

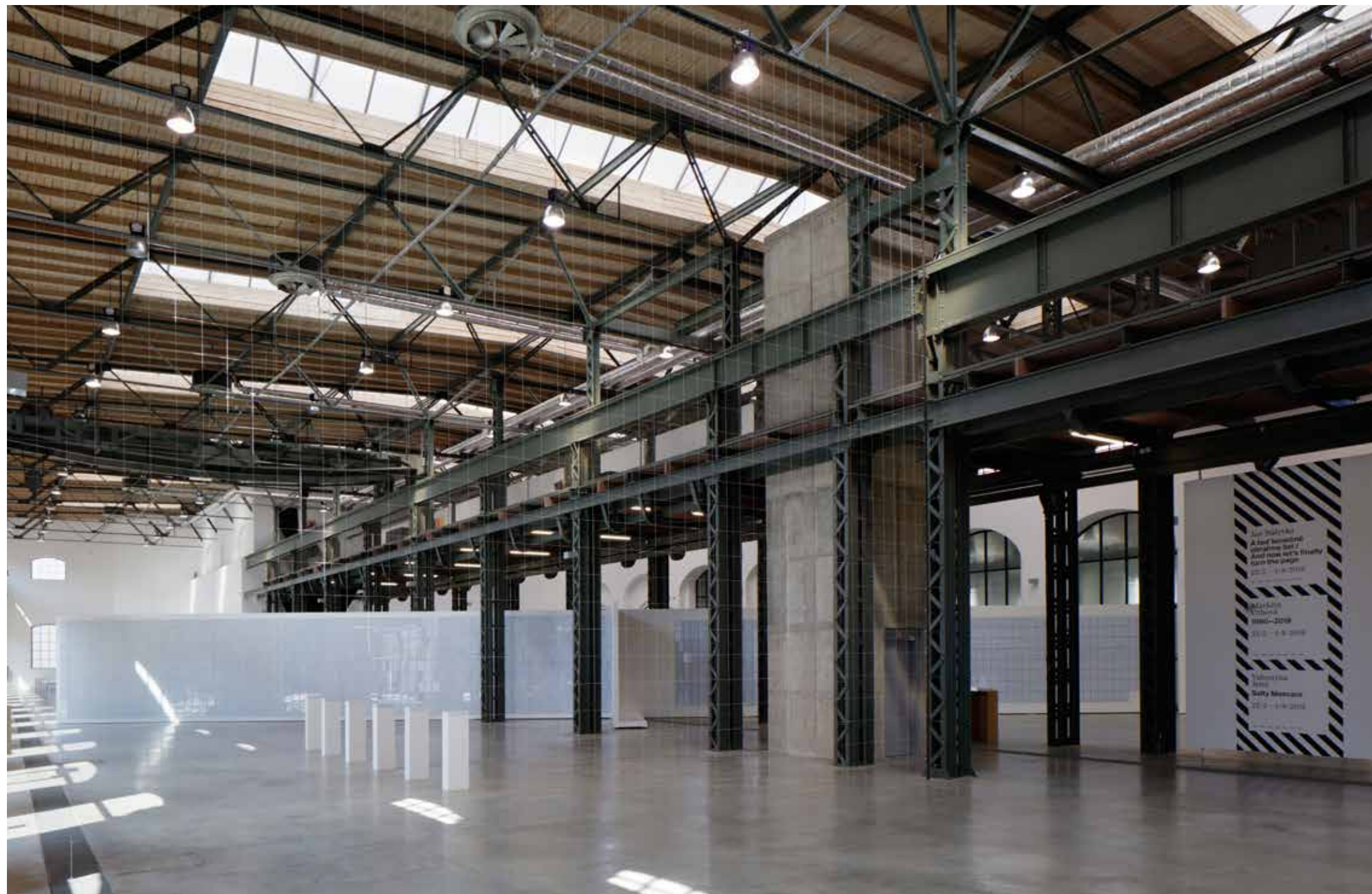
A teď konečně obraťme list And Now Let's Finally Turn The Page

