

Milan Mikuláščík a Jan Nálevka spolupracují jako umělecká dvojice pojmenovaná MINA od poloviny devadesátých let, kdy se potkali na studiích na tehdy jen velmi krátce fungující Fakultě výtvarných umění VUT.<sup>1</sup> Zpočátku intenzivní spolupráce, jejímiž výstupy bylo několik samostatných a větší množství skupinových výstav, přešla do volnějšího režimu začátkem tisíciletí. V roce 2003 začal být Milan Mikuláščík aktivní v rámci kolektivu Guma Guar a Jan Nálevka se postupem času více orientoval na svou sólovou kariéru. Vzájemnou spolupráci ovšem Mikuláščík s Nálevkou neukončili a také v průběhu minulé dekády vzniklo několik projektů, které již pochopitelně nejsou dynamickým rozvíjením projektu kolektivního autorství, ale staví na ověřeném postupu, jehož kouzlo spočívá v tom, že jej lze aplikovat opakovaně, aniž by se tím jeho základní princip rozměňoval (spíše je tomu naopak). V tomto krátkém textu bych se chtěl dále zaměřit právě na tento postup, s nímž se můžeme setkat v již samotných počátcích autorské spolupráce MINA.

Mám na mysli postup či autorskou strategii místně specifického kolektivního autoportrétu. Když jsem Mikuláščíkovi s Nálevkou věnoval krátký úsek v kapitole knihy Umění spolupráce zaměřené na autorské dvojice, soustředil jsem se právě na tento aspekt jejich tvorby, který mi zapadal do obecnějšího rámce, v němž jsem gesto tvorby kolektivního portrétní vnímal jako přihlášení se k principu kolektivního autorství překračujícího hranice tvůrčích individualit.<sup>2</sup> Co jsem nechal stranou, když jsem se soustředil na různé podoby a nuance těchto společných portrétů, byl právě aspekt místní specifičnosti. Z aktuální perspektivy je to ale myslím právě tento moment sdílené citlivosti a společného zájmu o to, jak se citlivě a zároveň kriticky vztáhnout k určitému místu, který udržuje kolektiv MINA ve stavu „tvůrčí pohotovosti“ i v delších obdobích faktické nečinnosti.

Z portfolia MINA bych zde připomenul tři projekty, v nichž se zájem o kolektivní autoportrét spojuje se silným místně specifickým přístupem. Nejstarším je Tradice vertikality v Bretagni (1999). V této fotoperformanci umělci pózují s tetrapakovými krabicemi mléka aranžovanými na hlavách tak, že evokují tradiční homolovité čepce bretaňských žen. Krom tohoto výrazného doplňku jsou oblečeni „normálně“, byť z dnešní perspektivy do popředí zajímavě vystupuje moment jistého „Eastern Chic“ – typického

nevkusu snad každého Středoevropana, který se v devadesátých letech ocitl na Západě v oblečení neodpovídajícímu logice sezónních trendů diktovaných několika hráči na trhu s konfekcí. Tato významová vrstva postkomunistické identity nicméně byla spíše nechtěným vedlejším efektem původu. Na co se autoři naopak soustředili, bylo hravé zasazení autoportrétů do krajinného a architektonického rámce tak, aby se do hry dostal moment tradice (ať už obecně kulturní nebo té specificky malířské, spojené např. s oblíbenými žánrovými výjevy venkovské idylly), vůči kterému tak bylo možné vytvořit ironický odstup, posilovaný ještě ambivalencí (latentní? záměrnou?) hry se sexuálním čtením falického tvaru tetrapakové krabice/čepce...

V roce 2011, po třech letech od jejich posledního sólového projektu pro galerii AM180, se Mikuláščík s Nálevkou nechali v oděvech pečovatelských bohnické psychiatrické léčebny vyfotografovat před trojicí budov projektovaných architektem Václavem Roštlapilem: před již zmiňovanou bohnickou psychiatrickou léčebnou, Akademií výtvarných umění a Úřadem vlády. Série autoportrétů Lapiduši profesora Roštlapila vznikla pro skupinovou výstavu v prostorách bohnické léčebny Instituceum, jež se kriticky zabývala vztahem modernity a instituce. Fakt, že tentýž architekt navrhl trojici budov, které mají sice velmi podobné tvarosloví, z hlediska jejich účelu nicméně velmi odlišné konotace, umožnil kolektivu MINA rozehrát zajímavou hru s významy. Ta na první dobrou nemusí dospět dál než k ironickému ušklibnutí. Když ale začneme hlouběji zabývat spojeními, která se otevírají mezi institucemi sloužícími vládnutí, vzdělávání a biopolitické regulaci populace, uvědomíme si, kolik toho lze říct prostřednictvím zdánlivě nevinného „cosplayerství“.

Posun k práci s kostým, jehož sémantický potenciál poprvé otestovali Lapiduši pana Roštlapila, byl doveden až k pitoreskní dokonalosti v dosud posledním projektu autorské dvojice MINA. Místně specifickým projektem Škúdcí reagovali Mikuláščík s Nálevkou na pozvání zúčastnit se skupinové výstavy tematizující práci autorských dvojic nazvané Dvě hlavy čtyři ruce (2018), která se uskutečnila v humpolecké galerii 8smička. Tato galerie, respektive „zóna pro umění“, jak sama sebe nazývá, sídlí v prostorách bývalé textilní továrny, na kterýžto fakt reagovala inaugurační výstava Pocta suknu. 8smička patří k novému druhu privátních galerijních institucí, které nastavují zrcadlo zavedeným veřejným institucím často mírně odlišnými, více přátelsky orientovanými druhy provozu, ale také často nekompromisním, kvalitním designem. Právě na tuto „designovanost“ vnitřních prostorů i vnějšku galerie, stejně jako na historii samotné budovy reagovala MINA sérií fotografií, v nichž autoři, kteří se po téměř čtvrtstoletí spolupráce již posunuli

do středního věku, pózují v zakázkově vyrobených kostýmech (návrh Anny Pospíšilové) molů šatních před objektivem profesionálního fotografa Jiřího Hroníka. Mladistvý elán zračící se v tvářích umělců, kteří se v roce 1999 nechali portrétovat v Bretani, nahradily taťkovské, lehce posmutnělé grimasy přerostlého hmyzu, se kterým nechceme mít co do činění.

Kouzlo Škůdců, ale obecně celé linie místně specifických autoportrétů kolektivu MINA spočívá v až nesnesitelné lehkosti, s jakou kombinují precizní historickou (sociální...) analýzu ukotvující místně specifickou rovinu jejich děl, s autentickou osobní výpovědí, odehrávající se na rovině tělesné, ve výrazu a řeči těla, kde se radikální autenticita mísí s ironickým odstupem od rolí, do nichž se autoři sami obsadili.

## Jan Zálešák

<sup>1</sup> MINA svou činnost započala v roce 1995, FaVU VUT byla založena v roce 1993. Portfolio MINA naleznete na webu Jana Nálevky zde: [http://jan.nalevka.sweb.cz/MINA\(MilanMikulastik&JanNalevka\).pdf](http://jan.nalevka.sweb.cz/MINA(MilanMikulastik&JanNalevka).pdf)

<sup>2</sup> Jan Zálešák, Umění spolupráce, Praha – Brno: Vědeckovýzkumné pracoviště AVU – Masarykova univerzita Brno, 2011, s. 104-107.

JAN NÁLEVKA  
A TEĎ KONEČNĚ OBRAŤME LIST  
23. 5.–4. 8.2018  
FAIT GALLERY, VE VAŇKOVCE 2, BRNO  
KURÁTOR: JIŘÍ PTÁČEK  
ARCHITEKT: 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 jisti, že nám je svážou 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 obdobu 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  
23. 5.–4. 8.2018  
FAIT GALLERY, VE VAŇKOVCE 2, BRNO  
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

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.“<sup>[1]</sup>

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 vymýkat 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.

KRÁSNÁ FORMA A UKÁZNĚNÝ STYL  
JAN NÁLEVKA VE FAIT GALLERY

Art+Antiques  
7+8, červenec, srpen 2018  
str. 110–111

Jan Nálevka:  
A teď konečně obraťme list  
místo: Fait Gallery, Brno  
kurátor: Jiří Ptáček  
termín: 23. 5.-4. 8. 2018

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.

Oslnivě bílé plochy pokryté graciézní sítí temně modrých linek, které přetínají světlem zalitý prostor někdejší tovární haly, jsou jednoduše krásné. Nálevkovy práce samotné, ale i jeho instalační strategie jasně dokládají, že také on sám je pravověrným modernistickým estétem - 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 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 čistě optické uspořádanosti, v druhém případě jsou formální repetice a difference nahlíženy jako stopy časově, 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 produkován boty nebo čtverečkovaný 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 „vyrábí“ v sériích čítajících 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 produkovánými 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 dokonalou homogenitou 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 individualizované 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 zmnožené stejnosti rýsovaných linií, tak v jejich nezbytných „defektech“ - nepatrných přetáhnutích, lehkých změnách přítlaku, 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 prodchnutého tradicí modernistického estétství občas probouzejí. Jestliže formálně evokují kontemplativní čin některých podob abstraktního malířství mají stylisticky blíže k anonymní produkci dělníka opakujícího do úmoru státě týž minimální úkon u výrobního pásu (popřípadě, pokud bychom chtěli být současnější, šičky v některém z asijských sweatshopů).

Piškvorky

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 Wannieckovy 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 továrny-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 čverečkovaném papíru piškvorky...).

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 tomuto 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, ostatně vyostřuje s nebývalou 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.

Pepa Ledvina



JAN NÁLEVKA  
INDEX  
LUCIE DRDOVA GALLERY  
KŘÍŽKOVSKÉHO 10, 130 00 PRAHA 3  
11. 11. 2017–13. 1. 2018  
kurátor Jiří Ptáček

Komentovaná prohlídka  
Zapsal Jiří Ptáček

Kurátor: Dobrý den, vítám vás na komentované prohlídce prázdné galerie. Pochopitelně jsem rád, že nás je málo, protože při vyšší účasti by se Drdova Gallery příliš zaplnila. *(neopětovaný smích)* Je nás patnáct a to je tak akorát.

Návštěvník 1: Dvanáct. S vámi je nás dvanáct.

Kurátor *(popuzeně)*: No, tak dvanáct, na tom tolik nesejde... *(o poznání klidněji)* Jak vidíte, ona ta galerie zas až tak prázdná není, k tomu se ale dostaneme později. Nejdříve vám představím autora.

*Mluví o Janu Nálevkovi jako o vizuálním umělci střední generace, který se hlásí ke klasickým konceptuálním přístupům. Popisuje jeho zdrženlivost k rukopisu a odstup, který ho vede k opětovnému promýšlení konceptu ready-made. Opakovaně zmiňuje jeho zájem o téma prázdná a zdůrazňuje, že v jeho tvůrčí činnosti lze vysledovat linii „konstruování prázdná“...*

Návštěvník 1: Prázdná galerie není nic nového.

Kurátor: To máte pravdu, v podstatě to je zavedený žánr konceptuálního umění. Pokaždé ale vede naši pozornost k jinému okruhu témat.

Návštěvník 1: Takže?

Kurátor: Takže myslím, že v našem případě jde o odlišné zkušenosti s nějakým místem. Jedna je ta naše fyzická, druhá je zde parafrázovaná fotografiemi v rámech na stěnách.

Návštěvník 2: A ty děláš Jan Nálevka?

Kurátor: Ne, ne, ty si nechal připravit od fotografů, kteří zde v minulosti

pořizovali fotodokumentace výstav. Nálevka každému pouze vybral jeden starší snímek a pak ho požádal, aby se pokusil o jeho co nejvěrnější zopakování, jenže tentokrát v prázdné galerii.

*Jako fotografy jmenuje Hynka Alta, Terezu Havlínkovou, Václava Kopeckého, Ondřeje Poláka, Tomáše Součka a Jiřího Thýna.*

Návštěvník 1: A Martin Polák...

Kurátor: Toho jsem už říkal, ne?

Návštěvník 1: Neříkal. Říkal jste Ondřeje Poláka.

Kurátor *(opět popuzeně)*: Dobře, tak jo. Takže ještě Martin Polák. Abych byl korektní, bylo to šest fotografů a jedna fotografka. *(neopětovaný smích)* A každý to nafotil jinak. Všichni měli odlišné technické vybavení a fotografovali jinou výstavu, všichni se ale také soustředili na interpretaci konkrétní situace. Přijde mi důležité, že fotografická dokumentace není neutrální výkon, ale vždy subjektivně odstíněný výklad.

Návštěvník 1: Ale zas až takovou svobodu fotograf nemá, ne?

Kurátor: Řídí se zadáním, kterým je nafotit výstavu... Ale to možná odbíháme od toho podstatného. Na naší výstavě je ale asi důležité, že prázdná galerie s fotografiemi prázdné galerie obrací pozornost k instituci galerie.

Návštěvník 2: A ty fotografie tedy popisují její prostor?

Kurátor: Do jisté míry ano, ale prázdný interiér by vám fotograf zdokumentoval trochu jinak...

Návštěvník 2: Takže o co jde?

Kurátor: Z fotografií podle mého názoru vypočítáváte, že na nich něco nesedí. Vedle toho, že neodpovídají klasickým dokumentacím interiérů, je na nich vidět, že jsou různě koncipované a různě technicky provedené. Myslím, že je dost důležité, že jaksi nedrží pospolu. Že se hodně liší v přístupu a provedení. Ani umístění v rámech nebo umístění v galerii nepodléhá nějaké konkrétní logice.

Návštěvník 1: Takže to je nesmysl...

Kurátor: Takhle bych to neposuzoval. Vlastně jsou to snímky, kde původní pozadí vystupuje do popředí a upozorňuje na úlohu fotografického zpracování „zprávy“ (*prsty naznačí uvozovky*) o kulturní události.

*Návštěvník 1 a návštěvnice 3 odcházejí z galerie. Zastaví se před výlohou a zapálí si cigarety.*

Kurátor (*se znatelnou úlevou*): Takže ještě jednou, Nálevka vycházel z významné úlohy fotografické dokumentace při zprostředkování kulturní události, jakou je výstava. Je fakt, že valnou část výstav poznáváme právě jejím prostřednictvím. Na mnoho z nich nepřijdeme, třeba ani nemůžeme, pouze se s nimi seznámíme na Instagramu nebo Facebooku. Obecně vzato s inflací kulturních událostí a rostoucím vlivem síťových platforem, kde fotografie sdílíme, narůstá význam fotografické dokumentace jako paralelního života výstav, ale také celých institucí. Kus dějin umění je už teď dějinami výkladu reprodukcí, tedy výkladu podle výkladu. Jednou bych chtěl umět lépe rozpoznat, jak fyzickou podobu výstav ovlivňuje představa budoucích reprodukcí. Myslím, že k tomu už dochází. I když to není téma, takové jsem už tedy také viděl, tak k tomu může – dokonce bych řekl musí – docházet podprahově.

*Z kanceláře vstoupí do výstavního prostoru galeristka.*

Galeristka (*omluvně*): Nenechte se rušit.

*Projde místností a vklouzne do dveří od zázemí.*

Kurátor: Fotografická dokumentace modeluje rovněž naše povědomí o galerijní instituci, podílí se na jejím společenském statusu, na její prestiži. Když máte odpudivou fotografickou dokumentaci, tak to snižuje obraz vaší instituce v očích veřejnosti. (*rozrušeně*) Jako kurátor se můžete strhnout a není vám to nic platný.

Návštěvník 2: To je ale dost smutné, ne?

Kurátor (*stále více rozrušeně*): Bohužel. Fotograf je v tomto ohledu opravdu hodně důležitý. To bych vám mohl povídat... Třeba vloni v Brně... to bylo taky s Nálevkou... to to... to bylo strašný... instalace výstavy se nám moc nepovedla a fotkama to zazdili úplně...

*Ze zázemí je slyšet zvuk kávovaru.*

Kurátor (*vrací se k rozváznému tónu*): Jan Nálevka se k transformující se roli fotografické dokumentace nestaví kriticky. Určitě to není nějaká explicitní kritika. Pouze na ni poukazuje revizí těch starších dokumentárních fotografií, kdy fotografům říká, aby se při focení v prázdné galerii přiblížili fotce, kterou tam dělali s nějakým uměním, a tak zdůrazňuje relaci mezi institucí a jejími obrazy, tedy všelijak šířenými reprodukcemi. Za běžných okolností se totiž soudí, že fotograf dokumentuje „umění v galerii“ (*prsty opět naznačí uvozovky*), jenže obrazně řečeno fotí celé institucionální prostředí s jeho pravidly, zvyklostmi a cíli. A jak jsem naznačil, i dokumentace je součástí tohoto institucionálního prostředí a jeho fungování. Na Nálevkových fotkách je to přitom vidět tím víc, že na nich umění není.

Návštěvník 2: Takže to je site-specific?

Kurátor: Víte, že bych neřekl? I když se to na první pohled zdá. Za splnění minima podmínek lze novou verzi této výstavy uskutečnit i v jiné instituci. V podstatě je asi jedinou podmínkou, aby tam výstavy v minulosti dokumentovalo více fotografů. Jinak by nešlo vyzdvihnout tu mnohost a neslučitelnost při vytváření obrazu instituce.

*Galeristka se vrací zpět do kanceláře s kávou v konvici.*

Galeristka (*omluvně*): Pardon.

Návštěvník 2: Ale je trošku absurdní stát v galerii a dívat se na její fotky.

Kurátor: Takovou smyčku Nálevkova díla obsahují často. Tím se tato výstava drží tématu prázdnoty. A myslím také, že jde hodně o to, jestli absurdnost budete nahlížet negativně nebo pozitivně. Já za ní vždy tuším humor. Takové pomrkávání, které nelze jednoznačně vyložit jako výzvu ke spiklencectví, ale ani jako nekontrolovaný tik. Pochopitelně není vůbec špatně, když se k tomu postavíte jako k absurditě svého druhu. Ještě nějaké otázky?

*Ticho, že by se dalo krájet.*

Kurátor: Takže vám moc děkuji za pozornost. Galeristka vám připravila malé pohoštění v kanceláři, tak se tam můžeme přesunout.

*Návštěvníci přecházejí do kanceláře. Připojují se k nim také návštěvník 1 a návštěvnice 3.*

JAN NÁLEVKA  
INDEX  
LUCIE DRDOVA GALLERY  
KŘÍŽKOVSKÉHO 10, 130 00 PRAGUE 3  
11. 11. 2017–13. 1. 2018  
Curator Jiří Ptáček

Guided Tour  
Written down by Jiří Ptáček

Curator: Good morning and welcome to the guided tour of an empty gallery. I'm really happy that there are so few of us 'cause Drdova Gallery would get too crammed if the attendance were higher. *(unrequited laughter)* There are fifteen of us and that's just right.

Visitor 1: Twelve. There's twelve of us including you.

Curator *(grumpily)*: Ok, there's twelve of us, it doesn't really matter... *(in a noticeably calmer tone)* As you can see, the gallery is not that empty after all, but we'll get back to that later. Let me introduce the artist first.

*He speaks about Jan Nálevka as a visual artist of the middle generation who employs classic conceptual approaches. He depicts Nálevka's restraint towards signature style and his distance that makes him repeatedly rethink the concept of the ready-made. He repeatedly mentions Nálevka's interest in the theme of emptiness and emphasizes that his creative activities show a line of "constructing emptiness"...*

Visitor 1: There's nothing new about an empty gallery...

Curator: You're right about that, it's basically an established genre of conceptual art. But each time it will draw your attention to a different thematic cluster.

Visitor 1: So?

Curator: So I believe that in our case, it's about a different experience of a single place. On one hand, there's our physical experience; on the other hand, there's the experience paraphrased by the framed photographs on the walls.

Visitor 2: And those were made by Jan Nálevka?

Curator: No, not really, he had them made by photographers who have documented the gallery's exhibitions in the past. Nálevka merely chose an older photograph for each of them and asked all of them to retake the photographs as faithfully as possible, only in an empty gallery this time.

*The photographers he mentions include Hynek Alt, Tereza Havlínková, Václav Kopecký, Ondřej Polák, Tomáš Souček and Jiří Thýn.*

Visitor 1: What about Martin Polák...

Curator: I did name him, didn't I?

Visitor 1: You didn't. You only mentioned Ondřej Polák.

Curator *(grumpily again)*: Ok, you're right. The photographers include Martin Polák as well. To put it correctly, they were six gentlemen and one lady. *(unrequited laughter)* They all took different photos. They all had different technical equipment and also photographed a different exhibition; however, they all tried to interpret a particular situation. I find it important that photographic documentation is not a neutral performance but always a subjective interpretation.

Visitor 1: But the photographers don't have that much freedom either, do they?

Curator: They do an assignment which is to photograph an exhibition... But we're digressing from the point here. What's important about our exhibition is that an empty gallery with photographs of an empty gallery turns our attention to the institution of the gallery.

Visitor 2: So the photographs depict the gallery space?

Curator: Yes, to a degree. But an empty interior would be documented differently by a photographer...

Visitor 2: So what is it about?

Curator: In my opinion, the photographs show you that there's something that isn't quite right about them. Besides the fact that they do not correspond to classic interior documentation, they also show different concepts and technical renditions. I think that it's pretty important that they somehow do not work together; that they're different both in their approach and rendition. Even their placement in frames and in the gallery does not follow a particular logic.

Visitor 1: So they make no sense at all...

Curator: I wouldn't think so. They're actually images where the original background comes to the foreground and highlights the role of the photographic rendition of a "message" *(he makes the quote unquote sign with his fingers)* of a cultural event.

*Visitor 1 (male) and Visitor 3 (female) leave the gallery. They stop before the window and light their cigarettes.*

Curator *(visibly relieved)*: Let me reiterate. Nálevka draws on the significant role of photographic documentation in the mediation of a cultural event such as an exhibition. As a matter of fact, we learn about a large portion of exhibitions by means of photographic documentation. We will not make it to many of them, we may not be able to come, and will only view them on Instagram and Facebook. In general, the inflation of cultural events and the increasing influence of networking platforms where we share photographs has increased the importance of photographic documentation as a parallel life of exhibitions as well as entire institutions. A large part of art history is now a history of interpretation of reproduction, i.e. an interpretation of an interpretation. One day, I'd like to be able to better tell how the physical appearance of exhibitions is influenced by the notion of future reproductions. I believe that's what's already happening. Although it's not an issue, I've seen such instances already, and I believe it may – I would even say must – be happening on a subliminal level.

*The gallerist enters the room from the office.*

Gallerist *(apologetically)*: Don't mind me.

*She walks through the room and slips through the door to the back office.*

Curator: Photographic documentation also models our notion of the gallery institution, helps create its social status, its prestige. If you have repulsive photographic documentation, it damages the image of your institution in the eyes of the public. *(agitatedly)* As a curator, you can bend over backwards and it'll still be of no use.

Visitor 2: That's pretty sad, isn't it?

Curator *(more and more agitatedly)*: Unfortunately. In this respect, the photographer is really, really important. I've got a plenty of stories to tell... For instance last year in Brno... It was Nálevka as well... That... That was awful... The installation of the exhibition didn't quite work out and the photos botched it up completely...

*The sound of a coffee machine can be heard from the back office.*

Curator *(regains his collected tone)*: Jan Nálevka is not critical about the transforming role of photographic documentation. Definitely not in an explicit way. He merely points it out by revising the older documentary photographs by telling the photographers, who are now photographing an empty gallery, to approach the photograph they once made there with some level of art, and thus accentuating the relation between an institution and its images, i.e. reproductions spread in diverse ways. Under regular conditions, it is believed that a photographer is documenting "art in a gallery" *(he indicates the quote unquote sign by his fingers again)*, however, metaphorically, they are photographing the entire institutional environment and its workings. Nálevka's photographs make it even more apparent as they do not show any art at all.

Visitor 2: So it's site-specific art?

Curator: You know, I wouldn't say so. Although it may seem like it at first glance. If a minimum set of conditions were met, another version of this exhibition could be realized in another institution as well. In fact, the only condition would be that numerous photographers are required to have photographed the exhibitions at the institution in the past. Otherwise, you couldn't highlight the plurality and incompatibility in the making of the image of the institution.

