
SK8

BEA  
TA

# HĽADANIE MAĽBY V HRANICIACH OBRAZU ROMANA BICEKA, RASTISLAVA SEDLAČKA, RASTISLAVA PODOBU A MARTINA ŠPIRCA.

Zvykne sa hovoriť, že súčasná maľba má svoj rodny list vystavený deväťdesiatimi rokmi minulého storočia. Teda v dobe, kedy nástup nových médií ju prinútil prehodnotiť dôsledky prevahy mediálneho šírenia reality. Obraz sa stal všadeprítomnou ikonou a jeho maľovaný súputník bol postavený pred otázky, ako ďalej. Chvíľu trvalo, kým si maľba uvedomila, že odmietaním reality je odsúdená byť akurát tak muzeálnym reliktom minulosti. Príchodom nového milénia, aspoň na Slovensku, to tak bolo, keď existencii mediálnej reality sa už nedalo vyhnúť, maľovaný obraz sa zbavil frustrácií a začal so svojim prostredím konečne rovnocenne komunikovať. Nestalo sa tak zo dňa na deň, ale postupne sa ukazoval vo svojej „komunikatívnej“ podobe, predovšetkým v priestoroch školských ateliérov. Prišla s ním generácia študentov, ktorí virtuálny svet médií vnímali ako svoj vlastný priestor. Pochopili, že maľba, ak sa chce vrátiť „znovu do hry“, nemala by sa stavať voči fotografickým či iným reprodukčným postupom využívaným masovou kultúrou. Pritom už od čias Gerharda Richtera sú tieto otázky prítomné v debata o maľbe a jej vzťahu k realite.

Svet je ale premenná a reagovať naň nie je vždy samozrejmé a ľahké. Takže aj otázka dneška

je postavená na tomto vzťahu, ktorý aj dnes (a práve dnes) je neuchopiteľný a len ťažko pomenovateľný. Je to závislosť na mediálnom babylone postfaktickej doby? Alebo je to útek od všetkého k sebe samému? Asi univerzálna odpoveď ani neexistuje. Pokusom o čiastkovú odpoveď je výber štvorice umelcov, ktorých tvorba reprezentuje štyri možné odpovede na položenú otázku. Zohľadňovala som pri ňom jednu podmienku a to, že existencia maľby má prebiehať v obraze. Teda že jej bytostný priestor by mal zostať v hraniciach odkazujúcich k tradícií rámu. Otázka takto postaveného zadania potom znela: či v takto tradičnom a stereotypnom vnímaní je možné vytvoriť maľbu prinášajúcu niečo autentické a vzťahujúce sa k súčasnosti.

Prvý zo štvorice Roman Bicek (1981) je autor, ktorý pracuje so širokým repertoárom, dalo by sa povedať imitujúcim to, čo aktuality dňa ponúkajú. Berie si ich ako surový materiál. Obrázky z bulváru, informácie zo sociálnych sietí – k namalovaniu, k citovaniu, komentovaniu, kritizovaniu. Vôbec sa nesnaží zamaskovať pôvod týchto predobrazov, práve naopak. Používa ich pre ich diskutabilný, banálny a neraz aj priam trápny obsah. Vytvárajú mu akési nielen mentálne, ale aj formálne zázemie, ktoré nahráva Bicekovmu

# A QUEST FOR PAINTING WITHIN THE BORDERS OF THE IMAGES BY ROMAN BICEK, RASTISLAV SEDLAČEK, RASTISLAV PODOBA AND MARTIN ŠPIREC

It is said that contemporary painting got its birth certificate in the 1990s, i.e., at the time when the emergence of new media forced it to reassess the implications of the prevalence of media dissemination of reality. The image became a ubiquitous icon, and its painted companion was confronted with the question of which path to take. It took a while before painting realized that a denial of reality would condemn it to be a museum relic of the past. Upon the arrival of the new millennium, at least in Slovakia, the existence of media reality could no longer be avoided, and at that time the painted image got rid of frustration and finally began to communicate equally with its surroundings. It did not happen from one day to the next, but it slowly emerged in its “communicative” form, especially within the premises of art school studios. It came with a generation of students who perceived the virtual world of the media as their own space. They realized that if painting wanted to get back into the game, it should not juxtapose itself to the photographic or other reproduction processes used by the mass culture. Since the time of Gerhard Richter, these questions have been present in a debate on painting and its relationship to reality. But the world is variable and it is not always matter-of-fact and easy to be responded to. So the

question today is built on this relationship, which even today (and especially today) is intangible and hardly describable. Is it a dependence on the post-historical media Babylon? Or is it an escape from everything to oneself? A universal answer probably does not exist. An attempt at a partial answer follows from the selection of four artists, whose work represents four possible answers to the question asked. I took into account one condition and the fact that the existence of the painting should take place within the picture. That is, its essential space should remain within the boundaries that refer to the traditions of the frame. The question of such an assignment was whether it was possible in such a traditional and stereotypical perception to create a painting that would bring something authentic and related to the present.

The first one of the four artists is Roman Bicek (1981). His work spans a wide repertory, it could be said that he imitates the news of the day. He takes it as raw material – pictures from the yellow press, information from social networks – for painting, quoting, commenting, criticizing... He does not even try to mask the origin of these images, just the opposite. He uses them for their debatable, banal, and often



synkretickému maliarskemu rukopisu. K týmto námetom pristupuje akčne a expresívne, niekde akoby amatérsky neohrabane a inde naopak až filigránsky sústredene. Zmena vzhladu a kvality malby sa takto stáva nástrojmi autorovho komentára. Nejde ani tak o textové komentáre alebo komiksové zveličenie, ale o spôsob, akým Roman Bicek maľuje. Rôzne rukopisy malby, často aj na jednom obraze naraz, ponúkajú širokú škálu komentárov: od ľahkého vtipkovania k zosmiešňujúcej kritike. Bicekove maľby sú jeho ostrým strelivom namiereným všade tam, kde mám pocit, že sa trafiť treba. Malbou neestetizuje, nezmierňuje, neskrášľuje – práve naopak. Tak trochu ako nahnevany street artista či sprayer, ale už vnímajúci princípy a zložitosti sveta.

Rastislav Sedlačík (1985) taktiež vo svojej tvorbe sleduje fenomén, ktorý patrí k obrazu dneška, ale možno viac prehliadaným a neviditeľným. Objavil mestskú perifériu, priemyselné zóny, sivé obslužné medzi-miesta verejného priestoru, neurčité hranice konca civilizácie, ktorých „estetika“ je výsledkom účelu alebo náhody. Odľudštenosť a anonymita týchto miest je prvým leitmotívom, ktorý sa vinie Sedlačíkovými maľbami. Tým druhým je, ako sú namalované a ako ich inscenuje na plátno. Ich nevýraznosť a mizivú emocionálnu hodnotu využíva ako príležitosť rozohrať malbu na pomedzí konkrétneho nekonkrétneho, na hrane zobrazenia. Táto neistota, existencia akoby v dvoch obrazových režimoch dáva malbe nebyť iluzívnou, ale viac svojbytnou, v zmysle nezávislosti na zobrazenej realite. Túto jej novú viac menej autonómnu obrazovú existenciu buduje na jednoduchých princípoch. Architektonický fragment zvykne postaviť do kontrastu s krajinným prostredím – kontrolovateľné gesto, niekedy aj cez šablónu nastriekanú plochu konfrontuje so spontánnym až náhodným zásahom. Takto sa jeho maľba predvádza v širokej škále výrazových možností, a zároveň nie je zneužívaná v prázdnych (ako sa pri malbe občas stáva) dekoratívnych slepých uličkách.

Rastislav Podoba (1975) v porovnaní s ostatnými je skôr tichším pozorovateľom, putujúcim krajinou. Krajina je jeho mentálnym a citovým zázemím, oným priestorom, v ktorom vidí objaviť jej pozabudnutú jedinečnosť

práve v možnostiach sústredeného „hľadania v malbe“. Ako sám povedal v jednom z rozhovorov, nikdy nechcel malbou rozprávať príbeh či popisovať skutočnosť. Rozprávane a opisovanie podľa neho malbu oslabuje. Jeho vedome i podvedome vytýčeným cieľom je nájsť to neurčité pomedzie, ktoré dokáže zachytiť napätie, nenápadne vibrujúce medzi autonómnosťou malby a zobrazením. Keď sa všedné mení na tajomné a telesné a konkrétne trebárs na spirituálne. Alebo keď sa strom zmocní malby v monumentálnej mierke, alebo naopak sa môže stratiť v štruktúre farby. Rastislav Podoba chápe maľovanie ako fyzické sprítomnenie rozmyšľania o konkrétnom priestore obrazu, v ambícii dosiahnuť jeho metafyzický presah. Snáď aj preto je v jeho maľbách toľko pohrávaní sa s mierkou zobrazovaného, monumentalitou motívu, ale naopak, s jeho zmazávaním, deštruovaním, či priamo zamlčaním. Kedy prázdny priestor je len odkazom a tušením. A potom sa niekedy stáva, že strácajúca sa maľba v prázdne presiahne samu seba, prekročí svoju telesnosť k tým vyšším, maliarom hľadaným univerzálnym hodnotám.

Martin Špirec (1980) je síce maliarom hereetikom, ale ako sám hovorí, „som len ten, čo všetko robí inak. Nefungujem pod žiadnou nálepkou. Nie som videoartista, nie som sochár, maliar, multimedialny umelec. Napriek tomu čím sa moja práca môže javiť, som stále vnútorne presvedčený, že je to cesta maliara. Alebo maliarstva – inak“. Jeho zatiaľ posledná verejne známa video-inštalácia *Crystal lake* (2015) má svoje mentálne predobraz v malbe Petra Doiga *Biele kanoe* a dnes už kultovom hororovom filme *Friday the 13th*. Fascinovaný náladou obrazu a filmu, hľadal ekvivalent vo vyzvaní podobnej atmosféry. Tej, kde sa zdanlivo nič nedeje, len niekde v podvedomí sa vynára nedefinovatelná neistota. Pri filmovaní krajiny scény jazera Izra v Slanských vrchoch na východnom Slovensku sa udiala prírodou riadená transcendencia. Vplyvom poveternostnej situácie sa začalo jazero haliť do hmly. Atmosféra strácania sa je na filmovom zázname zachytená ani nie v jej fyzickej premene v biely monochrómny obraz, ale v zmene atmosféry. Martin Špirec previedol majstrovstvo starých

almost embarrassing content. They form a kind of mental as well as formal background, which goes well with Bicek's syncretistic style of painting. He approaches these topics in an active and expressive way, sometimes clumsily and at other times applying an almost filigree care. Thus the change of the look and quality of the painting becomes a tool of the artist's comment. It is not about textual commentaries or comic exaggerations, but it concerns the way Roman Bicek paints. Various painting styles, often at the same time in one painting, offer a wide range of commentaries: from light jokes to mocking criticism. Bicek's paintings are sharply shooting at targets, which seem to deserve being aimed at. By his painting he does not beautify, diminish or decorate – on the contrary. He is a bit like an angry street artist or a sprayer, but already perceiving the principles and complexities of the world.

In his work, Rastislav Sedlačík (1985) also follows the phenomenon that belongs to the image of today, but it is perhaps more overlooked and invisible. He has discovered urban peripheries, industrial zones, grey serving areas of public space, indefinite boundaries of the end of civilization whose "aesthetics" are the result of purpose or chance. The first leitmotif of Sedlačík's paintings is the alienation and anonymity of these places. The other one is how they are painted and how he stages them on canvas. He uses their lack of character and scarcity of emotional value as an opportunity to create a painting on the border of a specific non-specific relationship, on the edge of an image. This uncertainty, the existence of two picture modes, makes the painting not illusive, but more autonomous in the sense of being independent of the reality displayed. This new, more or less autonomous existence of an image is built on simple principles. An architectural fragment is juxtaposed onto a landscape – a controlled gesture or sometimes a plane sprayed through a template is confronted with a spontaneous, almost accidental interference. Thus, his painting is performed in a wide range of expressive possibilities and is not abused in empty decorative blind alleys (as occasionally occurs in painting).

Compared to others, Rastislav Podoba (1975) is a rather quieter observer traveling through the countryside. His mental and emotional background consists of landscape, of the space in which he is able to discover its half-forgotten uniqueness within the possibilities of a focused "quest for painting". As he himself said in an interview, he never wanted to tell a story or describe facts by his painting. In his opinion, speaking and writing weakens the painting. His consciously as well as unconsciously set goal is to find that indeterminate borderland which can capture the tension, inconspicuously vibrating between the autonomy of painting and the representation. When the everydayness changes into the mysterious, and the physical and specific into the spiritual. Or when a tree takes over the painting on a monumental scale, or vice versa, it gets lost in the color structure. Rastislav Podoba views painting as a physical representation of the thinking about a specific space of the image, in the ambition to achieve its metaphysical overlap. Perhaps that is why his paintings play so much with the scale of what is being depicted, with the monumentality of motif, as well as with its erasure, destruction or direct concealment. When the empty space is just a reference and a clue. And then sometimes it happens that the painting which is getting lost in the void exceeds itself, transcending its corporeality to the higher universal values sought after by the painter.

Although Martin Špirec (1980) is a painter-heretic, he himself says, "I am just the one who does everything differently. I do not fit any label. I am not a video artist, I am not a sculptor, a painter, a multimedia artist. No matter how my work may look, I am still convinced that it is the way of a painter. Or painting in another way." His latest publicly-known video installation *Crystal Lake* (2015) has its mental prototype in Peter Doig's painting *White Canoe* and today's cult horror film *Friday the 13th*. Fascinated by the mood of both the painting and film, Špirec looked for an equivalent in order to evoke a similar atmosphere where nothing seems to be happening, but only somewhere in the subconscious arises an undefined uncertainty. When filming the landscape scene of Lake Izra in the Slanský Hills in eastern Slovakia, a nature-controlled transcendence

majstrov krajinárov nie v ich kopírovaní, ale objavením a sprostredkovaním atmosféry pomalej premeny ako dokonalej „filmovej maľby“.

Hľadanie podôb súčasnej maľby je dobrodružnou a neistou disciplínou. Aj preto som si zvolila metodologickú pomôcku, ktorá určila cestu môjho rozhľadania. Bol ňou rám, ten konkrétny, ale aj hypotetický. Myslím si, že toto „obmedzenie“ nebolo nakoniec prekážkou rozmyšľaniu o maľbe ako o aktuálnom médiu súčasnej vizuálnej kultúry. Možno práve v uvedomení si hraníc danými tradíciou a kultúrnymi stereotypmi je hľadajúci viac sústredený a intenzívnejší a neulahčuje si cestu len osvedčeným modelom – negácie či subverzie. Ale opäť je tu to podmienené „možno“.

took place. As a result of the weather situation, a mist began to fall on the lake. The atmosphere of getting lost is captured in the film, recorded not so much in its physical transformation in a white monochromatic image, but rather in the change of atmosphere. Martin Špirec has shown a mastery of the old landscape masters not by their copying, but by discovering and mediating the atmosphere of the slow transformation as a perfect “film painting”.

The searching for forms of contemporary painting is an adventurous and uncertain discipline. That is why I have chosen a methodological aid that has set the path of my research – the frame, the specific one as well as the hypothetical one. I think that this “limitation” was not an obstacle to thinking about painting as the current medium of contemporary visual culture. Perhaps in the very awareness of the boundaries given by traditions and cultural stereotypes, the searching person is more concentrated and more intense and does not ease his path by a well-proven model – namely, the negation or subversion. But again, there is a conditional “possibility”.