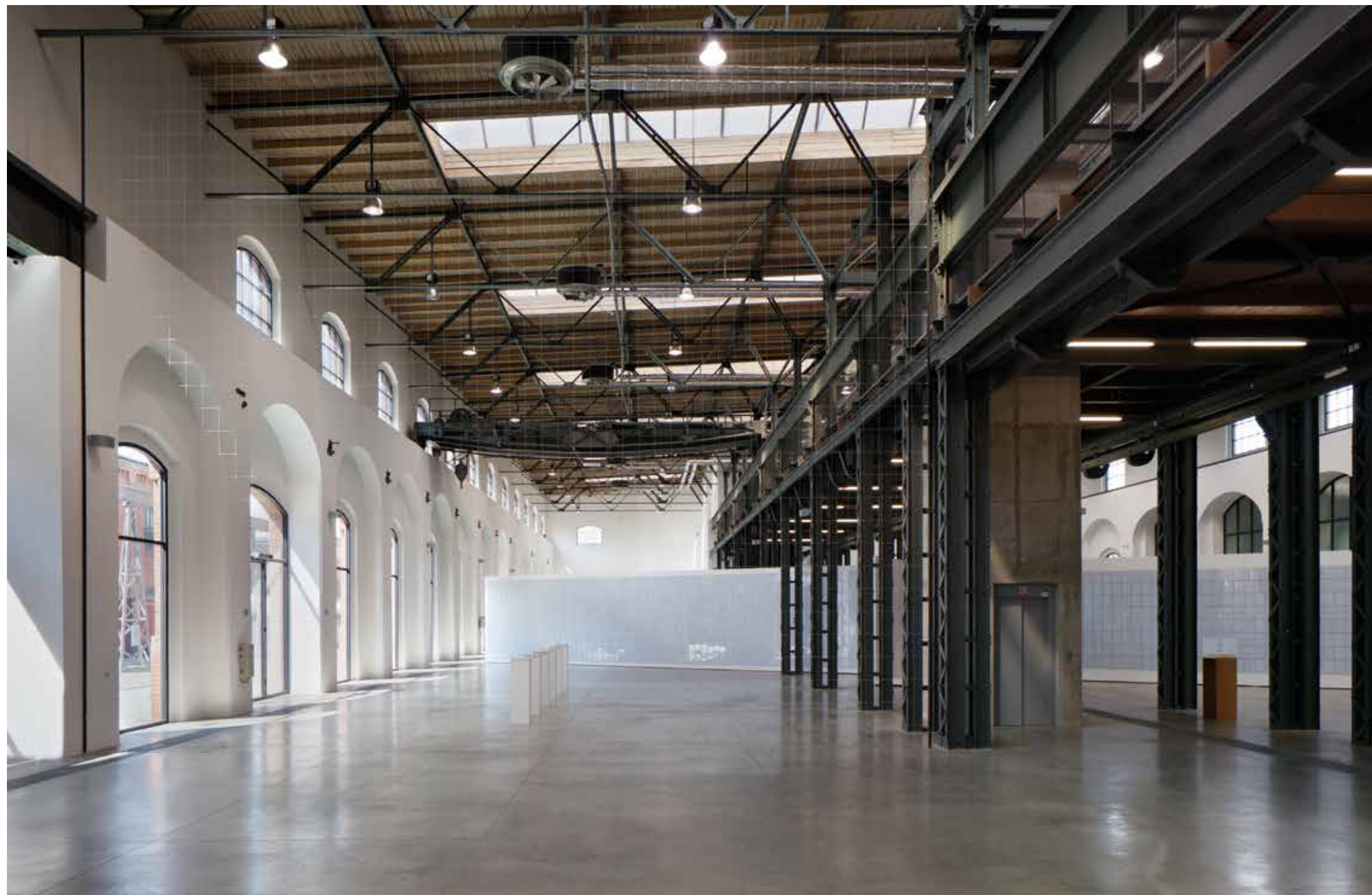
23. 5.–4. 8. 2018

Fait Gallery

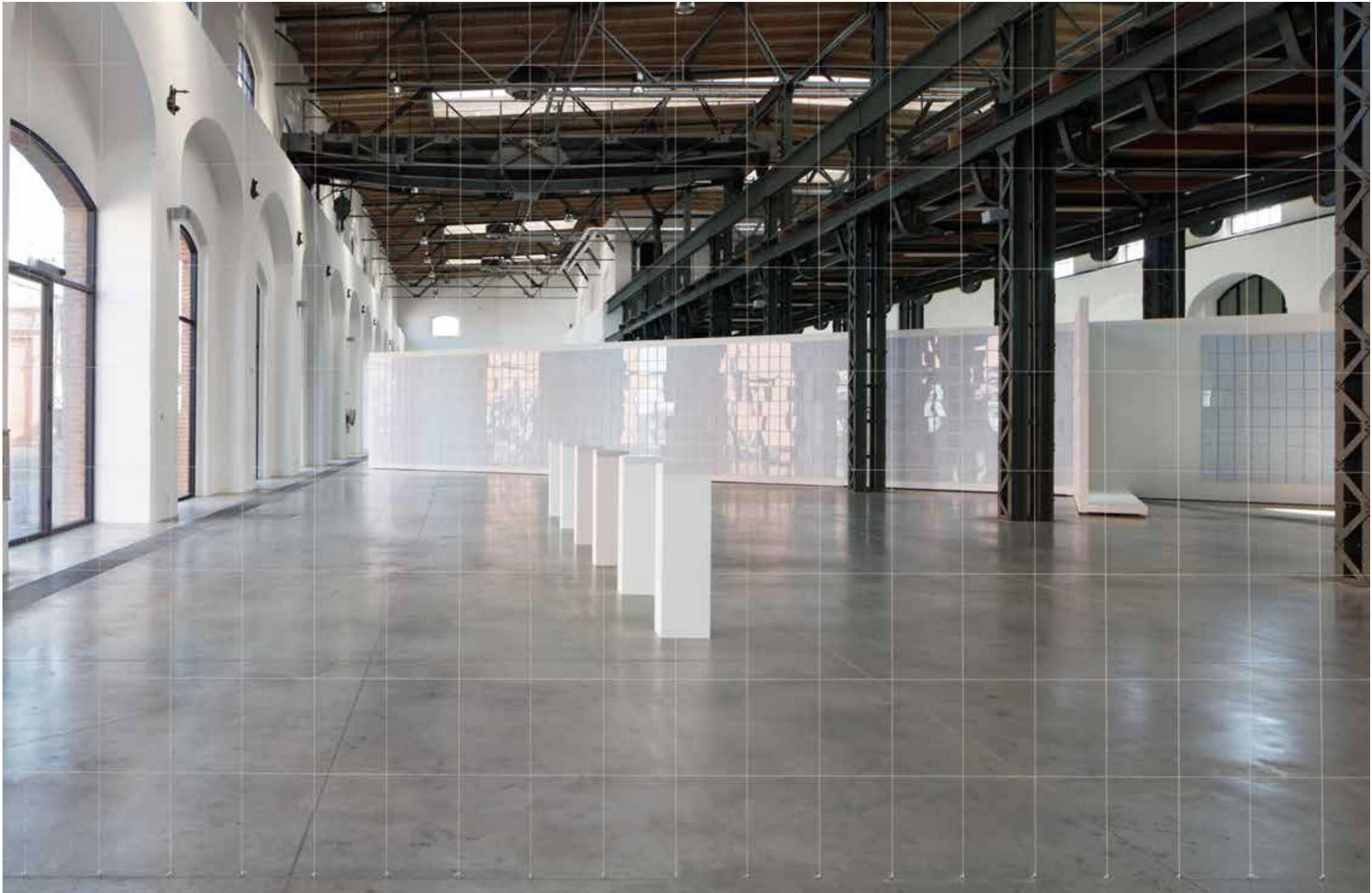
Brno

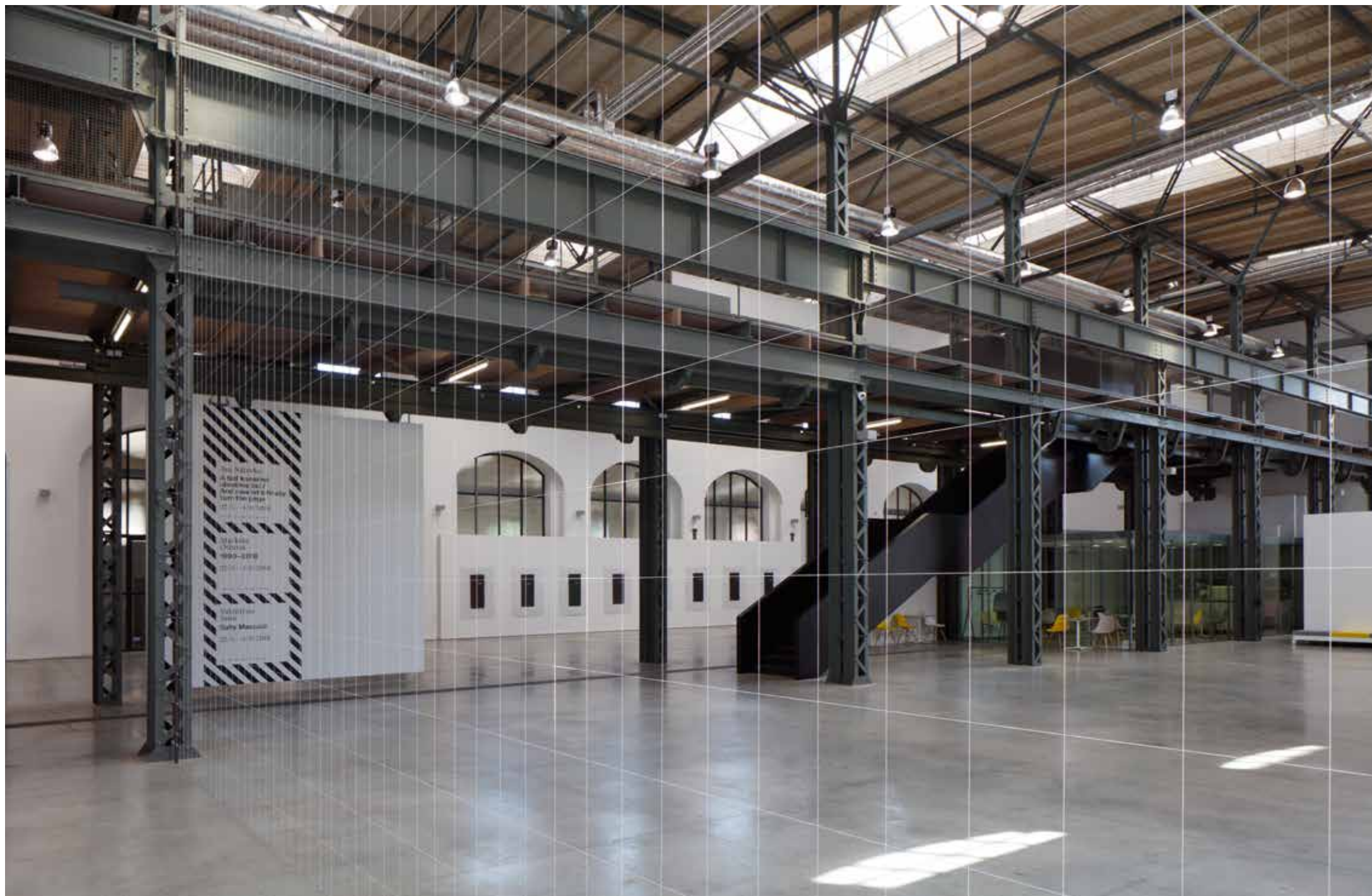
Kurátor: Jiří Ptáček











Jan Nálevka
A teď konečně
obráťme list /
And now let's finally
turn the page

23/5 – 4/8/2018

Markéta
Čihová
1990–2018

23/5 – 4/8/2018

Valentýna
Janů
Salty Mascara

23/5 – 4/8/2018

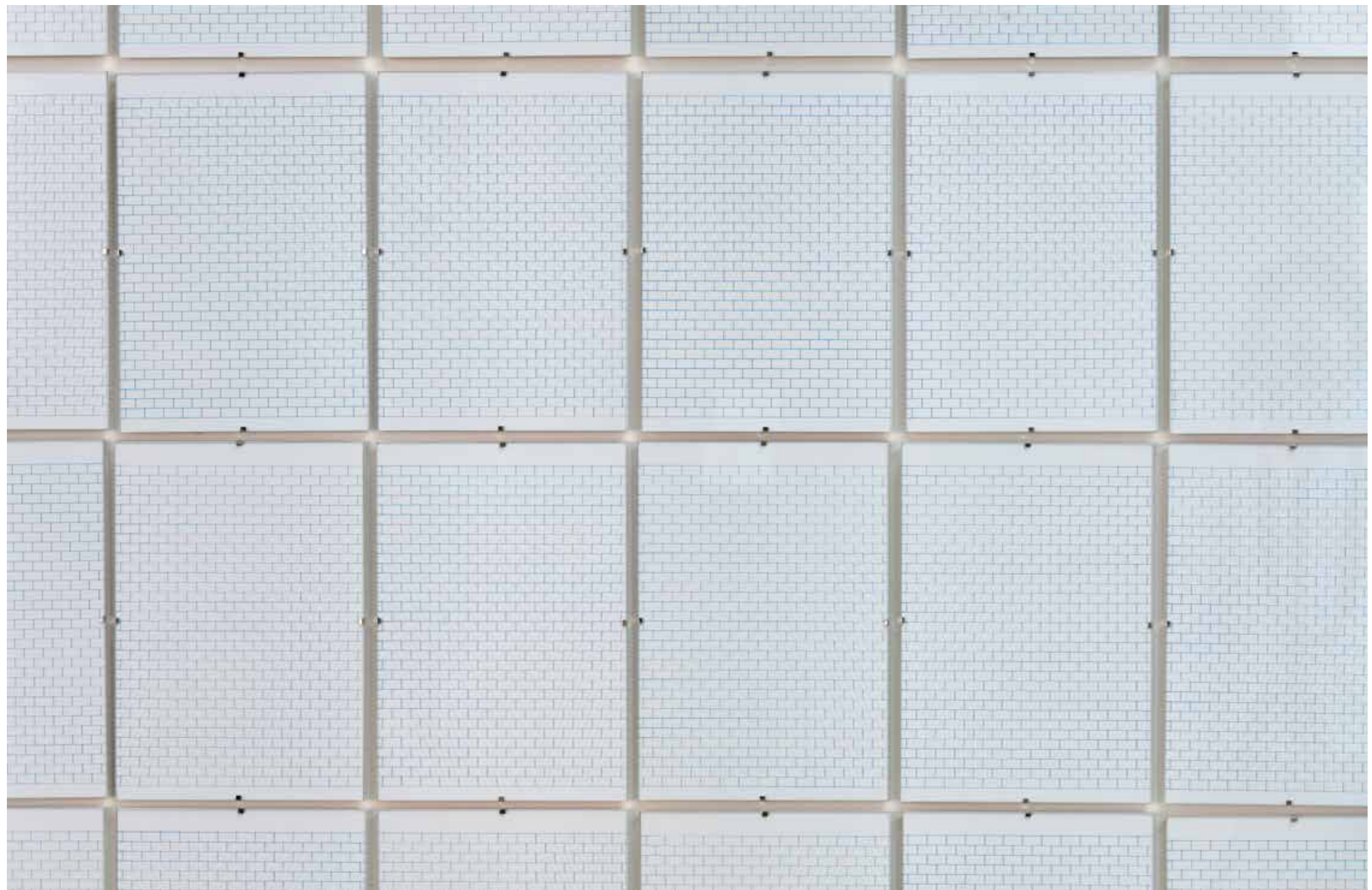