*The gallerist re-enters the office with coffee in a pot.*

Gallerist (*apologetically*): Pardon me.

Visitor 2: But it's a little absurd to be standing in a gallery and looking at its photographs.

Curator: That's a loop that is often present in Nálevka's work. That's how the exhibition sticks to the theme of emptiness. I also believe that it's a lot about how you decide to perceive absurdity: whether as a negative or a positive thing. I always see humour behind it; a kind of a wink that cannot be univocally read as an invitation to a conspiracy, but neither as an uncontrollable tic. Of course it's not wrong to see it as an absurdity of its kind. Any other questions?

*Deadly silence.*

Curator: So, thank you so much for your attention. The gallerist has prepared a little refreshment for you at the office so let's move there.

*The visitors walk over to the office. They are joined by Visitor 1 and Visitor 3.*

MOVING IMAGE DEPARTMENT #7: BRIAN ENO, JAN NÁLEVKA  
NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE, VELETRŽNÍ PALÁC  
17. 3.–10. 9. 2017  
Kurátor: Adam Budak

Odkazování na sebe sama je zásadní i pro postminimalistické práce (především kresby v nekonečných repetitivních sekvencích či jakoby samovolně generované algoritmické formy) českého umělce Jana Nálevky (\*1976), které téma 7. kapitoly cyklu Moving Image Department doplňují. Nálevkova vystavená série devíti kreseb, veskrze identických, a přesto rozdílných a jedinečných, jež představují výsledek intenzivního a lopotného úsilí, se právě zabývá kreslením sebe sama – systematickým a obsesivním vyplňováním kruhového prostoru čarami hustě kladenými vedle sebe. A přesto vše, co na konci tohoto procesu zůstává, je monochromní povrch. Kresba, která nic neznázorňuje. (Možná) esence barvy, nebo kresba proměněná v prázdnotu. Gigantický bod: tečka za neexistující větou. Nejhlubší dno oceánu, často zvané „absolutní“. Nálevka tvoří mentální obrazy sestávající z primitivních forem a základních tvarů, atmosférického světla a barevného spektra, jimiž plní animační mřížky časově rozložené do řádu několika dní. Šance a nahodilost tu soupeří s precizností a kontrolou, zatímco odkazy sahají od bauhausovských experimentů Johannea Ittena s barvou přes abstraktní světelné efekty László Moholy-Nagy až po modernistickou architekturu Miese van der Rohe na jedné straně a zároveň dnešní grafické softwary a institucionální vzorce standardizace na straně druhé. Nálevkovo umění podněcuje ke způsobu vnímání, jaký v mysli zanechává neodbytné obrazy a myšlenky a zpomaluje naše vizuální zážitky, aby se znovu a znovu mohly rozprostřít v čase v jakési slavnostní (estetické) nirváně.

Adam Budak

MOVING IMAGE DEPARTMENT #7: BRIAN ENO, JAN NÁLEVKA  
NATIONAL GALLERY IN PRAGUE, TRADE FAIR PALACE  
17. 3.–10. 9. 2017  
Curator: Adam Budak

Self-referentiality is at the centre of the post-minimal work (mainly drawings in endless repetitive sequences or quasi self-generated algorithmic forms) by Czech artist, Jan Nálevka (\*1976) that complements the narrative of the Moving Image Department's 7th chapter. The act of drawing itself - the systematic and obsessive filling of a round surface with individual lines drawn closely together - is contemplated in Nálevka's drawing series, comprised of 8 drawings, all in all identical, though different and distinct, the products of intense, monotonous labour. And yet, all that remains at the end of this process is a monochromatic surface. A drawing that depicts nothing at all. (Possibly) an essence of color, or a drawing turned into a void. A gigantic dot: a full stop to a nonexistent sentence. Oceanic abyss, often called the sublime. Nálevka generates mental images, composed of elemental forms and basic shapes, ambient light and the spectrum of colors, filling up animation frames, spread in time over couple of days. Chance and randomness compete with precision and control while the references unfold from Bauhaus' Johannes Itten's experiments with color, through Laszlo Moholy-Nagy's abstract light effects down to Mies van der Rohe's modernist architecture on the one hand, and contemporary graphic softwares and institutional standardization patterns on the other. Nálevka's is an art of perception which generates both an afterimage and afterthought, a slowing down of a visual experience, expanded evenly in space and time, a sort of (aesthetic) celebratory nirvana, time after time.

Adam Budak

Art+Antiques  
12+1, prosinec 2016 – leden 2017  
str. 44–53

Čtyřicítku Jan Nálevka pomyslně oslavil čtyřmi samostatnými výstavami v průběhu jednoho roku. A znovu jimi doložil, že je vizuálním umělcem s jedním z nejkonzistentnějších programů v rámci své generace. V rozhovoru se bavíme o důvodech, proč ručně linkovat papír a vyvážet nesledovatelné sedmidenní animace, ale také o školení, kterého se mu dostalo od pravověrných brněnských conceptualistů.

**Krátce před zahájením tohoto rozhovoru jsme probírali ideový záměr výstavy v Oblastní galerii v Liberci. Jedná se o další z řady kresebných sérií operujících s platformou čtverečkovaného papíru. Můžeš nám je stručně přiblížit?**

Mám celkem jasnou představu, jak bude vypadat, protože ale zbývá ještě doladit pár detailů, takže ji popíšu opravdu pouze stručně. Jde o novou, tentokrát velmi reduktivní sérii kreseb modrou propiskou na stovce áčtyřkových papírů. Řád čtverečkové struktury je zde dekonstruován na jednotlivé elementy. Na každém listu je nakreslena pouze jedna linka. Chtěl bych, aby kresby byly instalované v jedné řadě vedle sebe, na jediné stěně, která kontinuálně prochází jinak dosti fragmentarizovaným prostorem výstavního prostoru.

**O čtverečkovaných papírech formátu A4, se kterými už nějakých pět let soustavně pracuješ, jsi mi nedávno řekl, že v symbolické rovině mohou zastupovat řád světa. Jak jsi to myslel?**

Se čtverečkovou nebo linkovanou strukturou pracuji v několika významových rovinách. Z utilitárního hlediska jde o jakousi základní organizační strukturu, kterou považujeme za běžnou a nevnímáme ji. Linky předtištěné na prázdném papíře definují jeho budoucí zaplnění. Není už tedy možné tento prostor použít libovolným způsobem. Ačkoliv zůstává prázdný, je již organizován a my se musíme pohybovat v daných mantinelech. Jako v mnoha dalších oblastech života jsme omezeni společenskou smlouvou, kdy ne vše je společensky akceptovatelné. Do jisté míry je to určitá forma kolektivně

sdíleného násilí. V případě mých kreseb provedených modrou propiskou na kancelářském papíře se dostáváme do administrativního kontextu. Čtverečkovaný papír je pak jakýmsi základním formulářem. Zkrátka jde o jeden z příkladů normy, která usnadňuje fungování věcí. Na druhou stranu je to příklad standardizace i těch nejběžnějších činností. Mřížka se stává symbolem organizace v nejobecnějším slova smyslu, jakýmsi řádem věcí, v symbolické rovině řádem světa. Novou sérii kreseb pro libereckou výstavu je pak tedy možné do určité míry vnímat jako dekonstrukci řádu světa.

**S administrativním kontextem patrně souvisí i volba výtvarných prostředků?**

Ano, používám vlastně primárně nevýtvarné prostředky, obyčejné věci každodenního života. V posledních letech je to hlavně kancelářský papír do tiskárny formátu A4 nebo A3 a modré kuličkové pero, tedy obyčejnou modrou propisku, ten nejobyčejnější kancelářský nástroj určený k psaní. Materialita prací pak odkazuje více k administrativnímu prostředí, tedy k běžnému životu, než k tradičně výtvarné praxi, lze-li ještě dnes o něčem takovém hovořit. Už před lety jsem pracoval s podobným materiálovým kódem. Tenkrát jsem vytvářel kresebné série obyčejnými grafitovými tužkami a použití tohoto nástroje jako nejobyčejnějšího kresebného materiálu tehdy odkazovalo právě ke kresbě samotné. Vznikaly tedy kresby o kresbě.

**U série pro Liberec je zajímavá i zmíněná reduktivnost. S tvým přístupem ke kresbě je totiž spojován spíš opak: obrovské množství manuální práce, které ve výsledku nevede ke vzniku zjevné přidané hodnoty. To může vzbuzovat otázku po smyslu takové činnosti. Nakolik je vzbuzování těchto otázek pro tebe důležité?**

Zajímá mě ten nepoměr, to obrovské množství úsilí a jakási neadekvátnost výsledku. Týká se to například série, ve které jsem ručně nalinkoval tři tisíce listů papíru tak, aby byly pokud možno nerozeznatelné od předtištěných linkovaných papírů. Logicky moc nedává smysl vyrábět zdlouhavě ručně něco, co existuje a co lze lacino koupit. Jaká je pak hodnota toho balíku ručně linkovaných papírů, které jsou nakonec vlastně horší, protože ty předtištěné jsou přesnější. A jaká je hodnota té lidské práce?

**Mluvíš o práci. Z jakých pozic se práci snažíš nahlížet?**

Práci trávíme velkou část našich životů, ne-li většinu času. Zajímá mě hodnota práce v soudobé společnosti obecně, její praktický i symbolický význam. Lidská práce jako standardizovaná repetitivní činnost. Z ekonomického hlediska je práce vnímána jako cílevědomá lidská aktivita vedoucí k uspokojová-



ní potřeb a vytváření hodnot. Mě zajímá zbytečná práce, z toho ekonomického hlediska jakoby nesmyslná.

**Jsi přesvědčen, že mezi zbytečnou prací a uměleckou tvorbou existuje podobnost?**

Tak takhle bych určitě negeneralizoval. Ačkoliv s podobným názorem by člověk mohl leckde slavit úspěch.

**Jsi rád, že díky civilnímu zaměstnání nemusíš řešit, jestli se uživíš uměním?**

Svým způsobem ano, v určitém smyslu mám větší svobodu v rozhodování o tvorbě. Na druhou stranu hlavní nevýhodou je, že mám vlastně zaměstnání dvě, takže není jednoduché vše časově skloubit. Logicky tedy o čas bojuji. Vyžaduje to velkou disciplínu. V některých procesuálních projektech má pak „neadekvátní“ čas vložený do jejich realizace kontext právě tohoto nedostatku času. A není to jen sebereferenční rámec, ale i reflexe současné praxe, kdy většina z nás je rozkročena mezi několika aktivitami a stírá se tak rozdíl mezi prací a volným časem.

**Obecně se soudí, že situace na trhu se současným českým uměním se mírně zlepšuje. Zároveň ale galeristé neradi pouštějí přesné informace. Pochopitelně s výjimkou největších úspěchů, o ty se dělí rádi. Tebe zastupuje pražská galerie Lucie Drdové. To je pro českého výtvarného umělce dobrá adresa i reference. Je to pro tebe osobně zastupování galerií také určitou úlevou, alespoň co se týká produkčně-organizační stránky umělecké praxe?**

Jsem moc rád, že mne Lucie do galerie pozvala, i když má tvorba je řekněme poněkud specifická. Vážím si toho. Pochopitelně je to jistá úleva v mnoha směrech. Kromě té produkčně-organizační stránky mi to poskytuje možnost prezentace mé práce v prostorách galerie i mimo ni, ale také nezanedbatelné sociální zázemí.

**Sociální zázemí, kterého se ti jinak nedostává?**

No to ne, ale ono je docela fajn někam patřit.

**V období rané puberty jsem měl období objemných soupisů, ve kterých šlo především o kompletní vyčerpání určitého systému. Například jsem takhle sepsal všechny vyráběné osobní automobily. Prožil jsi v dětství něco podobného? Uměl bys zpětně vystopovat něco, co by předjímalo tvé umělecké zaměření?**

Já jsem se v pubertě už věnoval seriózní tvorbě, alespoň podle mého tehdejšího přesvědčení. Mám ale pocit, že tvá otázka směřuje k mé oblíbené historce z dětství... Takže to bylo tak: Pod vlivem sledování televize v předškolním věku, nejspíš se jednalo o Saxánu, jsem tehdy silně zatoužil vlastnit hodně tlustou knihu psanou rukopisem. Získat ji byl docela problém. Rozhodl jsem se tedy, že si ji napíšu sám. Nenechal jsem se odradit ani tím, že jsem psát ještě neuměl. Vznikl tak poměrně dost tlustý sešit, jehož stránky byly vyplněny jakýmsi kvazitextem. Ve skutečnosti to byly jen vlnovky, myslím, že jsem to dost flákal. V rodině to jistě muselo způsobit jisté obavy.

**Jaká tedy byla tvoje první výtvarná průprava?**

Prakticky po celou základní školu jsem docházel na výtvarný obor do Lido-  
vé školy umění a vzpomínám si, že mě to dost bavilo. Když pak přišel čas rozhodování o střední škole, v LŠU byl dost silný zájem, aby se někteří z nás hlásili na střední školu s výtvarným zaměřením. Pro mě to byla jednoznačně první volba. Pocházím z Jablonce nad Nisou a ve městě je Střední umělec-  
kopřumyslová škola, na kterou jsem nastoupil v roce 1990, tedy bezpro-  
středně po revoluci. Myslím, že nálada první poloviny devadesátých let se na tehdejším studiu významně projevila, škola měla dobrou atmosféru a já se tam takříkajíc našel. Škola měla bižuterní zaměření dané napojením na regio-  
nální výrobu, což se odrazilo v některých praktických předmětech. V ateliéru jsme ale měli hodně volnosti. Důležité bylo setkání s Janem Stolínem, který nás tehdy jako čerstvý absolvent pražské VŠUP vedl a dokázal nám vlastním příkladem zprostředkovat současné umění a dění na pražské scéně. Přihláš-  
ka na některou z vysokých uměleckých škol pak už byla prioritou.

**První tužkové monochromy jsi vytvořil již v prvním ročníku na Fakultě výtvarných umění v Brně. Tehdy se vlastně utvářelo jádro tvého tvůrčího postoje. Jak důležité je pro tebe, abychom tvoji tvorbu vnímali v její kontinuitě?**

I když primárně počítám spíš s poučeným divákem, nenárokuji si na divákovi znalost mého portfolia. Vždy se snažím vytvořit práci, která bude fungovat sama za sebe. Myslím, že kontinuita je primárně důležitá spíš pro mne. Je to způsob práce, který mi vyhovuje. Ačkoliv i zde lze vysledovat odbočky, paralelní linie či návraty.

**Jaké byla atmosféra v ateliéru Petera Rónaie, kde jsi studoval?**

Po střední škole jsem nastoupil na FaVU v Brně, nejprve krátce do ateliéru kresby. Zde vznikly i ty první tužkové monochomy. I když to bylo vlastně mimo ateliér, ve kterém vládl dosti rigidní program. Ty kresby tam paradoxně

způsobily dost značnou kontroverzi, na základě které mi Petr Kvíčala, tehdejší asistent Petera Rónaie, nabídl přestup do jejich konceptuálního ateliéru. Nabídku jsem s radostí využil. Rónai měl tehdy dva asistenty, zmiňovaného Petra Kvíčalu a spolu s ním ještě Richarda Fajnora. Důležité bylo, že mezi nimi nefungovala personální hierarchie a jejich názory se poměrně lišily. Výuka probíhala konzultacemi a člověk pak získal celé spektrum názorů, které nebyly určeny k následování, ale nutily k zaujetí vlastní pozice, což bylo velice dobré. V ateliéru jsem studoval i s Milanem Mikuláštkem, se kterým jsme tehdy získali zvláštní privilegium užívání jednoho ze dvou kabinetů náležejících ateliéru, který nám vyučující uvolnili, neboť jsme byli shledáni jako zvláště pracovití. A tak jsme hodně pracovali. Zde vznikla také naše spolupráce pod kolektivní identitou MINA. Později se situace v ateliéru trochu změnila a já se stal spíš studentem Petra Kvíčaly, kterému za leccos vděčím.

**O vlivu Jiřího Hynka Kocmana, Jiřího Valocha a Václava Stratila během studií v Brně jsi již patrně v některých rozhovorech mluvil, přesto se na něj zeptám znovu. Co pro tebe tyto tři osobnosti znamenaly?**

Moc. Setkání s J. H. Kocmanem bylo klíčové. Pro studenty konceptuálního ateliéru připravoval bytový seminář o konceptuálním umění za využití svého obrovského domácího archivu dokumentací, publikací, korespondence i uměleckých děl. Musíme si uvědomit, že to bylo v polovině devadesátých let, kdy u nás neexistovala prakticky žádná literatura a internet byl hudbou budoucnosti. Kocmanův archiv byl takovým papírovým internetem, úzce a hluboce zaměřeným na vybranou část uměleckého spektra nejen na domácí, ale i na světové scéně. Kocman k tomu ještě přidával svou osobní zkušenost umělce. Vzpomínám si, že se mi tehdy otevřel úplně nový svět, jako kdybych získal jakýsi přístupový klíč. J. H. Kocman nás seznámil i s Jiřím Valochem, který dlouhá léta fungoval jako takový brněnský umělecký guru. Oba se účastnili prakticky veškerého uměleckého dění v Brně a ještě s Daliborem Chatrným bychom je mohli považovat za takovou „svatou trojici“ brněnské konceptuální scény. Měl jsem to štěstí, že Jiří Valoch sledoval moji tvorbu prakticky od začátku a výrazně se podílel na její kritické reflexi, za což jsem mu vděčný. Na poslední dva roky studia se naskytla příležitost přestoupit do ateliéru Václava Stratila a bylo to další skvělé setkání.

**Myslím, že k Václavu Stratilovi jsi dorazil v těch nejdivočejších letech. Pamatuji si večer, kdy mě kdosi dovedl do potemnělých místností školní budovy v Rybářské ulici, kde zrovna fungoval jakýsi Hotel Nálevka. Mimořádně, v následujících letech jsem tu budovu navštívil nespočetněkrát, ale nikdy jsem nepřišel na to, kde ten Hotel Nálevka vlastně**

**byl. Tobě takové prostředí vyhovovalo?**

Ono to ale ze začátku bylo úplně jiné. Václav Stratil se přistěhoval do Brna z Prahy a nejspíš si i musel zvykat na život v menším městě. Jeho ateliér byl nově založený, nebyli v něm tedy žádní studenti, které by podědil, jen prváci a několik takových jako já, co jsme k němu přestoupili. Ze začátku jsme měli jen malý kabinet, ve kterém jsme se scházeli a kde s námi vedl mnohahodinové diskuse. Bylo to hodně zajímavé a intenzivní. Václav tehdy abstinovat, vyžadoval pracovitost, ale i určité uvolnění, kterého se tedy později dostavilo vrchovatě. Během těch dvou let tam vznikla absolutně fantastická nálada. Hotel Nálevka byl původně byt prvního děkana fakulty Vladimíra Preclíka, který Václav Stratil obsadil a užíval jako bydliště. Vzhledem k tomu, že to bylo v budově školy a Václav je velice společenský, bývalo tam často více lidí než v kterémkoliv ateliéru. Proběhlo tam i několik legendárních večírků. Nade dveřmi do bytu na fasádě budovy školy pak visel asi třímetrovy nápis Hotel Nálevka, kterým Václav přemaloval jeden z našich společných obrazů. Ale proč Hotel Nálevka, to vlastně nevím...

**Letos jsme pro Stratilovu výstavu Krajiny v brněnské Fait Gallery vytvořili novou verzi Společných monochromů, původně nasprejovaných v roce 1999. Pokud se nad koncepcí společné práce na monochromních obrazech zamyslíme, snad se nemůžeme nesmát. Uvolňující humor je jejich základní ingrediencí podobně jako tvé spolupráce s Milanem Mikuláštkem v rámci tvůrčí dvojice MINA. Tvoje individuální práce jsou spíše seriózní. Za jakých okolností jsi s to přijmout humor ve výtvarném umění?**

Minimálně právě v těch dvou příkladech, které jmenuješ, jsem se ho dopustil. Jasně, že mám rád věci, ve kterých je obsažen humor, ale taky to nepovažuji za nezbytně nutné. Možná jen neumím „one man show“. Jasně je, že ve dvou se ten humor lépe dělá. Každopádně spolu s Milanem jako MINA jsme se vždycky báječně pobavili. A že jeden z původních Společných monochromů skončil jako podklad pro ten nápis Hotel Nálevka, to taky není bez humoru.

**V rozhovoru s Karlem Císařem pro Revue Labyrint jsi ale řekl, že sebe-kázeň, jíž v sobě musíš najít k realizaci některých tvých sérií, vnímáš s ironií? Jak jsi to myslel?**

Protože se k té sebekázni musím přinutit. Nejde o žádné meditace.

**Prý nechceš, aby tvůj přístup ke kresbě byl vnímán jako absurdní?**

Tak to asi spíš v tom smyslu, že bych byl nerad, kdyby vyzněl jako absurdní

vtip. I když některé postupy určitě jistý stupeň absurdity vykazují.

**Nejdelší z tvých animací by divák musel nonstop sledovat sedm a tři čtvrtě dne. To nikdo neudělá, s čímž počítáš. Je zřejmé, že divák si má pouze uvědomit fakt délky, která zdaleka přesahuje jeho možnosti. Myslím ale, že zde narážíme i na hranici lidské představitivosti. Představít si sedmidenní sledování obrazovky jde stěží, i když není vyloučené, že kolem nás jsou tací, co za sebou mají dlouhé televizní či herní maratony. Domnívám se, že řadě tvých prací je vlastní horizont nepřestavitelnosti času, který je v tvém díle obsažen. Bylo to důležité například u osmimetrového monochromu kresleného modrými propiskami, který jsi nedávno vystavil v pražských Karlin Studios?**

Kresba vystavená v Karlin Studios je zatím jednoznačně nejnáročnější věcí, kterou se mi podařilo realizovat. Prakticky je to obrovský arch papíru, jehož celá plocha je systematicky zaplněna kresbou modrou propiskou. Velikost formátu vznikla extrémním zvětšením textového znaku pomlčky z vybraného fontu tak, aby jeho kratší strana odpovídala šířce role standardního dostupného kartonu, což je sto padesát centimetrů. Při volbě fontu Times v boldovém řezu vychází délka formátu na osm set padesát tři centimetrů. Ačkoliv se jedná o jednolitou monochromní plochu, zdánlivě vzbuzující abstraktní dojem, její formát i materialita ji definuje jako něco velice konkrétního. Význam kresby samotné se tímto radikálně proměňuje, stává se textem v jeho literárním významu. Asi lze uvažovat i o tom, je-li spíše nakreslená, nebo napsaná.

Od začátku mi bylo jasné, že k vytvoření kresby bude potřeba extrémní množství času. Zprvu jsem ho nedokázal odhadnout, nakonec mi to trvalo dva roky a tři měsíce. Myslím, že to lze považovat za dost velkou časovou investici. Význam tohoto textového znaku se zde potkává právě s délkou trvání celého procesu. Pomlčka jako znak pro pauzu, pozastavení se či odmlčení koresponduje s mojí fyzickou situací, kdy jsem se na dvacet sedm měsíců do jisté míry odmlčel i já. Je to tedy jakási významná pauza i v mém osobním životě. V tomto smyslu má tento způsob procesuální práce rovněž určité performativní rysy.

Nabídka výstavy ve velké hale v Karlin Studios prezentaci tohoto díla hodně vyhovovala. Vystavil jsem zde pouze tuto jedinou kresbu adjustovanou ve velké vitrině, která měla zdůraznit právě tu masivní časovou investici i umožnit levitaci tohoto textového symbolu uprostřed prázdného prostoru galerie, vlastně takové mlčení v prázdné galerii. Nakonec to byla i jedna z úplně posledních výstav v tomto působivém prostoru, protože záhy se Karlin Studios odmlčely definitivně.

Pokud mluvíš o horizontu nepředstavitelnosti času v tomto díle, asi nezbývá než souhlasit. Divák je konfrontován už jen s výsledným monotónním artefaktem, který se může zdát v rozporu s časovým údajem o jeho vzniku na popisce. Ten je ale pro pochopení práce zásadní.