# SEDLAČÍK



# RASTISLAV



*Krajina* (2015). Překližka, polyuretan, papír, plast, plexisklo, 60 × 64,5 cm  
*Landscape* (2015). Plywood, polyurethane, paper, plastic, plexi-glass, 60 × 64,5 cm

*Luciin panelák* (2014). Xerox, akryl na dřevotříse, plast, 55 × 39,5 cm    *Lucy's prefabricated house* (2014). Xerox, acrylic, plywood, plastic, 55 × 39,5 cm



SEDLA

SEDLA



SLAV

SLAV

Unknown Space (2009). Akryl, plátno, dřevo, 126 × 300 × 25 cm. Zbierka Linea  
 Unknown Space (2009). Acrylic, canvas, wood, 126 × 300 × 25 cm. Linea Collection



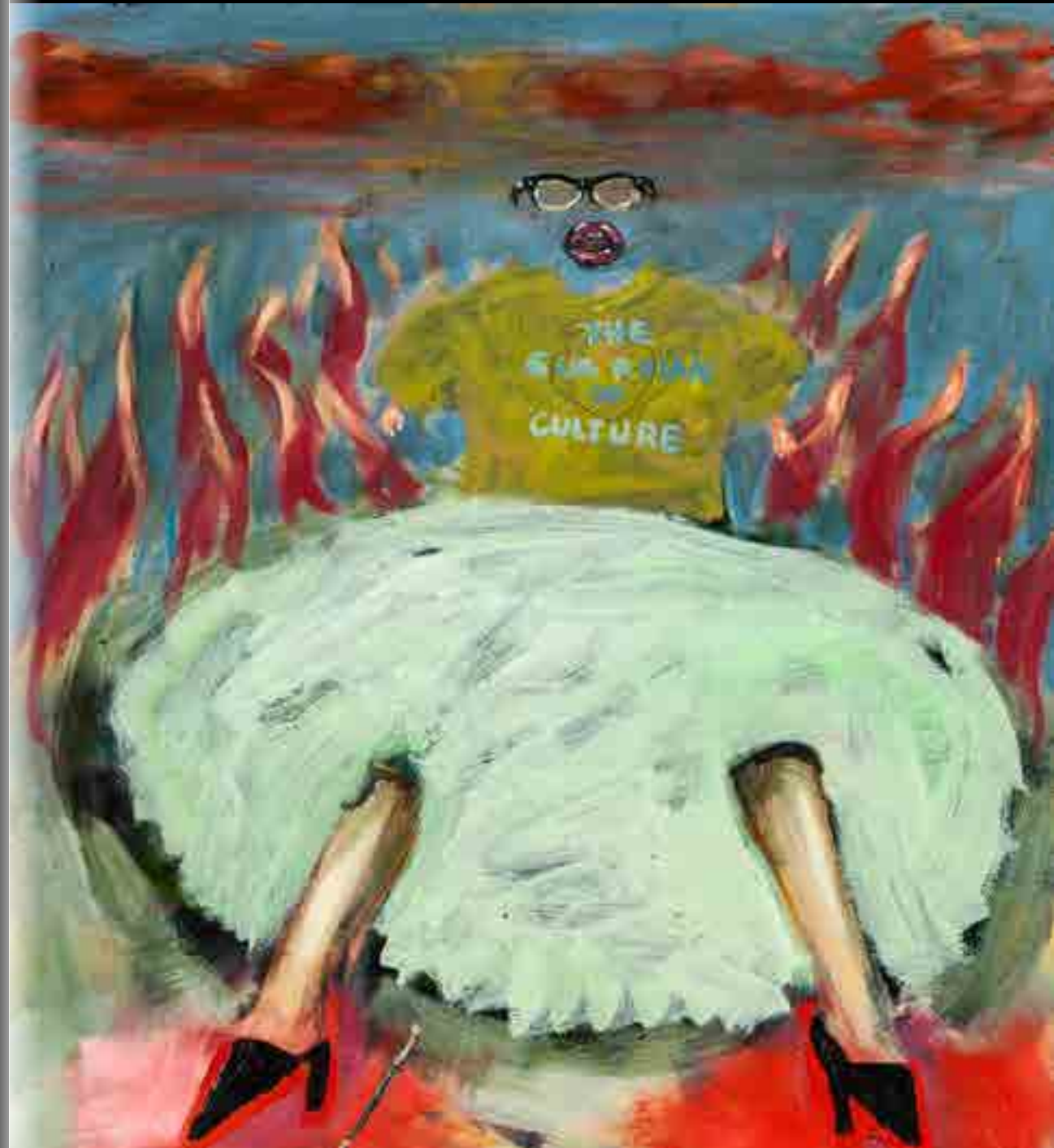
# BICEK

# RO MA N

Guardian of culture (2015). Olej, akryl, dřevo, 100×80 cm  
Guardian of culture (2015). Oil, acrylic, wood, 100×80 cm

# BICEK

# BICEK





K

BICEK

The Painter (2015). Olej, akryl, dřevo, 100 x 80 cm The Painter (2015). Oil, acrylic, wood, 100 x 80 cm

BICEK

RO  
MA  
N

BICEK

PODO  
BA

RAS

Cyklus (2012).  
Olej, plátno, 150×200 cm

Cycle (2012).  
Oil, canvas, 150×200 cm



PODO  
BA

RAS  
TI

SLAV



# PODO



Palma (2015). Olej, plátno, 200×170 cm Palm tree (2015). Oil, canvas, 200×170 cm

# PODO



# RA TI SLAV

Pozorovateľ I. (2007-2008).  
Olej, plátno, 80×110 cm

Pozorovateľ II. (2007-2008).  
Olej, plátno, 80×115 cm

Galéria mesta Bratislavy

Observer I. (2007-2008).  
Oil, canvas, 80×110 cm

Observer II. (2007-2008).  
Oil, canvas, 80×115 cm

Bratislava City Gallery



# 3 PI REC

# MAR TIN

Crystal Lake (2015).  
Video instalace,  
20:00 min.

Crystal Lake (2015).  
Video installation,  
20:00 min.



S  
I  
I  
I  
VIAR  
TIN

3  
PI  
REC

MAR  
TIN

Crystal Lake (2015).  
Video instalace,  
20:00 min.

Crystal Lake (2015).  
Video installation,  
20:00 min.

**ROMAN BICEK** • Narozen / Born: 1981 Bratislava • Studia / Education: • Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave (2001–2008) • Vystavuje od / Exhibitions since: 2003 • Žije a pracuje / Lives and works: Bratislava/Stockholm • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Bohemian Crystal*, AM180, Praha, 2016 • *The Watchers*, Kunstverein, Bratislava, 2016 • *Bohemian Crystal*, Photoport, Bratislava, 2015 • *Almost, a Perfect Fit*, Beastro galéria, Bratislava, 2015 • *Medzi nami*, HotDock galéria, Bratislava, 2015 • *Guardian of Culture*, Sabina Shuckert, Bratislava, 2015 • **RASTISLAV PODOBA** • Narozen / Born: 1975 Bánovce nad Bebravou • Studia / Education: • Akadémia umení Banská Bystrica (2009 – dosud) • Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave (1996–2002) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1996 • Žije a pracuje / Lives and works: Banská Bystrica/Topoľčany • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: Galéria Ernesta Zmetáka, Nové Zámky, 2017 • *Cyklus*, Východoslovenská galéria, Košice, 2016 • *Umelé kvety*, Krokus Galéria, Bratislava, 2015 • *Pracovná plocha*,

Stredoslovenská galéria, Banská Bystrica, 2015 • **RASTISLAV SEDLAČÍK** • Narozen / Born: 1980 Čadca • Studia / Education: • Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave (2007–2011) • University of Houston (2002) • Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave (1998–2004) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1999 • Žije a pracuje / Lives and works: Bratislava • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Slávnostné zasunutie do regálu*, Photoport, Bratislava, 2015 • *Portét krajiny* (host M. Rosmány) PRFR / Zlaté triesky, Bratislava, 2015 • *Tu, ja!*, Kabinett, Bratislava, 2014 • **MARTIN ŠPIREC** • Narozen / Born: 1980 Čadca • Studia / Education: • doktorandské studium Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave (2008–2016) • Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave (2000–2007) • Vystavuje od / Exhibitions since: 2002 • Žije a pracuje / Lives and works: Bratislava • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Moře klidu*, Galerie TIC, Brno, 2015 • *Kusy z hard disku*, Galéria Plusminusnula, Žilina, 2015 • *Total Recall*, Hotdock Gallery, Bratislava, 2014

FREIS

LE

BEN

ZDE

N2K

FREIS

LE

BEN

ZDE

N2K

## KRAJINA – MĚSTO – MĚSTO

Jedním z dominantních a zároveň také nejstarších prostředků uměleckého zobrazení je po tisíciletí malba. K určitému zpochybnění jejího významu pro současné umění dochází na přelomu minulého století, které otevřelo cestu řadě nových vizuálních a výrazových tendencí svého budoucího vývoje. Nakonec se ale ukazuje, že malba je nejen stále živá, ale že navíc po formální i výrazové stránce přebírá řadu podnětů z i mnoha ne-malířských oborů. V jistém smyslu se znovu potvrzuje, že malba je nezastupitelná jako výrazný a stále aktuální výtvarný akcent každé, tedy i této doby. Význam malby je odvozen především silou bezprostředního účinku, jakým dokáže na diváka zapůsobit.

Tuto podstatnou souvislost dobře vystihl John Berger ve své stále aktuální knize *Způsoby vidění: „Vztah mezi tím, co vidíme, a tím, co víme, není nikdy jednou provždy určen. Každý večer vidíme západ slunce. Víme, že se od něj Země odvrací. A přece tato znalost, takové vysvětlení nikdy zcela neodpovídá našemu pohledu... Způsob, jakým vidíme věci, je ovlivněn tím, co víme či čemu věříme. Ve středověku, kdy lidé věřili ve fyzickou existenci pekla, musel pohled na oheň znamenat něco odlišného než dnes. Přesto jejich představa pekla vděčila za mnohé pohledu na vše stravující oheň a výsledný popel*

*– stejně tak jako jejich zkušenosti s bolestivými popáleninami.“* Výstava Nový zlínský salon 2017 vzniklá ve spolupráci několika kurátorů si položila otázku, „co je (může být) současný obraz?“, k níž každý z nich připojil ukázkou – výtvarné dílo dokumentující jeho odpověď na základě osobního výběru. Jak již bylo zmíněno na začátku, současný obraz „JE“. Nestal se reliktem, ale často právě naopak využívá všech dostupných možností, variant a postupů moderního výtvarného zobrazení vnějších i vnitřních dějů i jevů mimo realitu smyslového chápání. Bez omezení se inspiruje řadou „ismů“, včetně těch, které obraz/malbu zdánlivě odmítají; jsou známy příklady umělců využívajících konceptuální formy, jako byl Yves Klein a další, kteří ale zároveň pracovali prostředky malby a využívali jejich formálních možností.

A nakonec – malba je často prvotním, nejpřirozenějším, nejpřístupnějším a nejemotivnějším výtvarným projevem i nejmladší umělecké generace, pro niž představuje nové příležitosti k experimentu a možnosti rozvoje vidění a zobrazení světa, neboť malba a její zákonitosti výtvarné kompozice, rovnováha detailu i celku, protiklad i soulad, sofistikovaná geometrie i expresivní výraz vedou k hlubšímu pochopení složitosti a principů zobrazovaných jevů a jejich vzájemných vztahů.

## LANDSCAPE – CITY – PLACE

Painting has been one of the most ancient, dominant means of artistic representation. A certain doubt was cast upon its significance for contemporary art at the turn of the 20th and 21st centuries, which opened up paths for the future development of many new expressive and visual tendencies. Ultimately, however, what has been demonstrated is that painting is not just alive, but that it is absorbing much inspiration from many non-painterly fields with respect to its expressive and formal aspects. In a certain sense, it is again being confirmed that painting is irreplaceable as an expressive, pictorial accent that remains current in every age, including our own. The significance of a painting is deduced primarily through the strength of the immediate effect it manages to have on a viewer.

This essential connection is well-captured by John Berger in his still-relevant book, *Ways of Seeing*: “*The relation between what we see and what we know is never settled. Each evening we see the sun set. We know that the earth is turning away from it. Yet the knowledge, the explanation, never quite fits the sight. ... The way we see things is affected by what we know or what we believe. In the Middle Ages when men believed in the physical existence of Hell the sight of fire must have meant something different from what it means today. Nevertheless their idea of Hell owed a lot to the sight of*

*fire consuming and the ashes remaining – as well as to their experience of the pain of burns.”*

The 2017 exhibition of the New Zlín Salon came about in collaboration with several curators who asked the question *What is/can be contemporary painting?*, and then provided a sample of an artwork they personally chose to document their answer. As was already mentioned at the beginning, contemporary painting “IS”. It has not become a relic, but is frequently precisely the opposite – it exploits all available options, processes and variations of how modern fine art depicts external and internal phenomena, as well as processes beyond the reality of our sensory perception. Without limitation, contemporary painting is inspired by many “-isms”, including those that apparently reject image/painting; there are famous examples of artists exploiting conceptual forms, such as Yves Klein and others, who at the same time have worked with the means of painting, taking advantage of its formal options.

Ultimately, painting is frequently the most accessible, most emotive, most natural, prime artistic expression for the very youngest generation of artists, for whom it represents a new occasion for experiment, an opportunity to develop their depiction of the world, their seeing, as painting and the regularities of artistic composition – the

Část výstavy pod názvem „Krajina – město – místo“ představuje autory Jiřího Černického, Patrika Hábla, Jakuba Špaňhela, Karla Štědrého a Petra Písaříka. Z výběru je zřejmé, že jde o autory, kteří se pohybují v různých rovinách vyjádření a osobitých formách práce. Přesto se jedná, kromě trojrozměrného objektu Jiřího Černického, především o malbu. Podtext této části výstavy „Krajina – město – místo“ je chápán především tak, že vidění zprostředkovává náš kontakt s prostorem kolem nás: krajina i město jsou místy odrazu v našem vědomí a v našich pocitech. Zmiňovaná témata se často objevují právě v tvorbě uvedených autorů:

Jiří Černický (1966) převedl krajinu, město, místo do trojrozměrných objektů. Umělec, využívající různá média včetně malby, reaguje na podněty, které nás obklopují ve své každodennosti. Autor v nich nachází příběhy, ale i groteskní situace s hlubšími přesahy.

Patrik Hábl (1975) se soustřeďuje na organismus města i exotické imaginární krajiny, které mají formu znaku. Zabývá se krajinou již od svých studií, soustřeďuje se na strukturu jako součást jejího prostoru. Zároveň vznikají meditační formy, a tak nepřekvapuje, že řada jeho realizací se odehrává v sakrálních prostorech. Ve své malbě používá řadu neobvyklých postupů od stékání a rozmývání až po působení venkovního prostředí.

Jakub Špaňhel (1976) ve svých obrazech pracuje s expresivní formou rychlého záznamu. Jeho syrové malby zachycují nejen krajinu, ale i architekturu (chrámy a kostely), detaily v blízkém prostoru (lustry), ale i benzinové pumpy, jejichž rozostřený obraz se mihne noční krajinou.

Karel Štědrý (1985) „svůj“ obklopující prostor převádí do geometrických tvarů. Ve svých posledních obrazech vytváří architekturu úkrytů, plánů neobvyklých prostorů měst. Nacházíme zde odkazy na graffiti, hiphopovou kulturu, ale i osobnosti moderny, vše umocněné výraznou linií a barevností.

Petr Písařík (1968) se pohybuje na hranicích dotyků s dekorativností, předmětností, otisků

přítomné chvíle, ale i prchavosti okamžiku. Nacházíme u něj široké spektrum výrazových prostředků, které doplňují celkový vjem uměleckého díla.

U všech těchto autorů nacházíme blízkost, s jakou přistupují k vnímání vnějšího prostoru jako nedělitelné součásti a pokračování prostoru vlastního – osobního. Prostoru, který nás obklopuje, a zároveň se promítá do našeho vědomí. Prostoru, v němž se prolínají vědomé prožitky z malby s otisky sdílených představ.

balance between the detail and the whole, between consistency and contradiction, between the means of expression and sophisticated geometry – lead to a deeper comprehension of the complexities and principles of depicting phenomena and their interrelationships.

The part of this exhibition entitled *Landscape – City – Place* introduces the artists Jiří Černický, Patrik Hábl, Petr Písařík, Jakub Špaňhel and Karel Štědrý. From this selection it is apparent that these are artists who operate on multiple expressive levels and whose work involves distinctive forms. Despite this, apart from Černický's three-dimensional objects, all these works have primarily to do with painting. The subtext to this section of the exhibition, *Landscape – City – Place*, is conceived of primarily as meaning that our vision facilitates our contact with the space around us: both the landscape and the city are places of reflection in our awareness and in our emotions. These themes frequently appear precisely in the work of the artists I have mentioned:

Jiří Černický (1966) has transformed the landscape, the city and the place into three-dimensional objects. This artist makes use of various media including painting and responds to the stimuli that surround us every day. He finds not just stories in those stimuli, but also grotesque situations that overlap at deeper levels.

Patrik Hábl (1975) focuses on the city as organism and on exotic, imaginary landscapes that take on the form of something significant. He has been involved with landscapes since his student days, focusing on their structure as a component of place. At the same time, meditative forms arise in his work, and it is no surprise that many of his realizations take place on religious premises. In his painting he uses many unusual processes, from letting the paint flow down through washing to leaving paintings exposed to the elements outside.

Jakub Špaňhel (1976) works in his paintings with the expressive form of rapid recording. His raw paintings capture not just landscapes, but also architecture (cathedrals and churches), close-up details of interiors (chandeliers), and gas stations,

unfocused images of which flit through his night-time landscapes.

Karel Štědrý (1985) transforms “his” space into geometric shapes. In his most recent paintings he creates an architecture of hiding places, maps of unusual urban spaces. Here we find references not just to graffiti and hip-hop culture, but also to modernist figures, all enhanced by distinctive color work and lines.