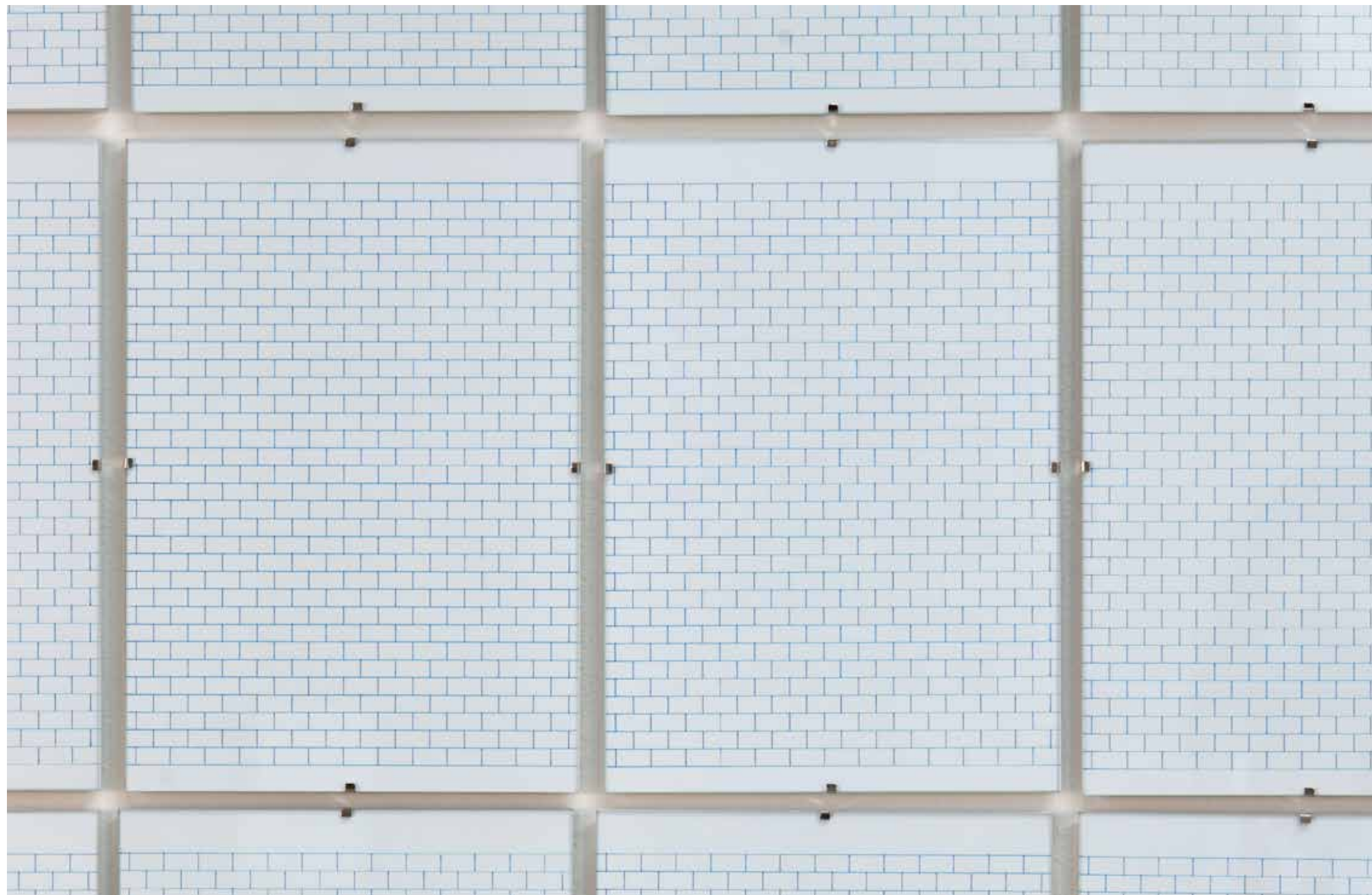












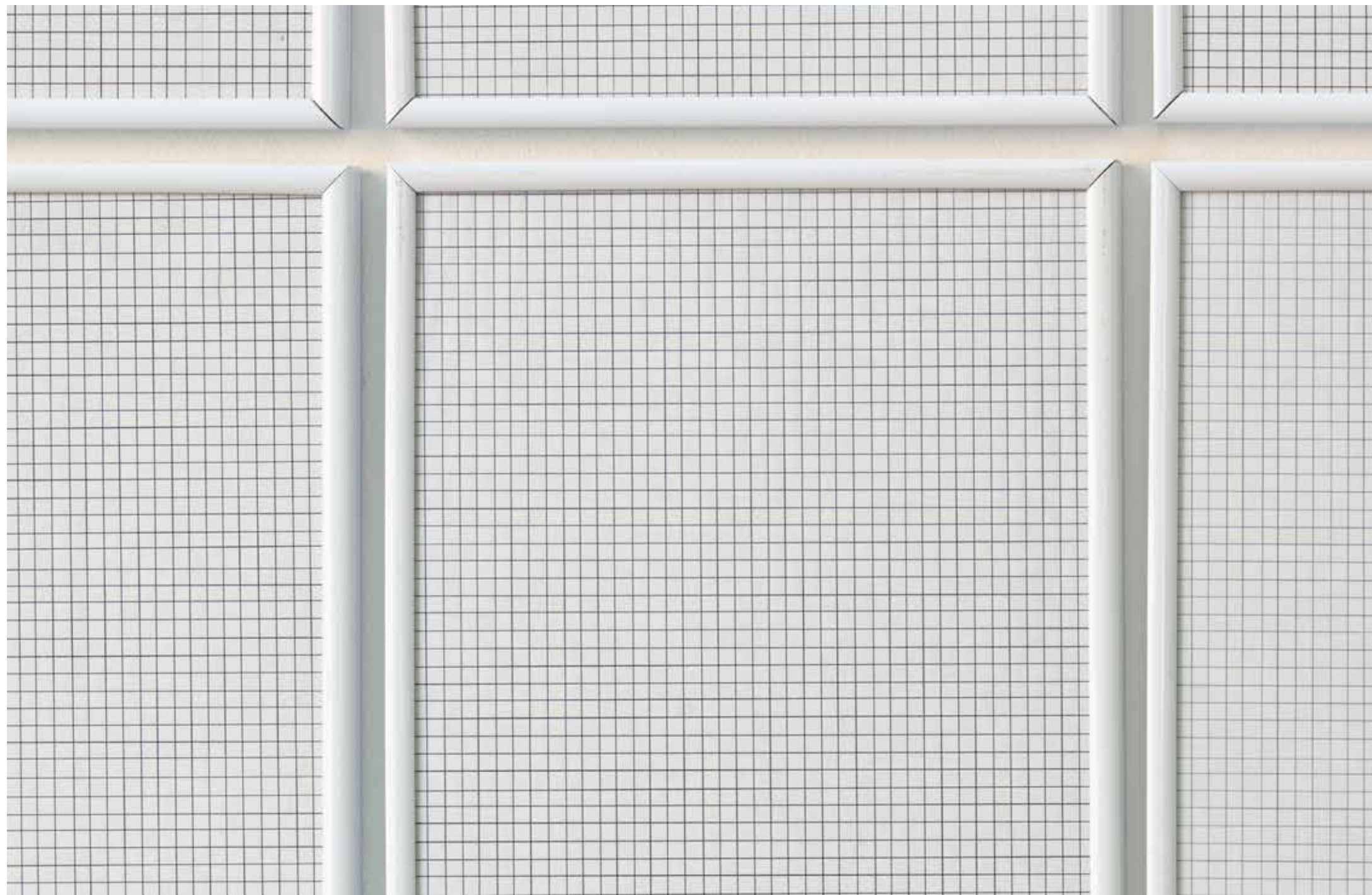






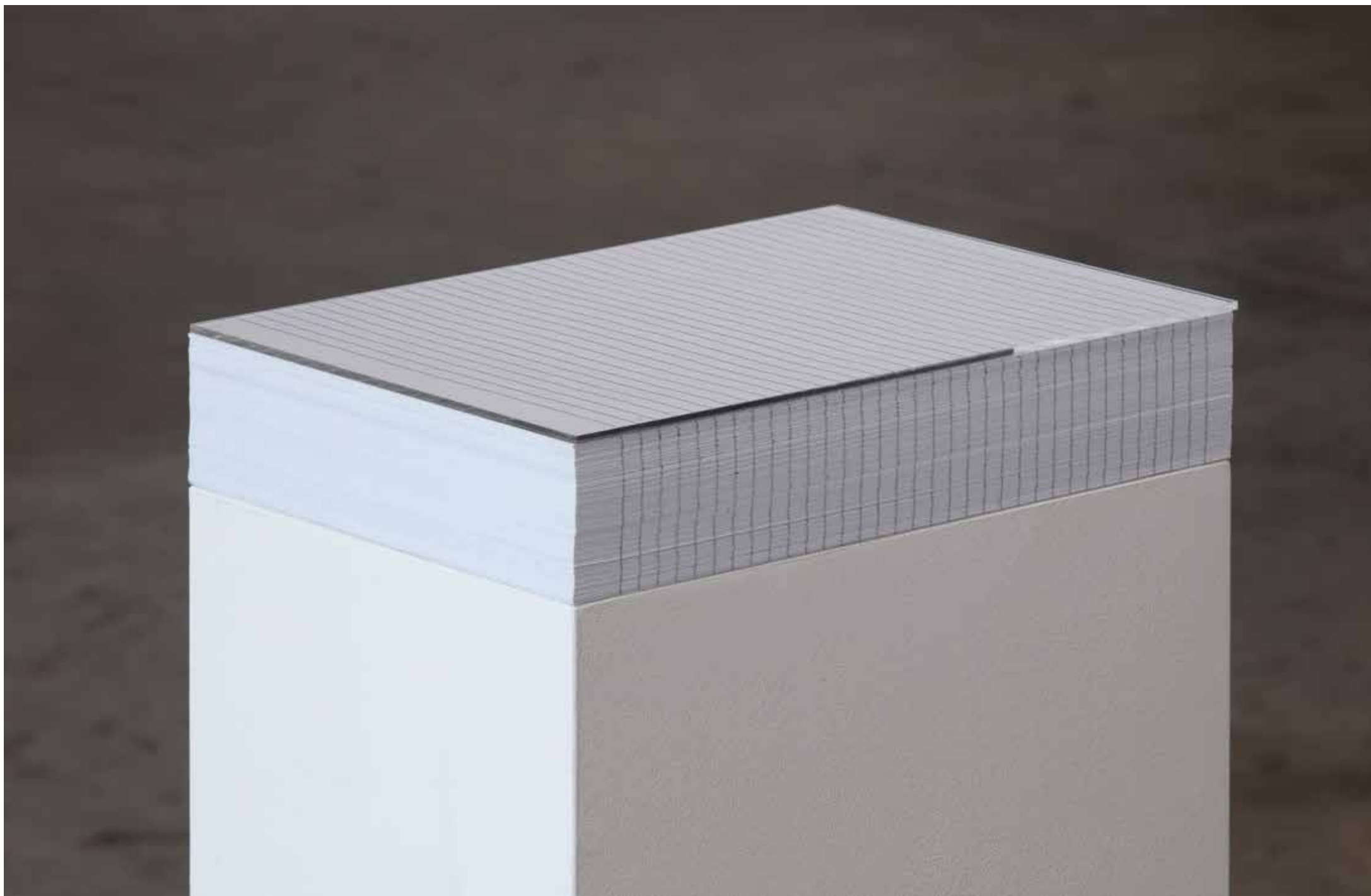
















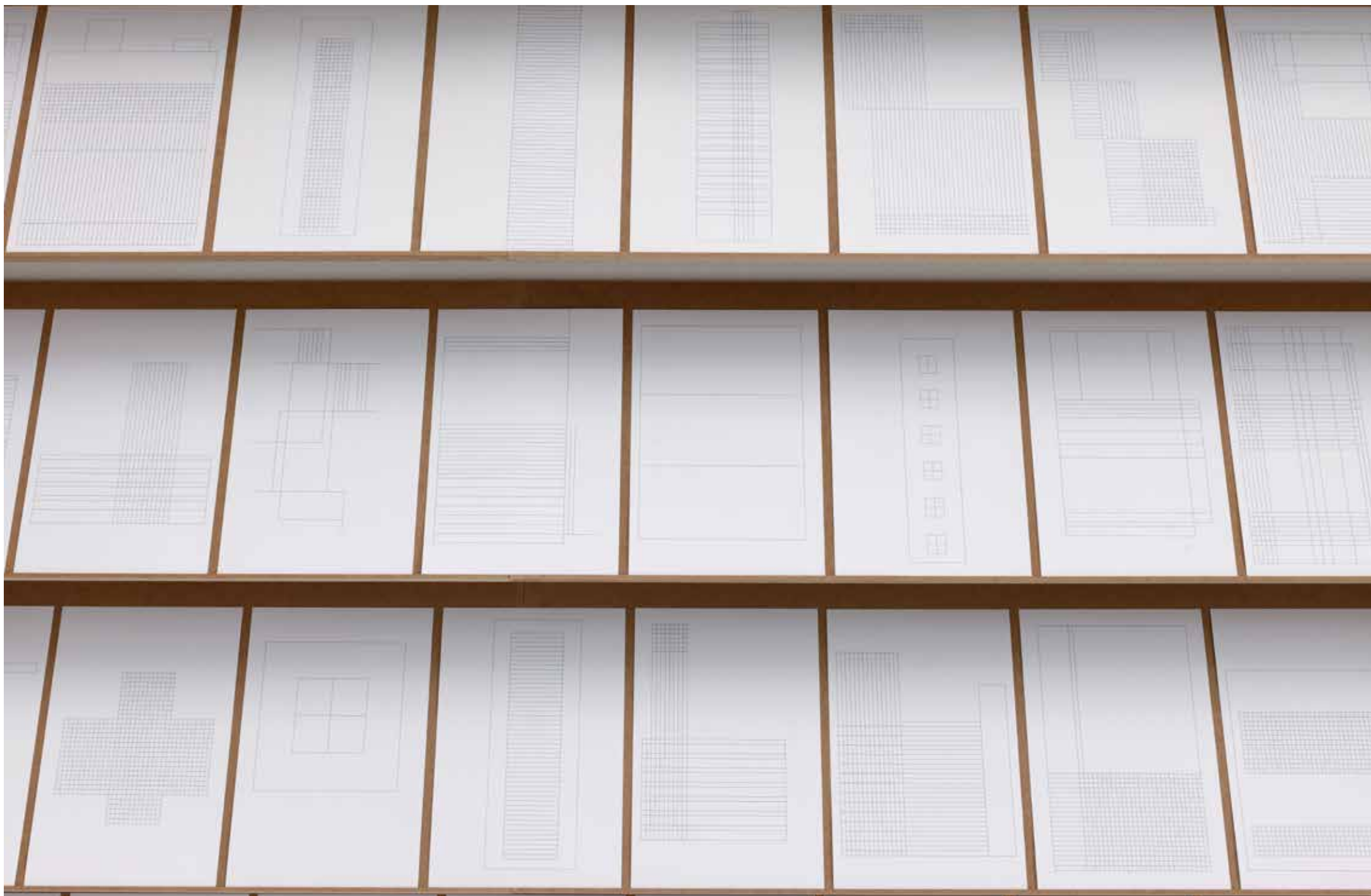


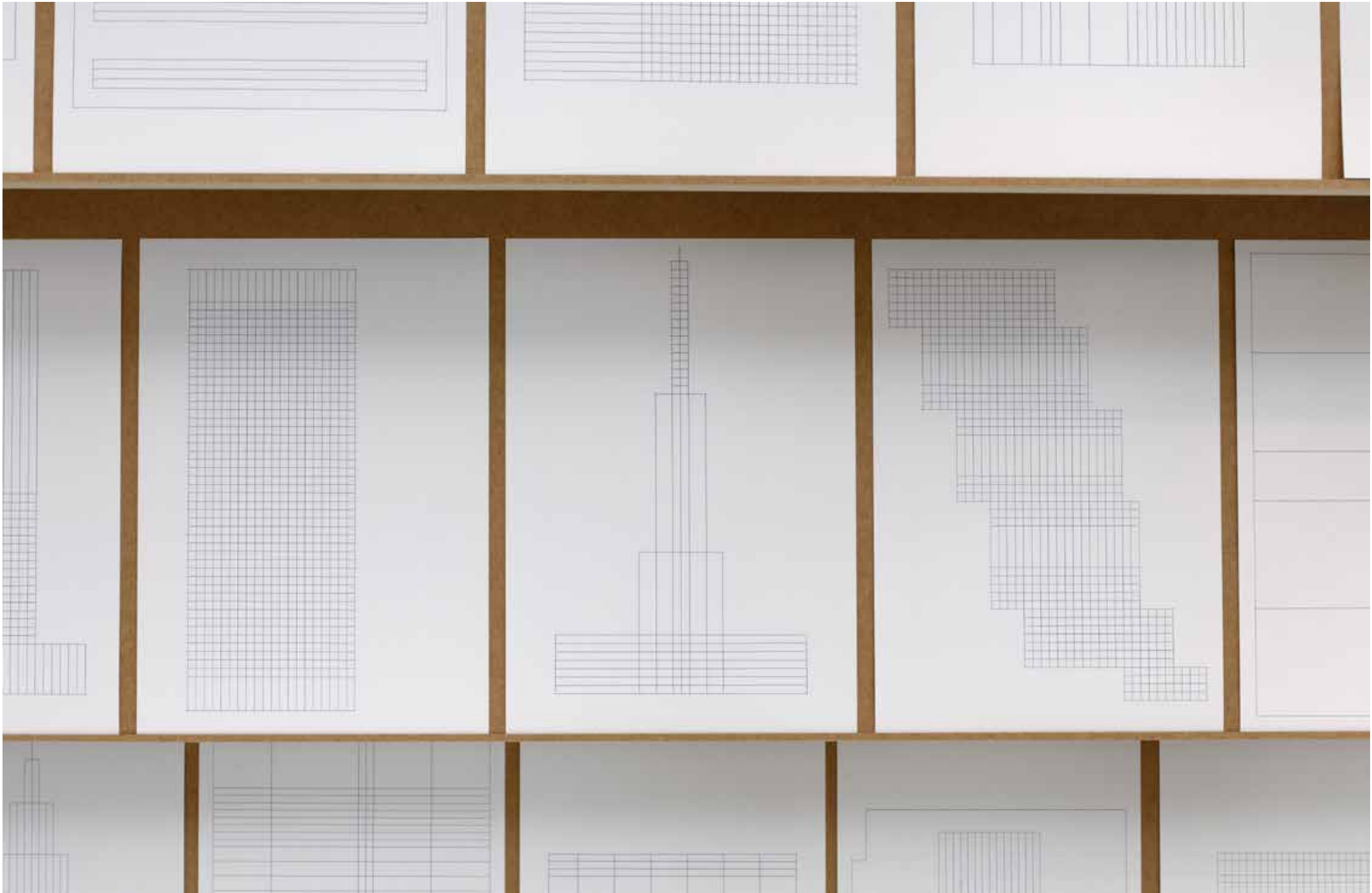




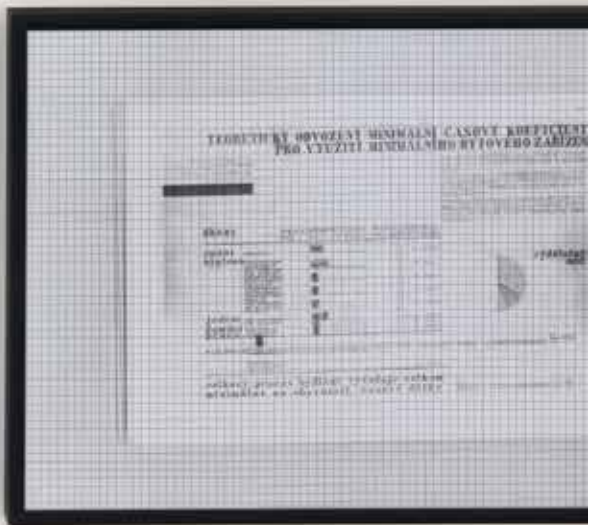
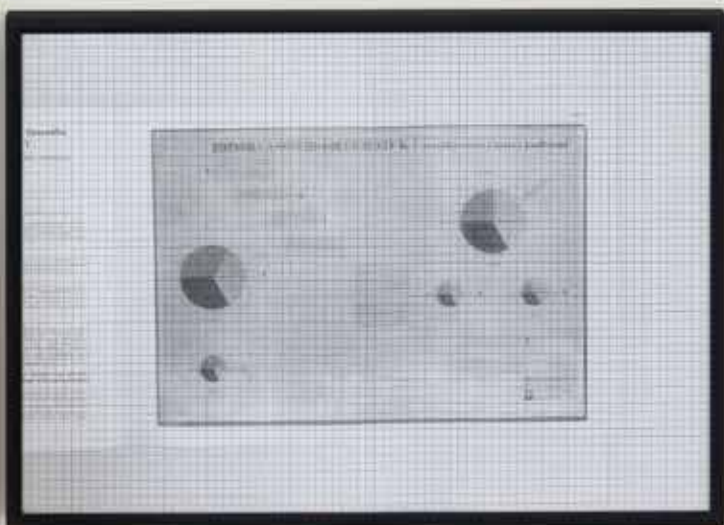
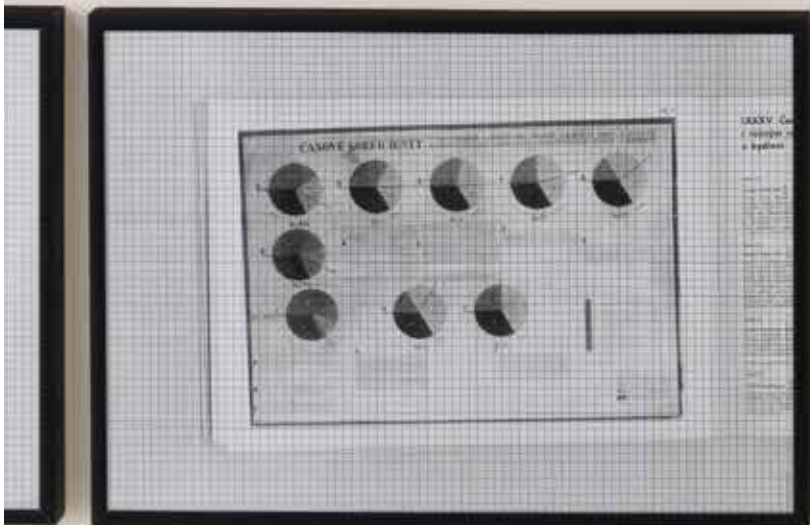
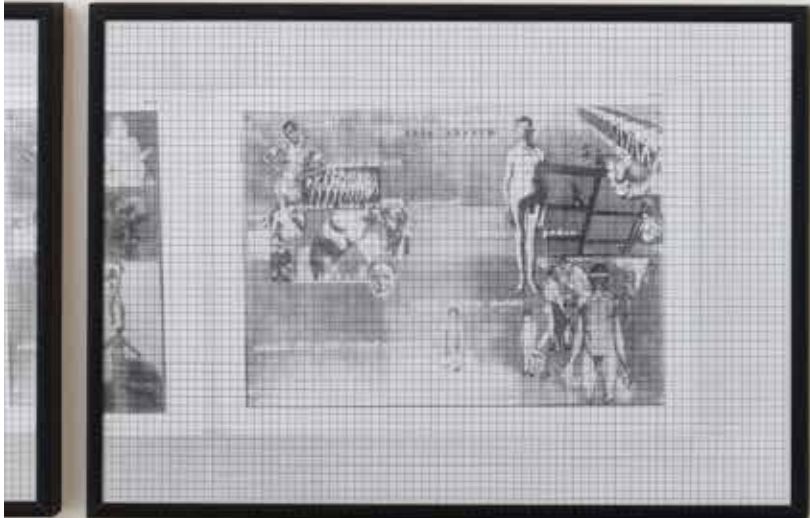