**Čím tě přitahuje pomezí mezi kresbou a textovým znakem?**

Asi je to mnohohrstevnatost čtení výsledného znaku, vlastně je to setkání dvou forem abstrakce. Pomlčce předcházela série přezvětšených teček, tedy jednoduchých kruhů vyplněných modrou propiskou, které bylo možné číst v textovém významu jako symbol konce. Vzniklo tedy něco na pomezí abstrakce a apokalypsy. A zase tam byla přítomna procesuální složka, kdy pro vytvoření kresby velké tečky bylo potřeba jakoby neadekvátní množství času, zatímco v běžném životě tečka jako nejkratší možný text vznikne jen letmým dotykem hrotu pera. Líbí se mi, že základní geometrický obrazec, jako je kruh nebo obdélník, můžeme za určitých okolností číst jako významově velice bohatý symbol. Jsou to takové mikroromány, které vlastně ani nelze předčítat, protože tečku i pomlčku v textu nečteme, jen krátce mlčíme. Časovost těchto textů je pak dána právě tím dlouhým kresebným procesem, který je do nich otištěn.

**Ve třech sériích vystavených letos v pražské Fotograf Gallery jsi vycházel z utopických projektů české a evropské avantgardy. Jaký je tvůj postoj na jejich sociálně inženýrskou povahu? Proč ti přišlo důležité zabývat se jimi?**

Práce s těmito tématy vychází především z mého zájmu o architekturu, zvláště pak o tu funkcionalistickou. S architekturou jsem pracoval už koncem devadesátých let, tehdy na základě myšlenky, že ze všech druhů umění je právě architektura schopna nejvěrněji zrcadlit aktuální stav společnosti. Z tohoto úhlu pohledu by předválečná architektura měla odrážet stav společnosti směřující ke katastrofě. Avantgarda je ale myšlenkově i formálně nesmírně zajímavé, i když poněkud rozporuplné období. Jako zdroj pro díla vystavená ve Fotograf Gallery mi posloužily některé práce či myšlenky právě avantgardních architektů. V těchto třech projektech jsem se pokusil o reinterpretaci některých jejich myšlenek a postojů vzhledem k naší žité současnosti, aniž bych však chtěl tyto dějinné etapy srovnávat. Mým cílem ale není zaujetí angažované pozice za přijetí či odmítnutí těchto myšlenek, ale spíš analýza vrstvicích se společenských norem. V jedné z vystavených sérií kreseb jsem pracoval s legendárním fotomontážním cyklem Sociologický fragment bydlení od Jiřího Krohy, ve kterém se jeho autor zaměřil na hodnocení životních podmínek předválečné společnosti, a to podle třídního klíče. Jednotlivé

skupiny jsou na panelech striktně odděleny tlustými čarami, normativně vymezujícími jejich pozici. Reprodukce těchto panelů jsem oxeroxoval a překryl kresbou standardizované čtverečkové sítě. Ve výsledných kresbách se tak fakticky i symbolicky překrývají dvě normativní šablony. Čtverečkovou mřížku zde pak můžeme chápat i jako tradiční malířský prostředek pro přenos obrazové informace. Původní idea se tak hypoteticky přenáší v čase do současnosti, kde máme příležitost v nových podmínkách sledovat otevírání pomyslných sociálních nůžek prakticky v přímém přenosu.

**Opačný přístup než u kresebných sérií volíš v případě animací. Materiál k nim pořizuješ v obrazových databankách. Jsou to vlastně ready-mades, které významově usazuješ skrze kontext jejich prezentace. Proč ti přijde důležité kupovat již hotové obrazy?**

V animaci z roku 2013, která byla poprvé vystavena v liberecké Galerii Die Aktualität des Schönen..., jsem použil čtyři klipy zakoupené v komerční imagebance. Tématem díla byl jazyk přesvědčování, potažmo propagandy. Šlo vlastně o interpretaci kresleného diagramu ze čtyřicátých let od českého avantgardního architekta Ladislava Žáka. Původní diagram shrnuje hlavní architektovu myšlenku jím navrhovaného společenského pokroku. Kdesi jsem se dočetl, že podobné diagramy měly mít ve své době sílu argumentace a že jejich použitím se myšlenka stávala důvěryhodnější. Převodl jsem tedy tento diagram do média, které je používáno k šíření myšlenek a přesvědčování dnes. Klipy nabízené v komerční imagebance jsou primárně vytvořeny právě k tomuto účelu, nechtěl jsem imitovat jejich estetiku a vyrábět nové v jejich duchu, vzal jsem ty originální a použil je jako ready-made, byť v nové kompozici podle původní předlohy. Vlastně je to podobné jako u některých kresebných sérií, více mě zajímá systém uspořádání nebo fungování věci než generování nějaké nové vizuality.

**Máš za sebou řadu samostatných výstav. Účasti na kolektivních výstavách nepočítám. Nemyslíš, že se tě začíná týkat problém umělců mladší střední generace, kteří odvedli spoustu práce, ale v podstatě narazili na strop možností domácího prostředí. Když budeš mít štěstí, dostaneš v příštích letech nabídku od těch tří výstavních prostorů, kde lze „jít dál“. Pokud to štěstí mít nebudeš, počkáš si do šedesátky. Nevzbuzuje to v tobě úzkost?**

Myslím, že je ještě opravdu hodně míst, kde jsem nevystavoval. Ale říkáš do šedesátky? No, to je dvacet let. Tak to raději doufejme v to štěstí.

**Většinou vystavíš pouze jeden jediný projekt. Uvědomuji si vlastně**

**pouze dvě výstavy, kdy tomu bylo jinak. Kromě zmiňované výstavy ve Fotograf Gallery tou druhou byla výstava v Domě umění v Českých Budějovicích před sedmi lety. Tebe nepřitahuje představa, že by se tvoje realizace setkaly v nějakém větším počtu? Domnívám se, že teprve tehdy by vynikli kontinuita, záběr i objemnost tvé tvorby.**

To určitě ano. S těmi dvěma výstavami, o kterých mluvíš jsem byl dost spokojený právě proto, že umožňovaly jaksi komplexnější pohled na věc. K uspořádání takové výstavy je ovšem třeba jisté institucionální zázemí. U zmiňovaných výstav hrály velkou roli prostorové možnosti, zkrátka to bylo prostorově možné.

Jan Nálevka (\*1976) je konceptuálně založený umělec vycházející z principů ready-made, procesuální kresby a estetiky geometrického umění. Pro svoji tvorbu vyhledává řád, který akceptujeme v každodenním životě, a jeho transpozici do uměleckého kontextu rozkrývá jeho běžně neartikulované dosahy. Takto se věnuje například papíru A4, který svým formátem a členěním předurčuje námi vkládaný obsah, nebo například Celsiově stupnici na zdravotnickém teploměru, který neemocionálním jazykem fyziky popisuje rozpětí mezi životem a smrtí. Usiluje o rovnováhu mezi zdánlivě neslučitelnou autonomní výtvarnou formou a odkazy k charakteru lidské práce, k nakládání s časem, ke spotřebnímu způsobu života, mezilidským vztahům apod. Jeho kresebné série, pohybující se například na pomezí mezi obrazem a textem nebo mezi uměleckým artefaktem a formulářem, ale vždy zároveň kladou otázky po povaze kresby samotné.

Jan Nálevka je absolventem Fakulty výtvarných umění VUT v Brně (1994–2000). Zde spolu s vrstevníkem Milanem Mikuláštkem během studia založil autorskou dvojici MINA. Ta až do první poloviny první dekády nového milénia byla paralelní platformou k jejich individuální umělecké tvorbě. Jejich komentáře k postupům konceptuálního umění nebo ke společné identitě se vyznačovaly humorným nadhledem, někdy přecházejícím v perzifláž či parodii. V roce 2007 byl Nálevka finalistou Ceny Jindřicha Chalupického. Zastupuje ho Drdova Gallery v Praze. V letošním roce postupně uspořádal sólové výstavy v pražských Fotograf Gallery, Karlin Studios a INI Gallery. V době uveřejnění tohoto rozhovoru probíhá jeho samostatná výstava v galerii SET, součásti Oblastní galerie v Liberci.

Oblastní galerie v Liberci / Galerie SET  
15. 12. 2016 – 26. 2. 2017  
[www.ogl.cz/vystavy-soucasne.php?vid=1074](http://www.ogl.cz/vystavy-soucasne.php?vid=1074)

Linie, jinými slovy čára, je elementárním kresebným gestem. Kreslit rovnou čáru vyžaduje kontrolu nad vlastní rukou. Vést čáru podle pravítka vyžaduje souhru obou rukou. Rýsování ale nese s sebou také potlačení vlastního rukopisu. Proto asi také rozlišujeme, že něco je nakresleno „od ruky“ a něco „podle pravítka“.

Na každé kresbě souboru Příkladová studie je nakreslena pouze jedna čára. Počet čar v celém souboru a jejich umístění na listu papíru odpovídá počtu linek a jejich rozložení na jednom listu čtverečkováného papíru o formátu A4. Celý soubor tak můžeme považovat za rozložení potisku jednoho listu takového papíru na jeho základní prvky.

Pro vizuálního umělce Jana Nálevku je kresebná transkripce běžných potisků papíru (a další operace s těmito vzory) výchozím námětem již sedm let. Zajímá ho, že linkování či čtverečkování papíru vytváří základní osnovu, na kterou se jako uživatelé máme navázat, do které se „máme vejít“. Tuto zkušenost má každý z nás už od prvních ročníků základní školy, kde jsme podle vodících linek neučili pouze něco napsat, ale také umravňovat vlastní rukopis. V metaforickém smyslu se ovšem s obdobnými osnovami setkáváme po celý život, často aniž by byly tak dobře viditelné. Nálevku zároveň zajímá, jak nezřetelné může být oddělení mezi průmyslově provedenou utilitární osnovou a autorským aktem kresby, který je v nejvyšší možné míře přizpůsobený již existujícímu vzoru, případně, kdy považujeme (nebo nepovažujeme) obraz za nositele informace. V minulosti několikrát poutal naši pozornost k velkému objemu vykonané práce, kontrastujícímu s výsledkem, jímž byly balíky manuálně nakreslených linkovaných či čtverečkových papírů. U Případové studie to neplatí. Zcela adekvátní je uvědomit si, že tentokrát bylo práce odvedeno málo, a počítovat pochybnost o hodnotě jednotlivých kreseb. Také s touto pochybností Nálevka počítal i v minulosti, i když v opačném extrému, kdy mnoho práce neznamenovalo více obsahu. Redukce kresby na jedinou čáru nás ovšem může vést i k myšlení na celek - na onu osnovu,

která určuje, jak se (i když jenom na papíru) budeme chovat, na problematiku dohledu, kontroly nebo přijaté a vlastně dobrovolné sebekontroly.

Jan Nálevka (\*1976) je konceptuálně založený umělec vycházející z principů ready-made, procesuální kresby a estetiky geometrického umění. Vyhledává řád akceptovaný v každodenním životě a jeho transpozicí do uměleckého kontextu rozkrývá jeho běžně neartikulované dosahy. Takto se věnuje například papíru A4, který svým formátem a členěním předurčuje vkládaný obsah, nebo například Celsiově stupnici na zdravotnickém teploměru, který neemocionálním jazykem fyziky popisuje rozpětí mezi životem a smrtí. Usiluje o rovnováhu mezi zdánlivě neslučitelnou autonomní výtvarnou formou a odkazy k charakteru lidské práce, k nakládání s časem, ke spotřebnímu způsobu života nebo mezilidským vztahům. V jeho kresebných sériích je ale vždy pokládány i otázky na povahu kresby samotné, například na pomezí mezi obrazem a textem nebo mezi uměleckým artefaktem a formulářem. Nálevka pochází z Jablonce nad Nisou. V letech 1994-2000 vystudoval Fakultu výtvarných umění VUT v Brně. V roce 2007 byl finalistou Ceny Jindřicha Chalupického. První samostatnou výstavu měl v roce 1998. V roce 2013 se prezentoval v Galerii Die Aktualität des Schönen... v Liberci. Zastupuje ho Drdova Gallery v Praze.

Jiří Ptáček

JAN NÁLEVKA VYMEZUJE LINIE NAŠEHO BYTÍ  
LIBERECKÝ DENÍK  
ÚTERÝ 20. 12. 2016  
STR. 2

Konceptuální umělec Jan Nálevka vystavuje v Galerii SET.

Liberec - Výstava v Galerii SET, kterou vede Jan Stolín, je víc než minimalistická. Redukuje výrazové prostředky na různě umístěné čáry na papíru formátu A4. Jan Nálevka zde prezentuje projekt Případová studie.

Osnova, ve které se pohybujeme  
Projdeme-li dlouhou chodbou Galerie SET, čeká nás řada vyložených papírů pod sklem, jejichž monotónnost podtrhují tenké modré čáry. Ty pokaždé protínají stránku v jiné rovině a jinak ji dělí. "Počet čar v celém souboru a jejich umístění na listu papíru odpovídá počtu linek a jejich rozložení na jednom listu čtverečkováného papíru o formátu A4. Celý soubor tak můžeme považovat za rozložení potisku jednoho listu takového papíru na základní prvky," říká kurátor výstavy Jiří Ptáček. Kresebnému přenosu normovaných potisků papíru se konceptuální umělec Jan Nálevka věnuje už sedm let.

Osnovy života  
Titulek článku je možná k záměrům Jan Nálevky až příliš nadsazený. Nicméně fakt, že Nálevku zajímá už ta základní zkušenost každého z nás, totiž linkování či čtverečkování papíru ze základní školy, určuje způsob zkoumání. Jak říká kurátor Jiří Ptáček, už tady nám "umravňují rukopis" a ukazují osnovu, do které se máme vejít. A dodává, že v životě máme také nalinkované osnovy, i když nejsou tak čitelné a jasně předkreslené. Ovšem linie, které dělí prostor v životě, jsou leckdy stejně nekompromisní jako ty potištěné normované stránky. Nálevka ještě komplikuje uvažování tím, že zkoumá nezřetelné oddělení průmyslově provedené utilitární osnovy a autorského aktu kresby, který se snaží co nejvíce napodobit tištěný vzor.

Každodenní život a umělecký kontext  
Jan Nálevka (1976) je konceptuálně založený umělec vycházející z principů ready-made, procesuální kresby a estetiky geometrického umění. Vyhledává řád akceptovaný v každodenním životě a jeho transpozicí do uměleckého kontextu rozkrývá jeho další dosahy. Takto se věnuje například papíru A4, který svým formátem a členěním předurčuje vkládaný obsah, nebo například Celsiově stupnici na zdravotnickém teploměru, který neemocionálním jazy-

kem popisuje rozpětí mezi životem a smrtí. To málo, co najdeme v Galerii SET, má kupodivu dost co říct.

Luděk Lukuvka

JAN NÁLEVKA

–

KARLIN STUDIOS, PRAHA

20. 5. – 19. 6. 2016

[www.futuraproject.cz/karlin-studios](http://www.futuraproject.cz/karlin-studios)

Kurátorka: Caroline Krzysztan

– (Times Bold), 853 x 150 cm

V roce 2006 na výstavě Will You Ever Return? v galerii Entrance vystavoval Jan Nálevka sérii papírových listů formátu 40 x 30 cm zaplněných linkami nakreslenými modrým kuličkovým perem. Stovky linek nakreslených systematicky vedle sebe daly vzniknout „maxi-kresbám“: kresby vytvořené maximálním počtem řádků, maximálním množstvím inkoustu potřebným k pokrytí celé papírové plochy. Kresby nic nezobrazovaly. Četné zásahy na papíře vyústily v určitou formu abstrakce, monochromatickou plochu.

Pro svoji novou výstavu v Karlin Studios Jan Nálevka použil stejnou techniku k realizaci jediné kresby extrémně zvětšené pomlčky (—). Tvar kresby/textu zde není definován pouze formátem papíru – velká, ale stále standardní 150 cm široká role papíru – nýbrž také typem písma použitým pro pomlčku (Times Bold), který určuje délku díla (853 cm). Koncept maxi-kresby je maximalizován prostřednictvím zveličování rozměrů.

Pomlčka vytváří okamžik napětí, téměř nepostřehnutelné ticho a pomlku ve větě, ačkoliv bylo pro vytvoření této kresby zapotřebí dvou let práce. Dva roky systematické a monotónní práce, kterou umělec realizoval s použitím nejběžnější kancelářské potřeby — modrého kuličkového pera.

Avšak zatímco pracný proces kontrastuje se stručností symbolu pomlčky, významnost této práce téměř mizí v nadčasové abstrakci. Když se linky utápějí ve své přebytečnosti, dílo také ztrácí svůj význam. Zaplněním prázdného listu papíru ho umělec nahrazuje tím, co se zdá být jinou – modrou – prázdnotou, symbolem ticha, neviditelným a tudíž nepopíratelným (zbytečným?) množstvím práce. Konečný výsledek vystavený jako monumentální instalace na podstavci proměňuje toto – kancelářské/domácí – dílo v sarkastickou oslavu prázdnoty, památník kontraproduktivity.

Prázdný prostor galerie nabízí pomlčce časové přerušení. Jakmile je pomlčka napsána, věta musí pokračovat. A stejně tak učiní nebo neučiní tento prostor po Nálevkově výstavě.

Caroline Krzysztan

JAN NÁLEVKA

–

KARLIN STUDIOS, PRAGUE

20. 5. – 19. 6. 2016

[www.futuraproject.cz/karlin-studios](http://www.futuraproject.cz/karlin-studios)

Curator: Caroline Krzysztan

– (Times Bold), 853 x 150 cm

In 2006 for the exhibition Will You Ever Return? - at gallery Entrance -, Jan Nalevka exhibited series of 40 x 30 cm paper sheets entirely filled with lines drawn with blue ballpoint pen. The hundreds of lines, drawn systematically next to each other created « maxi-drawings »: drawings made of the maximum number of lines, maximum ink needed to cover the total surface of paper. The drawings didn't display anything. The multiple interventions on paper resulted in a rather a form of abstraction, a monochromatic surface.

For his new exhibition at Karlín Studios, Jan Nálevka processed the same technique to realize one single drawing of an extremely enlarged dash (-). The shape of the drawing/text is here not only defined by the format of paper - the large but still standard 150 cm wide paper roll - but also by the font used for the dash (Times Bold), which determines the length of the work (853 cm ). The concept of maxi-drawing is maximized through the exaggeration of proportions.

A dash creates a moment of suspense, an almost imperceptible silence and waiting in a sentence, although two years of work were needed for the drawing to be made. Two years of systematical and repetitive work, which the artist realized with the most common office supply, a blue ballpoint pen.

But if the laborious process contrasts with the briefness of the dash symbol, the materiality of this work almost disappears in an timeless abstraction. When the lines drown in their repetition, the work also loses its meaning. The artist, filling up the empty sheet of paper, replaces it by what seems another - blue - emptiness, a symbol of silence, an invisible and thus undeniable (useless?) amount of work. The final result, exhibited in a monumental pedestal installation, changes this - office / home - work into its sarcastic celebration, a monument of counter-productivity.

The empty space of the gallery offers the dash a temporal interruption. Once the dash was written, the sentence should go on. As well as will or will not do this space, after Nálevka's exhibition.

Caroline Krzysztan

JAN NÁLEVKA  
NOVÉ POJETÍ POKROKU  
FOTOGRAF GALLERY, PRAHA  
11. 3. 2016 — 8. 4. 2016  
fotografgallery.cz  
Kurátor: Jiří Ptáček

Přibližně před třemi lety se Jan Nálevka (\*1976) začal zabývat ideovými návrhy umělecké avantgardy 1. poloviny 20. století. V nabídce nového uměleckého jazyka, který měl motivovat k uskutečnění radikální společenské změny, totiž objevil další možnost pro své konceptuální parafráze „kancelářských prací“. V trojici realizací na výstavě ve Fotograf Gallery se tak dotýká fenoménů jako dobrovolné potlačení individuality ve prospěch kolektivu, dodržování a naplňování standardů a norem, nebo vyčerpávající dřiny v rozporu s příslibem osvobození.

U prací vycházejících z konstruktivistické morfologie a ideologických proklamací architektů a teoretiků Ladislava Žáka a Jiřího Krohy musí autor počítat s tím, že bude nahlížena coby angažovaná. Vcelku dobře si lze představit kladné přijetí i odmítnutí – a to jak u odpůrců „sociálního inženýrství“, tak u těch, kteří kvůli odpor k současnému stavu kapitalismu volají po opětovném zvážení politických nároků levé avantgardy. Nálevkovým záměrem je ovšem setrvat mimo polarizovaný prostor této debaty. V jistém smyslu tedy volí ten nejhorší z možných postojů, jakési nepřimknutí k jedné či druhé straně. Coby výtvarného umělce ho zajímá zejména především možnost reskribace, nebo snad výstižněji – přeložení jedné významové sítě přes významovou síť druhou.

Výstižně to vyjadřuje v popisce k nejnovějšímu souboru kreseb Forma následuje normu (2016), kde píše, že jeho „cílem bylo vytvořit kresby morfologicky na pomezí architektury a formuláře“. Zapotřebí je přitom dodat, že zvolená pravoúhlá síť je opět (definována u Nálevky už poněkolikáté) za prvé normou čtverečkovaného papíru a hranicemi listu A4, a za druhé počtem listů dané gramáže v běžně prodávaném balení. „Variace na architektonické téma“, evokující skladebnost nové předválečné architektury (a jejích dozvuků a renesancí), má zviditelnit rovinu technokratického řešení dané úlohy a dvojí typ potlačení individuálního vkladu ve prospěch kolektivem požadovaného, tedy i prospěšného výsledku.

V chronologicky nejstarší videoprojekci s předlouhým názvem Prací samočin-

ných strojů k volnému času, ke kultuře hmotné i duševní, k lidskému zdokonalení, ozdravení, uklidnění, zvnitřnění a oproštění v osvobozené, zachráněné, obnovené a nově vytvářené přírodě renaturalizovaných krajín (2013) je Nálevkova pozornost upřena k jazyku propagandy. Čtveřici krátkých klipů pro ni zakoupil v komerční image bance coby dostupné zástupce světa idealizovaných, podbízivých obrazů. Výběr klipů přitom učil diagram z knihy Ladislava Žáka Obytná krajina (1947), jehož doprovodný text Nálevkovi posloužil jako titul díla. Ani zde ovšem není důležitá rozpornost mezi cíli levicového teoretika a hédonistickými strategiemi pozdně kapitalistické vizuální produkce, ale určitá shoda romantizujícího patosu, který nás má strhnout a přesvědčit.

V posledním ze tří souborů, kresbách na fotokopiích reprodukcí známého Sociologického fragmentu bydlení (1932), iniciovaného a spojeného s osobností architekta a levicového teoretika Jiřího Krohy, jako by se sbíhaly motivy z obou výše představených realizací. Tyto „naučné“ panely klasifikovaly životní podmínky lidí podle třídního klíče. Nálevka je překryl pravidelnou sítí rýsovaných čar odpovídající parametrům čtverečkovaného papíru. Pro soubor Fragment (2015) přitom nalezneme předchůdce ve stejně překrytých fotokopiích knihy Myšlenky moderních sochařů (2013). Jestliže však tyto starší kresby bylo možné interpretovat jako přípravu papíru k dalšímu použití, jinak řečeno jako získávání plochy pro napsání nové kroniky výtvarného umění přes překonanou konstrukci dějin umění z knihy vydané v Československu během 70. let, pak Fragment můžeme vnímat v kontextu výstavy Nové pojetí pokroku jako další přiložení normy na normu. Nálevkova rukodělná nápodoba strojového tisku znovu vyžaduje potlačit tvůrčí libovůli a podříditi se. Bez jakýchkoliv psychologických implikací bychom tak mohli tvrdit, že u všech třech z vystavených souborů narážíme téma na vymazávání subjektivity a jeho vynořování v různých časech (a dějinných epochách) jako norma spojená s formou.

Jiří Ptáček



JAN NÁLEVKA  
A NEW DEFINITION OF PROGRESS  
FOTOGRAF GALLERY, PRAGUE  
11. 3. 2016 — 8. 4. 2016  
fotografgallery.cz  
Curator: Jiří Ptáček

Roughly three years ago Jan Nálevka (\*1976) began to address the conceptual proposals of the artistic avant-garde from the first half of the 20th century. The offering of his new artistic language, meant to motivate people to realize radical societal change, appeared to be another option for his conceptual paraphrasing of the term "office work." In a trio of his works put together for his exhibition at Fotograf Gallery he thus touches upon phenomena such as voluntary suppression of individuality for the good of the collective whole, adhering to and fulfilling standards and norms or exhausting labor in contradiction with the promise of liberation.