Petr Písařík (1968) moves along the borderlines that touch on decorativeness, impressions of the present moment, the painting as object, and the volatility of each moment. In his work we find a broad spectrum of means of expression that augment the overall impression made by the artwork.

All of these artists are similar in how they approach the perception of external space as an indivisible component and continuation of one's own personal space. There is a space that surrounds us and is also reflected upon by our awareness. In that space, the conscious experience of the painting intersects with the impressions of shared ideas.



# 4 ER NI CK 7



# UJOU

Kioskhouse (2015). Kombinovaná technika, 100×150×50 cm  
Kioskhouse (2015). Mixed media, 100×150×50 cm  
Sbírka Roberta Runtáka. / Robert Runták Collection

# 4 ER NI CK 7



Slumhouse (2015). Kombinovaná technika, 150 × 100 × 50 cm. Sbírka Roberta Runtáka. Slumhouse (2015). Mixed media, 150 × 100 × 50 cm. Robert Runták Collection

LIQ



Hora (2017).  
Akryl, plátno, 207×100 cm

Mountain (2017).  
Acrylic, canvas, 207×100 cm



Japonská krajina (2015-2016).  
Akryl, plátno, 135×90 cm

Japanese landscape (2015-2016).  
Acrylic, canvas, 135×90 cm

H8  
BL

LIQ



PATRIK

H8  
BL

Bílé mraky (2013).  
Akryl, plátno, 138×288 cm

White clouds (2013).  
Acrylic, canvas, 138×288 cm



P9SA



Bez názvu (2016/2017).  
Kombinovaná technika, 300×100 cm

Untitled (2016/2017).  
Mixed media, 300×100 cm

59K

P9SA



Bez názvu (2016/2017).  
Kombinovaná technika, 168×120×30 cm

Untitled (2016/2017).  
Mixed media, 168×120×30 cm

59K

ODAŇI



ŠPAŇ  
HEL

Španělská centrální banka (2009).  
Akryl, plátno, 150×190 cm

The Banco de España (2009).  
Acrylic, canvas, 150×190 cm

ODAŇI



ŠPAŇ  
HEL

Traktor (2011).  
Akryl, plátno, 100×130 cm

Tractor (2011).  
Acrylic, canvas, 100×130 cm

# ŠPAŇHEL

Banka s lustrem  
(2009-2010).  
Akryl, plátno, 150×110 cm

Bank with chandelier  
(2009-2010).  
Acrylic, canvas, 150×110 cm

# JAKUB

# ŠPAŇHEL





3T2D

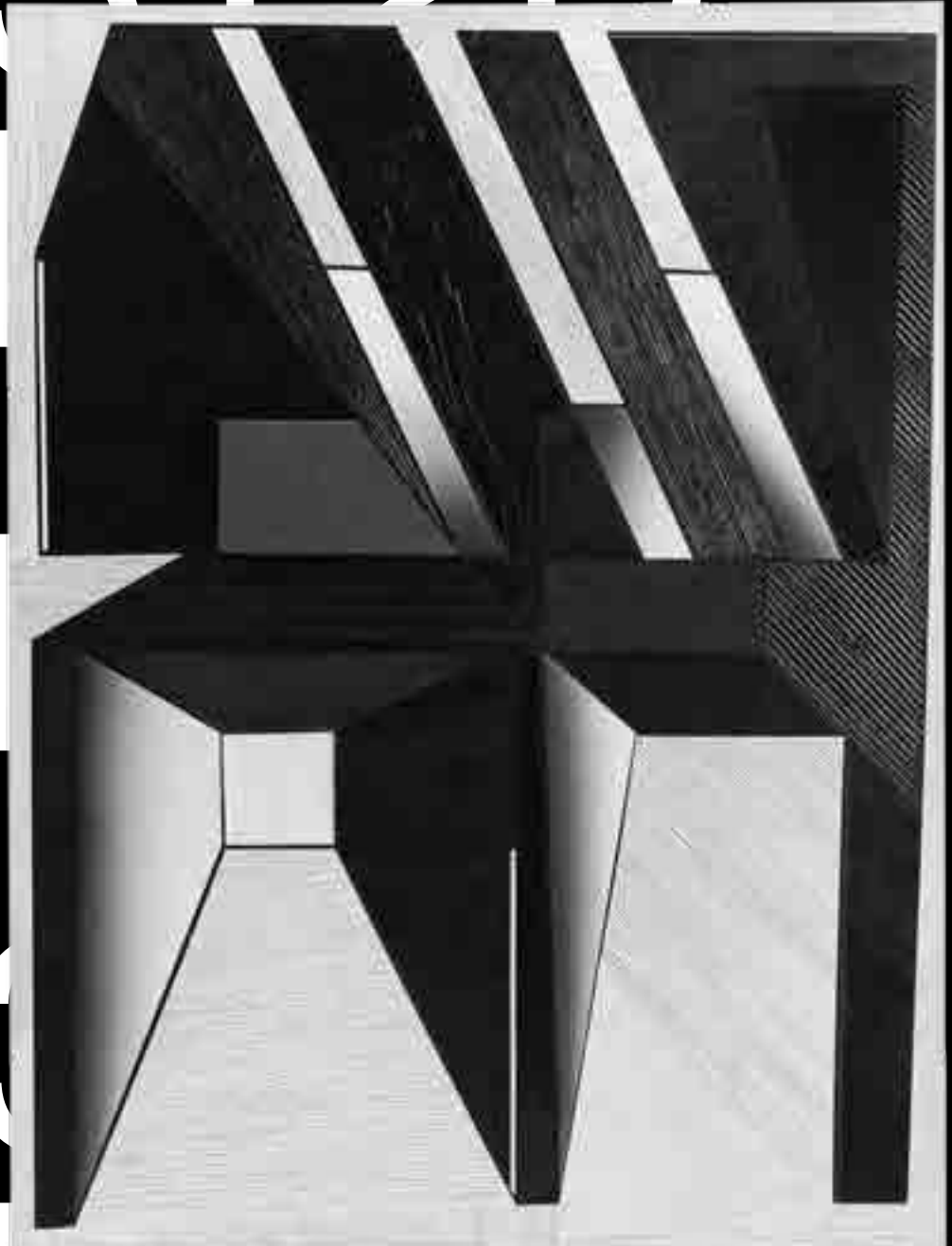


DeepHaus č. 9 (2016).  
Kombinovaná technika, 200×160 cm

DeepHaus n.9 (2016).  
Mixed media, 200×160 cm

R7

3T2D



DeepHaus č. 10 (2016).  
Kombinovaná technika, 200×150 cm

DeepHaus N.10 (2016).  
Mixed media, 200×150 cm

R7

3T2D  
R7

KAREL

3T2D  
R7

Skica č.3 (2016).  
kombinovaná technika, 150×100 cm

Sketch n.3 (2016).  
Mixed media, 150×100 cm



**JIRÍ ČERNICKÝ** • Narozen / Born: 1966 Ústí nad Labem • Studia / Education: • Akademie výtvarných umění v Praze (1993–1997) • Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze (1990–1993) • Pedagogická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Ústí nad Labem (1987–1990) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1991 • Žije a pracuje / Lives and works: Praha • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Divoké sny*, Galerie Rudolfinum, Praha, 2016 • *Reálný minimalismus*, Galerie Josefa Sudka, Praha, 2015 • *Ocelová hlava*, PLATO, Ostrava, 2015 • *Dolby malba – dobytí Dantova pekla Thorem Heyerdalem*, Adam Gallery, Brno, 2015 • *Dolby malba*, Dvorak Sec Contemporary Gallery, Praha, 2014 • **PATRIK HÁBL** • Narozen / Born: 1975 Zlín • Studia / Education: • Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze (1994–2000) • Akademie výtvarných umění v Praze (1998) • Akademie Muchina, St. Petersburg, Rusko (1997) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1997 • Žije a pracuje / Lives and works: Praha • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Lenten*, Leechkirche, Graz, 2017 • *Torn – Paintings*, QL Gallery, Graz, 2017 • *Bělohorské postní plátno*, kostel Sv. Rodiny, České Budějovice, 2017 • *Screen Tearing*, Installation in the monastery church in Speinshart, 2016 • *Kakejiku*, Kostel Antonína Paduánského, Sokolov, 2016 • Galerie Prostor 228, Liberec, 2016 • *První krkonošská výstava*, Galerie Morzin, Vrchlabí, 2016 • *Sprichwörter, entfesselt: Licht und Schatten*, Gallery Kalt, Mnichov, 2016 • *Nepravděpodobný rozměr*, Galerie Via Art, Praha, 2016 • *V architektuře malby*, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou, 2016 • *Kakejiku*, Takeda House, Takaoka, 2016 • *Vertikální krajiny*, Památník národního písemnictví, Malá vila, Praha, 2015 • *Pásma*, Galerie Kotelna, Říčany, 2015 • *Kakejiku*, Gimlet Saas Gallery, Kjóto, 2015 • *Regulated accident*, Spazio Ostrakon

Gallery, Milán, 2014 • *Patrik Hábl*, Broft/van der Horst Gallery, Haag, 2014 • *Prostory*, Výstavní síň Sokolská 26, Ostrava, 2014 • *Bílá Hora 2014*, instalace obětí bitvy 1620 v klášteře Benediktínek, Opatství Venio, Praha, 2014 • **PETR PÍSAŘÍK** • Narozen / Born: 1968 Třeboň • Studia / Education: • Akademie výtvarných umění v Praze (1987–1994) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1990 • Žije a pracuje / Lives and works: Praha • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Petr Písařík*, Prostor 228, Liberec, 2017 • *Discobolos*, Galerie Miroslava Kubíka, Litomyšl, 2015 • *Kdo to tady myslí vážně*, Galerie Václava Špály, Praha, 2014 • *Zona Infantil*, Berlínskej model, Praha, 2014 • *Electric Blue*, Pražský dům, Brusel, 2014 • *Specialy 4U*, EcoArt Salon Rolland, Praha, 2014 • **JAKUB ŠPAŇHEL** • Narozen / Born: 1976 Karviná • Studia / Education: • Akademie výtvarných umění v Praze (1995–2002) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1994 • Žije a pracuje / Lives and works: Praha • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Jakub Špaňhel 1648–2016*, Galerie Václava Špály, Praha, 2016 • *Motýlí efekt*, Pražský dům, Brusel, 2015 • *Jakub Špaňhel*, Frameless Gallery, Londýn, 2015 • *Situation 74*, Bleibetreu Galerie, Berlín, 2015 • *After Rembrandt*, Šternberský palác, Národní galerie, Praha, 2015 • *Babočka Admirál*, Galerie Beseda, Ostrava, 2014 • *Jakub Špaňhel*, Adam Gallery, Brno, 2014 • **KAREL ŠTĚDRÝ** • Narozen / Born: 1985 Praha • Studia / Education: • Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze (2003–2010) • Vystavuje od / Exhibitions since: 2002 • Žije a pracuje / Lives and works: Praha • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *DEEPHAUS*, Galerie 1. patro, Praha, 2017 • *Karel Štědrý*, Výstavní síň Sokolská 26, Ostrava, 2016 • *Pozitivní geometrie*, Galerie města Kolína, 2014

POKO  
RN7

MAREK

POKO  
RN7

POKO  
RN7

MAREK

POKO  
RN7



## D2LAT OBRAZY

Povídka Jorga Luise Borgese *Kniha z písku* je vlastně založena na vytvoření obrazu nekonečna podmíněného nenávratnem. Aby takový obraz mohl spisovatel stvořit, abychom si mohli nekonečno nějak představovat, zvolil strategii, která je paradoxně založena na určitém omezení či vymezení. Nekonečno je ohraničeno či zajato předmětem: knihou. Teprve když ji otevřeme, když rozevřeme desky, do nichž jsou svázány potištěné listy, narazíme na text, který už zpětně nenalistujeme. Jeho lineární běh po přečtení a otočení stránky mizí a na jeho místě se objevují jiná písmena, jiná slova a věty. Ale my to nekonečno „vidíme“.

Borgesova „kniha z písku“ v sobě ukrývá dvě základní vymezení, která teprve ustavují pojem obrazu: rám a řídicí princip jeho aleatorického „čtení“. Rámem je tu představa o knize jako uzavřené věci a řídicím principem věčné mizení textu a jeho nahrazování textem jiným.

První podmínka existence obrazu je banální, ale málokdy se jí dostává pozornosti, byť právě v současném umění je tematizace hranic mezi obrazem a jeho okolím, toho, co ještě je obraz a co už jeho kontext, respektive co je ještě kontext a co už vlastní obraz, důležitá ve své obtížnosti. Plynoucí hranice-rámy obrazů nás matou, anebo nám poskytují alibi. Někde však v každém okamžiku jsou. Spojité pole plynoucích obrazů a obrazových vjemů je vybudováno na diskrétní

dis-kontinenci, na cézurách, neviditelných, anebo unikajících jednoznačné identifikaci.

Druhá podmínka (na níž vybudoval svou „teorii obrazu“ Zdeněk Vašíček) tematizuje nelineárnost, která je vlastní struktuře obrazu či charakterizuje vnímání světa, věcí a myšlenek jako obrazů. Nelineárnost však není zcela nahodilá. Aleatoriku – vnímání částí, z nichž se celek skládá, v různém pořadí, které se nemusí opakovat – totiž řídí jistý princip, imanentní obrazu uzavřenému v rámu, anebo fyziologicky, historicky či kulturně podmíněný. Je to kód, který nevede k vysvětlení, ale ke spatření toho, co obraz ukazuje – postavu, krajinu, barvu, pojem, systém, kontext, sociální akci, princip, na němž je vystavěn atd.

Moje kurátorské cvičení bere při výběru jednotlivých uměleckých děl v potaz oba tyto principy. A zároveň, z nezbytnosti (neboť tu mluvíme o výstavě) je uzavírá do rámu výstavního sálu, kde je nabízí k aleatorickému čtení. Princip, na němž je založeno vnímání tohoto celku, si (možná) nese každý divák s sebou. Make images, not war.

Tak si to užijme.

## MAKING IMAGES

Jorge Luis Borges's short story *The Book of Sand* is actually based on creating an image of infinity conditioned by a point of no return. In order to create an image that would enable us to imagine infinity, the writer selected a strategy which, paradoxically, is based on a certain limitation or circumscription. Infinity is bordered or captured by an object: a book. Only when we open it, only when we spread apart the cover boards containing the printed sheets, do we encounter the text, which we can no longer de-select. Its linear progression disappears as the pages are read and turned, and in its place emerge different letters, different words and sentences. But we “see” infinity.

Borges's “book of sand” conceals within itself two fundamental circumscriptions, which together constitute the concept of an image: the frame and the guiding principle of its aleatoric “reading”. The frame here is the idea of the book as an enclosed thing, and the guiding principle is the eternal disappearing of text and its replacement with different text.

The first condition for the existence of an image is banal, but it rarely receives attention. Even in contemporary art, the theme of the borders between an image and its surroundings, of what is still the image and what is already its context, or, conversely, what is still context and what is already the actual image, is important in its complexity. The flowing border-frames of images confuse us. Or they provide us with an alibi. But in every

moment they are somewhere. The continuous field of flowing images and pictorial percepts is built on discrete dis-continence, on caesurae, either invisible or escaping unequivocal identification.

The second condition (on which Zdeněk Vašíček built his “theory of the image”) focuses on the theme of non-linearity, which is inherent to the structure of the image, or characterizes the perception of the world, things and ideas as images. But non-linearity does not occur completely by chance. Aleatorics – the perception of the parts which compose the whole, in various orders which do not necessarily repeat – is guided by a certain principle which is immanent to the image enclosed in a frame, or physiologically, historically or culturally conditioned. It is a code which leads not to an explanation, but to a glimpse of what the image is showing – the figure, landscape, color, concept, system, context, social action, principle on which it is exhibited, etc.

My curatorial exercise has borne in mind both of these principles in the selection of individual artworks. And at the same time it necessarily (for here we are talking about an exhibition) encloses them into the frame of the exhibition hall, where it offers them for aleatoric reading. The principle on which the perception of the whole is based is (perhaps) carried by every visitor. Make images, not war.

So let's enjoy it.