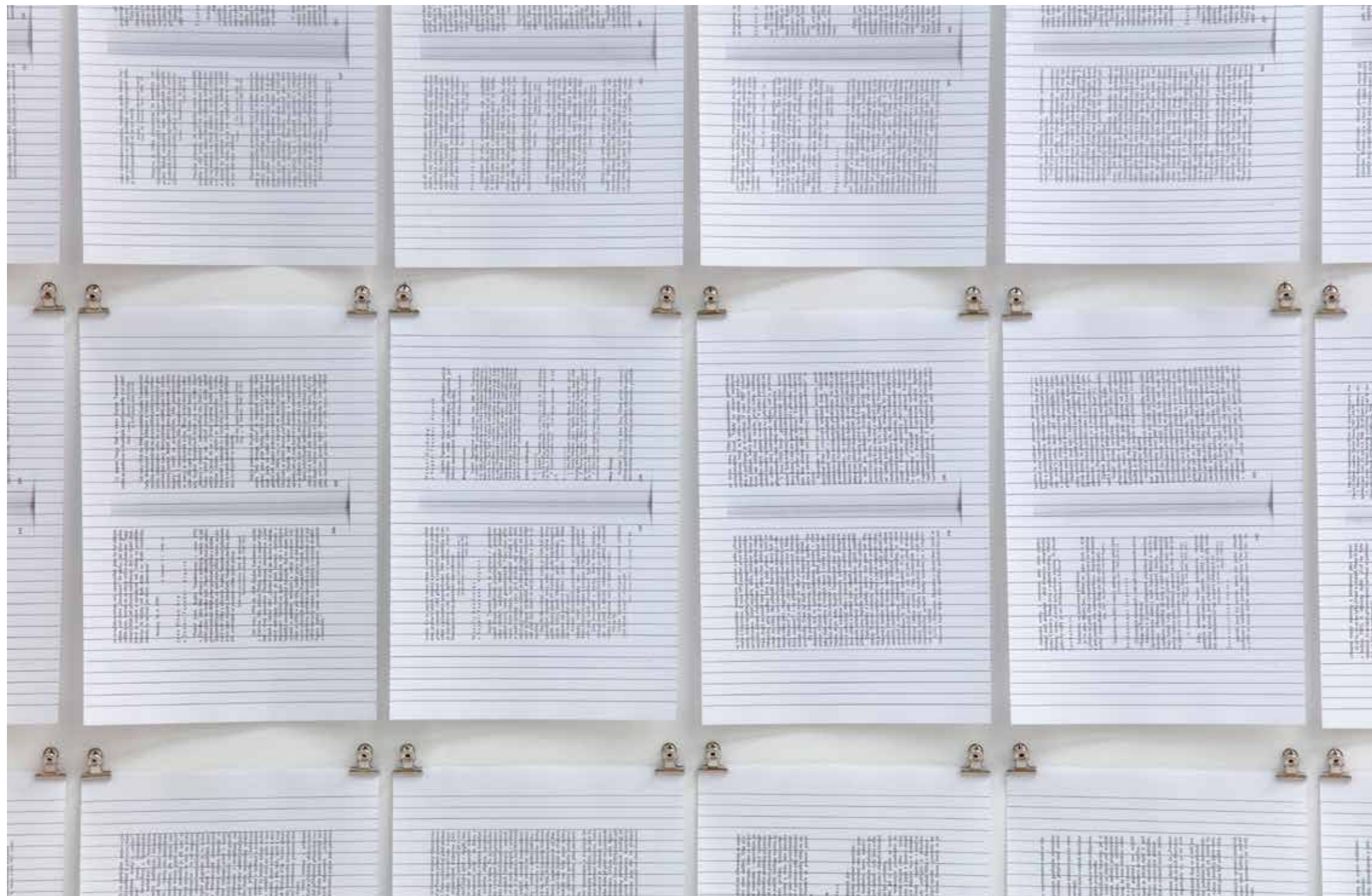


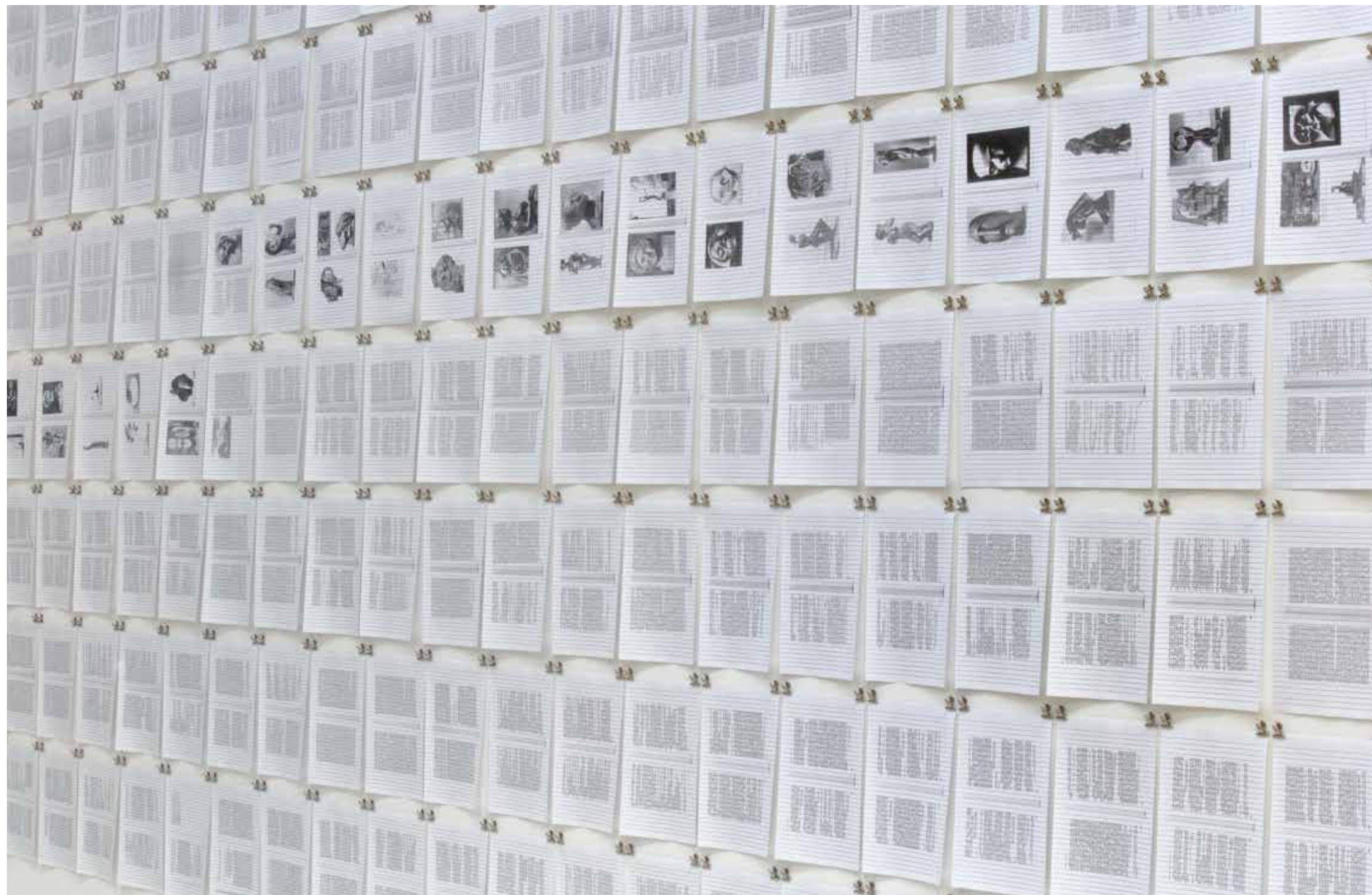








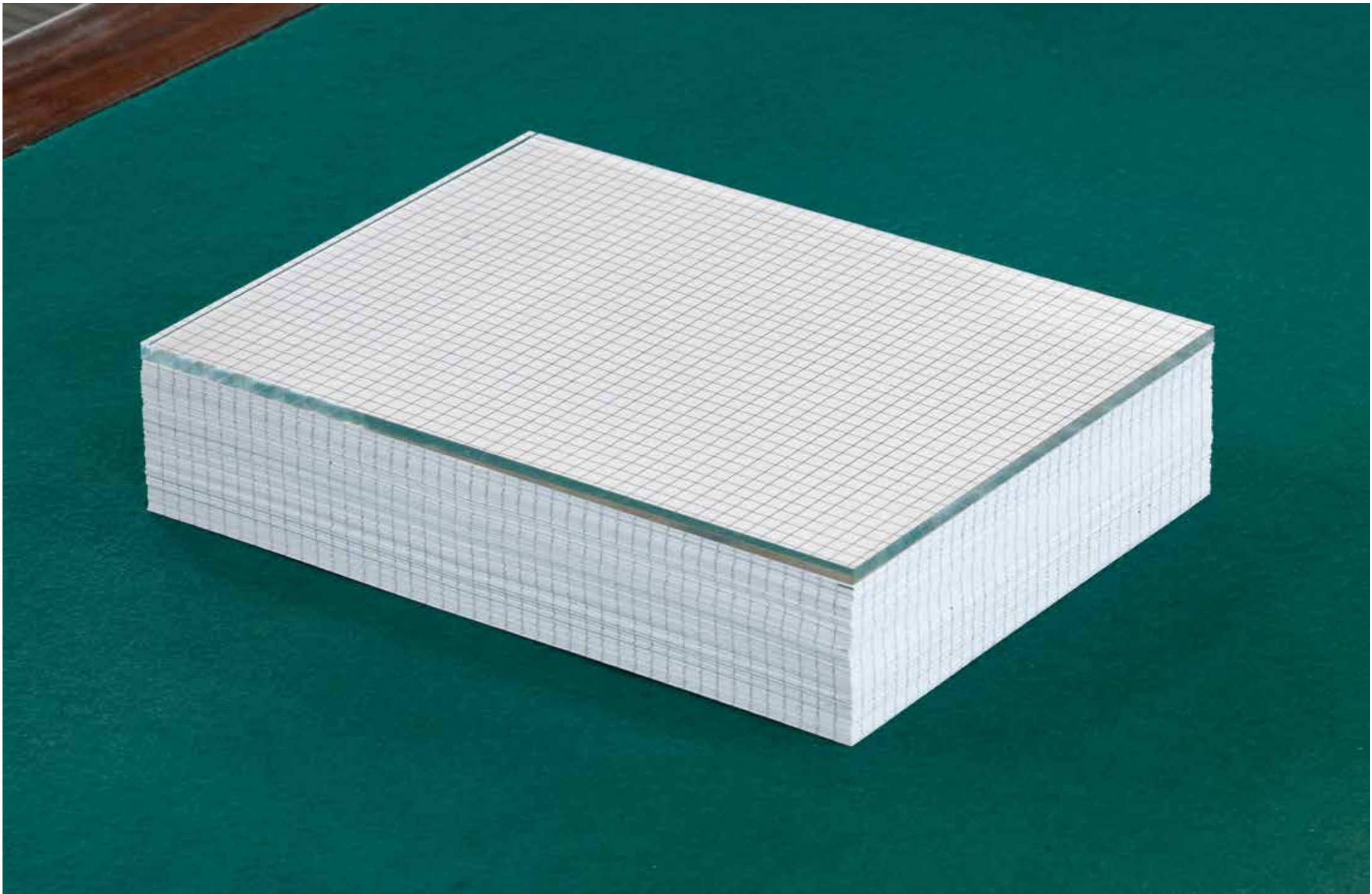




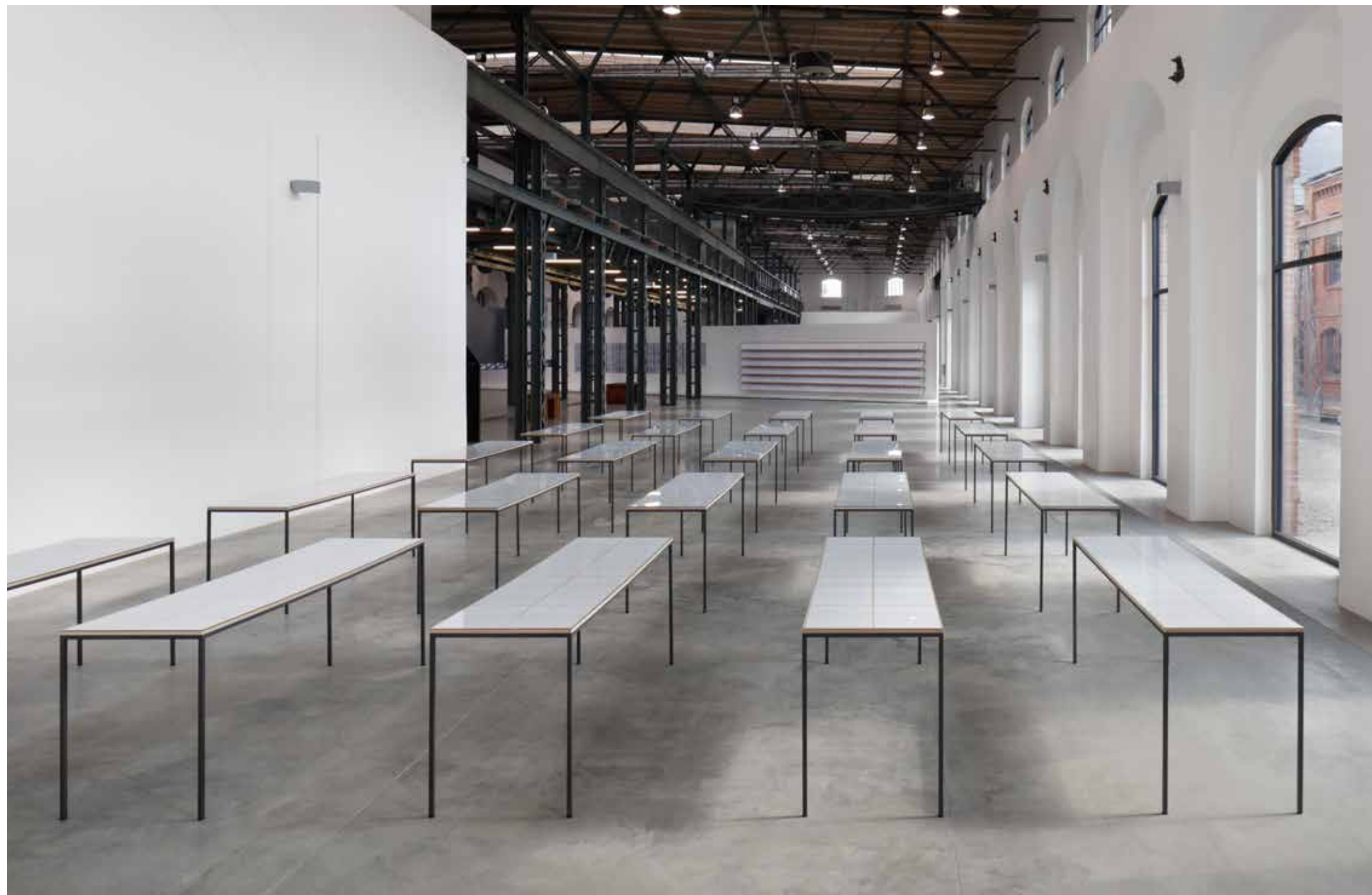


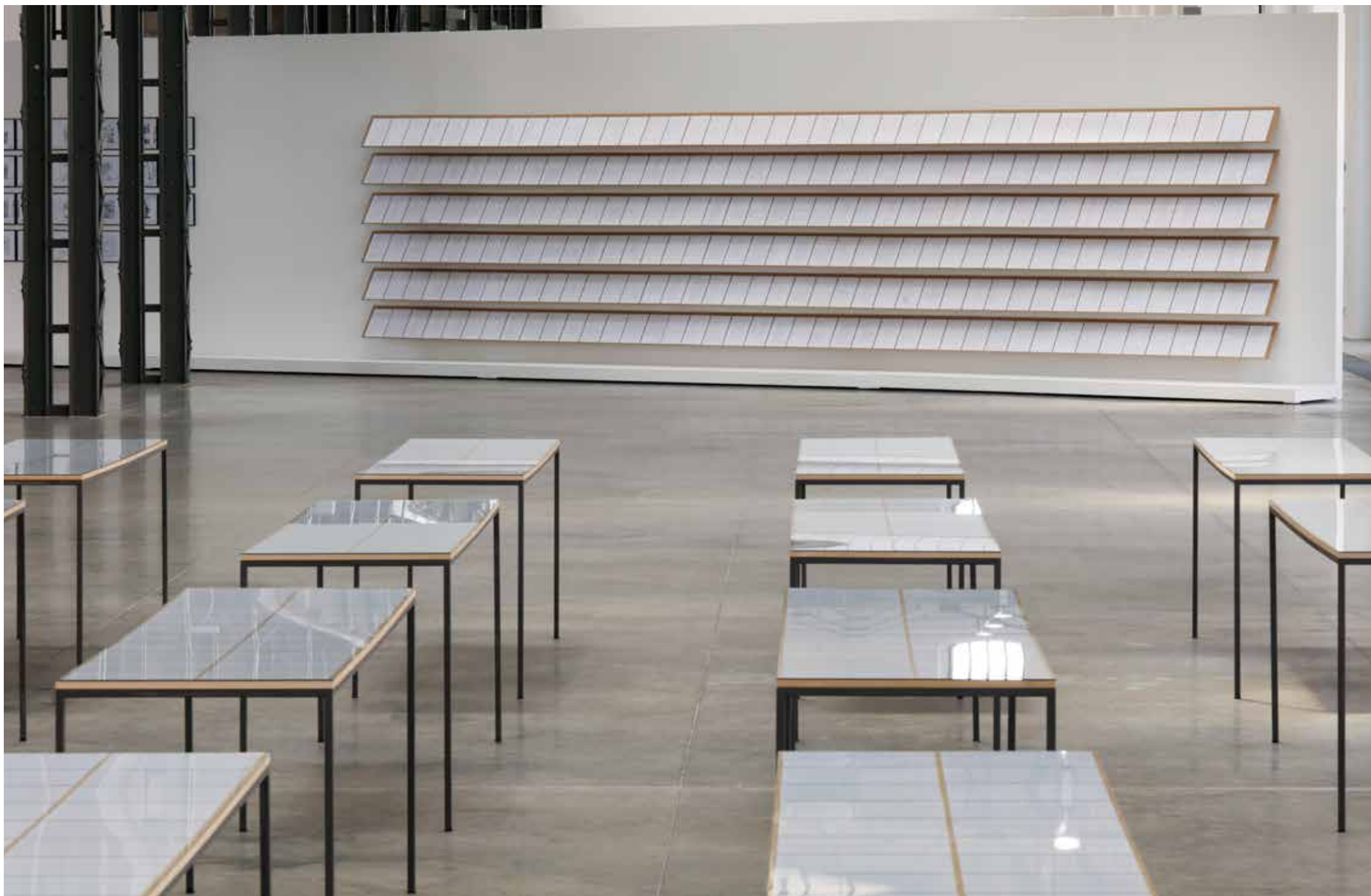


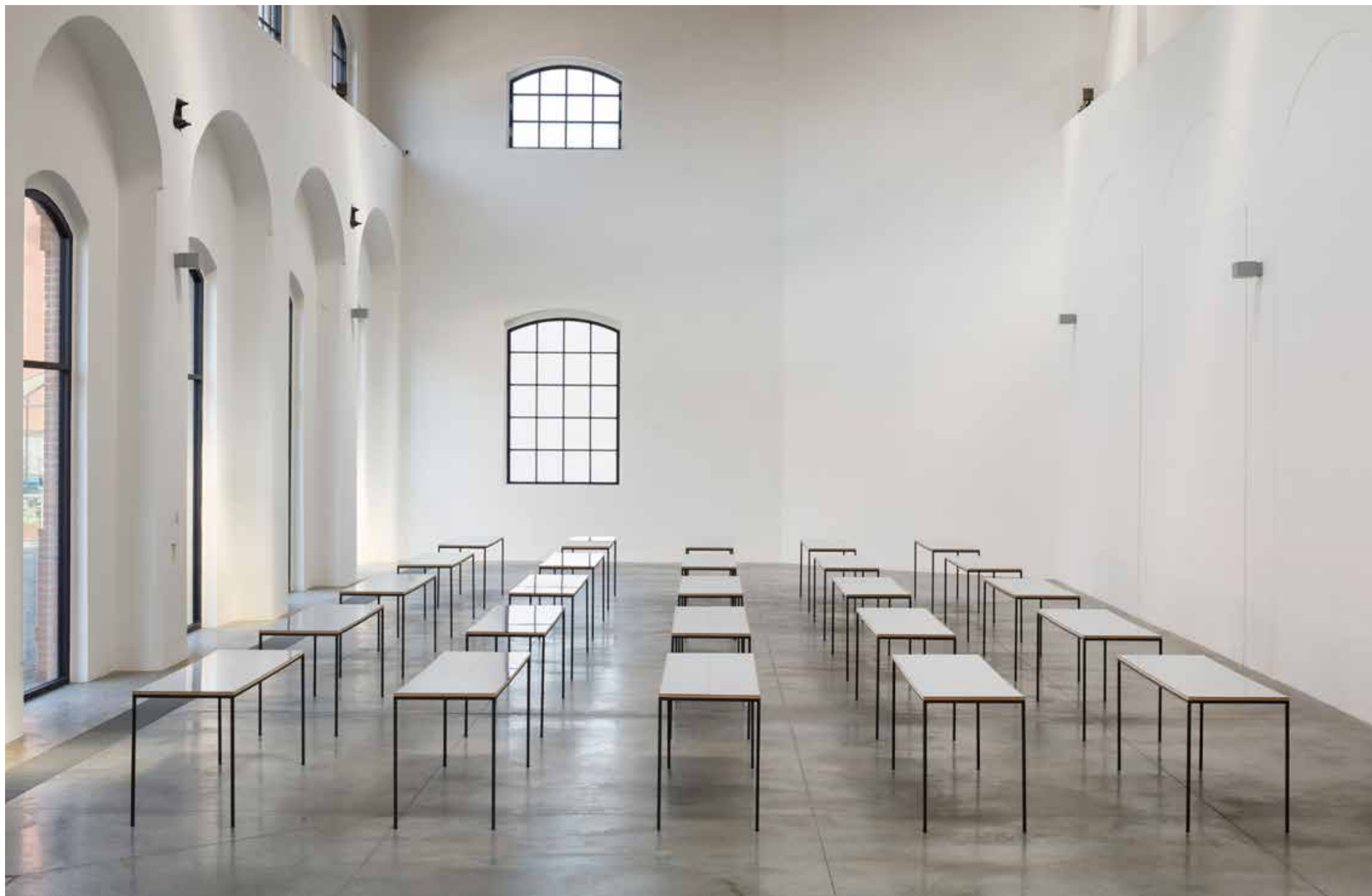












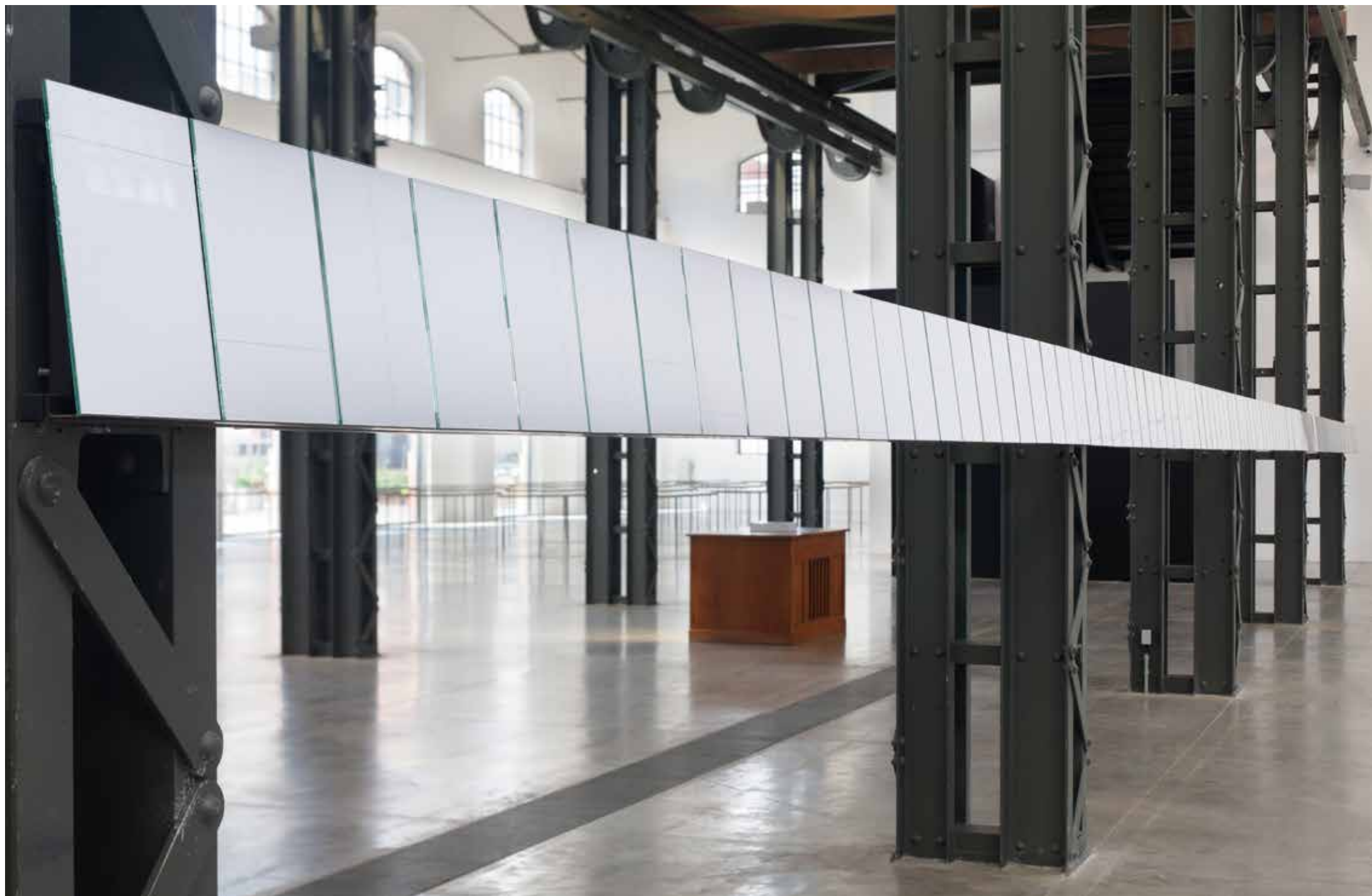






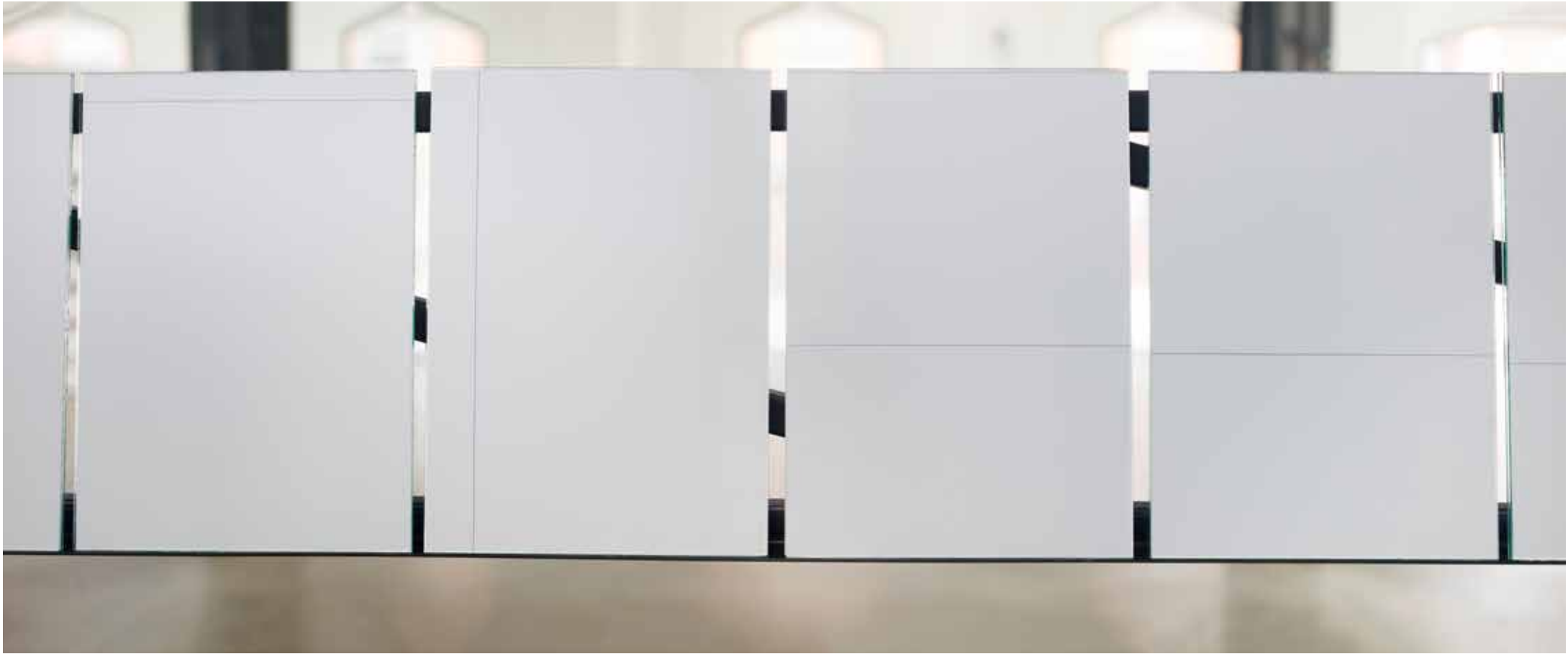






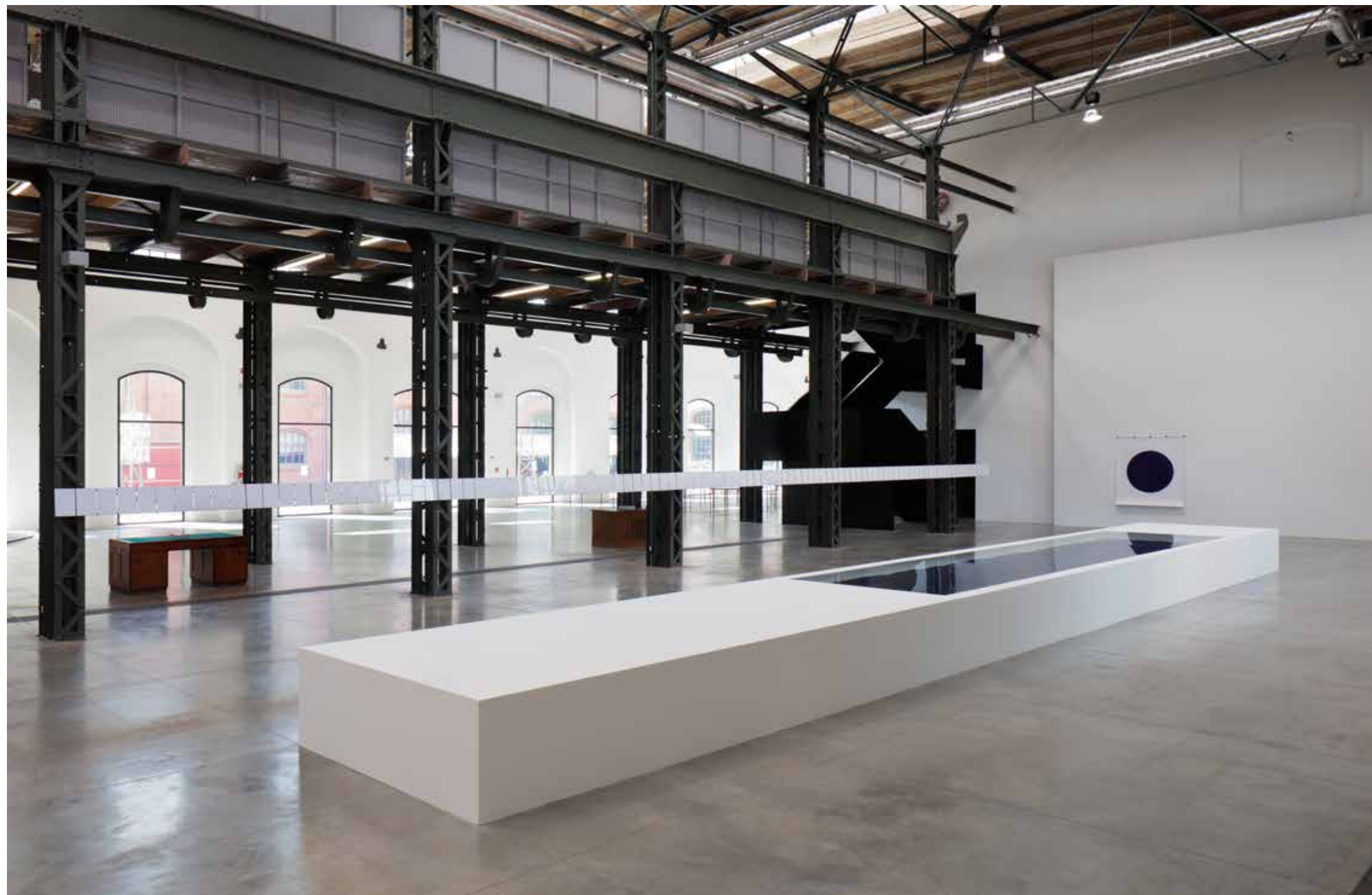


























POPISKY:

str. 2–7
ISO 216
2014, instalace, bílý provázek

Instalace byla vytvořena natažením bílého provázku mezi stěnami galerie tak, že tvoří pravidelnou obdélníkovou síť. Velikost každého oka sítě obdélníkového tvaru odpovídá velikosti standardního formátu kancelářského papíru A4 definovaného normou ISO 216. Jednotlivé provázky rozdělují vymezenou plochu na stejně velká oka standardizovaného prázdna.