For his works that build on a constructivist morphology and ideological proclamations by the architects and theoreticians, Ladislav Žák and Jiří Kroha, the artist had to count on their being viewed as (socially) engaged. It's easy to imagine them being both positively accepted and rejected – both by opponents of "social engineering" as well as among those who, due to their disgust with the current state of capitalism, are calling for the political demands of the leftist avant-garde to be re-evaluated. Nálevka's objective is, however, to remain outside the polarizing space of this debate. In a certain sense he has chosen the worst of these possible stances, a sort of disassociation from either side. As a creative artist he is interested most in the option of rewriting; or perhaps more exactly: the draping of one net of meaning over another net of meaning.

He expresses this most precisely in his description of his newest collection of sketches *Form follows the norm* (2016), where he writes that his "aim was to create sketches morphologically on the boundary between architecture and blanks." It's necessary to add, however, that the right-angle net he chose is once again (defined by Nálevka for the umpteenth time) firstly a norm for grid paper and edges of an A4 sheet of paper. Secondly, it's a number of pages of a certain weight in a standard sold package. "Variations on an architectural theme", evoking the composition of the new, pre-war architecture (and its reverberations and renaissance), are meant to make the level of the technocratic solution for a given task more visible. It does so for a dual type

of suppression of individual contributions for the benefit of results that have been requested by or which are good for the collective whole.

In his oldest video-projection (chronologically) with the overly-long title, *By the use of automatic machines to the leisure time, culture material and spiritual, human selfimprovement, health, tranquility, peace, inner life and liberation in the freed, saved, renewed and freshly created nature of renaturalized landscapes* (2013), Nálevka focuses most of his attention on the language of propaganda. For this work, he bought a quartet of short video clips from a commercial image bank; one accessible for representatives of a world of idealized, pandering images. The selection of images was meanwhile determined by a diagram from Ladislav Žák's book, *The Inhabited Landscape* (1947), whose accompanying text served Nálevka as the work's title. Even here the contradiction between the aims of a leftist theoretician and hedonistic strategies of late capitalist visual productions is not important. More relevant is harmony with the romanticizing pathos that is meant to fascinate and convince us.

In the last of the three collections, sketches on photocopies of reproductions of the well-known *The Sociological Housing Fragments of Housing* (1932), initiated and associated with the personality of architect and leftist theoretician, Jiří Kroha, gather motives from both of the aforementioned realizations. These "instructional" panels classified or structured people's living conditions based on class. Nálevka covered them with a regular net of sketched out lines that match the format of graph paper. In the collection, *Fragment* (2015), we meanwhile find its predecessor in the same type of overlapping photocopies of books, *Thoughts of Modern Sculptors* (2013). If, however, these older drawings could be interpreted as preparation of the paper for further use (otherwise stated: as acquiring a surface for writing new chronicles on the fine arts through the outdated construction of art history from books published in Czechoslovakia during the 1970s), then we can perceive *Fragment* in the context of the exhibition, *A New Definition of Progress*, as a further attaching of norm to norm. Nálevka's hand-made copy of a machine print once again demands suppression of creative arbitrariness and submission. Thus without any psychological implications we can claim that for all three of the exhibited collections we come across the topic of erasing subjectiveness and its submergence in various time periods (and historic eras) as norm connected to form.

Jiří Ptáček

JAN NÁLEVKA SPOLKNUTÝ MATRICI  
FILIP JAKŠ | 5. 4. 2016  
ARTALK.CZ — RECENZE — RECENZE VÝSTAV  
<http://artalk.cz/2016/04/05/jan-nalevka-spolknuty-matrici/>

Jan Nálevka / Nové pojetí pokroku / kurátor výstavy: Jiří Ptáček / Fotograf  
Gallery / Praha / 11. 3. – 8. 4. 2016

Souvislost teorie řeči a fenoménu recyklace avantgardy nám ve své práci s chaplinovským nadhledem naznačuje Jan Nálevka.

Ve Fotograf Gallery vystavuje tři cykly. V souboru Fragment (2015) zpracoval xerokopie knihy Sociologický fragment bydlení editovaný Jiřím Krohou (1932), která komplexně analyzuje aspekty života a bydlení člověka nižší třídy v moderní společnosti. Je mimo jiné návodem na organizaci času, práce i života a zahrnuje mnohé statistiky či grafy. Zájem o modernistické dělení společnosti na ekonomické třídy můžeme pozorovat třeba i v poslední práci Jiřího Skály a Tomáše Uhnáka (Mezi agorou a arénou, INI Gallery, říjen 2015). Jiří Skála se zaměřil na prekariát, třídu osob pracujících samostatně a žijících v sociální nejistotě. Zatímco Skála chtěl zdůraznit současnou chybějící společenskou organizaci, Jan Nálevka poukazuje na vracející se organizaci člověka – sebemechanizaci. Tím, že xerokopie Krohovy knihy překryl pečlivě ručně rýsovaným sítím, poukázal k mechanizaci interpretační práce. Podobně jako Chaplin ve filmu Moderní doba utahuje šrouby, pracují umělci s odkazy na avantgardu.

V druhé práci Forma následuje normu pak autor vytváří síť, která je něčím mezi prázdným linkovaným papírem (šuplíky pro slova) a parafrázováním postupů architektonického nárysu. Metaforu domu jakožto vypálené stavby jazyka vykresluje v knize Dům Daleko Věra Linhartová: „Můj dům spálený nikoli znova vybudovaný, ale rázem z rumiště povstavší.“ Rekonstrukce matrice Jana Nálevky je příznačná – i když stavba pro svou omezenost vyhořela, je dnes stejně omezeně načrtávána znovu. A její struktura je rozpočítána podle prefabrikovaných rozměrů – za předlohu má Jan Nálevka čtverečkovaný papír.

I čtyři střídající se videa jsou prefabrikáty z videobanky. Název instalace (dlouhý 5 řádků) však ironicky poukazuje na jejich smířující účinky. Je to však čistá ironie? Není to spíš komentář k proměně našeho způsobu myšlení?

Samo přirovnávání meziválečné společnosti k té dnešní, konzumní, je uměleckou formalitou, jak zhusta kritizuje Václav Magid. Mezi těmito obdobími

sice existují souvislosti, ale kontext dob je tak odlišný, že pouhá podobnost zvyků či úvah je nedostačující. Z této pozice bychom mohli Nálevkovu recyklovanou výstavu odsoudit jako reduktivní. Ale právě ona mechaničnost interpretace je zde potřebný až tíživý moment. Díky brilantnímu textu Jiřího Ptáčka divákovi neunikne tolik důležitý podtext. V dřívější práci totiž umělec podobnými linkovanými papíry poukazoval na omezení matrice řeči, která je přítomna v každém z nás. Matrice nás zpětně ovlivňuje a její vliv se vyvíjí. Dnešní wikipedické, hypertextové a hashtagové myšlení je stále mechaničtější nejen v práci se slovy, ale zejména i v práci s informacemi a odkazováním. Jakoby i umělecká inspirace prošla našimi útroby podobně, jako Charlie Chaplin projede útroby stroje. Smích nebo jeho citoslovce byly postupně nahrazeny robotickým výrazem „směji se nahlas“ – L.O.L.

V šedesátých letech se experimentální básníci snažili rozbít strukturovanost jazykového myšlení a tím odstartovat novou éru kreativity, ale jak se zdá, matrice jazykové, systémové i jiné nás pohlcují více, než jsme ochotni připustit.

Filip Jakš

JAN NÁLEVKA  
NOVÉ POJETÍ POKROKU  
FOTOGRAF GALLERY, PRAHA  
11. 3. 2016 — 8. 4. 2016  
Fotograf

Výstavou Nové pojetí p okroku Jan Nálevka opětovně potvrdil svou vytrvalost v práci a schopnost dlouhodobé koncentrace na vymezený tematický rámec. Instalace vyznívá na první pohled precizním formálním zpracováním a koncepční čistotou. V trojici realizací Nálevka vychází ze svého přirozeného zájmu o předválečnou levicově orientovanou uměleckou avantgradu, dobové utopické vize blízké budoucnosti a v neposlední řadě moderní architekturu – především funkcionalistickou.

Východiskem pro práci s názve m Fragment (2015) se stal cyklus koláží architekta a teoretika Jiřího Krohy Sociologický frag ment bydlení (1932). Nálevku zajímá nejen „sociální inženýrství a Krohovo stoupenectví tzv. vědeckého funkcionalismu nebo ideologické řešení otázky bytové krize 30. let, ale také princip formálního zpracování zmíněné prezentace založené na obrazových montážích kombinovaných s textem. Knižně vydaný soubor ze 70. let Nálevka oxeroxoval na běžný kancelářský papír formátu A3 a ručně překreslil pro autora typickou kresbou odvozenou ze standartního čtverečkovaného papíru – zde se odehrává zásadní moment práce založený na vrstvení významových ploch.

V novém souboru kreseb Form a následuje normu (2016) se Nálevka pomocí dekonstrukce čtverečkované sítě, v tomto případě definované formátem papíru A4, pokouší interpretovat myšlenku založenou na důsledném uplatnění horizontály a vertikály v architektuře, pomocí které lze docílit stylu negujícího individualismus ve prospěch kolektivismu (Oskar Schlemmer o Theo van Doesburgovi, 1922). Autor vystihuje práci takto: „ Cílem bylo vytvořit kresby morfologicky na pomezí architektury a formuláře.”

Závěrečná série za sebou řazených videosekvencí diváka vrací zpět do prostředí české předválečné avantgardy, překvapivě zprostředkovaného estetikou současných reklamních obrazů. V instalaci s názvem Prací samočinných strojů k volnému času, ke kultuře hmotné i duševní, k lidskému zdokonalení, ozdravení, uklidnění, zvnitřnění a oproštění v osvobozené, zachráněné, obnovené a nově vytvářené přírodě renaturalizovaných krajin (2013) cituje Nálevka

diagram, který je součástí obrazové přílohy teoretické práce českého avantgardního architekta Ladislava Žáka Obytná krajina (Praha 1947). Závěrem zmíním podtitulek z úvodního panelu Krohovy koláže použité ve výstavě, který hezkým způsobem vystihuje vystavujícího autora – „člověk pracující hlavou i rukou”.

Jan Lesák

Jan Nálevka se v posledních letech věnuje ideovým návrhům umělecké avantgardy první poloviny 20. století. Výstavu rozvíjející fenomén reinterpretace ve Fotograf Gallery otevírá souborem Fragment (2015), který navazuje na starší Myšlenky moderních sochařů (2013) vystavené v pražské Galerii Ferdinanda Baumanna. V souboru Fragment pracuje s fotokopii, ale nevytváří přitom pracovní plochy standardního čtverečkováného papíru A4, nýbrž poukazuje na diagram společnosti strukturované na třídy, na který klade další strukturu. Interpretací je zde podle autora více, dílo se jeví buď „jako výzva k přepsání původní informace, nebo jako upozornění na normativnost uspořádání v diagramu, nebo také jako přenositelnost původní myšlenky v čase“. Nálevka opět využívá formu konceptuálního přístupu ke kancelářským pracím, které vnímá jako „metaforickou současnou společenskou sdílenou zkušenost“. Pro tento účel využívá techniku propisky jež mu slouží jako nástroj pro další významovou linii; tu vrství na fotokopie fragmentů minulosti. V druhém vystaveném souboru Forma následuje normu (2016) dovytváří kresby na hraně architektonických konstrukcí až neurčitých formulářů. Zde jemně komentuje fenomén potlačení individuality na úkor potřeb kolektivismu prostřednictvím norem.

Na výstavě se nachází také videoprojekce, u které autor pracoval nejvíce s principem postprodukce. Čtyři krátké klipy si koupil v komerční imagebance. Název i výběr klipů autor předurčil citací diagramu, který zakončuje obrazovou přílohu teoretické práce českého architekta Ladislava Žáka Obytná krajina (Praha 1947). Podle autora je „nenaplněná avantgardní myšlenka nového pojetí pokroku zde reinterpretována formou pohyblivého hyperestetizovaného digitálního obrazu“. Principy levicové teorie proložil autor současnou vizuální produkcí. Právě ona podobnost ideálních vzorců vytvořených na principech kolektivních norem štěstí je pro čtení videoprojekce důležitá. Jan Nálevka na výstavě rozvíjí vizuální jazyk levicově orientované avantgardy vedoucí k radikálním společenským změnám. Vytváří však novou výpověď, která se snaží o reinterpretaci, v níž autorův postoj k historii není plně čitelný.

Pojem „prázdnost“ je fascinující už je tím, za kolika různých a vzájemně často neslučitelných okolností ho užíváme. Jan Nálevka někdy vyprazdňuje významový prostor, jako například když nakreslí prázdné řádky přes listy knihy o moderním umění a symbolicky jeho výklad připraví k budoucímu přepsání. Jindy „k ničemu“ nepřidá vlastní práci nic navíc, jako když na čisté listy papíru nakreslí čtvercové sítě, které chápeme pouze jako další z možných podob plochy bez záznamu. Rovněž v chybění můžeme spatřovat prázdnost, jako například když Nálevka obrátí pozornost k nenaplněným modernistickým utopiím. Pokud kreativní čin považujeme za svébytný projev lidského individua, pak nám bude chybět v mechanickém naplňování nadosobních pravidel. Za prázdnou označujeme také dřinu, jež je opakem „naplňující“ práce. A za prázdnou konečně můžeme považovat také geometrii, jež nemá autorský rukopis a ani o ničem nevypráví.

Jan Nálevka se vyslovuje k různým aspektům lidského života v současném světě. Jeho umělecké projekty jsou vlastně velmi vrstevnaté, s mnoha významovými a kontextuálními množinami o mnoha vzájemných průnicích. Je ale dbáno na to, aby aspoň některé z těchto průniků byly nějak prázdné.

Jaké postavení má kresba v Tvé tvorbě? Využíváš kresbu pro různé studie či skici když tvoříš?

Kresba je jedním z hlavních vyjadřovacích prostředků, které používám. Pracuji konceptuálním způsobem, dílo nejdříve vymýšlím, poté ho realizuji. Nepotřebuji tedy vytvářet žádné přípravné kresby, neodpovídá to charakteru mé práce. V roce 1996, ještě v době mých studií, ale vznikla série „skicáků“. Jednalo se o několik rozdílných papírových bloků, jejichž všechny strany byly začerněny grafitovou tuhou. V té době jsem vytvářel série kreseb obyčejnými tužkami, většinou to byly různé typy vzorníků apod., každá kresba byla jen monochromní plochou. Skicáky tak byly do určité míry sebeironickým komentářem tehdy vznikajících procesuálních a v určitém slova smyslu antivizuálních prací. Skica se zde ovšem stala samotným tématem, nikoliv přípravným materiálem.

Kresba jako obsesivní činnost. Meditace. Svobodně tvoříš napříč médii. Pokud bereš do ruky tužku nebo pero, tak mnohdy využíváš mechanických postupů s minimalistickou vizualitou. Tvůrčí proces tedy povyšuješ nad samotný artefakt, kdy lidský faktor a s ním spojená nepřesnost či chyba vytváří originalitu. Pracuješ vědomě s intuicí a experimentem u kresby nebo ji vnímáš jen z pozice klasického technického média?

Minimalistická vizualita mých prací vzniká jaksí mimochodem, je spíše výsledkem eliminace zobrazení. Jejich tématem často bývá repetitivní „zbytečná“ práce. Jde o čas strávený nad výrobou kresby či cyklu a tento čas se skrývá za oproštěnou formou. V případě celoplošných kreseb je veškerá plocha papíru zaplněna šrafurou a nezbývá už žádný volný prostor. Vznikne tak jakási absolutní kresba, na kterou už nelze nic přidat; v určitém ohledu jde ale zas o prázdnou plochu, jen v jiné barvě. U linkovaných kreseb z poslední doby jde o manuální nápodobu banální utilitární struktury, která plochu rovněž zaplňuje a současně ji umožňuje vnímat jako prázdnou. I když se vždy snažím o maximální přesnost a eliminaci rukopisu, nepřesnosti vzniklé rukodělnou prací se pokaždé více či méně projeví. Rukodělná nepřesnost ale není tím, na co bych chtěl zaměřit pozornost. Mé kresby jsou v primární významové rovině

úvahou o smyslu (manuální) práce jako takové, každá série pak obsahuje řadu dalších významových rovin ve smyslu racionalizace prázdného prostoru, struktury uspořádání společnosti apod. Kresba bývá často považována za nejpřímější prostředek vyjádření; v mé práci je tento princip negován, kresba se naopak stává mechanickou činností. Intuice či experiment se pak uplatňují spíš na mentální úrovni než při samotném vytváření kresby.

Jaké má kresba podle Tebe postavení v kontextu preferovanějších nových médií na české potažmo světové výtvarné scéně?

Nemám pocit, že by některá média byla preferována před jinými. Kresba je tradiční výtvarné médium. Byla již nesčetněkrát využita k nejrůznějším účelům a při volbě tohoto média je tedy nutné s tím počítat.

Lenka Sýkorová

**A lot of your artwork deals with the concept and the form of standard sized objects. I've noticed that the formal standardisation represents a sort of symbolic emptiness. What are your thoughts about this?**

To a certain extent, the standard dimensions of an everyday object define our environment, the way we perceive it and behave in it. The lines on the standard size white paper help us to keep our handwriting in a direct flow, and helps fill the blank paper effectively whilst remaining readable. However, we can perceive this help as a lack of freedom, even in an extreme case - such as violence. We are not allowed to move our pen freely on the empty surface, the movement is strictly limited. This is symbolic violence, we voluntarily submit ourselves to it. I understand standardisation as a form of social organisation in the most general sense.

**Often, your working materials are something that you can find in any office. It could be said that the use of laptops transform an indoor space into an office. We can also say that your working materials can be found in every indoor environment...what are the consequences in your opinion?**

I often work with common materials, I'm interested in the different ways they are used and how they express different meanings. They help me to describe the current situation of our society. Of course, the blue ballpoint pen and the A4 format office paper can be found in every office but also in most domestic environments. The work and private world merge together. Working from home is usually seen as a great achievement of today's society, but in some measure we sacrifice too much of our spare time for work. The question is: do we still have any free time for ourselves?

**In 2011 you used a blue ballpoint pen, or probably a lot of them, to draw a series of blowup full stop marks. Can you tell me something more about this work? How is it related to the idea of handmade vs industrial craft? Why did you decide the full stop?**

This series of drawings of extremely enlarged full stops was preceded by several other projects based on processual blue ballpoint pen drawings. What was important for me this time was the contrast between the length of time taken to produce each drawing and the meaning of the full stop itself. I used a standard drawing cardboard 150 cm in width, the final format of the paper was 150 x 170 cm. There is always one enlarged full stop in the middle with a diameter of 110 cm, it's a circle completely filled with lines created by a ballpoint pen. The full stop in handwriting is just a subtle touch of a pen but I spent a lot of time making just one. In a sentence the full stop is a character that means "the end". A huge full stop means stillness, this is represented symbolically as well as practically, and it works as a description of the process of its creation. The drawing is abstract but at the same time is a symbol with its own meaning which is also the shortest possible text. Similarly, the blue ballpoint pen is the most common writing instrument. After the full stop another sentence begins and from this point of view one can – somewhat paradoxically – perceive the full stop as a symbol of a new beginning.

**Could it be said that, "The thoughts of modern sculptors" (2013) is a work about standardisation, dealing with the idea of past and the possibility of the future?**

The source of this work was the book *Myšlenky moderních sochařů* (The Ideas of Modern Sculptors) published at the beginning of the 1970's. During this particular period in Czechoslovakia, this book was an important publication about the beginning of the modern Western sculpture. First, I photocopied the whole book in black and white using the standard A4 office paper format. Then I lined every sheet with the blue ballpoint pen, copying the standard pre printed lined A4 format paper. The resulting linear structure may be interpreted as purely practical and utilitarian, but it also evokes a late-modern geometric abstraction. In fact, the drawings have two layers, the photocopy is overlaid by the manual drawing. The paper which was initially covered by the photocopy of the book is now covered again by the drawing, in a similar way printed paper is sometimes reused in the office. However, the standard lined paper might be perceived again as empty, the utilitarian lined is open to the possibility of new text. Therefore, the redefinition / rewriting of modernism becomes the main theme of this work.

**In "We can loose everything but not time" it took you a while to**

**replicate the series of standard lined office paper ... are you trying to say that we can no longer perceive time in emptiness?**

This work is the first part of the initially unplanned trilogy of the blue ballpoint pen drawings on the A4 format office paper. I lined six packages of the white office paper, each package including 500 sheets, using the blue ballpoint pen. I wanted them to be as indistinguishable from the standard lined paper as possible. The result was 3000 identical drawings that imitate the pre printed papers. From the practical point of view, their handmade feature and their quantity seem entirely purposeless. What is the point of producing laboriously something that already exists and that can be bought cheaply? But this work should not be perceived just from a utilitarian viewpoint: it can be interpreted in the context of geometrical abstraction. Alternatively, since they are handmade each drawing can be perceived as a unique original, they just can't be identical. An important question is: after all those hours of work, are the sheets filled up with drawings, or can we consider them empty? Lined paper can be perceived as empty, the lines only organise the empty space. Therefore time can be seen as a prominent theme in this work, especially the loss of time and the value of labour in our current society.

interview by Gabriele Tosi



ROZHOVOR / JAN NÁLEVKA  
GABRIELE TOSI  
APPUNTI E RIFLESSIONI / NOTAS Y REFLEXIONES  
Nº4 / WILE E. COYOTE, HOW DO YOU DO?  
CONTEMPORARY CULTURE DIGITAL MAGAZINE  
[HTTP://NOTASYREFLEXIONES.COM/WILE-E-COYOTE-2/](http://NOTASYREFLEXIONES.COM/WILE-E-COYOTE-2/)

**Mnoho vašich prací se zabývá myšlenkou a formou standardu a mezinárodního rozměru objektů. Zdá se mi, že v takovém způsobu formální standardizace vidíte jistý druh symbolické prázdnoty. Co si o tom myslíte?**

Standardizace rozměrů běžných užitných předmětů do jisté míry definuje prostředí, způsob jakým ho vnímáme a jak se v něm pohybujeme. Linky na standardizovaném bílém papíře nám pomáhají udržet rukopis v rovných řádcích a současně adekvátně využít plochu prázdného papíru tak aby byla co nejvíce zaplněna a text při tom zůstal dobře čitelný. Tuto pomoc ale současně můžeme vnímat jako nesvobodu, v extrémním případě jako násilí. Není nám dovoleno volně se pohybovat perem po prázdné volné ploše, prostor pohybu je striktně omezen. Jde o symbolické násilí, jemuž se dobrovolně podvolujeme. Standardizaci chápu jako formu organizace společnosti v nejobecnějším slova smyslu.

**Vašimi pracovními materiály jsou často věci, které můžeme najít v každé kanceláři. Vzhledem k tomu, že s notebooky se naše domy staly jakýmsi novými kanceláři, můžeme také říci, že vaše pracovní materiály jsou téměř v každém interiéru... Jaké to podle vašeho názoru má důsledky?**

Často používám běžné materiály, pracuji s různými způsoby jejich použití a rovinami možných významů. Skrze nejobyčejnější věci se pokouším o popis stavu naší společnosti. Modrá propiska a kancelářský papír A4 jsou standardním vybavením každého kancelářského, ale i většiny domácích prostředí. Pracovní a soukromý svět se prolíná. Práce z domova bývá prezentována jako výdobytek současné společnosti, která se však do jisté míry vzdává soukromého času ve prospěch práce. Z práce pak již nelze odejít, pobyt doma se stává pobytem v práci. Otázkou je, zda li nám zbývá ještě nějaký volný čas.