VAN  
2K

TOMMOO



VAN  
2K

Particip.č.142, zakreslení zorného pole (2017). Instalace    Particip.No.142, drawing Fields of Vision (2017). Installation

TOM83

VAN  
2K

KO  
HOUT  
MARTIN  
KO  
HOUT

KO  
HOUT  
MARTIN  
KO  
HOUT



Watching Martin Kohout (2010-2011).  
Youtube video kanál

Watching Martin Kohout (2010-2011).  
Youtube video channel

vymezení plochou

VA  
LOCH

1159

1159

*Vymezení plochou* (1981/2011). Akryl, plátno, 45×60 cm  
*Defining by space* (1981/2011). Acrylic, canvas, 45×60 cm

*Vymezení plochy* (1981/2011). Akryl, plátno, 45×60 cm  
*Defining by space* (1981/2011). Acrylic, canvas, 45×60 cm

VA  
LOCH

vymezení plochy



B  
U  
D  
D  
E  
U  
S  
O  
N  
D  
R  
E  
J

B  
U  
D  
D  
E  
U  
S  
O  
N  
D  
R  
E  
J



NOVO  
TN7

JA  
RO  
M9R

Bez názvu (2015/2017) detail. Olej, papír, jednotlivé pasy cca 260×63 cm  
Jaromír Novotný a galerie hunt kastner, Praha

Untitled (2015/2017) detail. Oil, paper, dimensions variable (paper bands ca 260×63 cm each)  
Jaromír Novotný and gallery hunt kastner, Prague



**JAROMÍR NOVOTNÝ** • Narozen / Born: 1974 Český Brod • Studia / Education: • Akademie výtvarných umění v Praze (1993–1999) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1996 • Žije a pracuje / Lives and works: Břežany II • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Look Again*, Axel Vervoordt Gallery, Hong Kong, 2017 • *Tělo malby*, hunt kastner, Praha, 2017 • *Echo Chamber*, (s Irene Schubiger), Annex 14, Curych, 2016 • *What a Painting Wants*, Georg Kargl Box, Vídeň, 2016 • *White Room*, Geukens & De Vil, Antverpy, 2016 • *Gizela Mickiewicz / Jaromír Novotný*, The Gdańsk City Gallery, 2015 • *Kapradinový květ*, Michał Budny & Jaromír Novotný, PLATO, Ostrava, 2015 • *Zadní světlo*, Dům umění, České Budějovice, 2015 • *Nižší formy*, 35m2, Praha (spolupráce Pavel Švec), 2014 • *Introdukce*, Kostel Nejsvětějšího Salvátora, Praha, 2014 • **MARTIN KOHOUT** • Narozen / Born: 1984 Praha • Studia / Education: • Städelschule, Frankfurt am Main (2011–2013) • Universität der Kunste Berlin (2011) • Filmová akademie múzických umění v Praze (2004–2010) • Vystavuje od / Exhibitions since: 2007 • Žije a pracuje / Lives and works: Berlin, Praha • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Jokes Machines Make About Humans: 2nd infusion*, Kunstraum Riehen, Riehen, 2016 • *Lebensrhythmen Und Geschwindigkeit*, Goethe Institut China, Peking, 2016 • *Jokes Machines Make About Humans: 1st infusion*, Polansky Gallery, Praha, 2015 • *DungeonTT* (duo with Lars TCF Holdhus), Tromso Kunstforening, 2015 • *DungeonTT* (společně s Lars TCF Holdhus), Meet Factory, Praha, 2015 • *Sjezd*, etc. galerie, Praha, 2014 • *Skip*

*the door, save 4s*, Forum-1822, Frankfurt nad Mohanem, 2014 • *5006 years of daylight and silent adaptation*, Exile, Berlín, 2014 • **ONDŘEJ BUDEUS** • Narozen / Born: 1984 Praha • Studia / Education: • Doktorantské studium. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze (2009–2017) • Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze (2003–2009) • Vystavuje od / Exhibitions since: 2012 • Žije a pracuje / Lives and works: Praha • **JIŘÍ VALOCH** • Narozen / Born: 1946 Brno • Studia / Education: • Filozofická fakulta University J. E. Purkyně v Brně (1965–1970) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1966 • Žije a pracuje / Lives and works: Brno • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *70× Jiří Valoch*, Moravská galerie v Brně, 2016 • *The Power of the Powerless*, Zuccato Gallery, Poreč, 2016 • *Pozorovat krajinu*, MOCÁK, Krakov, 2016 • *Merde*, tranzitdisplay, Praha, 2015 • *Slova*, Fait Gallery, Brno, 2015 • **TOMÁŠ VANĚK** • Narozen / Born: 1966 Počátky • Studia / Education: • Akademie výtvarných umění v Praze (1990–1997) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1993 • Žije a pracuje / Lives and works: Praha • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Particip č. 197*, Galerie Kabinet T, Zlín, 2016 • *Particip č. 193*, Galerie Měsíc ve dne, České Budějovice, 2016 • *Particip č. 187*, Galerie Kaple, Valašské Meziříčí, 2015 • *Particip č. 186*, SET galerie, Oblastní galerie v Liberci, 2015 • *Particip č. 185*, CUBE×CUBE GALLERY, Kryštofovo údolí, 2015 • *Particip č. 180*, Galerie města Třinec, 2015 • *Particip č. 174*, galerie Vzájemnost, Praha, 2014 • *Particip č. 178*, Trojhalí Karolina, PLATO, Ostrava, 2014

BERG  
MANN

IVAN

BERG  
MANN

M9  
LEK

V8CLAV

M9  
LEK



## 5×ZL9N

Umělecké dílo je často považováno za něco, čehož význam i hodnota jako by stála mimo čas, a jde-li o dílo, které není pevně svázáno se svým prostředím (například architekturou), i mimo konkrétní prostor. Pojem současný obraz v tomto kontextu pak představuje zjevný rozpor, neboť vtahuje dílo z jeho bezčasí a do konkrétních časových vazeb. V nich obraz nemůže být zcela autonomním dílem, ale podléhá alespoň do určité míry podmínkám svého časového rámce. Takovýto obraz, ať už má jakkoliv formu, je reprezentací světa, v němž vznikl, světa, v němž my, autor i divák, žijeme. Při soustředění na povrch obrazu vystupují do popředí technické aspekty média a materiálu, které zakrývají původ obrazu ve skutečnosti. Povrch obrazu je přístupnější, lze jej srovnávat, hodnotit. To, co obrazu předchází, co jej zakládá, je naproti tomu vzdálené, často nepřístupné a z hlediska poznání nejisté.

Náš výběr představuje díla, malbu, fotografii i instalaci, v nichž sledujeme jejich afinitu k realitě. Jsou reflexí zážitku z fyzického prostředí současnosti. Osobitým způsobem zrcadlí vizuální skutečnosti světa, který jejich autory obklopuje. Různorodost tohoto „zrcadlení“ naznačuje zároveň cesty k možným způsobům pojímání současného obrazu.

Záblesky okamžiků, vjemů z každodenního života i ze sociálních sítí, ulpívají Petru Horákovi (1970) v ironickém sítu. Jeho obrazy jsou odrazem světa z optického hledáčku zachyceného na mikročip vědomí, které se hořkým smíchem baví současným světem a jeho mnohovýznamovostí. Poukazuje na přehlčení informacemi, kdy společenské kódy získávají nové významy ve vztahu k aktuálním okolnostem a pravdám.

Obraz skutečnosti Dušana Tománka (1973) je někde na hraně mezi realitou a jakousi mystickou zemí, kde okraj země i lidské společnosti dostává svou přímou a naléhavou podobu syrového nádechu. Ve svých fotografiích nastavuje zrcadlo, jež odhaluje až na dřev a v jehož středu je člověk se svou křehkou smrtelností.

Martin Čada (1978) pozoruje jevové stránky světa, přičemž hledá jeho základní kódy a struktury a své vjemy zpracované jako psychický zážitek zaznamenává malbou. Emotivně vnímá krajinu. Hledá jakési DNA člověka zakotveného v určitém prostoru. Oboje odluhuje slupku po slupce. Konečnou vnímanou esenci pak v gestických a expresivních tazích odhaluje na plátno, přičemž sděluje svá osobitá poselství o pomíjivosti světa.

## 5×ZL9N

The meaning and value of a work of art is frequently considered to be timeless, and if the work is not firmly connected with its immediate physical environment (as, for example, being attached to architecture), then it is considered to exist apart from a specific space as well. The concept of “contemporary painting”, in this context, is apparently a contradiction in terms, as it draws a work away from eternity and places it within the boundaries of a specific time. Within those boundaries, the painting cannot be an absolutely autonomous work, but is subjected, at least to a certain extent, to the conditions of its framing in time. Such a painting, whatever form it takes, is a representation of the world in which it arose, the world in which we, the artist and the viewer, are living. When we concentrate on the surface of a painting, the technical aspects of its material and medium come to the fore, covering over the actual origin of the image. The surface of the painting is more accessible, it can be assessed and compared with others. What preceded the existence of the painting, what it is based on, is comparatively distant, frequently inaccessible, and from the standpoint of our awareness as viewers, uncertain.

Our selection present artworks – paintings, photographs and installations – in which we are able to follow an affinity with reality. They are reflections

of experiences in our contemporary physical environment. In a distinctive way, they reflect the visual facts of the world around the artists. The diversity of this “reflection” indicates paths toward possible ways of conceiving of contemporary painting.

Flashes of moments and perceptions of everyday life, including from online social networks, adhere themselves to Petr Horák (1970), who accumulates them in an ironic net. His paintings are a reflection of the world through an optic lens captured on a microchip of awareness which, with a bitter laugh, is amused by the contemporary world and its multi-significance. He points out this information overload, in which social codes acquire new meanings in relation to actual circumstances and truths.

The image of reality created by Dušan Tománek (1973) is somewhere on the border between reality and some kind of mystical country where the outskirts of human society and that mystic land are given the direct, urgent form of rawness. In his photographs he sets up a mirror that reveals the heart of any matter, at the center of which are human beings with all of their fragile mortality.

Martin Čada (1978) observes the phenomenal aspects of the world, seeking its basic codes and

Jiří Kuděla (1976) skutečnost záměrně přetváří. Vyzývá ke hře a znejišťuje. Divák se ocitá v nové realitě, kde vše je známé, lapidární, ale zároveň úplně jiné. Výseky svých světů buduje do marginalizovaných zákoutí, mění prostor a staví jej do nečekaných kompozic. Jedinou jistotou tak je, že jeho obraz skutečnosti je ohraničený.

Tvorba Vojtěcha Skácela (1983) je intermediaální. Jeho díla, nejčastěji instalace a objekty, reprezentují přímo reálné předměty, které přetváří v jinou skutečnost. Dalším výrazným projevem jeho práce je interiérová i exteriérová dekorativní malba. V posledních letech se také soustředí na výtvarné básnictví – vizuální poezii, v níž odhaluje další možnosti uměleckého uchopení světa: text, slovo, slovní hříčky, zaměřené na ironii, vtip, ale i apel ke konzumní společnosti.

Autory děl, která jsme vybrali pro prezentaci našich myšlenek o obraze, spojuje jedna vazba. Všichni jsou svým životem dotknuti Zlínem.

structures and elaborating this input as a psychological experience recorded through painting. He perceives landscape emotionally, seeking some sort of human DNA anchored in a certain area, and peels these aspects apart one layer at a time. The finally perceived essence is then revealed on canvas through his gestural and expressive brushwork, communicating his own distinctive message about the transience of the world.

Jiří Kuděla (1976) intentionally rebuilds reality. He challenges it to a game and mistreats it. Viewers find themselves in a new reality where all is a familiar shorthand, but at the same time absolutely different than anticipated. He builds the cuttings of his worlds into marginalized corners, changes their space and puts them into unexpected compositions. The only certainty is that his image of reality does have its own boundaries.

Vojtěch Skácel's work (1983) is multimedia. Most frequently featuring installations and objects, it directly represents actual objects that he transforms into an alternate reality. Another expressive manifestation of his work are his decorative interior and exterior paintings. In recent years he has concentrated on art poetry, visual poems in which he reveals other opportunities for an artistic grasp of the world: a focus on irony, jokes, puns, texts, words – but also, an appeal to consumer society.

These artists have one thing in common. All of their lives have been touched by Zlín.

KUD2  
LA

J159

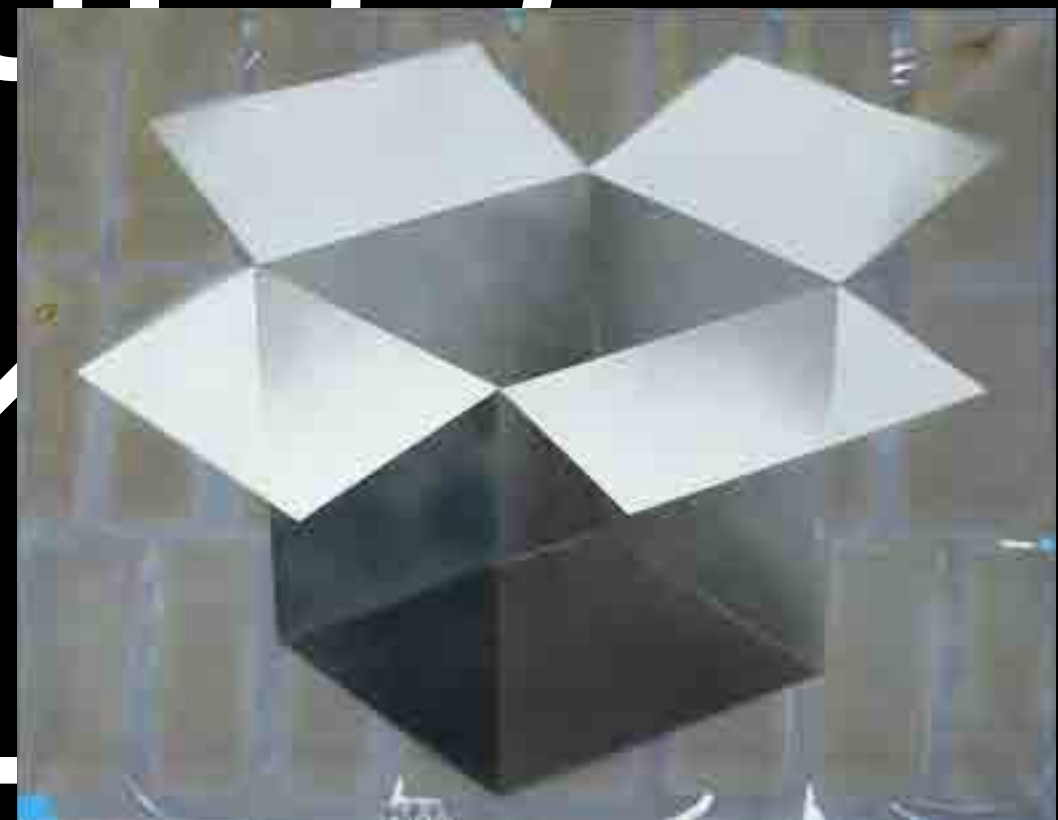
KUD2  
LA

KUD2  
LA

J159

Box (2015).  
Akryl, sprej, plátno,  
50×70 cm

Box (2015).  
Acrylic, spray, canvas,  
50×70 cm





Obleva (Kamenná) (2016).  
Akryl, plátno, 100×100 cm

Thaw (Stone) (2016).  
Acrylic, canvas, 100×100 cm

HO

HO  
R8K

HO  
R8K

PETR

HO  
R8K

# SK8 CEL

# VOJ

Váhavi2 (2017).  
Komb. technika,  
rozměry variabilní

Váhavi2 (2017).  
Mixed media,  
proportions variable



# VOJ T2 CH

Police (2017).  
Komb. technika,  
rozměry variabilní

Shelf (2017).  
Mixed media,  
proportions variable



4ADA

MAR  
TIN

4ADA

4ADA

MAR  
TIN

Pan Liška (2015).  
Olej, akryl, plátno, 50×60 cm

Mr. Fox (2015).  
Oil, acrylic, canvas, 50×60 cm



# TOM8



Bez názvu (2016-2017). Xerografie, 2ks a 210×297 mm

# TOM8



Untitled (2016-2017). Xerography, 2pcs a 210×297 mm

**MARTIN ČADA** • Narozen / Born: 1978 Uherské Hradiště • Studia / Education: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze (1999–2005) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1999 • Žije a pracuje / Lives and works: Zlín • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *BĚSI*, Galerie Doma, Kyjov, 2015 • **PETR HORÁK** • Narozen / Born: 1970 Přerov • Studia / Education: Filozofická fakulta Ostravské univerzity (1988–1994) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1992 • Žije a pracuje / Lives and works: Zlín • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Hákování*, Pštros, Zlín, 2016 • *Sales&riots&rock&roll*, Galerie Půda, Český Těšín, 2014 • **JIŘÍ KUDĚLA** • Narozen / Born: 1976 Zlín • Studia / Education: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně (1995–2002) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1994 • Žije a pracuje / Lives and works: Ostrava • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Lorem Ipsum*, Galerie Doma, Kyjov, 2017 • *ReStart*, Galerie Kabinet 217, Ostrava, 2016 • *Uni/formy*, Galerie současné malby, Národní divadlo Moravskoslezské, Ostrava, 2015 • *Collagen*, Galerie Saigon, Ostrava, 2015 • *Uni/formy*, Galerie Kaple, Valašské Meziříčí, 2015 • *Teritoria* (s F. Kowolowskim), Galerie Swiatowid, Elblag, 2015 • *Expozice identity*, Galerie Aula, ASP, Vratislav, 2014 • **VOJTĚCH SKÁCEL** • Narozen / Born: 1983 Zlín • Studia /