str. 8–9
BRÁNA HARMONIE
2015, objekt, 3D tisk, 210 × 297 × 55 mm

Balík prázdnych bílých kancelářských papírů A4 po 500 ks byl naskenován 3D skenerem a poté vytištěn na 3D tiskárně. Vznikl tak objekt věrně kopírující svoji předlohu 1:1, jak jen to technologie umožňuje. Abstraktní geometrický kvádr je současně hyperrealistická kopie skutečnosti (v podstatě 3D fotografie). Kancelářský papír jako základní materiál do tiskárny, který slouží jako podložka/médium k potištění, je nyní sám vytištěn. Médium se stává obsahem. Blok prázdnych papírů, které už nemohou být nikdy zaplněny, prázdnota je v objektu metaforicky zafixována. Jako „brána harmonie“ je označován poměr stran formát papíru splňující mezinárodní standard ISO 216.

str. 10–15
NUŽE, A JSME ZAS U TOHO
2018, kresba modrým popisovačem, papír A4, 500 ks

Struktura standardního linkovaného papíru je překryta stejnou linkovanou strukturou otočenou o 90 stupňů, při zachování pravidla, že svislé linky vždy vynechávají jeden horizontální řádek. Vznikne tak textura cihlové zdi. Zeď je architektonický prvek definující či omezující prázdny prostor, podobně jako linky na papíře. Zaplňování stránek kresbou se zase blíží pracovnímu postupu stavění zdi kladením cihel na sebe. Prázdny linkovaný papír je zaplněn/zazděn. Zeď je stále hojně užívaným nástrojem řešení socioekonomických či zahraničněpolitických vztahů.

str. 15–21
RÁDA BYCH TOTIŽ I PODOTKLA, ŽE...
2010, kresba modrou propiskou na kancelářském papíru
A4, 1050 ks

Listy bílého kancelářského papíru byly ručně nalinkovány tak, aby výsledek byl co možná nejméně rozeznatelný od standardních předtištěných čtverečkových papírů. Čistý papír dostal svůj řád. Přestože byla plocha papíru zaplněna, můžeme ji stále vnímat jako prázdnu, jako tabulku, která jen determinuje způsob případného příštího zaplnění, jako uspořádání prázdneho prostoru, organizaci v nejobecnějším slova smyslu. Exaktní řád je narušen lidským faktorem: ačkoliv jsou všechny kresby stejné, každá je svými drobnými nepřesnostmi originál. Kresebným materiálem se stala modrá propiska, nejobyčejnější kancelářský nástroj. Výsledek je nesrovnatelně pracnější verzí (napodobeninou) běžného užitkového materiálu. Kresby jsou instalovány tak, aby čtverečková struktura každé z nich navazovala na ostatní. Stávají se jednou časoprostorovou kresbou, pokrývající všechny stěny galerie, otevřenou geometrickou strukturou, která teoreticky může pokračovat do nekonečna. Přestože byly stěny galerie zaplněny, můžeme je stále vnímat jako prázdne, jako vizualizaci prázdneho prostoru.

str. 21–24
MŮŽEME ZTRATIT VŠECHNO, JEN NE ČAS
2009–10, kresba modrou propiskou, kancelářský papír A4, 6x500 ks

Všechny listy balíku bílých kancelářských papírů byly ručně nalinkovány tak, aby výsledek byl co možná nejméně rozeznatelný od standardních předtištěných linkovaných papírů. Čistá plocha papíru dostala svůj „řád“. Kresebným materiálem se stala modrá propiska, nejobyčejnější kancelářský nástroj. K nalinkování jednoho balíku papírů bylo potřeba několik desítek hodin intenzivní systematické práce. Výsledek je mnohem pracnější verzí (napodobeninou) běžného užitkového materiálu. Zaplňuje linkovaná struktura původně prázdny papír, nebo jen prázdne řádky zpřítomňují nepřítomnost textu...?

str. 24–26, 29–32
FORMA NÁSLEDUJE NORMU
2016, kresba modrou propiskou, kancelářský papír A4, 250 ks

Série kreseb vychází z myšlenky, že výlučným a důsledným uplatněním

horizontály a vertikály v architektuře a umění lze vytvořit styl, jenž neguje individuálně ve prospěch kolektivismu (Oskar Schlemmer o Theo van Doesburgovi, 1922). Kresby samotné vznikly na půdorysu čtvercového rastru standardního čtverečkovaného papíru prakticky jen vynecháním některých čar sítě. Cílem bylo vytvořit kresby morfologicky na pomezí architektury a formuláře. Bylo použito celé balení kancelářských papírů A4 a modrá propiska jako nejobyčejnější kancelářský nástroj.

str. 33–36
FRAGMENT

2015, kresba modrou propiskou, xerox, kancelářský papír A3, 74 ks

Zdrojem pro sérii kreseb se stal instruktážní cyklus fotomontáží českého avantgardního architekta, teoretika a malíře Jiřího Krohy (1893-1974) „Sociologický fragment bydlení“ z roku 1932. Cyklus byl diagnózou neúspěšného kapitalistického řešení bytové otázky ve 30. letech a prognózou lepšího socialistického zítřka. Diagramy, kresebná schémata a grafy měly u diváků umocnit exaktnost a objektivitu vědeckých tvrzení, ačkoliv v tomto případě estetická působivost zastiňovala funkci a apelativní hodnotu sociálně kritického díla. V 70. letech byl cyklus zpracován do knižní podoby (Sociologický fragment bydlení, Brno 1973). Všechny reprodukce tabulí z této knihy byly oxeroxovány na papíry formátu A3. Jednotlivé listy byly posléze ručně nalinkovány tak, aby byl výsledek co možná nejméně rozeznatelný od standardních předtištěných čtverečkovaných papírů. Kresebným materiálem se stala modrá propiska, nejběžnější kancelářský nástroj. Papíry jsou dvakrát zaplněny, znovu použity. Z podstaty prázdná utilitární struktura čtverečkovaného papíru nabízí hypotetické budoucí přepsání původní obrazové informace. Čtvercová síť může být v kontextu obrazové informace vnímána jako jiný užitečný nástroj - pomůcka k přenosu (zvětšování) obrazů, případně jako racionalistická mřížka „inženýrů lidských duší“.

str. 37–40
MYŠLENKY MODERNÍCH SOCHAŘŮ
2013, xerox, kresba modrou propiskou, kancelářský papír, formát A4, 302 ks

Všechny stránky knihy „Myšlenky moderních sochařů“ (Praha 1971) byly oxeroxovány na papíry formátu A4. Jednotlivé listy byly posléze ručně nalinkovány tak, aby výsledek byl co možná nejméně rozeznatelný od standardních předtištěných linkovaných papírů. Již jednou zaplněná plocha papíru dostala nový „řád“. Na pozadí linkovaného papíru zůstávají bloky textu

ilustrace z knihy. Papíry jsou dvakrát zaplněny, znovu použity, linky však přesto zůstávají fakticky prázdné. Utilitární struktura linkovaného papíru se dostává do modernistického kontextu obsahu knihy na pozadí. Prázdné řádky nabízejí hypotetické budoucí zaplnění, přepsání původního textu.

str. 41–45
JINÉ POKOJE, JINÉ HLASY
2011, kresba modrou propiskou na papíru formátu A4 a Letter, 2x 500 ks, 2 psací stoly

Všechny listy dvou balení bílého kancelářského papíru byly ručně nalinkovány tak, aby byl výsledek co nejméně rozeznatelný od standardních předtištěných čtverečkovaných papírů. První balení obsahuje papíry nejobvyklejšího evropského formátu A4, druhé papíry nejběžnějšího amerického formátu Letter. Pro formát A4 byla použita čtverečková mřížka běžná v evropském prostředí, pro formát Letter mřížka běžně užívaná v prostředí americkém. Formáty i mřížky tedy vycházejí z měřítek užívaných v těchto dvou geografických prostorech. Standardy formující životy lidí v euroamerické civilizaci se rozcházejí.

str. 46–53
JAK JSEM JIŽ DŘÍVE PODOTKLA
2012–13, kresba modrou propiskou na kancelářském papíru A4, 500 ks

Všechny listy balíku bílých kancelářských papírů byly ručně nalinkovány tak, aby výsledek byl co možná nejméně rozeznatelný od standardních předtištěných čtverečkovaných papírů. Poté byly všechny čtverečky sítě úhlopříčně proškrtnuty další čtverečkovou sítí. Čtverečkovaný papír můžeme stále vnímat jako prázdný, čtverečky jsou jen utilitární strukturou determinující způsob případného příštího zaplnění. Překrytím další čtverečkovou sítí v úhlu 45° došlo k faktickému proškrtnutí prázdného prostoru každého čtvercového pole, a tím ke znehodnocení utilitárnosti původní sítě, kterou už není možné dále zaplňovat. Teprve teď je papír opravdu prázdný. Kresby jsou instalovány tak, aby čtverečková struktura každé z nich navazovala na ostatní. Stávají se tedy jedinou časoprostorovou kresbou, vyplňující prostor galerie, otevřenou geometrickou strukturou, která teoreticky může pokračovat do nekonečna.

str. 54–60
PŘÍPADOVÁ STUDIE
2016, kresba modrou propiskou, papír A4, 100 ks

Každá kresba je tvořena pouze jedinou linkou dělicí plochu papíru na dvě části. Pozice čáry na papíře je určena strukturou standardního čtverečkového papíru, která je rozložena na jednotlivé elementy. Každá z čar je vždy na svém místě, které jí ve struktuře náleží a je použita jen jednou. Množství kreseb v sérii odpovídá počtu horizontálních a vertikálních linek na standardním čtverečkovém papíře formátu A4. Pořadí kreseb v instalaci je náhodné. Racionalistická struktura (světa) je dekonstruována.

str. 59–63
– (TIMES BOLD)
15. 2. 2014 – 15. 5. 2016, 853 x 150 cm, kresba modrou propiskou, karton

Tématem kresby je kresba samotná – systematické zaplňování plochy pokládáním jednotlivých čar těsně vedle sebe. K jejímu vzniku bylo potřeba mnoho měsíců intenzivní práce. Na konci tohoto procesu je však pouze monochromní plocha. Kresba, která nic nezobrazuje. Rukopis je v rámci možností maximálně potlačen. Kresebným nástrojem byla modrá propiska – nejobyčejnější kancelářský nástroj. Formát kresby je odvozen od poměrů stran pomlčky standardního fontu Times Bold. Kratší strana (svislá) je zvětšena na šířku role standardně vyráběného kartonu, tj. 150 cm, delší strana je pak zvětšena ve stejném poměru na 853 cm. Použitým materiálem a zvoleným tvarem se kresba do jisté míry stává jednoznačným textem, zvětšeným grafémem, pomlčkou, typografickým znaménkem označujícím pozastavení, odmlčení se. Textový význam znaku pomlčky přímo koresponduje s extrémní časovou náročností vzniku kresby.

str. 59–62, 64
.
2011, kresby modrou propiskou, papír, 150 x 170 cm, série 9 ks

Tématem kreseb je kresba samotná – systematické zaplňování kruhové plochy pokládáním jednotlivých čar těsně vedle sebe. Pro vznik každé kresby bylo potřeba mnoho hodin intenzivní práce. Na konci tohoto procesu však je pouze monochromní plocha. Kresba, která nic nezobrazuje. Rukopis je v rámci možností maximálně potlačen. Jako kresebný materiál posloužila modrá propiska – nejobyčejnější kancelářský nástroj. Použitým materiálem

a zvoleným tvarem se kresby do jisté míry stávají textem. Kruhový tvar je možné vnímat jako hodně zvětšený nejdrobnější grafém – tečku, typografické znaménko zakončující větu.

str. 64–66
A PROPOS, JEŠTĚ NĚCO
2013, nástěnná kresba, obyčejná tužka

Stěna byla rozdělena vodorovnými a svislými čarami na identická obdélníková pole formátu standardního kancelářského papíru A4. Kresebným materiálem byla obyčejná tužka. Stěna zůstala vymalována standardní bílou barvou na stěny. Prázdný prostor byl rozdělen, strukturován na standardizované sektory. Stěna je pokryta kresbou, přesto zůstává prázdná. Standardizované prázdnost.