**V roce 2011 jste použil modrou propisku, nebo pravděpodobně mnoho**

**propisek, pro sérii kreseb zvětšených teček. Můžete mi o této práci říct něco víc? Jak souvisí s myšlenkou ruční versus průmyslové práce? Proč jste se rozhodl pro tečku?**

Série kreseb extrémně zvětšených teček vznikla jako už několikátý kresebný procesuální projekt v řadě prací s modrou propiskou. Důležitý pro mně zde byl kontrast mezi dlouhou dobou nutnou k vytvoření každé z kreseb a významem tečky jako takové. Pro kresby jsem použil roli standardního kreslicího kartonu šíře 150 cm, výsledný formát kreseb je tak cca 150 x 170 cm, uprostřed něhož je umístěna vždy jedna zvětšená tečka průměru cca 110 cm, která má podobu kruhu zcela vyplněného těsně vedle sebe pokládanými čárami modrou propiskou. Tečka v běžném rukou psaném textu vznikne jen letmým dotykem hrotu pera, já jsem potřeboval desítky hodin na vytvoření jediné. Ve větě je tečka znakem označujícím konec. Obrovská tečka pak představuje určité zastavení, setrvání na jednom místě a to jak symbolicky, tak i fakticky popisuje proces, jak kresba samotná vznikala. Kresba, která je abstraktní, ale současně je i znakem s jeho sémantickým významem, vlastně nejkratším možným textem. Propiska je pak nejběžnějším psacím nástrojem. Za ukončenou větou v textu následuje věta další, z této perspektivy tak lze pohlížet na tečku také jako na symbol nového začátku.

**Lze říci, že "Myšlenky moderních sochařů" (2013) je práce o standardizaci, která se zabývá myšlenkou minulosti a možnosti budoucna?**

Zdrojem této práce se stala kniha Myšlenky moderních sochařů pocházející z počátku 70. let. V tehdejší Československu byla výrazným počinem pojednávajícím o počátcích světového moderního sochařství. Nejprve jsem oxeroxoval černobíle celou knihu na standardní kancelářský papír formátu A4. Poté jsem všechny papíry nalinkoval modrou propiskou tak, aby odpovídaly standardním linkovaným papírům A4. Lineární strukturu můžeme chápat jako užitnou, ale i v kontextu geometrické abstrakce pozdní moderny. Kresby mají tedy dvě faktické vrstvy, xerokopie je překryta ruční kresbou. Papír, který byl původně zaplněn kopií knihy je po aplikaci kresby zaplněn podruhé, tak jak někdy bývá zvykem znovupoužívat staré potištěné papíry v kanceláři. Standardní linkovaný papír ale můžeme opět vnímat jako prázdný, utilitární linkovaná struktura implikuje možnost dalšího možného zaplnění textem. Téma redefinice/přepisování moderny se tak stává hlavním tématem této práce.

**U "Můžeme ztratit všechno, jen ne čas" jste udělal hodně ruční práce,**

**abyste vytvořil sérii duplikátů standardních kancelářských linkovaných papírů... Chcete říct, že když jsme v prázdnotě, pak už zde neexistuje čas, který by mohl být vnímán?**

Tato práce byla první z jakési původně nezamýšlené trilogie kreseb modrou propiskou na kancelářském papíře A4. Nalinkoval jsem šest balení bílých kancelářských papírů po pěti stech kusech modrou propiskou tak, aby byly pokud možno nerozeznatelné od standardních linkovaných papírů. Vzniklo tak tři tisíce stejných kreseb, které identicky napodobují běžné předtištěné papíry. Jejich ruční výroba a ještě v takovém množství se jeví z praktického hlediska jako zbytečná. Z jakého důvodu velmi pracně vyrábět něco, co již existuje a lze to koupit s minimem prostředků? Práci lze ovšem vnímat nejen z utilitárního hlediska, ale také v kontextu geometrické abstrakce, či vnímat každou z kreseb jako jedinečný originál, neboť právě protože jsou vyráběny ručně nemohou být identické. Vzniká zde otázka, jsou li papíry po mnoha a mnoha desítkách hodin práce zaplněny kresbou, nebo jestli je můžeme stále považovat za prázdné. Běžný linkovaný papír považujeme za prázdný, linky jen organizují prázdný prostor plochy. Čas je důležitým motivem této práce, zvláště pak ztráta času a hodnota lidské práce v dnešní společnosti.

Rozhovor připravil Gabriele Tosi

JAN NÁLEVKA; PRACÍ SAMOČINNÝCH STROJŮ K VOLNÉMU ČASU, KE KULTUŘE HMOTNÉ I DUŠEVNÍ, K LIDSKÉMU ZDOKONALENÍ, OZDRAVĚNÍ, UKLIDNĚNÍ, ZVNITŘNĚNÍ A OPROŠTĚNÍ V OSVOBOZENÉ, ZACHRÁNĚNÉ, OBNOVENÉ A NOVĚ VYTVÁŘENÉ PŘÍRODĚ RENATURALIZOVANÝCH KRAJIN

Galerie die Aktualität des Schönen..., Liberec, 19. 12. 2013 – 24. 1. 2014

Tvorba Jana Nálevky se již od doby studia rozděluje do dvou souběžných, navenek zcela odlišných linií. Do jedné patří vesměs rukodělné kresby, obrazy a objekty založené na reduktivistickém nezobrazujícím výtvarném materiálu – morfologii geometrie a monochromie – a vytvořené během dlouhodobého pracovního procesu, do druhé díla využívající převzatý digitální obraz, fotografii, film a video, prostředky reklamního grafického designu a marketingových kampaní zpracované v některých případech technologiemi nových médií, jindy naopak tradičním výtvarným postupem.

Pro výstavu v liberecké Galerie die Aktualität des Schönen... vytvořil Nálevka novou práci, která se řadí do druhé linie a v podstatě dodržuje zavedený autorský postup přiřazování jednotlivých elementů do výsledného celku. V tmavém prostoru galerie se na světlou projekční plochu jedné stěny promítá třiminutové HD video. Doprovází je stručný autorský popis: uvádí, že jde o „citaci diagramu, který zakončuje obrazovou přílohu teoretické práce českého avantgardního architekta Ladislava Žáka Obytná krajina (1944)“ a vysvětluje, že ideu, jejíž formulace je použita jako název výstavy, znázorňují v Žákově knize kolo (stroj), kniha (osvěta), strom (příroda) a Diogenův sud (oproštění). Video nahrazuje původní piktogramy klipy z aktuální komerční imagebanky, čímž podle autora: „Nenaplněná avantgardní myšlenka nového pojetí pokroku je reinterpretována formou pohyblivého hyperestetizovaného digitálního obrazu.“

Obdobně jako v předcházejících Nálevkových pracích tu jde spojení trojice prvků intertextového charakteru, tentokrát však koncepčně a významově komplikovaná vztahem ke zdrojovému textu. Použité vizuální prefabrikáty pocházejí z oblasti komerční komunikace a zcela zastupují původní diagram, jež divák neuvidí. Neúčastně stylizovaný slovní popis plní konvenční funkci výkladu principu, na jehož základě vznikl definitivní tvar – i když v závěru více, než je obvyklé, přechází na interpretační úroveň. A vazbu mezi situovaností

Žákovy knihy a současné imagebanky podtrhuje skutečnost, že název je přímou citací výkladu diagramu a nepochází z jiného textu, jak tomu běžně bývá.

Jde tedy o sémiotický akt náhrady jednoho znaku jiným znakem, kdy původní statická, poněkud neuměle stylizovaná kresba je vystřídána dynamickým barevným technickým obrazem. Vypjatá estetizace a emocionalita, které podporují působivost takového obrazu v reklamních kampaních a v masové komunikaci, přesouvají důraz na konotace a brání tomu, aby převod do současného vizuálního jazyka působil stejnou sémantickou určitostí jako originální graf. Znaky se vyprazdňují; náhrada působí jen jako náhražka. V prvním plánu tak lze v Nálevkově videu vidět nástroj k reflexi vizuální komunikace.

Další významovou rovinu určuje napětí mezi modernou (zastupuje ji ovšem kniha, která již kriticky reaguje na fázi technokratického modernismu a uplatňuje ekologická hlediska; sdílí ovšem historický optimismus moderny) a přítomnou dobou po moderně. Nálevkovo dílo nezjednodušuje a nestaví je vůči sobě do vyhrocených protikladů, spíše navozuje téma kontinuity a diskontinuity, v němž se jednotlivé kulturní, umělecké a sociální etapy dlouhodobě vzájemně ovlivňují a v němž mezi nimi nelze vytyčit ostré hranice. Podobně jako je moderna spjata s kulturou 19. století, souvisí postmoderna s moderními vzorci a iluzemi.

Zaměření Nálevkova díla (jejž samozřejmě není možné ztotožňovat s postojem psychofyzického autora) by bylo příliš zužující a snad i zavádějící přímočaře spojit se společenskou kritikou nebo subverzí. Nálevkovy práce ostatně ve většině případů nesetrvávají na úrovni sociálně-kritického postoje a jejich zařazování na výstavy sociálně nebo dokonce politicky aktivního umění je pouze zdůrazněním jedné významové vrstvy, a to zpravidla nejpřístupnější. Nelze v nich nalézt vyhraněné mínění ani přesné určení záporného jevu,

Chybí zde principiální rodělování na dobré a špatné, nutné ke kritickému odsudku. Sféra, která by mohla být cílem promyšlené subverze, vystupuje v ambivalentní podobě, v níž se za negativem nebo vedle něho může objevit další, předem netušená úroveň – podobně jako Daniel Hanzlík nachází za vzájemně se rušícím se a vyprázdněným světelným šumem reklam neartikulované posvátno.

Pokud kritika se v souvislosti s Nálevkovými díly dá mluvit o kritice, pak ve

smyslu vnímavé reflexe a hodnotové ambivalence: „Slovo ‚kritika‘ je běžně chápáno ve smyslu kritiky záporné, tj. v redukci jeho významu jenom na odhalení nedostatků posuzovaného jevu a hlavně pak na vyjádření negativního hodnotícího vztahu k němu; odhalení nedostatků tu automaticky znamená odsouzení. Nedostatky nějakého jevu však nevylučují kladný vztah k němu, vědomí o nich může být dokonce stimulem kladného vztahu (...). Je tedy možné mít kladný vztah k něčemu navzdory jeho nedostatkům, a dokonce kvůli nim, ale je možné mít kladný vztah i k nedostatkům samým (...).“ (Přemysl Blažíček, Haškův Švejk, Praha 1991, s. 154).

Účinněji než racionálně zaměřená kritika se v Nálevkově liberecké výstavě uplatňuje ironie zacílená nejen k vnějšímu předmětu, ale i vůči autorovi samému a světu umění. Ironie poskytuje odstup, v němž se zdání a zastírání sociální stýká se zastíráním umělcovy vlastní psychiky, a dovoluje bez nebezpečí kompromitujícího subjektivního angažmá uchopit i velká témata.

Zbyněk Sedláček

TEXTY VE VIZUÁLNÍM UMĚNÍ  
JAN NÁLEVKA, . /TEČKA/, str. 28 – 37  
LENKA VÍTKOVÁ  
disertační práce, AVU 2013

Jan Nálevka, . /tečka/

„Můžeme ztratit všechno, jen ne čas,“<sup>27</sup> podotýká názvem jednoho ze svých děl mnohoznačně Jan Nálevka. Právě má dlouhodobá fascinace názvy a texty, kterými Nálevka doprovází nebo spíše doprovázel svá díla, vedla k zařazení Jana Nálevky do této práce. V určitém období byla mezi názvy, díly a doprovodnými texty křehká rovnováha a vztah mezi názvem, samotným objektem díla a jeho popisem evokoval emblematickou strukturu. Domnívám se, že ačkoli bude text pro Nálevku nadále důležitý, od výstavy v Atriu Moravské galerie se tato struktura poněkud mění pod tlakem čím dál větší působivosti samotné materializace konceptů. Jakkoli zdánlivě otevřený vhléd do umělcova myšlení tyto práce poskytují, pokusím se na jejich základě dešifrovat další významovou rovinu těchto současných emblémů.

Dílo Jana Nálevky v současné době představuje soustředěně vybudovanou a na české scéně ojedinělou pozici. Podobnosti s minimalisty nebo přísně konceptuálně uvažujícími umělci při delším pohledu zblízka roztávají, zatímco se naopak čím dál zřetelněji zhmotňují jisté stálé postupy, principy, a strategie umělcovy tvorby a myšlení, které jsou naprosto originální a které charakterizuje stálost, věrnost, formální čistota i přísnost a tematizace procesu tvorby. Paradoxně o to více mi při přemýšlení o Nálevkově díle vyvstávají v mysli různorodé aspekty tvorby osobností, s nimiž se umělec konfrontoval na počátku své cesty.

Jan Nálevka je absolventem Střední uměleckoprůmyslové školy bižuterní v Jablonci nad Nisou, kde jako pedagog působil konceptuální umělec, sochař a autor konstruktivisticky pojatých instalací Jan Stolín. Dále nelze nezmínit vliv tzv. brněnského konceptu. V letech 1994–2000 Nálevka studoval Fakultu výtvarných umění VUT Brno, jeho profesory byli J. H. Kocman, Peter Rónai, Petr Kvíčala, Václav Stratil. J. H. Kocman pořádal pro své oblíbené studenty Jana Nálevku a Milana Mikulášтика osobité bytové semináře, při nichž je nad pečlivě připraveným čajem seznamoval s osobním pohledem na především konceptuální umění, výukovým materiálem byl Kocmanův léta střídaný archiv, obsahující originální díla, xerokopie, pozvánky, články... Brněnské kon-

ceptuální souhvězdí – Jiřího Valocha, Dalibora Chatrného a J. H. Kocmana – mohl Nálevka v devadesátých letech zažít v nejlepší formě. Jiří Valoch byl do roku 2001 činný jako kurátor Domu umění, studenti FaVU se tam mimo jiné podíleli na instalaci výstav. Valoch Nálevkovu tvorbu s velkým zájmem soustavě kriticky reflektuje už od jeho prvních studentských prezentací. Vedle toho je třeba zmínit Petra Kvíčalu a jeho monumentální, ornamentem pokrytá obrazová pole, a především Václava Stratila měnícího média a strategie se stejnou lehkostí, s jakou určuje názvy svých obrazů nebo vybírá nápisy, které píše na plátna a v jehož tvorbě hrají monochromy a šrafování velkých formátů zvláštní úlohu.

Významnou roli v definování specifík mladšího brněnského okruhu (jmenuji alespoň Janu Kalinovou, Pavla Ryšku, Jiřího Havlíčka, Filipa Cenka, Milana Mikulášтика, s ním Nálevka účinkuje ve skupině Mina, Jiřího Havlíčka, Petra Strouhala, Barboru Klímovou) hrál kurátor a kritik Jiří Ptáček, který s Janem Nálevkou dlouhodobě spolupracuje – podobně často, nebo ještě intenzivněji spolupracuje Ptáček snad jen s Václavem Stratilem.

Jak poznamenal Jiří Ptáček, „Jan Nálevka ironicky pohlíží na vlastní roli umělce/tvůrce. Ale divák to vůbec nemusí postřehnout.“<sup>28</sup> Pohled prizmatem ironie – na sebe i na svět a především na umění jako druh činnosti mezi činnostmi – prostupuje celou Nálevkovou tvorbou. Je to ironie zvláštního druhu, a dalo by se říci, že tak jako je vše u Nálevky poněkud ambivalentní, je i tato ironie ambivalentní, její druhou stranou je láskyplný zájem. Tento láskyplně ironický pohled na své okolí jako by se zrcadlil i dovnitř umělcova konání, během nějž přetváří interpretace svých vzorů a vlivů, jež na něj působily, v postupy jemně parodující monochromní polohy malby či kresby, nonspektakulární konceptuální výkony i textové práce. První důležitou sémantickou vrstvou jeho prací podle mě je, že Nálevka svým konáním reflektuje své předchůdce, přátele či „učitele“, podobně jako reflektuje i svou pozici umělce, což je patrné zejména z textů, které jsou součástí jeho prací. Všechna ta výše uvedená jména jako připomenutí té skvělé společnosti ať kontrastují s hodinami samoty, o kterých se bude psát dále.

V letech 1995 až 1997 se Nálevka věnoval kresbám tužkou, kdy vytvářel monochromní kresby tuhami různých tvrdostí, vystavované někdy jako vzorníky, a také strukturální asambláže z tyčinek grafitové tuhy různých průměrů nalepených na překližce i z dřevěných potištěných tužek. Kruhové monochromní kresby kružítkem (Bez názvu, 1995) předjímají mnohem větší „tečky“ vytvořené propiskou o šestnáct let později. Jakýmsi vyvrcholením grafitové obsese

je sádrový objekt Koh-i-noor (1997, objekt, grafit, sádra, cca 50 cm) pokrytý opět grafitovou kresbou a pojmenovaný podle prvorepublikové značky tužek i podle proslulého drahokamu. Aura exkluzivity obklopující objekt vyrobený z nejobyčejnějších materiálů předznamenala nevyzpytatelnou působivost dalších podobně pracně vzniklých děl. Zároveň se zde běžný kresebný prostředek, spojený se školním prostředím, stává až jakýmsi fetišem, podobně jako tomu bude později s „kancelářskou“ propiskou.

„Z astrologického hlediska je Saturn neblahou hvězdou, v jejímž znamení se rodí melancholické. Nejpomalejší ze všech planet symbolizuje plynutí času, smrt, záhubu, ale také formování – omezuje, tísní a zkouší, nutí k vytvoření pravidel, hranic, pořádku. Saturnské dědictví mytického Krona, truchlivého, svrženého a znetvořeného vládce, pohlcujícího a neplodného, ošáleného i moudrého, je předobrazem melancholika tékání v protikladech nečinnosti a tvůrčího napětí, otupělosti a kontemplativnosti, ubohosti a blaženosti,“<sup>29</sup> píše literární historička Blanka Činátlová v recenzi na knihu W. G. Sebald Saturnovy prstence. K melancholikovu prožívání patří ambivalence. Tendence k tvoření pravidel a následně k jejich vyčerpávajícímu naplňování, při němž se práce až příliš blíží sebeobětování, stejně jako tékání v protikladech sklíčenosti a manické pracovitosti je vlastní i Janu Nálevkovi. V jeho umělecké praxi se snoubí vášeň s nudou, civilnost s exkluzivitou, pílě se zbytečností práce, smysl s nesmyslem.

Názvy Nálevkových prací, jež jsou často citací písně, jiného textu nebo běžně užívané fráze a které vytrženy z kontextu získávají zvláštní emocionální naléhavost, mnohdy odkazují k dalším melancholikům nebo osobnostem, které měly s vlivem Saturna své zkušenosti – jsou jimi Truman Capote (název jeho románu parafrázuje název díla Jiné pokoje, jiné hlasy, 2011, kresba modrou propiskou na papíru formátu A4 a letter, 2x 500 ks, 2 psací stoly), Ladislav Fuks (Ráda bych ještě podotkla, že..., 2010, kresba modrou propiskou na kancelářském papíru A4; Jak už jsem dříve podotkla, 2012–13, kresba modrou propiskou na kancelářském papíru A4, 500 ks), Božena Němcová (A tou nocí nevidím jedinou hvězdu, 2009, DVD, 8 min., smyčka). A podle László L. Földényie, jenž ve své knize Melancholie rekapituluje dějiny tohoto fenoménu, by mohl přidat další: „Vím že nic nevím“ – výrok melancholika Sókrata (neboť Aristoteles viděl melancholika i v něm) není slovní hříčka, nýbrž ironie zrozená z úžasu. A když na otázku, zda je prospěšné se oženit, podle záznamu Diogena Laertia, odpovídá: „Ať učiníš cokoli, budeš litovat,“ podává opět svědectví o nejhlubším poslání filosofa: odvede žáka dychtícího po učení na hranici bytí a nebytí, ne snad proto, aby ho srazil do neutuchajícího zoufalství, ale aby

pochopil sám sebe.“<sup>30</sup> Nadání vidět více, v antice dokonce věštecké, je to, co činí melancholika melancholickým.

Blanka Činátlová pojmenovala (během semináře Imaginace věcí, jenž jsem navštěvovala) na základě úvahy Friedricha Nietzscheho melancholikův přístup k jednání jako paradoxní stav, v němž „melancholik nejedná, protože ví“.

„Opojení dionýského stavu se svým stíráním obyčejných mezí a životních hranic chová v sobě totiž, pokud trvá, jistý letargický živel, do něhož se ponořuje vše, co bylo prožito v osobní minulosti. Tak se touto propastí zapomenutí odlučuje svět všední skutečnosti od světa skutečnosti dionýské. Jakmile se však ona všední skutečnost vrátí opět do vědomí, vzbuzuje pocit hnusu, vyplývá pak z toho asketická nálada, jež popírá vůli. V tomto smyslu podobá se dionýský člověk Hamletu: oba jednou vrhli pohled do pravé podstaty věcí, oba pomalí, i hnusí se jim jednat; neb jejich jednání nemůže pranic změnit na věčné podstatě věcí, i pociťují to za něco směšného či potupného, žádá-li se na nich, aby napravovali svět, jenž je vymknut z dráhy. Poznáním se zabíjí jednání, k jednání je třeba býti zahalenu v šláň iluze – toť pravé naučení hamletovské a nikoli ona laciná moudrost o peciválském snílkovi, který z přemíry reflexe, z jakéhosi nadbytku možností nedostane se k jednání; ne reflektování, ne! – ale pravé poznání, pohled do tváře děsné pravdy, toť, co váží víc než všechny motivy, jež nutkají k jednání; tak tomu s Hamletem, tak tomu s dionýským člověkem. Teď už nepomáhá ni žádná útěcha, touha jde dál než k posmrtnému světu, dál než k samým bohům, život i se svým svůdným zrcadlením v bozích či v nesmrtelnosti po smrti je popřen. Jsa si vědom, že jednou zřel pravdu, vidí teď člověk všude jen děs nebo absurdnost bytí, teď chápe symboličnost osudu Oféliina, teď poznává moudrost lesního bůžka Sílena: jímá ho hnus.“<sup>31</sup> Těžko říci, jak se to Nálevkovi vlastně stalo: jednou nahlédl pravou podstatu umění (dovolím-li si parafrázovat Nietzscheho), jedná, jakoby nejednal, maže hranice mezi tvorbou a úkolem, troufá si strávit hodiny linkováním prázdného papíru. Autorský komentář k práci Jak jsem již dříve podotkla (2012–13, kresba modrou propiskou na kancelářském papíru A4, 500 ks) praví: „Všechny listy balíku bílých kancelářských papírů byly ručně nalinkovány tak, aby výsledek byl co možná nejméně rozeznatelný od standardních předtištěných čtverečkových papírů. Poté byly všechny čtverečky sítě úhlopříčně proškrtnuty další čtverečkovou sítí. Čtverečkový 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 ze čtverečků, a tím i ke znehodnocení utilitárnosti původní sítě, kterou už není možné dále zaplňovat.

Teprve teď je papír opravdu prázdný...”

Pohledem emblematicky, za lemma můžeme pokládat název Jak již jsem dříve podotkla, naznačující, že se cosi poněkud opakuje či že to navazuje na minulé (a sice na výstavu Ráda bych ještě podotkla, že...). Pictura, obraz, je instalace stovek ručně linkovaných papírů v prostoru galerie nebo jejich fyzická přítomnost a subscriptio je výše citovaný autorský komentář.

Autorské komentáře popisují proces tvorby, který se často sestává z monotónní pracné činnosti vedoucí do cíle, do nějž (a nebo těsně vedle) by se dalo dostat mnohem jednoduššími prostředky. Zahrnují nejen popis pracovního postupu, ale často i hodnocení smyslu konání. Bez těchto krátkých smutných vyprávění, která vysvětlují vše a nic, bychom hleděli na čistá minimalistická, eventuálně postkonceptuální díla. Autorské popisky ale nechávají vystoupit do popředí osobnost jejich tvůrce, jeho hodiny samoty a erudici, která ho vede k tomu, aby dělal to, co dělá. Daly by se chápat i jako návody, zároveň se sem vkrádá silně performativní rys. Podobné popisy doprovázejí dokumentace performance. Pokus ale není dost dobře možné opakovat – výsledek je přítomný a laťka je příliš vysoko. Tyto texty zpřítomňují to, co jsme nemohli vidět, snad jen tušit, aby nás uvedly v úžas, a jsou matoucí právě proto, jak jsou přesné. To, co popisují, totiž není to, co je opravdu podstatné.