Education: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně (2007–2010) • Accademia di Belle Arti, Lecce (2008) • Fakulta umění, Ostravská univerzita (2004–2007) • Vystavuje od / Exhibitions since: 2002 • Žije a pracuje / Lives and works: Zlín • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Zdá se, že jižní strana se chce zachovat červená*, Galerie Garáž, Zlín, 2017 • *CultD.*, Zentrum für offene Kommunikation, Berlin, 2016 • *CultD.*, Zentrum für offene Kommunikation, Berlin, 2015 • Galerie Umakart, Festival performancí Vytvrzení, Brno, 2014 • Symposium Bukovina, Popovice u Uherského Hradiště, 2014 • **DUŠAN TOMÁNEK** • Narozen / Born: 1973 Uherské Hradiště • Studia Education: Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě (1994–2000), • Fakulta multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně (2011–2013) • Vystavuje od / Exhibitions since: 1994 • Žije a pracuje / Lives and works: Zlín/Praha • Samostatné výstavy v letech 2014–2017 / Solo exhibitions between 2014–2017: *Dům* (s M. Hladíkovou), Evangelický kostel, Zlín, 2017 • *Poláček/Tománek*, Entrance gallery, Praha, 2016 • *Domáci štěstí*, Křehký Mikulov, 2015 • *Domáci štěstí*, Galerie Fiducia, Ostrava, 2014 • *Díra*, Slovácké divadlo, Letní filmová škola, Uherské Hradiště, 2014

SVOBO

DOV8

SVOBO

DOV8

JITKA

JITKA

SVOBO

DOV8

SVOBO

DOV8



## 4 A PŮL CYKLU 2010–2017

Výstava *4 a půl cyklu* představuje výběr z díla Jitky Svobodové za posledních sedm let. Svobodová nastoupila na českou uměleckou scénu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let jako absolventka ateliéru monumentální malby Arnošta Paderlíka (1961–1967) pražské Akademie výtvarných umění. Od počátku své tvorby vystupuje v lokálním uměleckém kontextu jako solitérní postava, a to nejen z hlediska vlastního přístupu k médiu kresby a specifické tematiky, ale také následkem historických okolností. Řada osobností mladé generace, včetně většiny spolužáků Svobodové, po událostech v srpnu roku 1968 emigrovala a přes krátký návrat domů po změně režimu se natrvalo usadili v zahraničí. Jitka Svobodová tak patří ke „ztracené generaci“, která byla pod vlivem událostí nepřímo nucena rozvíjet na začátku svoji tvorbu v ústraní přirozeně směřující k individuálním postojům. V případě Svobodové přispěla k postoji jednotlivce rovněž její absence v členství v některém z uměleckých uskupení, jež v tehdejších podmínkách aspoň na krátkou dobu působily dynamicky, započala kariéru totiž v době, kdy řada spolků ukončila svoji činnost v důsledku normalizace a nové se začaly organizovat až v druhé polovině osmdesátých let. Po získání diplomu se věnovala volné tvorbě, avšak následkem zhoršující se politické situace nastoupila v roce 1973 na postgraduální studium restaurátorství, které se stalo útočištěm neoficiálních umělců a Svobodové posléze zajišťovalo zdroj obživy až do sametové revoluce. V roce 1974 se po počátečním malířském období uchýlila k práci s tužkou jako k úspornému řešení při nedostatku času. Postupně vznikaly kresby

zachycující prvky potřebné při restaurátorské činnosti – například žebřík, prkna, stočené dráty, napnuté provazy, tedy tematika poprvé skutečně vázající se k autorce a zároveň vypovídající o napětí sedmdesátých let v každodennosti marginalizovaného života. První pro Svobodovou zásadní neoficiální výstava se koná v roce 1977 na Mlynářce. Trvá dva dny a pořádána je v domě určenému k demolici. Vystavuje spolu s českým konstruktivistou Stanislavem Zippem.

Za těchto podmínek se rozvíjí její vlastní jazyk. Objevuje se tematika zachycující všední realitu v podobě věci v elementární podobě. Úspornost prostředků, strohost výrazu a absolutní zúžení věci na podstatu pomáhá myšlenku vyjadřovat pregnančněji. Kresba má v podání Svobodové funkci deiktickou – ukazuje na konkrétní věc a probouzí ji k existenci samotným gestem výběru. To, co je nám předkládáno jako stále a neměnné, odkazuje k jedinečnosti takové věci. Zároveň ve svém provedení ignoruje základní fyzikální vlastnosti prostoru a nepodřizuje se zákonům geometrické perspektivy.

Zájem o detail, monumentální prostor a občasné až technické vyznění kreseb částečně pramení ze skutečnosti, že Svobodová měla blízko k architektuře prostřednictvím širšího příbuzenstva. Matčin vzdálený bratranec Vladimír Wallenfels je například spoluautorem původního návrhu Domu umění v Ostravě. Za pozornost rovněž stojí fakt, že Svobodová jako dítě strávila konec války ve funkcionalistickém domě v Poděbradech. Oblé rohy místního

## 4 AND A HALF SERIES 2010–2017

The exhibition “4 and a Half Series” presents selected works by Jitka Svobodová from the past seven years. Svobodová entered the Czech art scene at the close of the 1960s and start of the 1970s as a graduate of the Monumental Painting Studio run by Arnošt Paderlík at Prague’s Academy of Fine Arts (where she studied from 1961–1967). From the beginning of her career she has acted as a solitary figure in the local arts context, not just from the perspective of her personal approach to the medium of drawing and specific themes, but also as a consequence of historical circumstances. Many figures from that young generation, including most of Svobodová’s fellow pupils, emigrated after August 1968, and despite brief visits home after the regime change, those artists have remained settled abroad. Svobodová, therefore, belongs to the “lost generation”, which was indirectly forced, under the influence of events, to develop at the beginning of their creative lives in seclusion, which naturally led them to take up their own particular stances. In the case of Svobodová, what also contributed to her position was the fact that she did not become a member of any of the art groups that were dynamically engaged under those conditions (at least for a brief time) but began her career at a time when many groups closed down their activities as a consequence of the normalization era and did not begin to organize themselves again until the second half of the 1980s. After receiving her diploma, Svobodová dedicated herself to freeform art, but as a consequence of the deteriorating political situation, in 1973 she began her post-graduate studies in the restoration of artworks, a field that became a refuge for unofficial artists and provided her a

means of making a living until the Velvet Revolution. In 1974, after a beginning period as a painter, she began to veer toward working in pencil in order to save time. Gradually, her drawings captured the elements necessary to her work as a restorer, for example, boards, coiled wire, ladders and taut ropes, subjects that for the first time actually became connected with this particular artist and, at the same time, were a testament to the tensions of the 1970s, embodied in the everyday facts of her marginalized life. Her first major exhibition was held in 1977 at Mlynářka. It was open for two days only and was held in a building slated for demolition. She exhibited there together with the Czech Constructivist Stanislav Zipp.

Under these conditions, her own language developed. She discovered the topic of capturing everyday reality by showing things in their elementary form. The austerity of her materials, the curtness of her expression, and her absolute reduction of things to their essence helps her express her ideas more concisely. Drawing serves, in her hands, a deictic function – it points to a specific thing and awakens it to existence through the very gesture of choosing to portray it. What is presented to us about it as constant and unchanging also demonstrates the uniqueness of the thing itself. At the same time, her design ignores basic physical properties of space and does not subject her presentation to the laws of geometric perspective.

What lies behind her interest in detail, in monumental space, and the occasionally almost technical tone of her drawings is partially the fact that she



zábradlí později připomínají stočené provazy (např. *Napnuté provazy*, 1979). Oproti času trávenému v secesním bytovém domě v Praze, postavenému naopak jejím pradědem Antonínem Dvořákem z otcovy strany, to pro ni byla jistě kontrastní zkušenost. Dvořák je stavitelem i vinohradské vodárny stojící naproti zmíněné secesní stavbě, kde Svobodová žije od dětství a v jehož podkroví má od roku 1967 ateliér.

První kresby tužkou zde vytvořila na pozadí uměle vytvořeného čtverečkovaného papíru a nakonec přímo i pozdější tematické řady zachycují různé stavební prvky a konstrukční řešení. Příkladem takové práce a zároveň první radikálnější je *Okno* z roku 1974. Představuje pohled z ateliéru na protější zeď a je jednou z prvních kreseb většího formátu. Dílo bylo vystaveno na samostatné výstavě *Kresby* v roce 1982 ve druhém patře Staroměstské radnice, tehdy Galerie hlavního města Prahy. Vedle raných menších prací přírodních a figurálních motivů z konce šedesátých let zde byly prezentovány právě i rozměrnější s námětem stavebního a pomocného materiálu. Výstava překvapila tematikou a na začátku osmdesátých let se jevila jako něco nového. Po předchozím vypjatém desetiletí byla po dlouhé době projektem představujícím tvorbu mladé generace.

Z hlediska motivu všedních předmětů rozpínajících se přes plochu papíru mohou tyto kresby připomínat odkaz hnutí Arte Povera, včetně práce s grafitem jako původním přírodním materiálem. Tužku Svobodová používala intenzivně až do roku 1996, kdy při práci na motivu očí pro výstavu v Ostravě zkouší pastel; jedny z prvních očí byly též prezentovány na obnoveném Zlínském salonu ve stejném roce. Do obrazu se tak postupně vrátila barva a propsala se automaticky i do zpracování pozadí – intenzivní a tvrdě působící šrafuru tužkou vystřídaly měkké tahy pastelem. Definitivním prostředkem se pastel stal v sérii předmětů kuchyňského vybavení přibližně z období 1997 až 2008.

Současná výstava *4 a půl cyklu* prezentuje poslední soubory kreslené již výhradně pastelem, jmenovitě *Kouře*, *Stoly*, *Záclony*, *Obydlí* (v kombinaci s drátem) a započatý cyklus, který zůstává

prozatím bez názvu. Ve středu zájmu pro autorku přetrvává nadále charakteristická obsahově soustředěná práce se všedními objekty a výjevy, s nimiž se můžeme potkávat každý den. Svobodová je kreslí z paměti – zaznamenává je věrně, ovšem systematicky je zjednodušuje až na úroveň znaku. Kresby vznikají rozestíráním první výrazné vrstvy pastelu do příhodného barevného tónu. Tento postup, kdy sledujeme vlastně jen část původního přepisu věci, vytváří dojem otevřeného procesu. Záměrem není postihnout hmotnou a úplnou existenci předmětů, ale využít obyčejné předměty jako prostředek k odhlédnutí.

Výstava zcela vynechává autorčiny objekty z drátů a soustředí se výhradně na médium kresby v podobě dvojdimenzionálního díla. Její součástí je také série bezčasově laděných snímků fotografky Markéty Othové pořízených pro tuto výstavu v ateliéru Jitky Svobodové. Divák se však setká pouze s jedním náhodně vybraným snímkem, který bez dalšího komentáře obdrží při nákupu vstupenky. Je na jeho vnímavosti, jak si kontext fotografie spojí s výstavou Jitky Svobodové či zda tuto realii zcela přehlédne.

Výstava *4 a půl cyklu* je po dlouhé době samostatnou přehlídkou tvorby Svobodové a koná se v rámci Nového zlínského salonu. Po roce 1989 se Svobodová účastnila prvních třech ročníků, do Zlína se tedy vrací po patnácti letech.

Foto Ondřej Polák

had access to architecture in early age thanks to her extended family. Her mother's cousin several times removed was Vladimír Wallenfels, who is, for example, the co-author of the original design for the House of Art in Ostrava. It is also worth mentioning her brief stay as a child in Poděbrady toward the end of the Second World War, at which time she lived in a Functionalist building. The rounded corners of the railings there are reminiscent of her later works featuring rounded, twisted ropes (e.g., *Taut Ropes*, 1979). Compared to the time she spent in the Art Nouveau apartment building in Prague built by her great-grandfather Antonín Dvořák on her father's side, the stay in the Functionalist building was certainly a contrast as an aesthetic experience. Dvořák was the builder of the Water Tower in the Vinohrady neighborhood of Prague, across from the Art Nouveau building just mentioned, where Svobodová has lived since childhood and where she has had her studio in the attic since 1967.

Her first drawings with pencil were created there against a backdrop of artificially-produced, grid-lined paper, and ultimately even her later thematic series capture various building and construction-related elements and solutions. An example of such work, and also her first more radical drawing, is *Window* of 1974. This represents the view from her studio of the opposite wall and is one of her first drawings in a bigger format. The work was exhibited at her solo exhibition "Drawings" in 1982 on the second floor of the Old Town Hall, which at that time formed exhibition premises of Prague City Gallery. In addition to her earlier small-scale drawings of figural and natural motifs from the end of the 1960s it featured her large-scale works with their motifs of auxiliary and construction materials. The exhibition was a surprise in terms of theme and at the beginning of the 1980s appeared to be something new. After the previous tense decade, it was, after a long hiatus, a project representing the art of the young generation.

From the perspective of the motif of everyday objects expanding themselves across the space of the paper, these drawings are reminiscent of the legacy of Arte Povera, including the work with graphite as a natural, original material. Svobodová worked intensively in pencil until 1996 when, while

working on the motif of eyes for an exhibition in Ostrava, she attempted pastels; one of those first eyes was also exhibited at the New Zlín Salon that same year. Color, therefore, gradually returned to her images, and inscribed itself automatically into her work with the background spaces as well, with the harsh-seeming, intensive scraping of the pencil being replaced by a shallow space created by pastels. In her series of objects of kitchen equipment (approximately from 1997 to 2008) pastels became her definitive medium.

The current exhibition presents her most recent sets, drawn already exclusively with pastels, namely, *Smoke*, *Tables*, *Curtains*, *Dwellings* (in combination with wire) and the beginning of a series that remains untitled for now. At the center of interest remains her characteristically concentrated work with commonplace items and scenes we encounter every day. The drawings are faithful renditions, but Svobodová systematically simplifies them until they reach the level of representation. The drawings come about by spreading on a first, expressive layer of pastel and seeking a color tone that is convenient to her purpose, i.e., the color is wiped on until it achieves a certain desired intensity. This procedure, during which we follow basically just a part of the original transcription of the object, creates the impression of an open process. Its intention is not to touch the complete material existence of these objects, but to exploit the ordinary objects as a means of seeing.

This particular exhibition absolutely ignores the artist's wire sculptures and concentrates exclusively on the medium of drawing in two dimensions. Another component is a series of timeless photographs by Markéta Othová, taken in Svobodová's studio especially for this exhibition. Visitors, however, encounter just one randomly-selected photo, a copy of which is given to them when they buy a ticket. It is up to the viewer's perceptiveness whether to combine the context of the photograph with the exhibition or whether to absolutely ignore this reality.

*4 and a Half Series* is a solo show of Svobodová's work after a long hiatus and is happening as part of the New Zlín Salon. After 1989 Svobodová contributed to the first three triennales and is returning to Zlín after a 15-year break.