LABELS:

p. 2–7
ISO 216
2014, installation, white string

White string was stretched between the gallery’s walls to form a rectangular net. Each hole in the mesh netting is of standard office paper size, as defined by the international ISO 216 norm (A4). The plane is divided into identically-sized holes of “standard” voids. The created “administrative” net does not allow the viewer to enter the larger part of the gallery space.

p. 8–9
GATEWAY TO HARMONY
2015, object, 3D print, 210 × 297 × 55 mm

A package of blank white A4 office paper (500 pcs) was scanned using a 3D scanner and then printed using a 3D printer. The result is an object faithfully replicating its template in a 1:1 ratio: as only that technology permits. The abstract geometric block is at the same time a hyper-realistic copy of reality (basically a 3D photo). The office paper as the basic material for the printer, which serves as support / a medium for printing, is now itself printed. The medium becomes content. A pad of blank white papers that can never be filled; an emptiness metaphorically fixed in the object. The term “Gateway to Harmony” (also Golden ratio or Golden section) designates the aspect ratio of the A4 format.

p. 10–15
WELL, HERE WE ARE AGAIN
2018, drawing with blue pen, A4 office paper, 500 pieces

The structure of a standard lined piece of paper is covered with the same lined structure, but turned by 90 degrees, while maintaining the principle that vertical lines always skip one horizontal line. Thus, the texture of a brick wall is formed. A wall is an architectural element that defines or limits empty space: just as the lines on a piece of paper. Filling the page with drawings brings us once again closer to the process of building a wall by placing bricks on top of one another. Empty, lined paper is full/walled up. Walls are still a widely used tool when resolving socio-economic or foreign policy relationships.

p. 15–21
I WOULD ALSO LIKE TO ADD THAT...
2010, drawing with blue ballpoint pen on A4 office paper, 1050 pcs

Sheets of white office paper were lined by hand so that the result would be nearly indistinguishable from standard pre-printed squared papers. Blank paper received an order of its own. Although the paper area was filled in, we can still perceive it as empty: as a table that only determines the way of possibly filling in the paper in the future; as an arrangement of empty space, organization in the most general sense of the world. The exact order is disrupted by the human factor: although all drawings are identical, each is an original in its minute imperfections. The drawing medium is blue ballpoint pen, the most common office utensil. The result is an incomparably more labor-intensive version (imitation) of common utilitarian material. The drawings were installed in the space so that the squared structure of each would be aligned with the others. Together they become a single space-time drawing covering all the walls of the gallery with an open geometrical structure that can theoretically continue ad infinitum. Although the gallery walls were filled up, we can still perceive them as empty: as a visualization of empty space.

p. 21–24
WE CAN LOSE EVERYTHING BUT NOT TIME
2009–10, blue ballpoint pen drawing, office paper A4, 6x500 pcs

All sheets from packages of white office paper were manually linked so that the chance of distinguishing them from standard preprinted lined paper is minimal. The clean papers have received “order”. The most common office tool, a blue ballpoint pen, became the drawing medium. Dozens of hours of intensive work were needed to create one package of paper. The result is a much more labor-intensive version (imitation) of standard utilitarian material. Does the lined structure fill in the initially blank paper, or is the absence of text made present by the empty lines...?

p. 24–26, 29–32
FORM FOLLOWS THE NORM
2016, drawing with blue ballpoint pen, A4 office paper, 250 sheets

The drawing series is based on ideas that by way of exclusive and consistent application of horizontals and verticals in architecture and art one can produce

a style that negates individuality and fosters collectivism (Oskar Schlemmer on Theo van Doesburg, 1922). The drawings themselves were guided by the standard squared paper grid; by virtually just omitting some of the lines of the grid. The aim was to produce drawings morphologically on the border between architecture and an administrative form. One package of A4 size office paper and a blue ballpoint pen, the most common office instrument, were used.

p. 33–36

FRAGMENT

2015, drawing with blue ballpoint pen, Xerox, A3 office paper, 74 pieces

The series of drawings is based on the instructional and photomontage series of Czech avant-garde architect, theorist and painter Jiří Kroha (1893–1974) “The Sociological Housing Fragment” from 1932. The series attempted to diagnose the unsuccessful capitalist solution to the housing question in the 1930s and give a prognosis for a better socialist tomorrow. The diagrams, hand-drawn charts and graphs were meant to amplify the exactness and objectivity of scientific claims, although in this case the aesthetic impression overshadowed the function and appeal value of the socially critical work. In the 1970s, the series was published in book form (Sociologický fragment bydlení, Brno, 1973). All the reproductions of the panels were photocopied onto A3 size paper. The individual sheets were subsequently manually lined so that the result is hardly distinguishable from standard pre-printed squared paper. The drawing material was a blue ballpoint pen, the most common office tool. The papers are filled twice; they are reused. The utilitarian structure of squared paper, which is in its essence empty, offers the possibility of future rewriting of the original visual information. In the context of an image, the squared network can be perceived as another useful tool; a tool for the transfer (enlargement) of images, or a rationalist grid of the “engineers of the human soul”.

p. 37–40

THE THOUGHTS OF MODERN SCULPTORS

2013, photocopy, blue ballpoint pen drawing, office paper, A4 format, 302 pieces

All pages of the book Myšlenky moderních sochařů (The Thoughts of Modern Sculptors, Prague 1971) were photocopied onto A4 paper. The individual sheets were then lined by hand so that the result was an indistinguishable as

possible from standard preprinted lined paper. The already filled space was organized in a new “order”. The texts and illustrations from the book remain in the background. The sheets are filled in twice, reused; yet in fact the lines remain empty. The utilitarian structure of the lined paper enters into the modernist context of the book content in the background. The empty lines offer themselves for the hypothetical future completion, rewriting of the original text.

p. 41–45

OTHER ROOMS, OTHER VOICES

2011, blue ballpoint pen drawing, A4 office paper and Letter formats, 2x500 pcs, 2 tables

All sheets of two packages of white office paper were lined by hand so that the result would be nearly impossible to distinguish from standard pre-printed squared papers. The first package contains the most common European paper format, A4; the second contains the most frequently- used American paper format, Letter. The common European squared structure was used for the A4 format, and the common American squared structure was used for the Letter format. Formats and structures are derived from measures used in these two geographical spaces. The standards that shape the lives of people in Euro-American civilization diverge.

p. 46–53

AS I ADDED BEFORE

2012-13, drawing with blue pen on A4 office paper, 500 sheets

All of the sheets in the pack of office paper have been manually lined so that the result is indistinguishable as possible from standard printed squared paper. Subsequently, all of the squares in the grid were crossed out diagonally by another square grid. The squared paper can still be perceived as empty, as the squares are a mere utilitarian structure determining the means of their possible further filling. However, by covering them with another square grid at a 45° angle, the empty space of each of the squares has in fact been crossed out, and thus the utilitarian value of the original grid, which cannot be filled in anymore, has been destroyed. Only now is the paper really empty. The drawings have been installed so that the square structure of each of them continues from that of the others. In this way, they have become a single spatio-temporal drawing taking up the space of the gallery; an open geometric structure which can theoretically continue ad infinitum.

p. 54–60
CASE STUDY
2016, drawing with blue ballpoint pen, A4 format paper, 100 pcs

Each drawing consists of only one line, dividing the paper surface into two parts. The position of the line on the paper is determined by the structure of the standard squared paper, decomposed into individual elements. Each line is in its proper position in the structure and each is used only once. The number of drawings in the series thus equals the quantity of horizontal and vertical lines on one standard sheet of A4 format squared paper. The order of drawings in the installation is random. The rationalist structure (of the world) has been deconstructed.

p. 59–63
– (Times Bold)
15. 2. 2014 – 15. 5. 2016, 853 x 150 cm, drawing with blue pen, cardboard

The drawing deals with the theme of drawing itself; a systematic filling in of a surface by placing individual lines closely next to each other. The drawing requires many months of intensive work, yet at the end of the process, there is but a monochromatic surface; a drawing which depicts nothing. Handwriting style is maximally suppressed within the bounds of possibility. The drawing is done with a blue pen; the most ordinary office tool. The format of the drawing derives from the ratio of the sides of a dash in the standard Times Bold font. The shorter (vertical) side is enlarged to the width of a roll of standardized cardboard, i.e. 150 cm; the longer side is enlarged in the same ratio, i.e. 853 cm. Through the employed material and selected shape, the drawing becomes, to a certain degree, a single character text; an enlarged grapheme; a dash; a typographic mark meaning a pause, meaning silence. The textual meaning of the character of a dash corresponds directly to the extreme temporal effort needed to create a drawing.

p. 59–62, 64
.
2011, drawing with blue ballpoint pen, paper, 150 x 170 cm, series of 9 pcs

The theme of the drawings is drawing itself - the systematic filling in of a round surface with individual lines drawn closely together. Each drawing was the result of hours of intensive work. And yet, all that remains at the end of this process is a monochromatic surface. A drawing that depicts

nothing at all. The artist's expression is suppressed as much as possible. A blue ballpoint pen, the most mundane office supply, served as the drawing medium. To a certain extent, the drawings become texts as a result of the material and form chosen by the artist. The round shape can be seen as a big enlargement of the smallest grapheme: a period, a typographical mark completing a sentence.

p. 64–66
A PROPOS, THERE'S STILL THIS
2013, wall drawing, pencil sketch

The wall was divided into horizontal and vertical lines onto a rectangular-shaped field in the same format as standard A4 office paper. The sketch material as a common pencil. The wall remained painted in a standard white color meant for walls. The empty space was divided; structured into standardized sectors. The wall is covered by a drawing, yet it remains empty. Standardized emptiness.

JAN NÁLEVKA
A TEĎ KONEČNĚ OBRAŤME LIST
FAIT GALLERY, VE VAŇKOVCE 2, BRNO
WWW.FAITGALLERY.COM
23.05.2018 - 04.08.2018

Vernisáž: 23. 5. 2018 v 19:00

Kurátor: Jiří Ptáček
Architekt výstavy: Tomáš Džadoň

„Mřížka se stává symbolem organizace v nejobecnějším slova smyslu, jakýmsi řádem věcí, v symbolické rovině řádem světa.“

- Jan Nálevka

Papír formátu A4 je nejrozšířenějším papírem v domácnostech i kancelářích. Tiskneme na něj běžné dokumenty, pořizujeme na ně xerokopie, máme ho po ruce k poznámkám a skicám. Tiskneme na něj soudní rozsudky, menu v lacinějších stravovacích podnicích nebo diplomové práce, protože jediné tak si můžeme být jistí, že nám je sváží do desek imitujících kůži ještě hodinu před odevzdáním. V papírnictvích snadno pořídíme šanony odpovídající velikosti. A milióny jich stojí v miliónech běžných metrů úředních archivů. Digitální dobu A4 nám nabízejí textové editory... Dodržování rozměru papírů A4 je dnes zajištěno mezinárodní normou ISO 216 pro papíry řady A, B a C. První pokusy s jejím zavedením lze ovšem stopovat až do revoluční Francie závěru 18. století. Výhodou navrženého poměru stran byla možnost jednoduchého dělení na poloviny, po kterém listy nadále mají stejný poměr stran. Přínosem pozdějšího přijetí a rozšíření normy zase kompatibilita a možnost koordinace výroby celého spektra produktů. Když dnes vyzveme člověka, aby si představil „běžný list papíru“, patrně si vybaví papír formátu A4.

Když Jan Nálevka linkuje listy papíru A4, tak kresbu přizpůsobuje normě. Rukopis volí neutrální a jako autor ustupuje do pozadí. Užívá modrá kuličková pera, aby ještě více poukázal na kancelářskou práci, u které se cení dodržení daného postupu administrativních úkonů. Balíky papírů pokryté linkami či čtvercovými sítěmi jsou téměř k nerozeznání od průmyslově vyráběných potisků. A protože Nálevka linkami a čtvercovými sítěmi sice dále člení plochu papíru, ale de facto ji teprve připravuje k psaní, rýsování, kreslení, může mluvit o vytváření „standardizovaného prázdna“. Prázdna, kterého dosáhl prací. Její

objem a spolu s ním také čas, který si její odvedení vyžaduje, nejsou úměrné výsledku. V jejich reflexi je tak vždy prostor pro uvědomění si absurdní povahy takové činnosti. Nálevkovy kresby takto lze považovat za implicitně kritické. V obecné rovině jsou však spíše abstraktní vizualizací řádu, který je vnášen do umělecké tvorby, respektive do pracovní činnosti jako takové. A v nejzazší instanci je různě členěný papír formátu A4 symbolickým zástupcem norem, které předurčují naše faktické možnosti, formují naše vnímání a jednání a dávají osnovu naší představivosti v soukromé i společenské dimenzi života.

Výstavu A teď konečně obraťme list lze brát jako jakýsi veřejný audit, kvůli kterému byl na jedno místo shromážděn materiál, který se v uplynulém desetiletí postupně „vynořoval“ na dílčích, autonomních i poloautonomních prezentacích. A třebaže představuje výhradně kresby z let 2009—2018, postihuje Nálevkovo uvažování o vnějších podmínkách organizace lidského života. Výstava je rozdělena do tří základních okruhů. V prvním jsou sledována témata základní organizační osnovy a „standardizovaného prázdna“ jako důsledku přijatého umělecko-pracovního úvazku. V druhém vystupuje do popředí problematika do kreseb uloženého a zároveň ztraceného času. V posledním se pak Nálevka odpoutává od hlediska jedince a osnovami rýsovanými přes reprodukce knih o modernistickém umění komentuje návrhy historického a možného budoucího společenského uspořádání.

Jiří Ptáček

JAN NÁLEVKA
AND NOW LET'S FINALLY TURN THE PAGE
FAIT GALLERY, VE VAŇKOVCE 2, BRNO
WWW.FAITGALLERY.COM
23.05.2018 - 04.08.2018

opening: 23. 5. 2018 at 7 pm

curator: Jiří Ptáček
exhibition architect: Tomáš Džadoň

A grid becomes a symbol of organisation in the most general sense of the word, a kind of order of things, and at a symbolic level also a world order.

- Jan Nálevka

The A4 format paper is the most widespread kind of paper in both households and offices. We use it to print ordinary documents, for photocopying, notes and sketches. It is also used for the printing of formal court decisions, meals of the day in cheap restaurants and university theses, as it is the only format with which one can be sure that the diploma work will be bound in covers imitating leather as late as an hour before the deadline. Files for this size are available from any stationery shop, and millions of sheets pile up in millions of metres of office archives. Text editors now offer the digital version of A4... The standardized A4 format is guaranteed by the ISO 216 international standard for paper of the A, B and C categories. The first attempts at standardisation go back to France during the Revolution in the late 18th century. The main advantage of this proportion of sides is the simple division in halves after which the sheets retain the same proportion of sides. The major benefit of the adoption and dissemination of the standard was its compatibility and coordination of the manufacture of a whole spectrum of products. Nowadays, when you ask someone to picture a "common sheet of paper", they will most probably visualize paper of the A4 format.

When lining A4 sheets, Jan Nálevka adjusts the drawing to the standard. He opts for a neutral handwriting, and steps back as an artist. He uses blue ballpoint pens in order to emphasise office work where the compliance with prescribed administration procedures is essential. Reams of paper covered in lines and square grids are virtually indiscernible from mass-produced prints. And since Nálevka further segments the paper with lines and square grids, while in fact

still preparing it for writing and drawing, he can talk about the creation of "standardised blankness", a blankness achieved through work. Its volume, as well as the time it requires, are not proportionate to the result. However, in their reflection there is always space to realise the absurd nature of this activity. Nálevka's drawings can thus be considered implicitly critical, yet at a more general level they are abstract visualizations of an order introduced into art, or into a work activity as such. And in its ultimate form, the segmented A4 paper format is a symbolic representative of standards predestining our factual possibilities, shaping our perception and behaviour, and providing a basis for our imagination in the private and social dimension of life.

The And now, finally, let's finally turn the page exhibition can be understood as a public audit due to which the material that in the previous decade had progressively emerged at preliminary, autonomous and semi-autonomous presentations was gathered in a single place. And although the show exclusively presents drawings from the years 2009—2018, it captures Nálevka's thinking concerning the external conditions of the organisation of human life. It is divided into three basic sections. The first one observes the subjects of the basic organisation plan and "standardised blankness" as the consequences of the adopted art-work load. In the second section, the issue of the time invested in the drawings, and lost, comes to the fore. Finally, in the last section Nálevka abandons the point of view of an individual and with plans drawn over reproductions of books on modernist art comments on the historical and possible future social orders.

Jiří Ptáček

Krásná forma a ukázněný styl

Jan Nálevka ve Fait Gallery

text Pepa Ledvína
foto Martin Polák

Když se před deseti lety, v souvislosti s tehdejší výstavou v brněnské Galerii TIC, Jiří Ptáček pokoušel o obecnější charakteristiku práce Jana Nálevky, vypíchl mimo jiné, že umělec „dodržuje pevně daná formální schémata“, a v závorce ještě dodal, že je „formalistou par excellence“. Charakteristika je pozoruhodná svou (možná nezamýšlenou) víceznačností. Formalistou bývá míněn člověk (umělec, teoretik nebo divák), který spatřuje smysl díla výhradně v jeho formě – v jeho tvarovém a barevném uspořádání. Ten, kdo zavítá na Nálevkovu aktuální výstavu ve Fait Gallery, bude nepochybně ohromen také a někdo možná především jejími formálními kvalitami. Je prostoupena skrz na skrz přísnou ortogonální geometrií a stejně tak je sjednocena barevně: setkáme se na ní výhradně s tmavě modrou a bílou.