V roce 2011 měl premiéru film Larse von Triera Melancholie. Ve finále je otázkou života či smrti, zda se planeta zjevující se na nebi zvětšuje, nebo zmenšuje. Sestra, jejíž svatbu jsme sledovali v první polovině filmu, se nakonec neodevzdává svému muži, ale síle iracionality, která jí v druhé polovině filmu umožňuje provést sebe i blízké obdobím před katastrofou a katastrofě vstříc.

Jan Nálevka se v roce 2011 také věnoval pozorování zvětšujícího sekulatého tělesa. Šlo ovšem o práci označenou jako .<sup>32</sup>

Tečka zvětšená v mandalu lavíruje mezi návrhem na vlajku a energetickým zářičem – podobně jako její obdélníkové předchůdkyně z cyklu Will You Ever Return? (2004–6, kresby modrou propiskou, papír, 40 x 30 cm, série 40 ks) ukazovaly mezinárodní kancelářskou modř i okna do nočního nebe. Modrá barva propisky

je tu ve své nejsilnější pozici, trivialita kancelářského nástroje je zapomenuta a my se noříme do hloubky nejduchovnější z barev v nejdokonalejším z tvarů. Autorský komentář nás z nočního nebe navrací do reality, je to jen tečka, interpunkční znaménko, spíše znamení. Znamení konce.

Pokud přijmeme interpretaci Nálevkových děl jako vytváření emblémů melancholie,<sup>33</sup> máme co dělat s institucionální kritikou, ale s takovou, která je obrácená k samé instituci umění, nebo s kritikou práce v nejširším slova smyslu. Můžeme si představovat, jak souběžně s přibýváním linek na papírech nebo s narůstáním výše kruhu o další a další temně modré letokruhy roste i jiný prostor někde jinde, nelze odmyslet od těla duši, která je rukou připoutána k úkolu. Tento prostor je také součástí práce a tenké spojení mezi ním a přítomným dílem tvoří právě umělcův text. Možná toto rozpínající se místo vyplňuje onen ztracený objekt, o němž píše v souvislosti s melancholiky Slavoj Žižek (milované ženy nechť nahradí propisky): „Ačkoli je mu upřen přístup do nadsmyslových ideálních forem, melancholik stále vykazuje metafyzickou touhu po jiné absolutní realitě za naší běžkou skutečností, která v čase podléhá úpadku a rozkladu; jediný způsob, jak se dostat z této překerní situace, je chopit se běžného smyslového, hmotného předmětu (např. milované ženy) a pozdvihnout ho na absolutno. Melancholický subjekt tak pozdvihuje objekt své touhy do podoby nekonzistentní směsice hmotného absolutna; ale poněvadž tento objekt podléhá rozpadu, lze jej bezpodmínečně vlastnit pouze potud, pokud je ztracen, v jeho ztrátě.”<sup>34</sup>

Zaplnuje linkovaná struktura původně prázdný papír, nebo jen prázdné řádky zpřítomňují nepřítomnost textu...?, říká si tiše Nálevka a nepřestává linkovat. Starosvětská aura ruční práce, která neodbytně obklopuje nejsugestivnější z jeho prací, je přidanou hodnotou, která „se děje“, ale mluvit o ní se příliš nedá, a proto nemůže být ani tématem autorských popisů. U posledních prací s ní však jemně rezonuje ženský rod slovesný v názvech, jako by jejich autorem bylo Nálevkovo ženské alter ego. Kdoví co Jan Nálevka odžije za nás.

Lenka Vítková

<sup>27</sup> Jan Nálevka: Můžeme ztratit všechno, jen ne čas, 2009–10, kresba modrou propiskou, kancelářský papír a4, 6x500 ks. Autorský komentář: 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 utilitárního materiálu. Zaplňuje linkovaná struktura původně prázdný papír, nebo jen prázdné řádky zpřítomňují nepřítomnost textu...? Zdroj: <http://jan.nalevka.sweb.cz/Jan.Nalevka.2013.2012.2011.2010.2009.2008.2007.pdf>

<sup>28</sup> Jiří PTÁČEK, „Nakresli mi sešit“, Nový prostor, 2010, č. 363, s. 21.

<sup>29</sup> Blanka ČINÁTLVÁ, „Nesnesitelná tíže srpna. Sebaldův katalog samotařů, vynalezců a ruin“, A2, 2012, č. 16, s. 39.

<sup>30</sup> László L. FÖLDÉNYI, Melancholie, Praha: Malvern 2013, s. 29.

<sup>31</sup> Friedrich NIETZSCHE, Zrození tragédie z ducha hudby, Praha: Karel Stibral, Studentské nakladatelství

Gryf, 1993, s. 29.

<sup>32</sup> ., 2011, kresby modrou propiskou, papír, 150 x 170 cm, série 9 ks. Autorský komentář: 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.

<sup>33</sup> Jak uvádí Martin Bedřich, k emblému je možné přidávat další a další obrazy, které ale budou mít stále stejný význam. Martin BEDŘICH, „Co je to emblematická struktura v textu?“, in: Česká literatura, 2008, roč. 56, č. 6 (prosinec), s. 850.

<sup>34</sup> Slavoj ŽIŽEK, Mluvil tu někdo o totalitarismu?, Praha: tranzit.cz 2007, s. 142.



AAAA  
PETRA HEROTOVÁ, JAN NÁLEVKA

8. 8.–1. 9. 2013  
Galerie 35 m<sup>2</sup>, Víta Nejedlého 23, Praha 3 – Žižkov  
<http://35m2.cz>  
otevřeno: pondělí–pátek 10–19, sobota–neděle 12–19 hod  
VERNISÁŽ: 8. 8. 2013 v 19:00

Proč Petra Herotová a Jan Nálevka spolu na tomto místě? Volba spoluvystavujícího a určení místa činu vzešla od samotné Petry Herotové. S Janem Nálevkou pak společně hledali podobu výstavy, kterou označili záměrně polopatickým názvem odkazujícím ke klíčovým prvkům celé jejich koncepce. Ty představují dvě maximy všudypřítomného administrativního světa – kopírování a kancelářský papír formátu A4. Tyto prvky zde prostupují jako principy vším. Ostatně cyklicky se k nim neustále, dlouhodobě a s úspěchem vrací oba autoři. Lze tedy u této výstavy ještě mluvit o společné prezentaci nebo již o společné realizaci? Každý z umělců zde existuje nakonec sám za sebe, ale přesto se jedná o vědomý soutok dvou řečišť, dvou silných a především souvislých proudů výtvarného myšlení plynoucích na omezený čas jako jedna řeka.

Pozornému a věrnému divákovi Petry Herotové a Jana Nálevky neušlo, že je možné znova a znova smysluplně mluvit o něčem tak proměnlivém a zdánlivě nedůležitém jako je jazyk umění. Studie a úvahy na toto odosobněné téma je vedou k důležitým osobním otázkám: Kde je můj tvůrčí vklad? Co mohu zlepšit nebo už zkazit? Nebo příměji a bez obalu: Mám opravdu ještě něco hledat? Tato výstava svědčí o tom, že žijeme touhou dál mluvit i bez povzbudivých odpovědí na tyto otázky, mluvit poměrně nahlas a proti zdi, poslouchat echo bitvy, která již skončila nebo ji vedl někdo jiný a vlastně se nás nikdy netýkala. Proč taky? Čekáme na okamžik, kdy taková ozvěna s sebou přináší nečekanou a nesmírně intenzivní, osobně prožitou kontemplaci. Vědomí dalšího dosud nepřístupného prostoru. Citelný náraz a klopýtnutí o privátní žebřík.

V poslední době (jen s malými výjimkami) se Honza i Petra zabývají výhradně časově velmi náročnou činností - autorskými kresbami, kterými testují nosnost tohoto média tím, že se jej rozhodli co nejvíce zatížit. V dobrém slova smyslu a s typickou zjemňující ironií testují i nosnost divácké pozornosti. Jejich kresebné záznamy existují možná i proto, aby pozorovaly především

samy sebe, v perspektivě zřetězené historie. O tom svědčí i strategie názvů literární povahy komentující jejich jednotlivé cykly jako navazující řadu. Honza a Petra neopouštějí tradiční mediální svět a zároveň s trpělivou ochotou pracují jako realizátoři vlastní koncepce nebo operátoři respektující objektivní systém - například ve formě limitů obyčejné tiskárny. Jejich monotematické a monotónní kresebné cykly mohou i poměrně otrlého diváka uvést do psychického stavu, kde se divoce mísí letargie s panikou. Tento instiktivní pocit se nás zmocní vždy, když se s poctivostí a vášní, jak již jednou kdosi podotknul, strukturuje prázdnota a rámuje putující stín lidského času.

Michal Pěchouček

JAN NÁLEVKA  
JAK JSEM JIŽ DŘÍVE PODOTKLA  
Drdova Gallery, Křížkovského 10, Praha 3  
19. 4. – 1. 6. 2013  
Kurátor výstavy: Jiří Ptáček

Z názvu výstavy Jana Nálevky je evidentní, že má obrátit pozornost k „něčemu“, co již bylo vyřčeno. Umělci přijde vhodné, abychom zašátrali v paměti, jestli víme, co už bylo podotčeno dříve. Poprvé takto vehementně poukazuje na přítomnost obdobných aspektů své práce a snad se i veřejně polemizuje s obsesivní rovinou vlastní tvůrčí činnosti.

Jak jsem již dříve podotkla navazuje na programovou řadu Nálevkových kreseb na papíře, v nichž systematicky zkoumá fenomén „standardizovaného prázdna“. Jedná se o dalších pět set kreseb, jejichž počet a velikost vycházejí z běžně dostupného balení kancelářských papírů. Nálevkovo autorské zpracování obyčejnými modrými propiskami je také tentokrát provedeno se záměrem minimalizovat úlohu autorského rukopisu jako výrazového prostředku. Nálevkova poznámka, že „exaktní řád je narušen lidským faktorem: ačkoliv jsou všechny kresby stejné, každá je svými drobnými nepřesnostmi originál“ je tak zejména konstatováním průvodního nedostatku zvolené metody než žádoucího efektu.

Už od roku 2009 Jan Nálevka rýsuje na bílé papíry formátu A4 totéž, co bývá jejich standardním potiskem. Svými zásahy tak pouze posouvá papír od jednoho typu nezaplňené plochy k jinému typu nezaplňené plochy. Zásadním výstupem mu v tom byla výstava Ráda bych totiž i podotkla, že... v Atriu Pražákova paláce Moravské galerie v Brně, kde pokryl stěny od stropu k podlaze zarámovanými kresbami se čtvercovým rastrem běžného čtverečkového papíru. V souboru Můžeme ztratit všechno, jen ne čas (2010) pro změnu linkoval pouze horizontální řádky pro „budoucí“ text. Na listech dvou balíků papírů pro výstavu Jiné pokoje, jiné hlasy (2011) pak vedle čtvercového rastru hrál roli i nepatrný rozdíl rozměru evropského a amerického papíru.

S Jak jsem již dříve podotkla Nálevka postupuje o krok dále od artikulace připravené utilitární osnovy k jejímu zaplnění. Důsledkem má sice být opět absence, tentokrát ale nikoliv v ambivalenci faktická kresba / symbolická nepřítomnost „záznamu“, ale jako absence možnosti papír dále (třebaže hypoteticky) využívat. Dosaženo toho je dodatečným proškrtnutím každého políčka čtvercové osnovy. Rovněž k tomu ovšem Nálevka už dříve cosi

podotkl(a): v letech 2007-8 podobným způsobem eliminoval možnost dalšího užití / psaní u tří „linkovaných“ sešitů (Sometimes It Hurts).

Dílčím exkurzem do historie Nálevkových „prací na papíře“ se čtenáře snažím vpravit do spektra úkonů, k nimž autor odkazuje názvem výstavy v Drdova Gallery. Podobně jako časově a fyzicky náročné vytvoření jedné série znamená rutinně opakovat stále stejné úkony a pohybové vzorce, má být také Nálevkova nová výstava amplifikovaným výrazem cykličnosti – opakování a navracení se. Pro kresby Jana Nálevky je obecně příznačný konflikt mezi procesem manuální produkce a zaměnitelností výsledku za produkt strojové výroby. Vedle reflexe samotného fenoménu pracovní činnosti (metodičnost, systematicčnost, dodržování určitých pověření, apod.) může být nahrazování výkonného, dokonalého stroje pomalejším a chybujícím lidským jedincem chápáno přinejmenším ve dvou významových rovinách: jednak se jím splňuje konvenční nárok na umělecké dílo jako výsledek osobité rukodělné činnosti, jednak může jako bezesmyslná náhražka poukazovat na tenkou hraniční linii mezi uměleckou tvorbou a chorobnými duševními projevy. Lze spekulovat o tom, že Jan Nálevka odkazuje k tomuto pomezí právě důrazem na nutnost vnímat novou sérii kreseb společně se sériemi předcházejícími. Zaplnění tolikrát „prázdného“ by pak mohlo avizovat figuru opuštění „bludného kruhu“ grafomanie, jakýsi poslední nutný krok k psychickému a fyzickému vysvobození.

Jan Nálevka se už druhé desetiletí zabývá systémy a jejich systematickým naplňováním. Při volbě toho kterého systému se vždy ohlíží na to, jestli jeho využití povede ke vzniku redukované „minimalistické“ vizuality. Také v tomto směru je zaplnění kreseb ze souboru Jak jsem již dříve podotkla řešením poslední varianty, která se pro daný systém nabízela.

Jiří Ptáček

JAN NÁLEVKA

AS I ADDED BEFORE

Drdova Gallery, Křížkovského 10, Praha 3

19. 4. – 1. 6. 2013

curator: Jiří Ptáček

The title of Jan Nálevka's exhibition apparently alludes to "something" that has already been said. The artist wants us to rake our memory to see whether we know what has been added before. It is for the first time that he vehemently points out the presence of similar aspects in his works while publicly polemicizing with the obsessive quality of his creative activities.

As I Added Before follows up the programme series of Nálevka's drawings on paper, systematically exploring the phenomenon of "standardized emptiness". It includes five hundred more drawings the number and size of which correspond to those of a commonly available pack of office paper. This time, too, Nálevka has used ordinary blue pens with the aim of minimizing his authorial style as a means of expression. Nálevka's observation that "the exact order has been disturbed by the human factor; although all of the drawings are identical, each of them represents an original due to its little imperfections" primarily states a by-product of the deficiency of the selected method rather than a desired effect.

Since 2009, Jan Nálevka has been drawing the same things on white paper of the A4 format that usually correspond to its standard prints. By means of his interventions, he merely shifts paper from one type of unfilled surface to another type of unfilled surface. In his exhibition I would also like to add that... in the Atrium of the Pražák Palace of the Moravian Gallery in Brno, he has covered the walls from the ceiling to the floor with framed drawings of the square grid of common squared paper. In his series We Can Lose Everything but Not Time (2010), he has only drawn horizontal lines for a "future" text for a change. On the sheets of two packs of paper made for the exhibition Other Rooms, Other Voices, the slight difference in the size of European and American paper has also played a role besides the square grid. In his exhibition As I Added Before, Nálevka goes one step further from articulating a ready-made utilitarian structure to filling it in. Although the result should be again that of an absence, this time, the absence is not that of an ambivalence of factual drawing / symbolic absence of a "record" but rather the absence of the possibility of making (albeit hypothetical) use of the paper. This is achieved by additionally crossing out each field of the square

grid. However, as for that, Nálevka has added something before as well; in 2007 – 2008, he has eliminated the possibility of further using / writing in three of his "lined" notebooks in a similar way (Sometimes It Hurts).

In this partial excursion to the history of Nálevka's "works on paper", I am trying to introduce the spectrum of tasks alluded to by the title of the exhibition in Drdova Gallery. Just like the time-consuming and physically demanding process of creating a single series means the routine repetition of the same acts and movement patterns, Nálevka's new exhibition, too, represents an amplified expression of cyclicity; repeating and returning. In general, Jan Nálevka's drawings are characteristic of the conflict between the process of manual production and the fact that the result can be substituted for a product of machine production. Besides a reflection of the very phenomenon of the working process (methodical and systematic character, adherence to certain commissions, etc.), substituting an efficient, perfect machine for a slower and erring human individual can be understood at least on two levels of meaning; firstly, it fulfils the conventional demand for an artwork to be a result of an original hand-crafted activity, and secondly, as a meaningless substitute, it can point out the thin division line between artistic creativity and pathological mental processes. One could speculate that it is by his very emphasis on the necessity to perceive the new series of drawings together with the preceding series that Nálevka alludes to this boundary. Filling in "emptiness" so many times could allude to the metaphor of leaving the "vicious circle" of graphomania; the last step necessary for a mental and physical release.

For a second decade, Jan Nálevka has been dealing with systems and their systematic filling. In his process of system selection, he always takes into consideration whether it would lead to the creation of reduced "minimalist" visuality. In this respect, too, the filling in of drawings in his series As I Added Before represents a solution of the last alternative available for the given system.

Jiří Ptáček

ŘEČ CHYBĚNÍ JANA NÁLEVKY  
www.artalk.cz, rubrika: recenze, přidáno: 29. 5. 2013  
www.artalk.cz/2013/05/29/rec-chybeni-jana-nalevky

JAN NÁLEVKA  
JAK JSEM JIŽ DŘÍVE PODOTKLA  
Drdova Gallery, Křížkovského 10, Praha 3  
19. 4. – 1. 6. 2013

Jan Nálevka pracuje již delší dobu se skrytostí znaků. V Pražské Drdova Gallery vystavuje instalaci s názvem „Jak jsem již dříve podotkla“. Nepoučený návštěvník se může podívat nad faktem, že na výstavě chybí obsah onoho podotknutí. Není tam ani slovo. Chybí jakýkoli výrazný artefakt, místnosti jsou zaplněny jen vlnícími se nalinkovanými papíry. Nálevka používá řeč konceptu, sice složitou, ale příznačnou pro téma sdělování. Právě díky tomu, co výstavě chybí, získává na účinnosti.

Instalace snad stovky papírů v místnosti lze uvést do několika známých kontextů. Pracují tak například Jiří Skála či Zbyněk Baladrán, a pracoval tak i Ján Mančuška. Strukturovaná instalace odkazuje ke strukturovanému vnímání jazyka. Každé slovo i každá věta má svůj ohraničený význam. Kouzlo jazyka je v tom, že nikdy nevyhovuje požadavkům na sdělení. Vždy v něm chybí sama touha po sdělení, to co je za slovy. Opak si často ani neuvědomíme. To jsou ty věty, jejichž myšlenka nijak nevyčuhuje, nepřesahuje předepsaný rámec řeči. Značí chudobu vnitřního jazyka. Zato třeba texty básnířky Věry Linhartové ukazují záměrně víc to, co chybí, co se do slov nevejde.

Se strukturou ručně narýsovaných papírů Nálevka pracuje již od roku 2009. Rozmísťoval je ve sloupcích na podstavcích, jako bývá pohřben exponát v muzeu, nebo je vystavil na honosném pracovním stole namísto materiálů určených ke zpracování bez přečtení. V galerii Drdová však sáhnul k subtilní instalaci. Papíry visí v prostoru a vytváří dojem polic, archivu. Každý list je nainstalován tak, aby jeho linky navazovaly na okolní. Jemný vítr z ulice i ruch způsobený provozem galerie však narušuje přísnou síť jazyka, objevují se v ní trhliny, průsvity, průduchy. Když se v průběhu čtení výstavy blížíme k betonovému předělu místnosti, mezery mezi stojany houstnou, jakoby chtěl Nálevka rychle něco doříct. Za předělem se prostor odmlčí a u stěny je nainstalován ještě dodatek k proslovu: jak jsem již dříve podotkla.

Filip Jakš

**Tvé práce jsou obvykle řazeny k minimalistické abstrakci a ke konceptuálnímu umění. Vnějšíkově působí geometricky a reduktivně, ale v jejich základu stojí zájem o průzkum rámců, které formují naše myšlení jako jazyk či matematický kalkul. Jak bys charakterizoval vztah mezi těmito dvěma aspekty?**

Myslím si, že 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 prací jen jednou z významových rovin díla.

**Paradoxní vztah mezi abstraktním a konceptuálním se nevyčerpává pouze na pólu díla, ale z hlediska dějin umění hrál důležitou roli i při jeho vnímání. Abstraktní obraz navozuje dojem autonomie, která implikuje ryze optickou zkušenost, zatímco jazykově založené konceptuální umění má být spíše předmětem četby a myšlení. Jakou roli přisuzuješ těmto odlišným způsobům vnímání?**

Domnívám se, že po konceptuální lekci se koncept stal součástí širokého spektra různých přístupů k umění a především ke způsobu vnímání umění. Nelze se tedy už spokojit pouze s optickou zkušeností. Abstraktní obraz nemusí nutně implikovat ryze optickou zkušenost, ale může být právě předmětem myšlení.

**S konceptuálním uměním tě spojuje rovněž inklinace k „administrativní estetice“, tedy ke snaze po co největší významové otevřenosti díla, jehož interpretace je z větší části ponechána na divákovi, ale nese s sebou i estetické vyprázdnění. Zpočátku to bylo vysvětlitelné snahou konceptuálního umění kritizovat modernistickou malbu, později však často převládalo pasivní přijetí byrokratických podmínek „disciplinární společnosti“. Jakým způsobem je tvá práce kritická?**

Nemám pocit, že by moje práce byla a priori kritická. Zajímá mě systém uspořádání a mechanika fungování běžných procesů. Snažím se vytvářet

díla, která by měla více významových rovin, a kritika může být jednou z nich. Výstižná mi připadá myšlenka, že nejvíce se můžeme přiblížit pravdě, pokud co nejpřesněji vymezíme její okolí, aniž bychom se ji přitom snažili přímo pojmenovat.

**Za takového „okolí“ můžeme považovat linky a čtverečky z tvých sešitů, které vymezují prostor psaní. Nemůže jím ovšem v některých případech být celá instalace, jako v případě neonu Kde je mnoho světla, je silný stín (2011), který se tautologicky vyčerpává a vše ostatní nechává na divákovi?**

Tento neon vznikl přímo pro temné sklepní prostory bývalého protiatomového krytu výškového domu Microna v Praze, pro výstavu v rámci velké mezinárodní přehlídky Prague Biennale 5. Neon je jen popisem sebe sama, vytváří světlo, které způsobuje, že jím osvětlené předměty vrhají stín. Instalace a kontext umístění byly ale zásadní pro jeho celkové vyznění.

**K „administrativní estetice“ v tvé práci poukazuje i důsledné používání kancelářských potřeb, jako jsou propisovací tužky, nejběžnější kancelářský a grafický software atd. V době studií jsi zase používal tužky různé tvrdosti, jimiž jsi vytvářel monochromy. Do jaké míry jsou tyto volby závislé na sociálním prostředí, v němž se pohybuješ, a jaký význam tomuto přesunu ze sféry živobytí do sféry umění přisuzuješ?**

Materiály, které uvádíš, jsem vždy vnímal jako běžné, základní, nejobyčejnější... Měly tedy k běžnosti poukazovat. S obyčejnou grafitovou tužkou, kuličkovou propiskou nebo kancelářským papírem se v životě setkal opravdu každý. Obyčejná tužka jako nejběžnější kresebný materiál měla odkazovat ke kresbě, propiska zas ke psaní, potažmo k administrativě. Vliv sociálních prostředí zde lze snadno vysledovat. Tužkové kresby vznikaly během studií, v době spojené se studiem kresby, ty propiskové zase v době denního zaměstnání. Naše vidění světa je nutně ovlivněno schopnostmi a vědomostmi, jimiž disponujeme, optikou situace, v níž se momentálně nalézáme. Osobní zkušenost ale může posloužit i k popisu obecných jevů.