Photos by Ondřej Polák



# SVOBO DOV8

Cyklus Kouř, Hnědý kouř (2011). Pastel, papír, 200×140 cm  
Smoke Cycle, Smoke Brown (2011). Pastel on paper, 200×140 cm

Cyklus Kouř, Kouř IV. (2010). Pastel on paper, 140×200 cm  
Smoke Cycle, Smoke IV. (2010). Pastel on paper, 140×200 cm

# JITKA

SVOBO  
DOV8

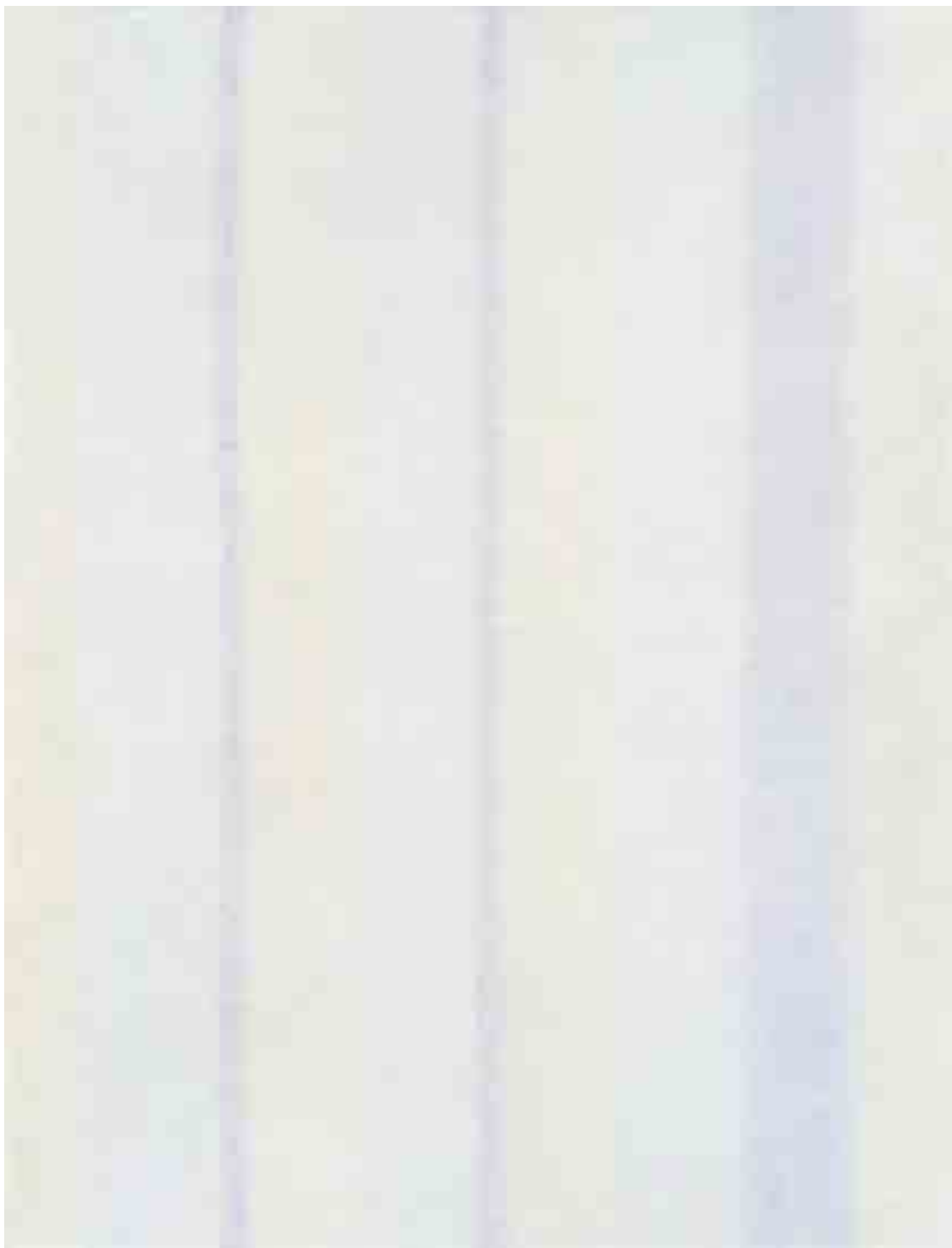
Žluté křeslo (2017). Pastel, papír, 100×140 cm Yellow chair (2017). Pastel on paper, 100×140 cm

JITKA

JITKA

Rychlík 613 (2017). Pastel, papír, 100×140 cm Fast Train No 613 (2017). Pastel on paper, 100×140 cm

SVOBO  
DOV8



DOV8

SVOBO  
DOV8

JITKA

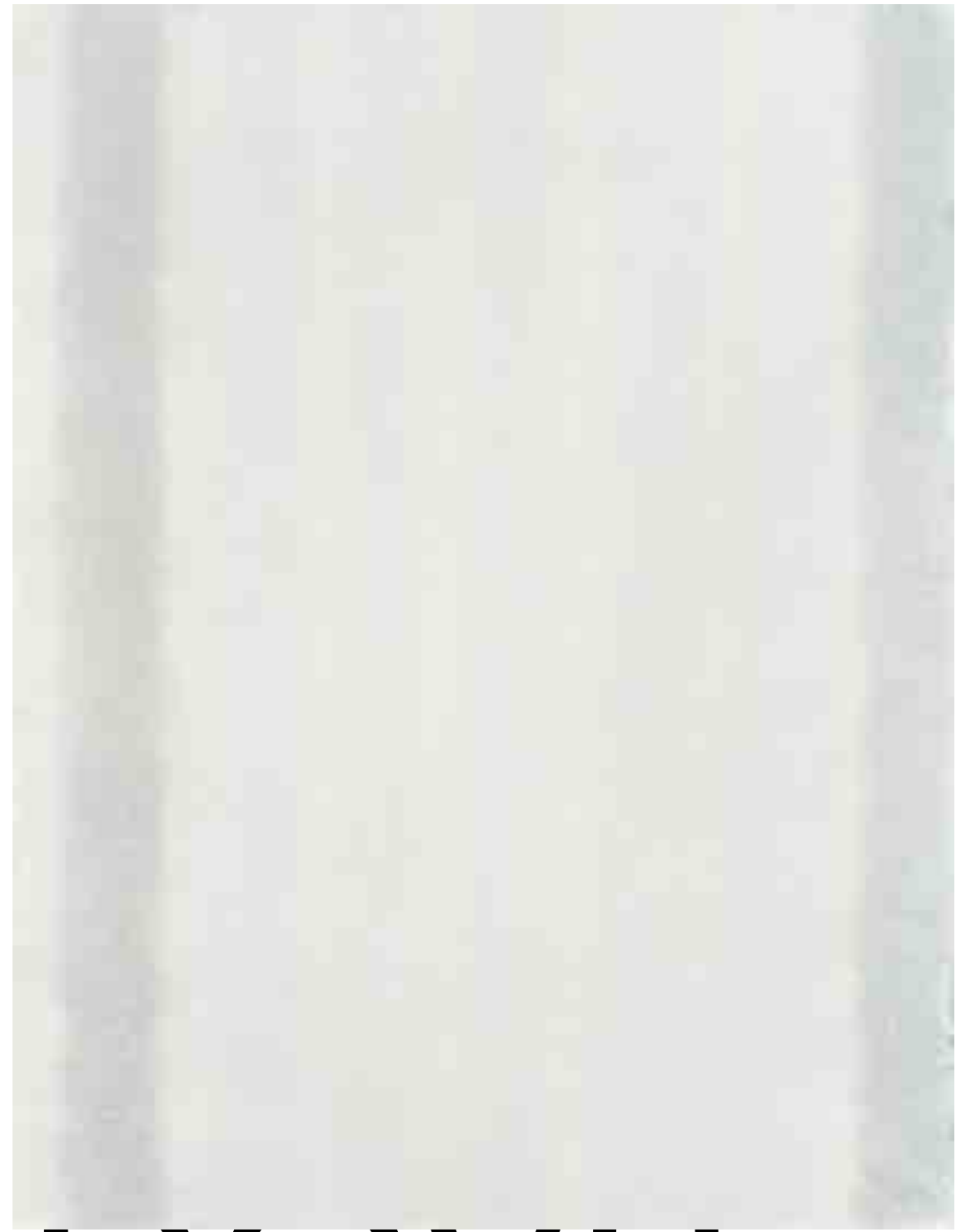
SVOBO  
DOV8





DOV8

Cyklus Záclony, VII. (2015). Pastel, papír, 170×130cm Curtains Cycle, VII. (2015). Pastel on paper, 170×130cm



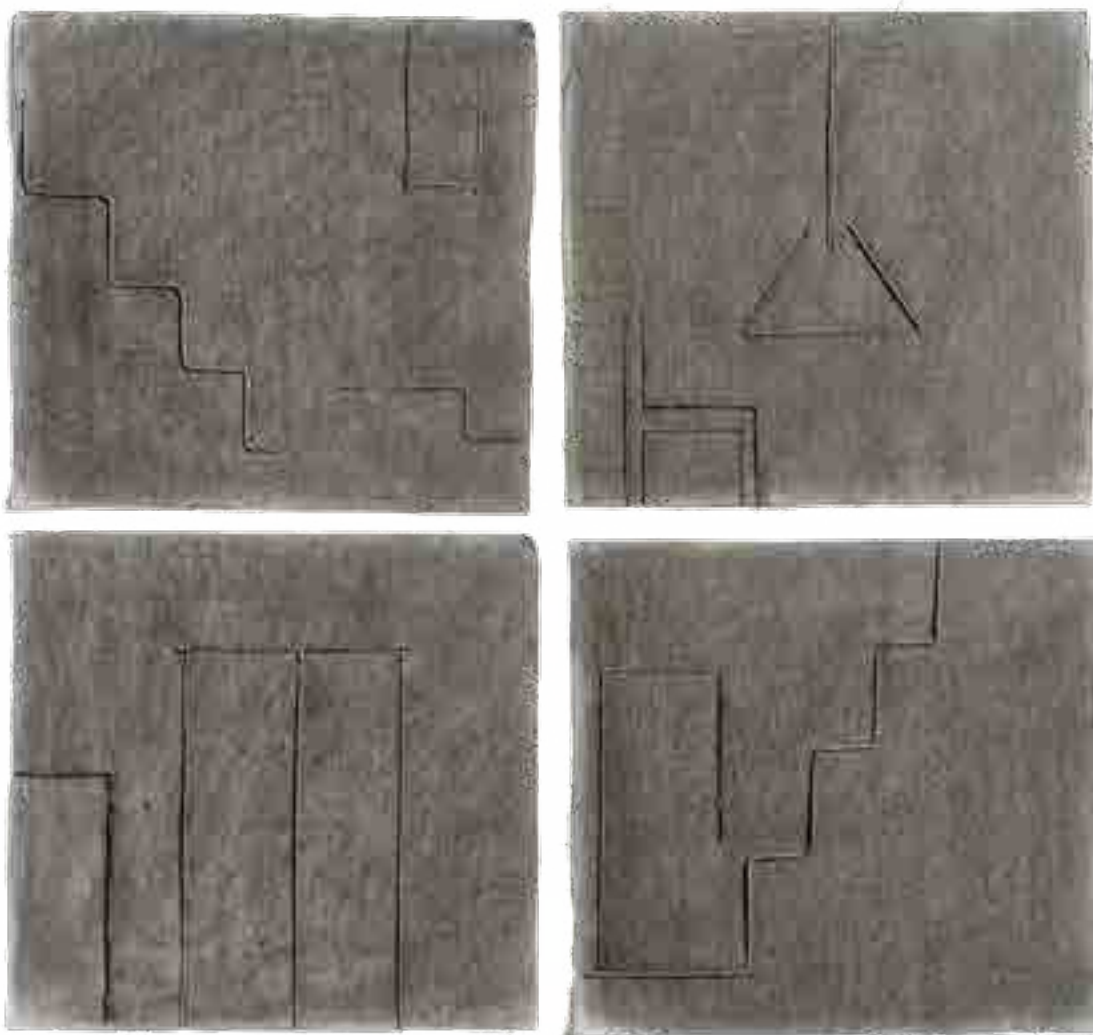
DOV8

Cyklus Záclony, VI. (2015). Pastel, papír, 170×130cm Curtains Cycle, VI. (2015). Pastel on paper, 170×130cm

# SVOBO DOV8

Cyklus Obydlí (2014).  
Pastel, plátno, drát, 27×30cm

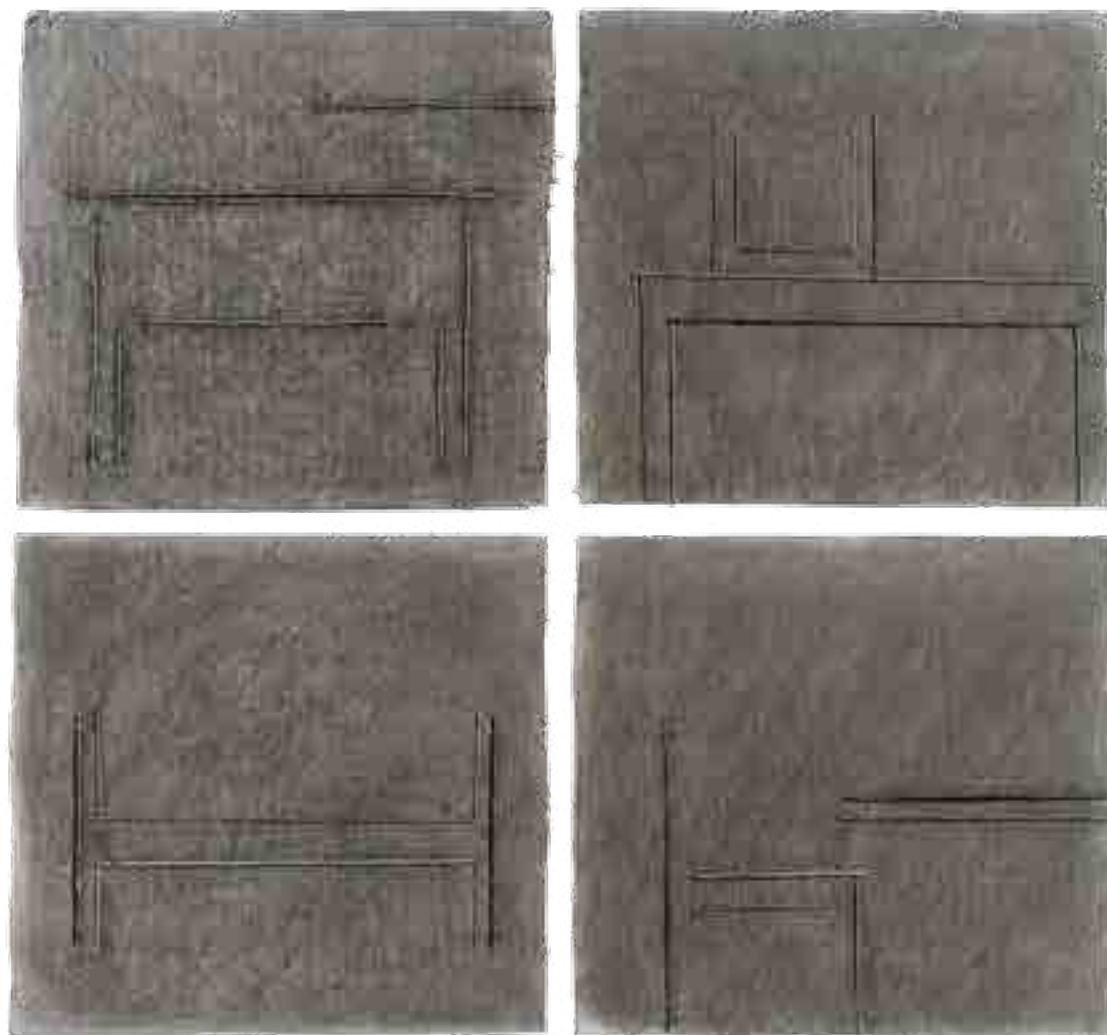
Dwelling Cycle (2014).  
Pastel, canvas, wire, 27×30cm



# SVOBO DOV8

Cyklus Obydlí (2014).  
Pastel, plátno, drát, 27×30cm

Dwelling Cycle (2014).  
Pastel, canvas, wire, 27×30cm





**JITKA SVOBODOVÁ** • Narozena / Born: 9. 9. 1941 Praha • Studia / Education: Akademie výtvarných umění v Praze (ateliér monumentální malby – prof. Arnošt Paderlík) (1961–1967) • Akademie výtvarných umění v Praze (postgraduální studium restaurátorství – prof. Raimund Ondráček) (1973–1976) • Žije a pracuje / Lives and works: Praha • Umělkyně zabývající se současně kresbou a objektem / Artist currently working with drawing and object • Vystavuje od / Exhibitions since: 1969 • Zastoupení ve veřejných sbírkách / Representation in public collections: Národní galerie v Praze, CZ • Galerie hlavního města Prahy, CZ • Galerie Středočeského kraje, CZ • Ministerstvo kultury v ČR v Praze, CZ • Galerie Benedikta Rejta v Lounech, CZ • Galerie umění Karlovy Vary, CZ • Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, CZ • Oblastní galerie v Liberci, CZ • Galerie moderního umění v Hradci Králové, CZ • Východočeská galerie v Pardubicích, CZ • Muzeum umění Olomouc, CZ • Museum Kampa v Praze, CZ • Národní galerie v Sarajevu, BiH • Albertina ve Vídni, A.