Oslnivé bílé plochy pokryté graciózní sítí temně modrých linek, které přetínají světlem zalitý prostor někdejší tovární haly, jsou jednoduše krásné. Nálevkovy práce samotné, ale i jeho instalační strategie jasně doklá-

dají, že také on sám je pravověrným modernistickým estétou – milovníkem ploch tak rovných, že se před očima mění v geometrické roviny, a úhlů tak přesných, až geometricky pravých. Tento možná prvotní a v každém případě během prohlídky se neustále vracející dojem oslnění a nepotlačitelné radosti z čisté formy se ale střetává s tím, co se rovněž odráží v citovaném fragmentu Ptáčkovy textu. Nálevka „dodržuje pevně daná formální schémata“. Namísto radosti z uspořádanosti a tvarů a barev, která nás nechává chvílemi zapomenout na to, kdy, kde, kdo, jak a proč, se díváme na díla, která někdo vytvořil, a ten někdo musel při práci dodržovat pracovní postup, a to dokonce pevně. Instantní optickou extází nahrazuje pracovní kázeň zhotovitele. Formalismus tvarů a barev střídá formalismus ve smyslu formálně reglementované metody práce.

Forma a styl

Pro kresebné série Jana Nálevky je ale zásadní, že se obě uvedené roviny

vlastně velmi bezprostředně odehrávají na úrovni divákovy vizuální zkušenosti. Do víceznačnosti pojmu formy můžeme vnést kunsthistorický pořádek tím, že odlišíme formu a styl. Zatímco první je prožitkem čisté optické uspořádanosti, v druhém případě jsou formální repetice a difference nahlíženy jako stopy časové, místně a kulturně situovaných způsobů produkce. Z tvaru se stává sekvenčně uspořádaná množina tahů štětcem, z „čisté linie“ tah tužkou (nebo propiskou) podle pravítka. Styl nemusí být ani expresivní, ani autografický – z hlediska stylu může být nahlížen jakýkoli artefakt: van Goghovo plátno, pravěká keramika, po milionech továrně produkované boty nebo čtverečkový papír. Vše jmenované nějak vzniklo a na všem jmenovaném se můžeme soustředit právě na ty aspekty, které o tomto „výrobním procesu“ svědčí.

Jan Nálevka už deset let ručně „vyrabí“ v sériích čtájkových stovky i tisíce kusů především linkované a čtverečkové papíry, tedy to, co jinak obvykle tisknou stroje. Formu tak impregnuje nápadně cizorodým stylem. Z hlediska formy jsou ty nejzdařilejší z 3000 propiskou podle pravítka nalinkovaných papírů možná takřka nerozlišitelné a v každém případě snadno zaměnitelné se svými továrně produkovanými analogy. Podobně oslnivého formálního efektu, jakého se nám na aktuální výstavě dostává, by šlo snad docílit i materiálem pořízeným v kancelářských potřebách, vizuální zkušenost u takové hypotetické výstavy by ale přesto byla zásadně odlišná. Naprosto jiný by byl totiž styl prezentovaných množin artefaktů. První by nelidsky dokonale homogenní odkazoval k povaze strojní produkce, druhý k desítkám, stovkám, možná tisícům hodin, které jeden a týž člověk strávil úmornou a repetitivní prací.

Právě v druhém případě vstupují do hry behaviorální a individualizova-



né pojmy, jako jsou sebekázeň, odhodlání, trpělivost nebo nuda. Otisky toho všeho hledáme a nalézáme rozvěšené a rozložené na panelech a stolech Fait Gallery, vidíme je jak ve zmoženě stejnosti rýsovaných linií, tak v jejich nezbytných „defektech“ – nepatrných přetáhnutích, lehkých změnách tlaku, zcela výjimečně v odchýlení od vodící hrany pravítka –, které dokládají, že je rýsovala sice ukázněná, ale únavě přece jen podléhající ruka autora-zhotovitele, a nikoli stroj.

Nálevka sám odmítá, že by jeho práce měly vyznívat jako „absurdní vtipy“ (rozhovor v AA 12+1/2016), zdánlivě nesourodé kombinace formy a stylu ale ironický úsměv mířící dovnitř distingovaného světa umění prochnutého tradicí modernistického estétství občas probouzejí. Jestliže formálně evokují kontemplativní účín některých podob abstraktního malířství, mají stylisticky blíže k anonymní produkci dělníka opakujícího do úmoru stále týž minimální úkon u výrobní pásu (popřípadě, pokud bychom chtěli být současnější, šičky v některém z asijských sweatshopů).

Přiskvorky

Nálevkova částečná retrospektiva, na níž jsou do celku ohromujícího formou i množstvím vynaloženého úsilí

shrnuty autorovy „kresby“ propiskou z posledních cca 10 let, může chvílemi působit lehce anachronickým dojmem. Napomáhá tomu výstavní prostor vzniklý konverzí někdejší Wannickovy továrny, který svádí k hledání a nalézání formálních, stylových i symbolických souvislostí mezi industriální architekturou konce 19. století a vystavenými díly. Mnoho jich jistě nebude náhodných. Například 500 papírů letošní série *Nuže, a jsme zas u toho* pokrývají propiskou rýsované linky tak, že evokují vazbu cihelného zdiva, kterou každý divák chvíli předtím spatřil na neomítnuté fasádě tovární-galerie. Propiska a stohy papírů mohou navíc působit v čase digitální revoluce jako něco, co se pomalu, ale jistě přesouvá do minulosti. (Vlastně ani nevím, jestli dnešní děti ve škole hrají na čtverečkový papír píškorky...).

Strategie vyhrocování rozporu mezi uhrančivou formou, která nás často nechává zapomenout na to, že ji v konečném důsledku vždy někdy a někde vytvářejí nějakí lidé, a stylem, který poutá pozornost právě k tomu někdy/někde/někdo, je aktuální i v době digitální vizuality. Dodnes to je totiž lidská práce, co dává vzniknout linkovaným papírům stejně jako superplacatým obrazovkám, i když jde často o práci, kterou uživatel nevidí.

Napětí mezi fikcí odhmotněného a nekonečně variabilního světa digitálních virtualit a světem našich skutečných a konečných těl a životů, ve kterém také tyto virtuality nutně vznikají a ve kterém se odehrávají, ostnatě vyostřuje s nebyvalou účinností i jedno z vystavených děl – *(Times Bold)* je jednou z bezpočtu minulých i budoucích inkarnací boldové varianty pomlčky fontu Times. Nálevkova monumentální pomlčka zachovává normované poměry daného grafému: šířka 1,5 metru je dána standardizovanými rozměry role papíru, z ní odvozená délka dosahuje 8,53 metru. Napsat pomlčku v rukopise znamená jeden prostý tah provedený ve zlomku vteřiny a na monitoru počítače (jedno, jak velkém) je to instantní záležitost zmáčknutí příslušné klávesy, vykreslováním plochy modrou propiskou strávil v tomto případě Nálevka dva roky a tři měsíce. ■

JAN NÁLEVKA:
A TEĎ KONEČNĚ OBRÁTEŤ LIST
místo: Fait Gallery, Brno
kurátor: Jiří Ptáček
termín: 23. 5.–4. 8. 2018
www.faitgallery.com



<http://artalk.cz/2018/07/26/a-co-kdyz-je-to-vsechno-jeste-trochu-jinak/>

Jan Nálevka
A teď konečně obraťme list
kurátor: Jiří Ptáček
Fait Gallery / Brno / 23. 5. 2018 – 4. 8. 2018

Podle recenzenta Martina Drábka v sobě kresebné cykly Jana Nálevky, který aktuálně vystavuje v brněnské Fait Gallery, zahrnují metaforu ekonomického, politického a společenského systému, stejně jako výraz osobního prožívání světa: „Nálevka tady všem těm, kteří překonají bariéru, již kolem sebe vystavěl, ukazuje komplexní schéma svojí metody, jejíž nedílnou součástí jsou podmanivé obrazy empatie, záhyby existenciální paniky, nebo třeba neobyčejná míra trpělivosti a vytrvalosti.“

A co když je to všechno ještě trochu jinak

Jan Nálevka se na české umělecké scéně pohybuje již od 90. let 20. stol. Výstava nazvaná A teď konečně obraťme list v brněnské Fait Gallery je jeho první retrospektivou, na níž spolupracoval jako již mnohokrát předtím s kurátorem Jiřím Ptáčkem. Vystaveny jsou zde „propiskové“ kresby, které autor vytváří již bezmála deset let, a jde tedy o retrospektivu, jež z Nálevkova díla vytrhává pouze jednu linii. Kresby jsou v instalaci, jejímž architektem je slovenský umělec Tomáš Džadoň, vystaveny víceméně chronologicky, neboť to nejlépe koresponduje s jejich laboratorně experimentálním charakterem. V monumentálních kulisách Fait Gallery se tak odehrává příběh, jehož počátek má podobu vizuálně i fyzicky propustné geometrické sítě lanek s jednotkou odpovídající formátu A4 – leitmotivu celé výstavy –, přičemž konec je zřetelně vyznačen touž sítí narýsovanou na bílý panel, na kterém je navíc zavěšena kresba monumentalizovaného modrého bodu (tečky). Pokud budete mít štěstí a do instalace vstoupíte sami, uvidíte scenerii evokující továrnu, již právě opustili všichni zaměstnanci. Zlověstný klid a precizně uspořádaná administrativní estetika linkovaných a čtverečkovaných listů papíru. Je to mentální továrna, v níž není úplně snadné nalézt cestu ke konturám autorových intimních motivací a prožitků, ba co víc, dlouho to vypadá, jako by tu ani žádný autor nebyl. I když zde totiž strávíte opravdu hodně času, budete studovat, jak Nálevka pečlivě

pracoval a doslovně popisoval, nakonec tak jako tak zjistíte, že porozumění se dostaví až s odstupem a navíc jedině skrze vaši usilovnou snahu nenechat se odradit a skutečně zjistit, co se za tímto smutně dystopickým zážitkem ještě ukrývá.

V roce 2013 byl v časopise Labyrint Revue publikován rozhovor, který s Janem Nálevkou vedl Karel Císař. Umělec se zde k tématu kontextualizace svého díla v rámci minimalistické abstrakce vyjádřil takto: „[...] řazení mých prací k minimalistické abstrakci, i když tak mohou na někoho působit, není příliš výstižné. Reduktivní formy jsou mi esteticky blízké, je to vizuální jazyk, kterým jsem, doufám, schopen komunikovat. Formální aspekty jsou ale vždy striktně podřízeny významovým záměrům. Týká se to i procesuálně založených projektů, kdy je časová a fyzická náročnost manuálního vzniku práce jen jednou z významových rovin díla.“^[1]

Seriálnost a minimalistické formy Nálevka skutečně používá zejména jako nástroj, jak demonstrovat či vyznačit sledovaný systém, který je pro diváka na první pohled nehybný a uzavřený, protože designovaný ve stylu administrativní či tovární odtažitosti. Tento princip uměleckého výzkumu je Nálevkou často aplikován natolik abstraktně, že se do jeho prací mohou promítat prakticky jakékoli politické, náboženské či sociální struktury. Když americký spisovatel Jonathan Littell vydal v roce 2006 román Laskavé bohyně, ukázalo se, že vytvořil jednu z nejpronikavějších a nejautentičtějších studií německého nacismu od 20. do 40. let 20. století, a to navzdory faktu, že k tomu nepoužil formát historické studie, ale umělecké dílo. Tvůrčí metoda, která vedla k takovému úspěchu, je zjednodušeně řečeno založena na kombinaci role neosobního dokumentátora, který však svůj svět nechává prorůstat autentickými osobními emocemi a obrazy, jež mají tendenci se vymykat kontrole. Velmi podobné rysy vykazuje také svět kreseb Jana Nálevky. Minimalistický „obal“ je tady formální metaforou systému, který se navzdory chaotické diverzitě v rozmanitých modifikacích znovu a znovu ustavuje. Neosobní minimalistická forma má navíc u Nálevky schopnost nést informace o napětí mezi stresujícím existenciálním faktem, že i on sám je součástí systému, a faktem existence náročného procesu neustálého hledání metapozice, ze které bude umělec moci tentýž systém racionálně pozorovat.

Právě zmíněná dvojí perspektiva vytváří nutnost infikovat systém protiklady, které díky své nekontrolovatelné tekutosti touto nehybnou geometrickou strukturou protékají a mají schopnost ji agresivně rozleptávat. Činí ji tedy ve vztahu k reálnému světu, z něhož se destiluje, autentickou. Kresby jsou tak

například v rámci jednotlivých cyklů jednotně adjustovány a zavěšeny do dokonalého geometrického rastru, zároveň jsou ale vytvářeny propiskou, která nedokáže udržet konstantní a dokonalou intenzitu linie. Regály a panely, na nichž jsou kresby umístěny, odkazují svojí utilitárností k anonymitě a ubíjející stereotypnosti sériové výroby, jejich zasazením do celkového systému instalace však vzniká abstraktní kompozice, jejichž estetických kvalit si nelze nevšimnout. Umělec je tady tvůrcem monumentálních abstraktních celků, zároveň ale také psychicky labilním jedincem, který se urputně věnuje stereotypní činnosti, již klidně mohou nahradit stroje.

Málokdy je formát retrospektivy tak užitečný, jako je tomu v případě kreseb Jana Nálevky. To, co na vás ve Fait Gallery čeká, totiž není žádná opuštěná továrna a není to ani povinná přehlídka realizací z posledních deseti let. Je to organismus, který leží se zatajeným dechem v monumentální industriální hale, protože právě zde došlo k jeho definitivnímu propojení, a tím pádem zrození. Nálevka tady všem těm, kteří překonají bariéru, již kolem sebe vystavěl, ukazuje komplexní schéma svojí metody, jejíž nedílnou součástí jsou podmanivé obrazy empatie, záhyby existenciální paniky, nebo třeba neobyčejná míra trpělivosti a vytrvalosti. A právě v okamžiku, kdy skutečně uvidíte celý Nálevkův umělecký organismus, vás možná napadne, že je to všechno ještě trochu jinak. Že zde seriálnost není pouhou simulací konkrétního systému, že je to také asketický individualistický proces, který Nálevkovi umožnil se prostřednictvím stereotypní minimalistické úmornosti, která se v konečném důsledku dostane do podobné role jako nosná raketa raketoplánu, dobrat k fragmentárním obrazům, které se svojí konceptuální a vizuální nervozitou nestávají dokumentací světa, ale spíše jeho neodbytně esenciální metaforou, na kterou se nelze připravit. Racionální a kontrolovaná forma tady tedy nakonec plodí nestabilitu, která nevede k depresi, ale k nevšedně intenzivnímu prožitku reality. A vzhledem k faktu, že spojením těchto fragmentárních obrazů rozhodně nevznikne uzavřená struktura, je otázkou, zda název výstavy A teď konečně obraťme list znamená definitivní konec kreseb propiskou, nebo zda se Jan Nálevka pouze nadechuje do dalších let.

Martin Drábek

[1] Císař, Karel. Rozhovor s Janem Nálevkou. Labyrint Revue. Praha: Nakladatelství Labyrint, 2013, č. 31–32, s. 96–107.