**Pracovní podmínky soudobé společnosti, které vyžadují neustálou dostupnost, časovou i prostorovou flexibilitu, schopnost spolupráce a naprostou sebekázeň, se do umění nedávné minulosti promítly zájmem o „umění spolupráce“. Podle americké historičky umění Pamelý M. Lee se tyto „pseudo-kolektivistické projekty“ sice deklarativně**

**snažily vůči této situaci vymezit, ve skutečnosti však afirmativně vycházely vstříc současnému uměleckému provozu, jemuž dominovaly bienále a umělecké konference. Je individualita tvého projevu založena na tradiční představě umělce, jíž se vymezuješ vůči svému dennímu zaměstnání, nebo reaguje na současnou situaci obecněji?**

Jistě vnímám pracovní požadavky dnešní společnosti, vyvíjející na jedince čím dál větší tlak. Neřekl bych ale, že tím, že pracuji individuálně, vyloženě reaguji na současnou situaci. Zkrátka mi takový způsob práce asi nejvíc vyhovuje. I když v tomto kontextu je možné to chápat jako svým způsobem osvobozující. Mám zkušenost i se spoluprací. S Milanem Mikuláštkem jsme vytvořili dvojici MINA. Naše spolupráce dosud nebyla přerušena, ačkoliv v posledních letech je jen občasná. MINA vznikla ještě během našeho studia a chápal bych ji jako přirozené vyústění období naší intenzivní vzájemné komunikace.

**Projekt MINY jste s Milanem Mikuláštkem charakterizovali „vztahováním se k dobovému kontextu výtvarného umění ve smyslu jeho aktuálních forem a instituce umění“. Do jaké míry byl zájem o bezprostřední ironickou reakci v dílech Identita a alterita (1996) nebo Popletená identita (2003) podmíněn skupinovým autorstvím?**

Naše tehdejší setkání a následná spolupráce byly hodně ovlivněné společným smyslem pro humor. Zkrátka byla to velká legrace. Ironie v dílech nebyla směřována jen proti aktuálním formám umění, ale byl tam i hodně silný sebeironický aspekt. Humor, případně ironii můžeme vysledovat u mnoha kolektivně tvořících uskupení. Řekl bych, že je to dost častý způsob nebo motiv spolupráce. S jistou nadsázkou by se to dalo jednoduše charakterizovat jako dvojnásobná zábava s poloviční odpovědností.

**Jak upozornila umělkyně a kurátorka Lenka Vítková, volíš jako názvy svých děl často úryvky z písní či literárních textů jako Sometimes It Hurts, Without You I'm Nothing nebo Ráda bych totiž i podotkla, že.... Mohl bys vysvětlit, jak se v konkrétních případech vztahují k tvým zdánlivě formálním dílům?**

Názvy jsou často převzaté, jsou to tituly či zapamatované úryvky různých textů. Případá mi důležité dílo pojmenovat. Od určité doby připojuji k názvu i krátký informativní text. Nesnažím se ale doprovodným textem dílo vysvětlovat, většinou se soustředím na technické okolnosti jeho vzniku. Emotivní název,

u kterého nemusí být na první pohled zřejmá logika souvislosti s dílem, má pak ten technologický pohled na věc jakoby zvrátit. Název v kombinaci s doprovodným textem slouží spíš jako rozšíření informací a navedení diváka na určitou perspektivu vnímání, nezužuje ale možnosti interpretace. Například titul Ráda bych totiž i podotkla, že... jsem použil pro výstavu v Atriu Moravské galerie v Brně, na které byly všechny stěny pokryty záramovanými papíry formátu A4, ručně čtverečkovánými propiskou. Série kreseb navazovala na předešlou sérii papírů formátu A4 linkovaných propiskou, vystavených v balících, s názvem Můžeme ztratit všechno, jen ne čas. Jedná se o citát z knihy Ladislava Fukse Vévodkyně a kuchařka. „Můžeme ztratit všechno, jen ne čas,“ říká vévodkyně v knize několikrát v očekávání konce civilizace. Je to knižní formulace, o jejímž významu můžeme pochybovat. Zvolil jsem ji z více důvodů, důležitý ale byl právě čas, tedy zdůraznění časovosti celého projektu. Čtverečkové kresby navazují na předešlé, chtěl jsem proto ponechat stejný zdroj textu i pro tento název. Ráda bych totiž i podotkla, že... je také citátem vévodkyně. Rovněž se jedná o knižní formulaci, tedy odkaz k textu, který jakoby na nalinkovaných stránkách chybí. Ženský rod poukazuje k tomu, že se jedná o citát, nedokončenost sdělení zase zdůrazňuje určité chybní. Kresby samotné pak jsou do značné míry rovněž citátem, ať už je vnímáme v utilitárním smyslu, nebo v kontextu geometrické abstrakce.

**Pro výstavu v Košicích jsi zvolil název Jiné pokoje, jiné hlasy, tedy přesmyčku titulu románu Trumana Capoteho, a rozhodl ses tedy pro obdobné řešení, které v českobudějovické výstavě Jiné hlasy použila Markéta Othová. Jaký vliv na to podle tebe mělo podobné prostorové uspořádání těchto dvou bytových galerií a jak to ovlivnilo významové zaměření této tvé práce?**

Prostor Make Up Gallery je bývalý byt v domě z 19. století. Pro výstavní účely jsou využity dvě víceméně stejné místnosti propojené dveřmi. Dispozice prostoru s množstvím oken a dveří zřetelně naznačuje jeho předchozí užití. Když jsem dostal nabídku uspořádat v této galerii samostatnou výstavu, rozhodl jsem se nakonec z této danosti vyjít. Doprostřed každé z místností jsem umístil starý psací stůl, přibližně odpovídající architektuře domu, na oba stoly jsem pak položil vždy jeden balík ručně čtverečkových papírů. V první místnosti to byly papíry formátu A4 používané v Evropě, ve druhé papíry formátu letter užívané v USA. Čtverečková struktura také odpovídala odlišným měrným systémům, které jsou pro tyto dva geografické prostory příznačné. V každém pokoji tak vznikla jednoduchá „pracovna“, psací stůl se standardními, na první pohled prázdnými papíry, zastupující vždy jednu

z uvedených dvou zeměpisných oblastí. Stoly jsem použil nejen na základě daného výstavního prostoru, ale také proto, že jsem chtěl zdůraznit význam utilitárního charakteru geometrické sítě na kresbách a potlačit tak možné formální čtení práce v kategorii geometrické abstrakce. Přesmyčka titulu románu Trumana Capoteho se tedy nevztahuje ke konkrétnímu literárnímu dílu, ač k jednomu z mých neoblíbenějších, ale k významu názvu jako takovému. V názvu se hned dvakrát objevuje slovo „jiné“, které by mělo upozornit na rozdílnost zdánlivě stejných instalací. V jiných prostorech se dorozumíváme jinými kódy, i když se na první pohled mohou zdát identické.

**Racionální povrch konceptuálních i abstraktních děl v dějinách umění často skrývá zcela intimní vyjádření ostychu před osobnějším vyjádřením, ale i pozitivní přiznání vyprázdněnosti umělcovy subjektivity. Tvá mimořádně pracná díla, v nichž mnoho hodin, dnů a týdnů vytváříš propisovací tužkou monochromy či balíky řádkovaného a čtverečkovaného papíru, podle mne není možné srovnávat s takřka řeholnickými šrafovanými kresbami Václava Stratila, ale spíš s ubíjející administrativní činností. Jaký význam pracnosti svých děl přisuzuješ?**

Uvědomění si ubíjející pracnosti těchto procesuálních děl je jedním z klíčů k jejich čtení. Zajímá mě praktický a symbolický význam (manuální) práce v dnešní společnosti. Repetitivnost různých úkonů, zvláště v pracovním prostředí, je běžnou součástí našich životů; přitahuje mě právě vytváření „zbytečné“ práce jako cílevědomé, avšak ne zcela smysluplné lidské činnosti. K realizaci těchto děl je nezbytná poměrně velká sebekázeň, kterou ovšem vnímám se značnou dávkou ironie. Do jisté míry jsem však skutečně fascinován procesem stereotypního opakování určité činnosti a současně fyzickou nemožností zopakovat ji přesně.

**Když jsem se tě ptal na možnou kritičnost tvé práce, řekl jsi, že tvoří pouze jednu z významových rovin díla. Nemohla by touto rovinou být právě nepřesnost, rozdíl, který s sebou opakování nutně nese a který se může projevit nejen v umění, ale i ve stále více kontrolované společnosti?**

Mnoho jevů nejsme schopni vizuálně rozlišovat. Nepřesnost (rozdílnost) zdánlivě normalizované práce lze vnímat pozitivně. Je do jisté míry dokladem nemožnosti důsledné organizace a kontroly.

**Ve videích spíš než meze svých pracovních možností zkoušíš limity**

**vnímavosti diváků. V projekci Je to tak (2007) jsi po dobu čtyřiceti minut nechal diváky číst hláskované reklamní slogany, jindy jsi je nechal sledovat běžným pohledem neodlišitelné tóny modré barvy RGB spektra nebo komplikované matematické kalkulace. Máme to chápat jako jistou formu pomsty na divácích, s nimiž si tak vyřizuješ účty za to, že tvé pracně vzniklé kresby přehlédnou jedním pohledem, nebo ti stačí, když uprostřed smyčky videa pochopí princip jejího fungování?**

Mohlo by se zdát, že pracuji v kategorii „nesnesitelné video“. Videá jsou často časově náročná. Nikdy mi, ani jako divákovi, v galerii příliš nevyhovoval formát časově lineárního videa, které musíme vidět celé od začátku do konce. Divák zpravidla vejde do běhu děje uprostřed a je tak nucen zhlédnout část videa dvakrát, v horším případě si příběh skládá v opačném sledu. Galerijní prostředí zpravidla není disponováno ke snesitelnému sledování delších „příběhů“. Délka mých videí je většinou výsledkem předem stanoveného způsobu prezentace určitého, často nalezeného, materiálu nebo principu. Nejdelší animace dosahuje délky 7 dní 18 hodin 24 minut a 48 a půl sekundy, a určitě tak není v ničích silách vidět ji najednou celou. Nejedná se však o pomstu na divákovi, ale o jednoduchý princip prezentace kompletního barevného spektra RGB ve standardním formátu animace, užívajícím 25 snímků za sekundu. Není tedy třeba vidět celé video, stačí, aby divák pochopil jeho logiku. Uvědomění si samotné délky je však podstatné pro způsob vnímání a vyznění konkrétního díla. U zmiňované animace je velice důležitá také její instalace. Jde spíš o jednoduchou prostorovou videoinstalaci, do které divák vstoupí a sám se rozhodne, jaký čas jí věnuje.

Rozhovor připravil Karel Císař

JAN NÁLEVKA  
MAKE UP GALLERY - KOŠICE  
Flash Art CZ/SK No. 22 / 2012

JAN NÁLEVKA  
JINÉ POKOJE, JINÉ HLASY  
Make Up Gallery, Alvinczyho 18, Košice, Slovensko  
14. 10. – 13. 11. 2011  
Kurátor výstavy: Jiří Ptáček

Výstava Jana Nálevku Jiné pokoje, jiné hlasy je tretím pokračovaním voľnej série prác, v ktorých Nálevka pracuje s motívom štvorčekového papiera, konkrétne ručnej kresby štandardnej štvorčekovej mriežky na biely kancelársky papier. Nálevkova prvá samostatná výstava na Slovensku, uvedená počas festivalu Moonride v nových priestorách Make Up Gallery, artist-run priestore v režii umeleckého zoskupenia Make Up Collective, vychádza z Nálevkova programového záujmu o vzťah prázdnoty a štruktúry. Vo svojej košickej výstave, kurátorom ktorej bol Jiří Ptáček, Nálevka orientuje svoje skúmanie možnosti "evokovať prostredníctvom geonetrický foriem problmatiku prázdnoty" (Ptáček) smerom k reflexi o povahe a zmysle práce (a ľudskej činnosti ako takej) a jej spoločenského usporiadania, skúmanej cez optiku jej základného vzťahu – vzťahu k prázdnote.

Nálevkova inštalácia predstavuje dve izby obytnej a kancelárskej budovy zo začiatku 20. storočia; v strede každej stojí starožitná písací stôl, na každom stole je v strede umiestnená zarovnaná, akoby čerstvo odbalená, kôпка štvorčekového papiera. Päťsto hárkov v jednom stohu a päťsto hárkov v druhom stohu bolo ručne nalinkovaných, balenie v jednej miestnosti podľa štandardnej európskej mriežky, balenie v druhej podľa americkej mriežky štvorčekového papiera.

Samotný proces kresby mriežky poukazuje na potrebu činnosti ako štruktúrneho elementu ľudského dňa vis-a-vis prázdnote, ktorej by čelil – resp. čelí – každé ráno (otázka, čo s dňom, do ktorého sa zobudíme). Prázdno, ktoré ustupuje pred aktivitou, však nakoniec prestupuje vytvorenou mriežkou. (Výsledkom hodín práce je len "inak prázdny" štvorčekový papier – zbytočná ale systematická práca alebo systematická ale zbytočná práca?) Na výstave Jiné pokoje, jiné hlasy však Nálevka formuluje svoju perzistentnú otázku o vzťahu prázdnoty a štruktúry v rovine spoločenského usporiadania predovšetkým organizácie individuálnej práce, prostredníctvom porovnania dvoch odlišných

(kancelárskych) systémov, elegantne vydestilovaných na svoju základnú schému. Pravrátením titulu románu Trumana Capota Jiné hlasy, jiné pokoje presúva pozornosť práve smerom k rozdielnosti použitých mierok a rámcov, ktoré štruktúrujú rôzne spôsoby života. Otázka ich základnej inakosti však nie je len otázkou ich rozdielnosti navzájom, ale aj otázkou ich fundamentálnej odlišnosti voči prázdnote. Práve na spomínanej schopnosti "elegantnej destilácie" stojí vtip celej inštalácie.

Juliana Sokolová



# TEXT KURÁTORA VÝSTAVY

JAN NÁLEVKA

JINÉ POKOJE, JINÉ HLASY

Make Up Gallery, Alvinczyho 18, Košice, Slovensko

14. 10. – 13. 11. 2011

Kurátor výstavy: Jiří Ptáček

V Čechách známe Jana Nálevku (1976) jako autora esteticky strohých konceptuálních souborů vycházejících z jazyka minimalismu. Víme ovšem také, že jeho tvůrčí program nestojí na primitivní fascinaci elegancí geometrické kombinatoriky či krajností monochromního obrazu, ale na možnosti tyto formy zneužít a tematizovat skrze ně problematiku systému, systematizace a vyprázdnění. Za výchozí materiál mu slouží prefabrikované, standardizované celky (v tradici objekt trouvé), často průmyslově vyráběné a běžně užívané, jež obsahují (nebo podle jasně zadaného pracovního postupu generují) různé formulace výrazu „nic“. Jeho dílo se tak skládá z překvapivých objevů, kde všude lze „nic“ najít a jak překvapivý má výtvarný potenciál. Ponaučen svým učitelem Václavem Stratilem, který rád předstírá, že nedělá nic, také Nálevka dělá, že nedělá nic, a ono stejně něco vzniká, nebo dělá hodně a výsledek působí, jako by nic nedělal.

Už nějakou dobu Nálevka pracuje na kresbách, v nichž nůžky rozporu mezi vynaloženým úsilím a jejím „nulovým efektem“ rozevřel, jak jen toho byl schopen. Vyžadovaly hodně monotónní, časově náročné a fyzicky namáhavé práce, která nakonec není vidět (sic!). Avšak právě taková je Nálevkova (sebe)ironická polemika s tvůrčí činností a její recepcí. Instalace Jiné pokoje, jiné hlasy byla dobrým příkladem: Nálevka kvůli ní už potřetí kreslil stále stejnou čtvercovou mřížku na standardizované listy bílého papíru a poté, co pokreslil dva balíky o pěti stech listech, zůstal mu na stole ležet tisíc listů běžného „čtverečkového“ papíru. Vyčerpávající práce umělce jako by se nekonala, protože výsledkem je pouze jinak nachystané „prázdné listy“. Povaha kreseb je pak jaksí zdvojená: prakticky vzato jsou výtvarnými kresbami v tom nejtradičnějším smyslu a přitom se na ně nelze dívat bez toho, aby nám paměť nepředkládala příslušný vzor z oblasti ne-umělecky motivované průmyslové produkce.

U Jiných pokojů, jiných hlasů ovšem Nálevka přesáhl koncept „nepřítomné kresby“ užitím dvou standardizovaných rozměrů papírů: u nás běžného formátu A4 a jeho proporčně jiné obdoby užívané v USA. Odlišnost vyplývající

z různých měrných soustav jako by zde měla zastoupit dva civilizační okruhy, „dva pokoje“, jejichž hlasy musejí být zákonitě „jiné“, přestože to nelze na místě srovnat a zjistit, čím se od sebe odlišují. V této nadstavbě nelze spatřovat konkrétní angažovaný motiv, spíše jen naznačení obecného vztahu mezi normami a jejich vlivem na člověka. Co ale může pro Američany znamenat, že se jim při hře vejde na papír vždy o několik piškvorků víc?!

S Nálevkovými pracemi se to ovšem má podobně jako s cibulí při loupání. Ještě pod vrstvou „civilizační“ tak lze u jeho košické instalace narazit na vrstvu obsahů intimnějších, dotýkajících se vztahů mezi dvěma lidskými individui - symbolicky zastoupených jejich pracovnými, ve kterých tito dva možná usilují o totéž, ale dosahují něčeho jiného. Právě to, jak Nálevka dokáže z „ničeho“ postoupit až do prostoru emocí a existenciálních prožitků, je příčinou, proč jeho konceptuální operace vytvářejí tolik komplexní významové prostředí.

Jiří Ptáček

Z TEXTU KURÁTORKY VÝSTAVY

THE WASTE LAND

Rashid Johnson, Zbigniew Libera, Jan Nálevka, Jiří Thýn, Sue Tompkins  
tranzitdisplay, Dittrichova 9/337, Praha 2  
2. 9. – 16. 10. 2011  
kurátorka výstavy: Lenka Vítková

...  
Důvodem pro pozvání Jana Nálevky do této výstavy byla moje dlouhodobá fascinace názvy a texty, kterými Nálevka doprovází své práce. Názvy jsou často citací písně, jiného textu nebo běžně užívané fráze, které však vytrženy z kontextu konverzace nebo rozhlasového vysílání získávají zvláštní emocionální naléhavost. Samotný proces tvorby se často sestává z monotónní pracné činnosti vedoucí do cíle, do nějž (a nebo těsně vedle něj) by se dalo dostat mnohem jednoduššími prostředky. Na to upozorňuje autorův text, jenž zahrnuje nejen popis pracovního postupu, ale často i hodnocení smyslu konání. Bez těchto krátkých smutných vyprávění, která vysvětlují vše a nic, bychom hleděli na čistá minimalistická, eventuálně postkonceptuální díla. Autorské popisky ale nechávají vystoupit do popředí osobnost jejich tvůrce, jeho hodiny samoty a erudici, která ho vede k tomu, aby dělal to, co dělá – emblémy marnosti. Starosvětská aura ruční práce, která neodbytně obklopuje nejsugestivnější z jeho prací, je přidanou hodnotou, která „se děje“, ale mluvit o ní se příliš nedá, a proto nemůže být ani tématem autorských popisů. Přesto jí podléháme, byť s rozmyslem – Nálevka by si to sám nedovolil jen tak. Tečka zvětšená v mandalu lavíruje mezi návrhem na vlajku a energetickým zářičem – podobně jako její obdélníkové předchůdkyně z výstavy Will You Ever Return? ukazovaly mezinárodní kancelářskou modř i okna do nočního nebe. Pořád je to ale interpunkční znaménko, znamení konce.

...  
Lenka Vítková

FROM THE CURATOR'S TEXT

THE WASTE LAND

Rashid Johnson, Zbigniew Libera, Jan Nálevka, Jiří Thýn, Sue Tompkins  
tranzitdisplay, Dittrichova 9/337, Prague 2  
2. 9. – 16. 10. 2011  
curated by: Lenka Vítková

...  
The reason for inviting Jan Nálevka to be part of this exhibition was my long-term fascination with the titles and texts that accompany his artwork. The titles are often taken from songs, another text or commonly used phrases which, extracted from the context of a conversation or radio broadcast, acquire a special emotional urgency. The actual process of creation is often composed of monotonous and laborious activities leading to a goal that could in fact be achieved in a much simpler manner. This is pointed out by the artist's texts, which, in addition to a description of the creative process, also often include an evaluation of the point of the work. Without these short, sad, explanatory narratives, we would see nothing in these purely minimalist or post-conceptual works. But the artist's captions bring to the forefront the hand of the creator, the hours of solitude and erudition that guided him to produce these emblems of futility. The Old World aura of hand-crafted work that emanates persistently from his most suggestive pieces is a bonus that is difficult to address and therefore cannot even be the subject of the artist's captions. But we succumb to it all the same, albeit with circumspection – Nálevka wouldn't dare do it without good reason. A dot magnified in a mandala vacillates between a design for a flag and an energy emitter in the same way that its rectangular predecessors from the Will You Ever Return? show depicted both "international office blue" and the nighttime sky through windows. But the dot is still just a punctuation mark accentuating the end.

...  
Lenka Vítková

THE SAME, THE SIMILAR

JAN NÁLEVKA, SIEGRUN APPELT

Galerie Stadtpark, Wichnerstrasse, Krems (A)

2. 7. – 13. 8. 2011

curator: David Komary

*No moment can be a present moment, precisely because every moment and the sum of all moments is a passing-by. As a result, there is no present, nor past, nor future in time. (Sören Kierkegaard)*

The exhibition The Same, The Similar revolves around temporality and the passing of time. In the works of Jan Nálevka and Siegrun Appelt, time does not feature as an external factor, nor as something that is beyond the perception of the individual consciousness. Instead, time happens – with reference to culturally established notions of temporality on the one hand, and according to subjective modalities of its passing on the other. Although both artists emphasise the consciousness that perceives time and the temporal nature of acts of perception, neither seeks to establish a substantial or homogenous notion of time. Nálevka and Appelt create paradoxical time dispositifs, revealing the precariousness of linear temporality and continuity. Appelt confronts the viewer with a field of the smallest possible changes at the limits of perception, while Nálevka's serially produced, lined sheets of paper constitute an inventory of chronology per se. In both works, an important role is played by sameness – or at least, an appearance of similitude – and by intervals as references to temporality.

The aesthetic formations of Appelt and Nálevka oscillate between sameness, similarity and difference. The challenge to the viewer is to relate like with like and to perceive difference in the indifferent. Changes in the repeated 'same' caused by the process of perception make what first seems like a single event or thing into something else, something new. Repetition becomes the basis of differentiation.

In We can lose everything but not time, Jan Nálevka presents us with six piles of unwritten, lined A4 paper. At first sight, these seem to be technically reproduced, indistinguishable from one another. However, on closer inspection, every single sheet turns out in fact to be a unique

'manuscript', produced by hand. According to Walter Benjamin, objects necessarily – and regrettably? – lose their aura in an age of mass technical reproduction; in Nálevka's work, the relationship between original and copy has been inverted. By contrasting technical duplication with a decidedly manual method, the artist creates reproductions of another order – unique reproductions, which both deconstruct and reconstruct the authority of the original, without however returning to a pre-Benjamin notion of originality.

If interpreted semiotically, We can lose everything but not time can be seen as a challenge to aesthetic norms, to the DIN format and to lineation. The limits of each individual sheet of paper and its lining become discernable as medial determinants. Because the sheets of A4 ostensibly contain nothing other than an imperfect mimesis of paper lining, the work can be understood as a paradoxical temporal medium as far as its production aesthetics are concerned. In this reading, the lining becomes directly symbolic of the passing of time, a notation of perpetuity itself. The repetition of the lines in this serial variant of 'writing' is not however indicative of regression; it serves as liminal differentiation in the form of the slightest permutations, the production of difference. It is repetition that is concerned with becoming, with the possibilities for change in recurrence. By arranging his inventory of chronology on six piles of A4 paper on the same number of pedestals, Nálevka stages it in space, creating an impression of storage and presentation that is reminiscent of an archive or museum. While the drawn line still acted as a direct analogy to perpetuity or duration, to the time of writing, the piles of paper and their spatial presentation already figure as a form of accumulated and administered time. Nálevka makes archival time visible. It can be seen as a construction of temporality arising from the organisation of collected objects. Archives as well as museums generate a fantasy of progression that bolsters the subject's sense of self by enabling it to situate itself on a fictionally linear timeline.