MUD  
ROCH

MUD  
ROCH

MARI8N

MARI8N

MUD  
ROCH

MUD  
ROCH



## TALENT INTUÍCIE

Marián Mudroch je presvedčený a rád uisťuje aj nás, že nebyť jeho profesora Václava Ciglera a I. Otvoreného ateliéru nebol by tým, kým je dnes. Nie je dôvod neveriť mu, ale musíme dodať, že bolo treba mať osobité senzory, aby ako mladý študent uveril svojmu učiteľovi, ktorý tvrdil, že škola je predovšetkým miestom sebapoznávania. Že samotný priestor, do ktorého umelec vstupuje, je prostriedkom komunikácie a tvorenie je ako rozhovorom tak aj pokorným mlčaním a počúvaním. Stretnutie s Václavom Ciglerom Mariána Mudrocha pripravilo, alebo presnejšie povedané nastavilo ho vidieť a počuť, ale najmä ako on hovorí „byť v prostredí“. A naozaj, ocitol sa v ňom, priamo v jeho epicentre. Tým bol predovšetkým I. Otvorený ateliér, ktorý nastavil optiku tým výtvarným prejavom, ktoré vtedy ešte existovali len v tušení a na okraji a v priebehu nasledujúcich sedemdesiatych rokoch sa stali ťažiskom umenia nezávislej výtvarnej scény. Mudrochova účasť na tomto podujatí, vtedy ešte len študenta, bola obradom zasvätenia, ktorého znamenia vedome i podvedome niesol celú nasledujúcu tvorbu. Už prinajmenšom tým, že za svoj umelecký prejav si zvolil sprítomňovanie miznúceho, či zviditeľňovanie neviditeľného. Prevzal na seba úlohu pýtajúceho a pochybujúceho, toho, kto hľadá v obraze. Jeho cesta umením, odvolajúc sa na jeho konkrétne diela, sa dá metaforicky pomenovať aj ako kráčanie

„od nehmotnej plastiky k chytaniu tmy zapisovanej svetlom“. Tento „pohyb“ má niekoľko svojich dôležitých zastávok a prvou je hneď účasť na legendárnom otvorenom ateliéri v dome Ruda Sikoru, kde spolu s Viliamom Jakubikom a Vladimírom Kordošom vystavili koncept prezentácií pod spoločným názvom „Atmosféra 1970“. Jedna z akcií bola „iba“ farebným dymom (*Upriamte pozornosť na komíny domu* od Mariána Mudrocha) vychádzajúcim z komínov, ktorý mohol byť dymovou malbou, strácajúcou sa v povetrí, nemateriálnou plastikou, ale aj efemérnou performance. Jiří Valoch, ktorý práve návštevou I. Otvoreného ateliéru zahájil svoj programový záujem o slovenské umenie neoficiálnej scény, túto Mudrochovu akciu jasne, prozreteľne a trochu poeticky opísal ako zachytenie pomínutelnosti diela v jeho krásnej dematerializácii.

Prvá samostatná výstava Mariana Mudrocha sa mohla uskutočniť až po ôsmich rokoch od ukončenia vysokoškolského štúdia, v roku 1979, a to v nenápadnom foyeri v Klube školství a vedy v Brne, pod patronátom spomínaného Jiřího Valocha. Ten v brnianskom závetrí teoretickou reflexiou a nachádzaním rôznych výstavných priestorov v priebehu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov zaštil takmer jednu generáciu slovenských umelcov. Predovšetkým tých, ktorí danou politickou situáciou a vlastnou voľbou sa

## A TALENT FOR INTUITION

Marián Mudroch is convinced and likes to assure others that if it were not for Václav Cigler, his teacher at the Academy of Fine Arts in Bratislava, and the First Open Studio, he would not be who he is now. There is no reason not to believe him, but we have to add that it was necessary to have special sensors for the young student to believe in his teacher. Václav Cigler served above all as a guide from the visible to the invisible, which made Mudroch the student be prepared, or rather be sensitive to what was happening around him. And there happened to be the First Open Studio, which not only left a mark on Mudroch, but also formed the character of art of the independent art scene of the 1970s. Since entering the art scene, Marián Mudroch has depicted that which is disappearing, which can be likened to the method of analytical research. Or, by metaphor, he has taken the path of making intangible sculpture to capture darkness by writing with light. He made his presence felt on the art scene by his participation in the legendary open studio of Rudolf Sikora, where, together with Viliam Jakubik and Vladimír Kordoš, he exhibited a concept of presentations under the common title *Atmosphere 1970*. One of these events presented “just” colored smoke coming from the chimneys of a house, a “smoke painting” disappearing into the air. Jiří Valoch, art theorist from Brno, who since the 1970s had passionately

fought for “other” art in a wide range of his activities, aptly and rather poetically described that event as capturing the transiency of the work in its beautiful dematerialization.

The first solo exhibition by Marián Mudroch took place almost eight years later (1979) after his graduation from the Academy in an inconspicuous foyer at the Club of Education and Science under the patronage of the above-mentioned Jiří Valoch, who at that time guarded almost a whole generation of Slovak artists in the seclusion of the town of Brno. Most of those who found themselves on the edge of the art scene due to the historical situation and their own choices, faced the universal issues of existence and art at the same time, whether they wanted to or not. Their essential and intellectual reflections found their anchor mainly in the conceptual perception of art, which meant asking and concentrating on issues that questioned stereotypes and the status quo, but despite their doubts always remained faithful to paper, drawing, prints, canvas and painting. For many long years, Mudroch's laboratory surprisingly became prints – to be more precise, screen printing, which was from the time of his first graphic series *Convergence* (since 1976) a dubious, less-valued technique in comparison to “classic” prints. It embodied a denial of artistic mastery because it used photography

ocitli na okraji umeleckej scény a tak či chceli alebo nie, boli postavení nielen pred praktické otázky vtedajšej reality, ale priestor „okraja“ im ponúkol dotknúť sa otázok smerujúcich mimo jej hraníc.

Väčšina z nich našla zázemie predovšetkým v konceptuálnom ponímaní tvorby, čo znamenalo sústredenie sa na otázky, ktoré problematizovali stereotypy jej chápania ako aj jednotlivých výtvarných médií. Mudrochovym laboratóriom sa vtedy aj neskôr na dlhé roky stala grafika, teda presnejšie ofset a sieťotlač, ktorá v čase vzniku prvého grafického cyklu Konvergencie (od roku 1976) bola voči „klasickej“ grafike spochybnávanou a menejcennou technikou. Stelesňovala popretie umeleckého majstrovstva použitím fotografie ako grafickej matrice a proces samotnej tvorby bol podľa jej odporcov redukovaný „iba“ na jej mechanické prenášanie. A práve v tejto zdanlivo rutínnej technológii zacítil Marian Mudroch svoje budúce dobrodružstvo, ktoré stávalo na spomínanom „zviditeľňovaní neviditeľného“ v jemných posunoch obrazu, čo smerovalo k vzájomnej harmónii vizuálneho a intelektuálneho, alebo presnejšie povedané k „mysleniu obrazom“. Okrem technologických možností ofsetovej litografie sa sústredil na témy, ktoré ho fascinovali a budili záujem svojim nadčasovým rozmerom. Ako napríklad stopa človeka na mesiaci, prvého ľudského dotyku s kozmickým priestorom, alebo známe Peruánske pozemné znaky, ktoré boli či už fiktívnymi alebo prvými kontaktnými dotykmi mimozemskej civilizácie. Išlo mu predovšetkým o momenty a situácie, ktoré presahovali výtvarnú a umeleckú problematiku a svojou univerzálnou povahou sa dotkli ako histórie tak bytostne ľudských otázok. Postupne vytvára grafické „metadielo“ *Konvergencií*, ktorého každá tematická séria počíta desiatky výtlačkov. Dôsledná procesualnosť a pomalé posúvanie výskum grafického obrazu ho privedie na niekoľko rázcestí. Či už k objaveniu a pestovaniu monochrómu čiernej, nielen prostredníctvom tlače ale aj v médiu kresby, alebo k prekračovaniu hraníc dvojrozmernej plochy grafiky a kresby do objektových a priestorových riešení. Nielen tých skutočných, kde kreslí na reálne predmety, ale aj prostredníctvom

iluzívneho vstupu prechádza do priestoru za obraz, ako autor otázky – čo je za ním.

Dalo sa čakať, že dôsledné sústredenie a nazať subtilne posúvanie výrazov grafického obrazu, minimalizovanie gesta smerom k monochrómu a smerovanie mimo jeho fyzickú realitu, posúva Mariána Mudrocha k územiám, ktoré sú skôr neviditeľnými a tušenými. A o tom práve je aj jeho súčasné bilancovanie, ktoré je postavené na zástupných dielach a grafických a kresliarskych cykloch. Marián Mudroch ich uvádza ako navigácie, k navodeniu toho podstatného, ktoré vedie od prieskumu obrazového priestoru, k tomu reálnemu, od viditeľného k tomu neviditeľnému a miestami až transcendentálnemu. Zakaždým ale stíšene, potichu a smerom dovnútra.<sup>1</sup>

1. Inšpirované názvom výstavy Mariána Mudrocha: *Potichu smerom do vnútra*, Galéria Linea, Bratislava, 3.12. 2007. Kurátorka: Jana Geržová.

as a graphic matrix, and the creative process was, according to its opponents, reduced to its merely mechanical transfer. In this seemingly routine technology, Mudroch discovered a future adventure which could be compared to intellectual reflection and, in the context of visual art, to something we call “image thinking”. In addition to the technological possibilities of offset lithography, Mudroch focused on themes which fascinated him, such as man’s imprint on the Moon as the first human contact with cosmic space or, on the contrary, the Peruvian landmarks that were either fictitious or represented the first contact of extraterrestrial civilization. Mudroch has gradually created a graphical “meta-oeuvre” of *Konvergences*, each series of which consists of dozens of prints. His persistent processual method and the slow shift of his research of the graphic image led him to several crossroads – to the discovery and cultivation of monochrome black color, to the discovery of drawing and black graphite, and to minimizing his interventions as part of his move in the direction of a spiritual quality since he has crossed the boundaries of drawing as the two-dimensional medium.

It was to be expected that a consistent focus and the really subtle shift of the expressions of the graphic image would gradually lead him to several crossroads: thus he discovered the depth of black monochrome, but also the path which, by reducing the gestures, leads to the invisible and the spiritual. And this is what Mudroch’s stock-taking is about just now; it is built on substitute works of art and graphic and drawing series only. Marián Mudroch presents them as a kind of navigation to get to the essential, which goes from the exploration of the image space to the real one, from the visible to the invisible and in places to the transcendental. Every time, however, he is doing it calmly, quietly and inwardly.<sup>1</sup>

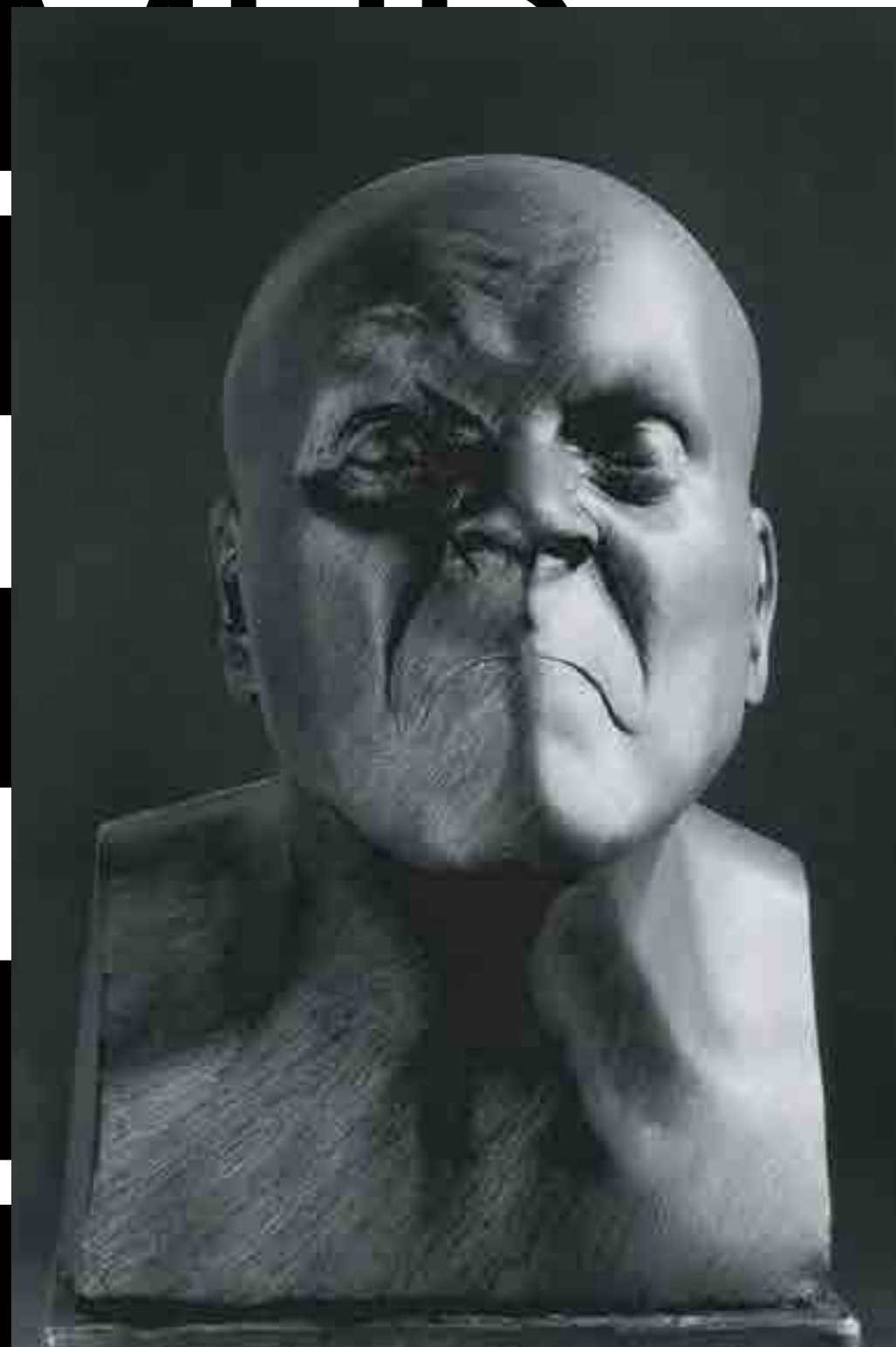
1. Inspired by the title of Marián Mudroch’s exhibition: *Potichu smerom do vnútra*, Linea Gallery, Bratislava, 3. 12. 2007. Curator: Jana Geržová.



*bol som*



*elipsa som*



Ilúzia ilúzie (1998), (detail). Kresba grafitem na sádfe (odlitek), 105×85 cm Illusion of Illusion (1998), (detail). Graphite drawing on plaster (cast), 105×85 cm



6. Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu (téma: Spojenie)  
(1983). Posunuté dielo – autor: E. Muybridge

The 6th Bratislava Championship in Shifting the Artifact (theme: Connection)  
(1983). A shifted work – author E. Muybridge





Tma

Tma (2002). Kresba tužkou a neon, 105×85 cm  
Darkness (2002). Pencil drawing and neon light, 105×85 cm



VIARION

Sklamanie, skrytý, ticho (2005).  
Instalace, neon a molino

Disappointment, Hidden, Silence (2005).  
Installation, neon light and molino textile

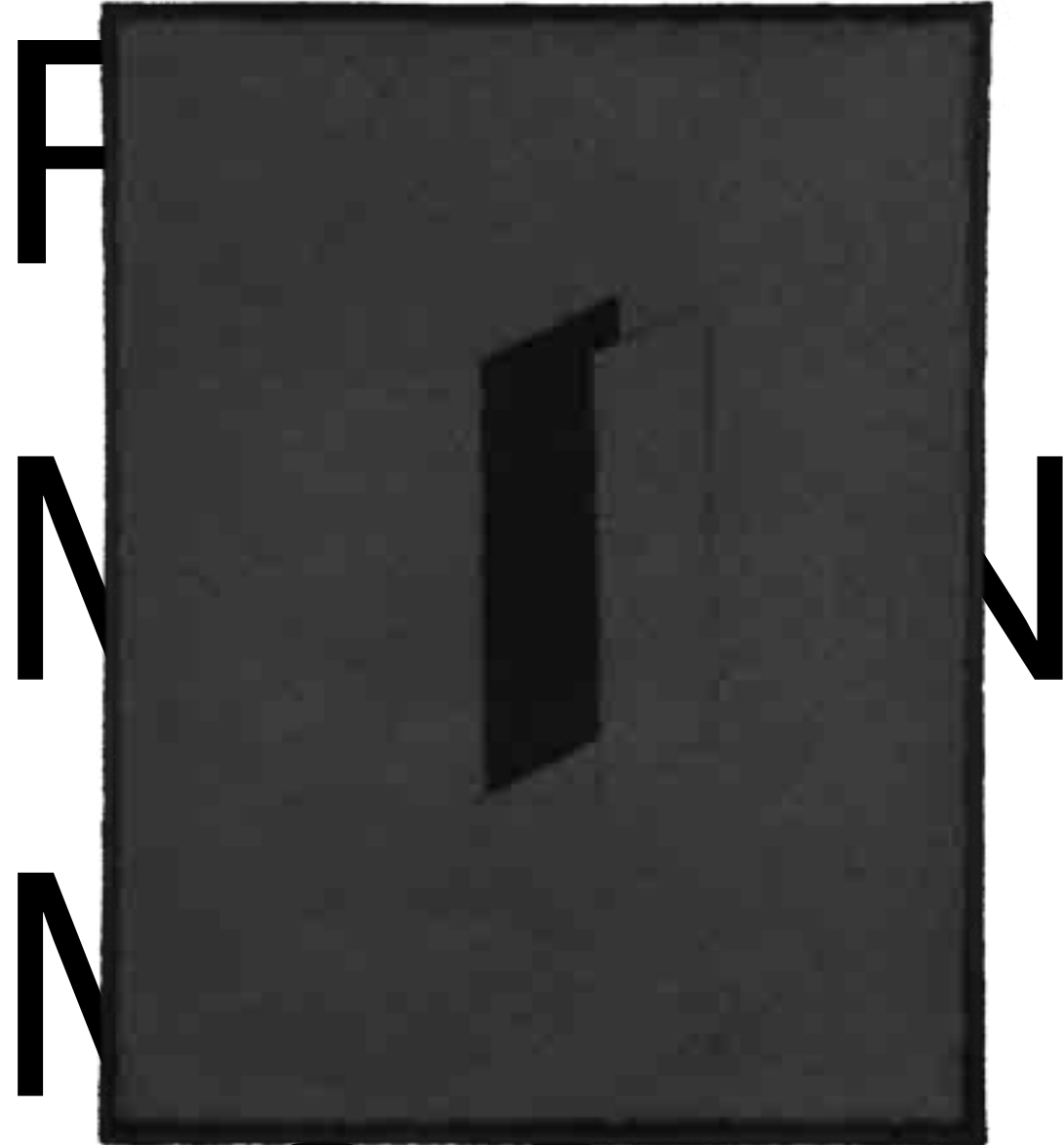
MUD  
ROCH





Farbenie ovzdušia II, (1970) Colouring the atmosphere II, (1970)

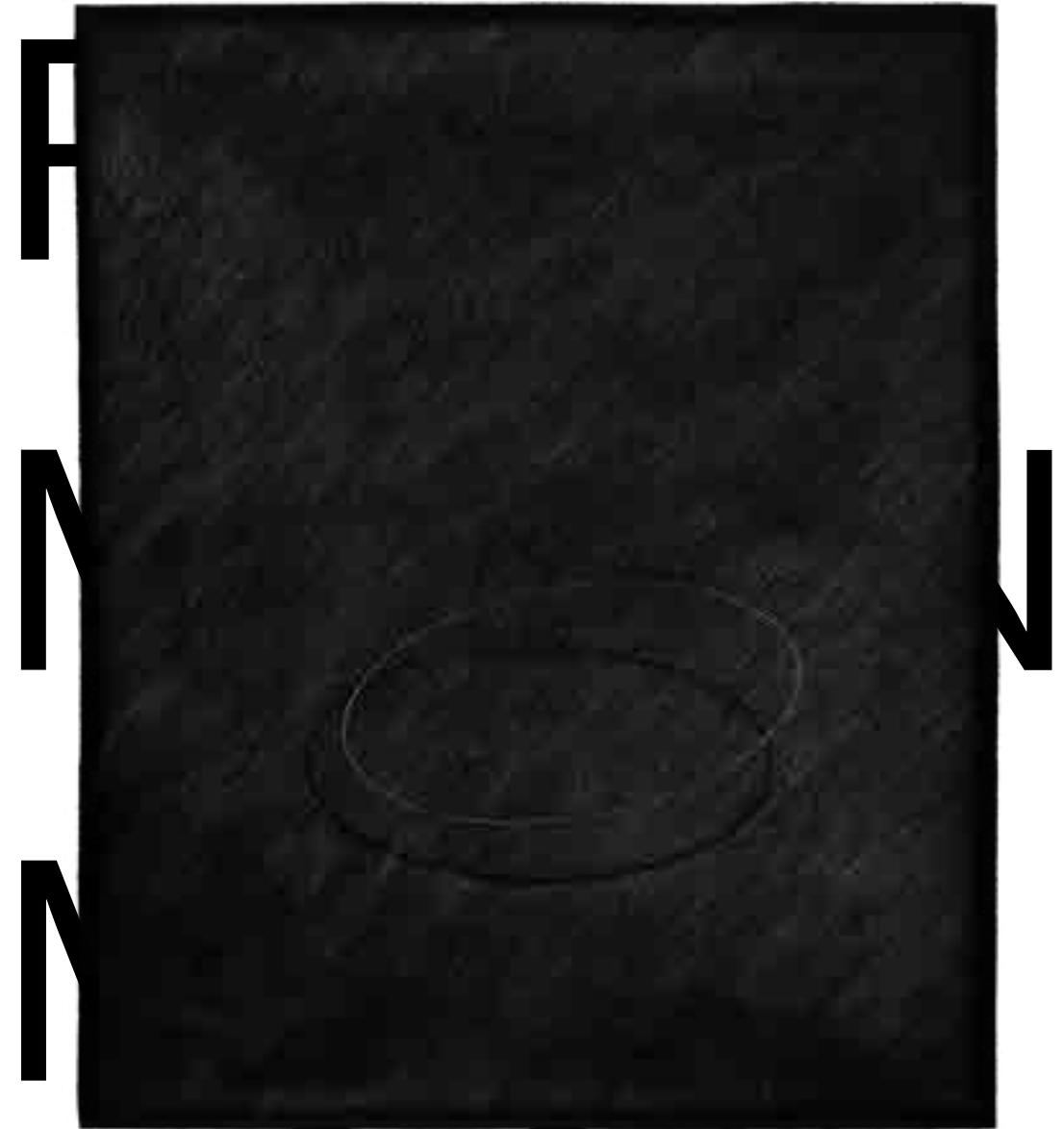
MUD



ROCH

Potichu smerom do vnútra (2004). Suchý pastel, 65×50 cm Silently Inwards (2004). Dry pastel, 65×50 cm

MUD



ROCH

Iba vytrvalosť energie (2001). Kresba grafitom a slepotisk, 105×85 cm

Only the Endurance of Energy (2001). Graphite drawing and blind printing, 105×85 cm

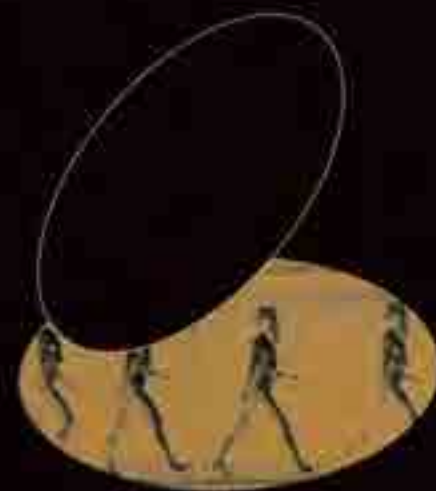
MUD  
ROCH

MARIÁN

MUD  
ROCH

Potichu smerom do vnútra  
II, (2006). Sitotisk a tužka,  
100×70 cm

Quietly Towards the Inside II.  
(2006). Serigraphy and pencil,  
100×70 cm







**MARIÁN MUDROCH** • Narozen / Born: 25. 6. 1945 Bratislava  
• Studia / Education: Stredná škola umeleckého priemyslu,  
Bratislava (1961 – 1965) • Vysoká škola výtvarných umení Bratislava  
(Oddelenie: Sklo v architektúre / Prof. V. Cigler) (1965 – 1971)  
• Žije a pracuje / Lives and works: Bratislava • Umelec analyticky  
prístupujúci k médiu grafiky, kresby, malby, sochy a objektu. / Artist  
analytically working with graphic, drawing, painting, sculpture  
and object. • Vystavuje od / Exhibitions since: 1970 • Zastoupení  
ve veřejných sbírkách / Representation in public collections:  
Slovenská národná galéria, Bratislava, SK • Galéria mesta  
Bratislavy, SK • Považská galéria v Žiline, SK • Stredoslovenská  
galéria v Banskej Bystrici, SK • Národní galerie v Praze, CZ  
• Galerie výtvarného umění v Ostravě, CZ • Kassák emlék muzeum,  
Budapest, HU • Museum Kampa, Praha, CZ • Muzeum Śląskie,  
Katowice, PL.



NOVÝ ZLÍNSKÝ SALON 2017  
FESTIVAL SOUČASNÉHO UMĚNÍ  
11. 5. – 24. 9.

Kolokvium

11. 5. (12:30 – 16:00)  
*Proč prezentovat současné umění mimo centra?*

Výstavy

12. 5. – 10. 9.  
*Co je současný obraz?*

12. 5. – 16. 7.

*Jitka Svobodová: 4 a půl cyklu (2010–2017)*  
*Marián Mudroch: Talent intuicie*

27. 7. – 24. 9.

*Na druhé straně (zrcadla)*  
*Současná polská malba ze sbírky*  
*Galeria Bielska BWA*

Expozice

14|15 Baťův institut, Vavrečkova 7040  
Zlínský zámek, Soudní 1

Záštitu nad Novým zlínským salonem 2017  
převzali: ministr kultury České republiky  
Daniel Herman, hejtman Zlínského kraje  
Jiří Čunek, primátor statutárního města Zlína  
Miroslav Adámek a velvyslanec Slovenské  
republiky Peter Weiss.

Pořadatel projektu

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně,  
příspěvková organizace Zlínského kraje

Kurátoři výstav

*Co je současný obraz?*  
Ivan Bergmann, Zdeněk Freisleben,  
Beata Jablonská, Ján Kralovič, Václav Mílek,  
Terezie Petišková, Marek Pokorný, Petr Vaňous

*Jitka Svobodová: 4 a půl cyklu (2010–2017)*  
Monika Čejková

*Marián Mudroch: Talent intuicie*  
Beata Jablonská

*Na druhé straně (zrcadla)*  
Agata Smalcerz

Organizace ekonomiky projektu

Jana Polášková

Grafický design

Parallel Practice & Daniel Vojtišek

Propagace

Barbora Mrázková, Lenka Hubáčková,  
Alena Babicová

Edukační programy

Martin Čada, Klára Kollárová

Technická a organizační spolupráce  
při realizaci projektu

Martin Čada, Tereza Čelůstková,  
Petr Horák, Ladislava Horňáková,  
Lenka Hubáčková, Vít Jakubiček, Klára Kollárová,  
Barbora Mrázková, Dalibor Novotný, Pavel Petr,  
Pavčina Pyšná, Marcela Sedláčková

NEW ZLÍN SALON 2017  
CONTEMPORARY ART FESTIVAL  
11. 5. – 24. 9.

Colloquium

11. 5. (12:30 – 16:00)  
*Why present contemporary art outside the  
centers?*

Exhibitions

12. 5. – 10. 9.  
*What is contemporary painting?*

12. 5. – 16. 7.

*Jitka Svobodová: 4 and a Half Series (2010–  
2017)*

*Marián Mudroch: A Talent of Intuition*

27. 7. – 24. 9.

*Through the Looking-Glass*  
*Contemporary Polish painting from the  
collection of the Galeria Bielska BWA*

Exhibition sites

14|15 BATA INSTITUTE, Vavrečkova 7040  
Zlín Château, Soudní 1

The New Zlín Salon 2017 is held under  
the auspices of Minister of Culture of  
the Czech Republic Daniel Herman, Zlín  
Regional Governor Jiří Čunek, Zlín Mayor  
Miroslav Adámek and Ambassador of the  
Slovak Republic Peter Weiss.

Project organiser

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně,  
příspěvková organizace Zlínského kraje

Exhibition curators

*What is contemporary painting?*  
Ivan Bergmann, Zdeněk Freisleben,  
Beata Jablonská, Ján Kralovič, Václav Mílek,  
Terezie Petišková, Marek Pokorný, Petr Vaňous

*Jitka Svobodová: 4 and a Half Series (2010–2017)*  
Monika Čejková

*Marián Mudroch: A Talent of Intuition*  
Beata Jablonská

*Through the Looking-Glass*  
Agata Smalcerz

Financial management

Jana Polášková

Graphic design

Parallel Practice & Daniel Vojtišek

Promotion

Barbora Mrázková, Lenka Hubáčková,  
Alena Babicová

Education programs

Martin Čada, Klára Kollárová

Technical and organisational collaboration in  
staging the project

Martin Čada, Tereza Čelůstková,  
Petr Horák, Ladislava Horňáková,  
Lenka Hubáčková, Vít Jakubiček, Klára Kollárová,  
Barbora Mrázková, Dalibor Novotný, Pavel Petr,  
Pavčina Pyšná, Marcela Sedláčková

Odpovědný a odborný redaktor katalogu

Ivan Bergmann, Václav Mílek

Concept and editing of catalogue contents

Ivan Bergmann, Václav Mílek

Texty v katalogu výstavy

Ivan Bergmann, Monika Čejková,  
Zdeněk Freisleben, Václav Hájek,  
Beata Jablonská, Ján Kralovič, Václav Mílek,  
Terezie Petišková, Marek Pokorný, Petr Vaňous

Texts in the exhibition catalogue

Ivan Bergmann, Monika Čejková,  
Zdeněk Freisleben, Václav Hájek,  
Beata Jablonská, Ján Kralovič, Václav Mílek,  
Terezie Petišková, Marek Pokorný, Petr Vaňous

Katalog umělců

Ivan Bergmann

Catalogue of artists

Ivan Bergmann

Grafická úprava katalogu

Parallel Practice & Daniel Vojtišek

Graphic design of the catalogue

Parallel Practice & Daniel Vojtišek

Jazyková korektura

Šárka Zelinská, Ladislava Horňáková,  
Lenka Hubáčková, Marcela Sedláčková,  
Pavčina Pyšná

Copy editing

Šárka Zelinská, Ladislava Horňáková,  
Lenka Hubáčková, Marcela Sedláčková,  
Pavčina Pyšná

Překlad do angličtiny

Gwendolyn Albert, Vladimíra Šefranka Žáková  
(texty v katalogu),  
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně  
(katalogové údaje)

English translation

Gwendolyn Albert, Vladimíra Šefranka Žáková  
(texts in the catalogue),  
Regional Gallery of Fine Arts in Zlín  
(catalogue records)

Předlohy k reprodukcím

Archivy jednotlivých umělců  
Dalibor Novotný, Ondřej Polák  
(Jitka Svobodová), Peter Anderovský  
(Marián Mudroch)

Reproductions

Archives of individual artists  
Dalibor Novotný, Ondřej Polák  
(Jitka Svobodová), Peter Anderovský  
(Marián Mudroch)

Tisk

Tiskárna Protisk, s. r. o.  
Rudolfovská 617, 370 01 České Budějovice

Print

Tiskárna Protisk, s. r. o.  
Rudolfovská 617, 370 01 České Budějovice

Vydavatel

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně  
příspěvková organizace,  
Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín

Publisher

Regional Gallery of Fine Arts in Zlín  
Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín

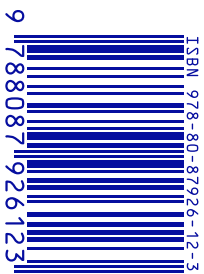
První vydání

First edition

N  
M  
100

Petr Vaňous, J8n Kralovi4, Terezie  
Peti3kov8, Beata Jablonsk8,  
Zden2k Freisleben, Marek Pokorn7,  
Ivan Bergmann, V8clav M9lek,  
Monika 4ejkov8.

Ond5ej Basjuk, Jan Merta, Ji59  
Petrbok, Zbyn2k Sedleck7, Adam  
3tech, Jakub Tom83, Lubom9r Typlt,  
Vladim9r V0la, Franti3ek Demeter,  
Juraj G8bor, Jarom9r Novotn7,  
Daniel Balab8n, Milan Houser, Jakub  
Rozto4il, Michaela Thelenov8, Petr  
Vesel7, Roman Bicek, Rastislav  
Podoba, Rastislav Sedla49k, Martin  
3pirec, Ji59 4ernick7, Patrik H8bl,  
Petr P9sa59k, Jakub 3paňhel, Karel  
3tedr7, Ond5ej Buddeus, Martin  
Kohout, Jarom9r Novotn7, Ji59  
Valoch, Tom83 Van2k, Martin 4ada,  
Petr Hor8k, Ji59 Kud2la, Vojt2ch  
Sk8cel, Du3an Tom8nek,  
Jitka Svobodov8, Mari8n Mudroch.



WHAT IS CONTEMPORARY PAINTING? ? ZVRBO 2NS4NOS EJ OC  
CO JE SOU4ASN7 OBRAZ? ? ZVRBO 2NS4NOS EJ OC

N  
M  
100

NZS2017