Nálevka's empty pages oscillate between image and non-image. The emptiness of the sheets of paper, like a tabula rasa, is expressive of potential fullness, of a multiplicity of imaginary texts. In the final instance – beyond the archival logic of progression and linearity, beyond homogeneous models of space and time – We can lose everything but not time also evokes a complex, multi-layered, polychronous space of possibility. Within the ostensibly rigid, serial form of presentation, an imaginary structure of overlapping temporal semantic layers emerges.

In *Abstrakte Formulierung #7* (Abstract Formulations #7) Siegrun Appelt creates a basic, abstract perception situation to investigate the way in which aesthetic perception is constituted as a temporal process. The viewer is confronted with a panel-like light tableau of unfocused, abstract-geometrical form constellations. The tableau is structured as an image within an image, whose formal arrangement remains largely unchanged but whose colours undergo barely perceptible alteration. Colours feature here as ephemeral presences, figures of liminal change. To this end, the artist uses LED light, which makes it technically possible to represent all the perceivable colours in the spectrum in seamless transitions. Appelt also challenges light as a medium, using this elaborate technology to generate non-light with light, that is to say, darkness. She changes light intensity, focus, colour in such a way that the viewer is deprived of any certainty of what he or she perceives at any one moment. Due to the extreme slowness of what is happening, the artist forces the viewer to 'focus' on their own capability for perceiving difference. It is less the image itself than our perception of it that is at the centre of this work, less what can be seen than sight itself.

Although the constant intensity of LED light is able to create an impression of colour that is almost physically or spatially present, the ontological status of colour in *Abstrakte Formulierung #7* remains indeterminate. On the one hand, colour is bound to particular objects here, it takes place at a surface level of the image. On the other hand, however, it is staged as an immaterial, transitory phenomenon that transcends the image bearer. Corresponding to its spatial energy and the luminosity of each section of the image, colour is able to liberate itself entirely from the image's medium.

In the eye of the beholder, a stratified, imaginary pictorial space is constituted, whose structural depths are continually reconfigured by the image's programmed changes; foreground becomes background, light becomes dark. Due to the gradual nature of the changes, it is very difficult for the viewer to decide whether the transfigurations really take place in the image itself or whether they are part of the projection that is formed in the beholder's eye. Perception and projection, memories and imagination are all combined. In this transfigurative panel, the categories of present and past seem to merge into one another. Appelt presents us with a continuum of perception in which comparisons are drawn between what has been seen at different times. What seems at first to be an identical image gradually enables the emergence of another through its alteration over time.

This staging of sameness, of supposed similitude in the works of Appelt and Nálevka determines a liminal process of differentiation that takes place on the outer boundary of perception. Any differences or anomalies are due solely to the duration of the aesthetic experience. Here, the image is no longer a semantic unity, nor can it be determined in temporal-ontological terms. Instead, it is maintained by the passage of time as a continuum of perception. In this chronology of perception, different layers of time overlap, time past and present interlocks in polychrony. With the passage of time and the momentary nature of perception, perpetuity is continual change and becoming the temporal horizon of the moment.

David Komary  
Translation: Deborah Holmes

JAN NÁLEVKA: „RÁDA BYCH TOTIŽ I PODOTKLA, ŽE...”  
Moravská galerie v Brně, Pražákův palác, Atrium, Husova 18, Brno,  
21. října 2010 – 16. ledna 2011  
kurátor výstavy: Petr Ingerle

Čím se stane galerie bez svých výstavních exponátů? Je prázdná prázdná?  
A jaký je jeho další stupeň a co se v něm zrcadlí? Čím se naplní plocha poté,  
co je plná? To jsou otázky, které evokuje aktuální projekt Jana Nálevky: „Ráda  
bych totiž i podotkla, že...“, kterým se autor představuje v Atriu Pražákova  
paláce Moravské galerie v Brně. Na půdě výstavních prostor Moravské  
galerie v Brně není však Jan Nálevka nováčkem. Představil se zde téměř před  
deseti lety jako čerstvý absolvent brněnské Fakulty výtvarných umění, dnes  
se prezentuje jako respektovaná osobnost a stálice na výtvarné scéně, jejíž  
profesní životopis zahrnuje úctyhodný výčet kolektivní i samostatných výstav  
konaných u nás i v zahraničí.  
Nejnovější projekt Jana Nálevky „Ráda bych totiž i podotkla, že...” zahrnuje  
přibližně tisíc ručně nalinkovaných kreseb k nerozpoznání od standardních  
tištěných čtverečkových papírů, které vznikaly během autorova letního  
pobytu v USA. Na výstavě však kresby nejsou prezentovány v tradičním  
smyslu, ale jejich přítomnost má evokovat prožitek vizuálně působivé  
abstrakce a geometrie. Zkušené oko a výtvarně trénovaná mysl může na  
výstavě nalézt i metaforu systematické a organizační práce muzeálních  
a galerijních institucí. Svůj význam má v projektu také název projektu „Ráda  
bych totiž i podotkla, že...“, který Jan Nálevka převzal z knihy Ladislava  
Fukse Vévodkyně a kuchařka. Jedná se o nedořečený text, který svou  
nejednoznačností otevírá možnosti mnohých interpretací a je v protikladu se  
zdánlivě racionální čtverečkovou strukturou výstavy.

Petr Ingerle

JAN NÁLEVKA : “I WOULD ALSO LIKE TO ADD THAT...”  
The Moravian Gallery in Brno, Pražák Palace, Atrium, Husova 18, Brno,  
October 21, 2010 – January 16, 2011  
Exhibition Curator: Petr Ingerle

What is a gallery without exhibits? Is emptiness really empty? What comes  
next, and what does it reflect? What fills a space when it’s full? These are  
some of the questions posed by Jan Nálevka’s current project “I would  
also like to add that...” presented in the Atrium of the Pražák Palace of the  
Moravian Gallery. Jan Nálevka is no novice to the Moravian Gallery premises.  
While ten years ago he displayed his work there as a fresh graduate of the  
Brno Faculty of Arts, he now returns as an acknowledged artist whose  
professional CV features an impressive list of group and solo shows, both in  
the Czech Republic and abroad.  
Jan Nálevka’s most recent project “I would also like to add that...”  
comprises approximately a thousand hand-lined drawings, indiscernible from  
standard printed squared sheets, that originated during the artist’s summer  
stay in the USA. The drawings are not showcased at the exhibition in the  
traditional sense; rather, their presence evokes the perception of abstraction  
and geometry. An experienced eye and visually trained mind might also  
spot a metaphor concerning systematic organisation work of museum and  
gallery institutions. The project title, derived from a book by Ladislav Fuks,  
Vévodkyně a kuchařka [The Duchess and the Cook], also plays an important  
part. It is an incomplete phrase the ambiguity of which opens numerous  
interpretations, thus offsetting the seemingly rational squared structure of  
the exhibition.

Petr Ingerle

OBRAZ A STRUKTURA: MEZI ZPŘÍTOMNĚNÍM A REPREZENTACÍ

text do katalou k výstavě

JAN NÁLEVKA: „RÁDA BYCH TOTIŽ I PODOTKLA, ŽE...”

Moravská galerie v Brně, Pražákův palác, Atrium, Husova 18, Brno,

21. října 2010 – 16. ledna 2011

kurátor výstavy: Petr Ingerle

Jan Nálevka patří mezi typ umělců, jejichž jednotlivé práce tvoří v určitém smyslu souvislou linii, pro kterou je, mimo jiné, charakteristický důraz na prostorový a institucionální rámec vlastní prezentace. Jeho způsob tvorby tak nemá podobu izolovaných estetických kroků, ale komplexních projektů, založených na rozvíjení základních, obvykle velmi přímočaře formulovaných principů. Z formálního hlediska jeho práce často užívají ustálených reduktivních směrů v umění, jakými jsou serialita, monochromie a (jako v našem případě) rastr. Oba posledně jmenované přístupy tvoří dvě strany téže mince – historicky nahrazují princip reprezentace, tedy tvorbu imaginárního prostoru pomocí hierarchického protikladu figury a pozadí. Zároveň jsou monochrom i mřížka rovněž symptomem další změny, kterou je přechod od reprezentace k ready-made.

Zatímco „zpřítomňující“ estetika monochromie tvoří původně univerzalistickou ideu odehrávající se mimo jakoukoli angažovanost, v autorově tvorbě je abstraktní ideál minimalistické prezence naopak narušován přítomností narace, kontextuálností díla. Podobně jako další autoři pracující s novodobými odkazy na abstrakci a minimalismus, také Nálevka míří od diferencované spirituality monochromu do sociální sféry a oblasti institucionální kritiky. V jeho způsobu tvorby se estetický objektivismus abstrakce spojuje s „vcítěním“ – do sfér osobní paměti i každodenní reality, která jej obklopuje. Svědčí o tom nejen jeho inspirace politickými symboly, komerčními logy, reklamou, ale i subjektivními vzpomínkami, individuální mytologií.

Nálevkův modus operandi se realizuje v oblasti, kterou lze popsat termínem mizení, jež znamená zároveň potlačení (autorského subjektu, gesta, jedinečnosti a spirituality díla) i realizaci umění. V své posledním práci navazuje na sérii projektů založených na vytváření monotónních, časově náročných kreseb. Jejich „rukodělná“ jedinečnost se skrývá (mizí) za zaměnitelnost s běžným „nalezeným“ kancelářským článkem. Paradoxně tak kresby odkazují k principu ready-made. Kresby jsou samostatně adjustovány v rámečcích vytvářejících na stěnách výstavního prostoru homogenní

strukturu/rastr. Jejich autonomie se rozplývá (mizí) v celkové „retikulaci“ (tj. dělení na čtvercovou síť) prostoru, který je takto dematerializován, stává se prázdnou hrací deskou komplexní hry, která jako by nabízela nekonečné množství variací.

Instalace se nese v duchu ambivalence mezi čistě strukturálním a ikonickým. Za její podstatnou charakteristiku lze považovat protiklad mezi aktuální prezencí a dimenzí produkce, jinými slovy mezi fenomenalitou povrchu a temporální hloubkou.

V pozadí estetické prezence díla (odkazujícího například k minimalismu otevřených geometrických struktur Sol LeWitta, či k nekonečným permutacím identických znaků Hanne Darboven) je myšlenka dlouhodobého kresebného procesu. Divákovi je zprostředkován aktuální estetický vjem zároveň evokující časové rozmezí, které uplynulo mezi iniciačním a finálním stadiem procesu kresby. (Konečně, ikonický narativ je podtržen také enigmatickým názvem, záměrně mířícím mimo oblast konkretismu, jako synonyma pro racionalitu a radikální non-individualismus.)

Fenomenální estetika prezence zacílená směrem k pohledu diváka (jenž je vždy pohledem ex post) tvoří jen jednu viditelnou stránku procesu, jejíž druhou stranu – „nositele prezence“ – představuje to, co bývá označováno jako „továrna na produkci“<sup>1)</sup>, neboli muzeální a galerijní instituce, kulturní struktury a jejich systematická organizační práce.

Muzea umění jsou primárně vnímána jako místa prezentace obrazů coby do sebe uzavřených entit, v nichž se reprezentace objektů nacházejí v rámci ideálních ohraničených obrazových prostorů. V případě instalace její vizuální prezence není omezena na obrazový povrch, ale expanduje mimo něj. Zahrnuje divákův pohled a specifické místo, kterým je instituce jako nositel vizibility. Reprezentace objektů jsou nyní nahrazeny skutečnými materiálními prvky instalace umístěnými do reálného prostoru výstavy. Instalace zároveň odebírá prostoru neutralitu čistého vnímání a nahrazuje ji znaky základních diskursivních předpokladů institucionální struktury. Vytváří prázdný prostor, nadaný potencialitou možných figurací. Ukazuje stěny „white cube“ jako prostoupené sítí institucionálních a sociálně-ekonomických zájmů.

Petr Ingerle

<sup>1)</sup> Viz např. Sebastian Egenhofer, Abstraction – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne. München 2008.

IMAGE AND STRUCTURE:  
BETWEEN PRESENTNESS AND REPRESENTATION

catalogue text

JAN NÁLEVKA : “I WOULD ALSO LIKE TO ADD THAT...”

The Moravian Gallery in Brno, Pražák Palace, Atrium, Husova 18, Brno,  
October 21, 2010 – January 16, 2011

Exhibition Curator: Petr Ingerle

Jan Nálevka is an artist whose individual works constitute something of a line typified by stressing the spatial and institutional framework of its presentation. His method of work does not have the form of isolated aesthetic steps, but comprehensive projects centred on developing basic, usually straightforwardly formulated, principles. Formally, his works often use established reductionist tendencies in art such as seriality, monochromes and (in our case) grids. The last two approaches are two sides of the same coin – historically, they replace the principle of representation, i.e. the creation of an imaginary space by employing the hierarchical contradiction of the figure and the background. At the same time, a monochrome and a grid are symptoms of yet another change, being the transition from representation to the ready-made.

While the “making present” aesthetic of monochromes creates an originally universalistic idea occurring outside any engagement, in Nálepka’s works the abstract ideal of minimal presence is, on the contrary, eroded by the inclusion of narration, contextuality of the work. Just like other artists working with modern references to abstraction and minimalism, he is travelling from the differentiated spirituality of the monochrome to the social sphere and the area of institutional criticism. In his work method the aesthetic objectivism of abstraction merges with “empathy” – drawn from personal memory and the everyday reality surrounding him. This is demonstrated by his use of political symbols, corporate logos, adverts, subjective memories, and personal mythology.

Nálevka’s modus operandi occupies an area that can be described as fading, meaning simultaneously the suppression (of the subjective artist, gesture, originality and spirituality) and creation of art. In his latest oeuvre he continues a series of projects based on creating monotone, laborious drawings. Their “hand-made” originality is hidden (fades) behind replaceability with an ordinary “found” office utensil so that, paradoxically, the drawings refer to the principle of the ready-made. They are individually framed in such a way that the frames form a homogenous structure/grid on the walls of the exhibition

space. Their autonomy dissolves (fades) in the overall “reticulation” (i.e. division into a network of squares) of the space which is thus dematerialised and becomes an empty game board for a complicated game that seems to offer an infinite number of variations.

The installation is carried on an air of ambivalence between the purely structural and the iconic. Its substantial feature is the contradiction between the actual presence and the dimension of the production, in other words, the phenomenality of the surface and the temporal depth.

In the background of the aesthetic presentation of the work (referring, for example, to the minimalism of the open geometrical structures by Sol LeWitt or the endless permutations of identical signs by Hanne Darboven) is the idea of a lengthy drawing process. The viewer receives a current aesthetic sensation simultaneously evoking the period of time that passed between the initial and final stage of the drawing process. (After all, the iconic narrative is underlined by the enigmatic title, intentionally aiming beyond concretism, as a synonym of rationality and radical non-individualism.)

The phenomenalaesthetic of the presence is turned towards the view of the viewer (being always a view ex post), and constitutes only one visible side of the process, while the other side – “the presence facilitator” – is represented by what tends to be described as the “production factory”<sup>1)</sup>, or the museum and gallery institutions, cultural structures and their systematic organizational work.

Art museums are primarily considered as places of the presentation of images as self-contained entities in which the representations of objects are situated within ideal delimited pictorial spaces. In the case of an installation its visual presence is not limited to the pictorial surface but expands outside of it. It encompasses the view of the viewer and the specific place being the institution as the visibility facilitator. Object representations are now replaced by real material elements of the installation situated in the real space of the exhibition. The installation simultaneously rids the space of the neutrality of pure perception and substitutes it with the signs of the basic discursive presuppositions of an institutional structure. It creates an empty space imbued with the potentiality of possible configurations. It shows the walls of the “white cube” as pervaded with a network of institutional and socio-economic interests.

Petr Ingerle

<sup>1)</sup> Viz např. Sebastian Egenhofer, *Abstraction – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne.* München 2008.



NAKRESLI MI SEŠIT  
(Nový Prostor 363/ 2010)

Jan Nálevka: „Ráda bych totiž i podotkla, že...”  
Moravská galerie v Brně, Pražákův palác, Atrium, Husova 18, Brno,  
21. října 2010 – 16. ledna 2011  
kurátor výstavy: Petr Ingerle

JAN NÁLEVKA IRONICKY POHLÍŽÍ NA VLASTNÍ ROLI UMĚLCE/TVŮRCE.  
ALE DIVÁK TO VŮBEC NEMUSÍ POSTŘEHNOUT.

S poslední výstavou Jana Nálevky (\* 1976) se spojuje téměř anekdotická situace. Na přelomu roku ho téměř současně s žádostí o výstavu oslovily rovnou tři brněnské galerie - Dům umění, Moravská galerie a galerie BKC. Za enormní pozorností pravděpodobně nestála skutečnost, že Nálevka vystudoval brněnskou FaVU a svými prvními úspěchy je s městem úzce spojen. Mnohem pravděpodobnější se jeví domněnka, že jeho práce poutá čím dál větší pozornost svojí osobitostí a konzistencí. Tři výstavy za rok v jednom městě by ovšem byly nestravitelným soustem i pro ostříleného rutinéra. V nastalé situaci Nálevka musel vyjednávat. Podařilo se mu jednu nabídku eliminovat a po první výstavě v BKC představil nový soubor i v Atriu Moravské galerie.

MEANDRY MINIMALISMU

Nálevkova práce se odvíjí ve smyčkách. V mean- drech se stáčí k obdobným ideám a estetickým kódům. Vrací se do prozkoumaných vod mini- malismu a jeho jazykem se opakovaně dotýká problematiky umělecké produkce, manuální práce či smyslu umění. Ráda bych totiž i podotkla, že... je pravděpo- dobně doposud nejradikálnější Nálevkovou výstavou. Na první pohled je zcela aseptická. Na stěnách visí víc než tisíc bílých rámečků formátu A4 natěsnaných jeden na druhý. Pří- chozí může nabýt dojmu, že autor Atrium pouze vydlaždičkoval. V každém rámu je po jedné kresbě. Se stále rozšířenou představou o kresbě jako něčem spontánním a ojedinělém se však Nálevkovy kresby rozcházejí. V duchu minimalismu – ale zejména v duchu marné práce – jsou totiž všechny stejné a svým modrým rastrem na bí- lém papíře dokonale kopírují linkování sešitů s čtverečkováným papírem. Papíry jsou tudíž pokreslené, ale přitom připomínají předtištěné a dosud prázdné listy sešitu. A tak jak „mo- tiv“, tak provedení, v němž není

ani stopy po autorském rukopisu, naznačují totéž: Nálevka nekreslí proto, abychom v jednotlivé kresbě objevili něco mimořádného, ale předkládá nám tisíc totožných kreseb kvůli šoku z vyprázdně- nosti a nesmyslnosti takové tvorby a - možná ještě více – kvůli bezradnosti, kterou jako diváci zažíváme, když si máme takové kresby prohlížet.

SNAŽÍM SE BÝT POCTIVÝ

Když byl Nálevka v roce 2007 nominován na Cenu Jindřicha Chalupického, odpověděl časo- pisu Reflex na dotaz týkající se vlastního kréda stručně: „Snažím se být poctivý.“ Nálevkova poctivost je však zvláštního druhu. Jakkoli jsou jeho kresby, videa či monochromní obra- zy vždy elegantně krásné, obsahují principy, které eleganci i autorův tvůrčí vklad ironicky zpochybňují. Některé soubory vznikly s vy- užitím náhody, jiné důsledným naplněním výrobního manuálu. A pak jsou zde ty, jejichž poctivost se rovná do nebe volající a vniveč přicházející dřině. Právě takové jsou kresby z brněnského Atria: mohou nás zaujmout jako vizuálně efektní celek, ovšem vyděsí nás, když si představíme, kolik času nad nimi musel au- tor strávit, aniž bychom jim měli sílu věnovat pozornost. Nálevkovou snahou je ovšem učinit proces tvorby tak absurdním, až je nelze brát jinak než jako pošklebování vlastní úloze uměl- ce – tvůrce. Návštěvníkovi odbyvšímu Ráda bych totiž i podotkla, že... tím, že to je vlastně nuda, ani nemusí dojít, že se Nálevka touto navýsost „poctivou“ nudou (navíc pravidelně opakovanou na mnoha výstavách) záměrně dotýká hranic naší představy o zábavě, již od umělce čekáme. On tuto představu nenaplnuje. Dokonce ji staví na hlavu. A přitom se nad nás nevyvyšuje, ale směje sám sobě. Světe div se, snad proto mu také volají hned ze tří galerií zároveň.

Jiří Ptáček



Jan Nálevka: „Ráda bych totiž i podotkla, že...“  
Moravská galerie v Brně, Pražákův palác, Atrium, Husova 18, Brno,  
21. října 2010 – 16. ledna 2011  
kurátor výstavy: Petr Ingerle

Snažím se dostat na každou výstavu Jana Nálevky, protože si myslím, že právě u něj se vyplácí věrnost. Nálevka se často vrací k principům, které již použil, oprašuje je, použije jinak se stejným efektem, či naopak stejně s efektem jiným. Pokud člověk některé z principů objeví, může se nechat unášet jejich užíváním. Tentokrát Nálevka zavěsil na zdi 1061 stejných kreseb. Atrium „vydlaždičkoval“ pravidelnými řádkami bílých ráků s listy formátu A4. A na každý list předtím narýsoval pouze 100 čar imitujících osnovu standardního, tištěného čtverečkovaného papíru. Nakreslil tak omračující množství kreseb, které na nás mohou působit jako „prázdné“, protože listy čtverečkovaného sešitu také považujeme za zatím nezaplňené, a na které se můžeme dívat jako na elegantní celek, ale chodit od jedné ke druhé už nedává smysl. Jedním z vracejících se principů Nálevkově tvorby je marná práce. A v Atriu ho dotáhl k jednomu z limitů. Kreslil, až se z něj kouřilo, a diváka to může ohromit, ale jednotlivé kresby už těžko docení. A tak na stěnách visí, je jich tam ten šílený tisíc, a přitom tu tak trochu nejsou. Jak už ale pro Nálevku typické, konceptuální chlad výstavy není koženou seriózností. Má svůj humor. Jenže tenhle text nesmí být spoiler. Takže zvedám prsty z klávesnice. Další principy objevujte sami, prosím.

Jiří Ptáček

## RÁDA BYCH TOTIŽ I PODOTKLA, ŽE...

(Ateliér č. 21 / 2011)

Jan Nálevka: „Ráda bych totiž i podotkla, že...”

Moravská galerie v Brně, Pražákův palác, Atrium, 21. 10. 2010 – 16. 1. 2011

Musíme poděkovat Moravské galerii, že se nezalekla na první pohled méně atraktivní instalace Jana Nálevky (kurátor Petr Ingerle), která zaplnila všechny stěny atria – při pozornějším vnímání naopak zjistíme, jak je komplexní, mnohvrstevná, prostě nový striktní koncept, dál rozvíjející celé dosavadní usilování Jana Nálevky (1976), jenž se postupně stává jednou z klíčových osobností naší výtvarné scény, jak dosvědčují jeho prezentace v posledních letech – letos by si tu Cenu Jindřicha Chalupického již určitě zasloužil! Zároveň nám stvrzuje, že již jsme opět schopni vnímat i velice subtilní koncepty, samozřejmě svým sdělením jiné, než byly ty zakladatelské, se spoustou nových konotací a reflexí. Působivá je již celá instalace, připomínající nějaký chladný utilitární prostor, tvořená sto třiceti čtyřmi řadami vždy osmi identických standardních, zakoupených rámečků. Již tato repetitivní struktura, zaplňující všechny stěny, je určitým odkazem k obecně minimalistické estetice – ovšem každý z těchto rámečků na kresby skutečně také chrání autorovu unikátní, jedinečnou kresbu! A to je zase další rozvinutí problematiky, která začala lehkým ironizováním „kleinovské estetiky“ a jedinečnosti jeho modré, jenž si, jak známo, nechal i patentovat ... Poprvé ji Nálevka refletoval v monochromních kresbách, užívajících modrou jiného standartu – propisovacích tužek, toho snad nejobvyklejšího psacího nástroje v našem kulturním prostředí. A protože se snažil opravdu nalézt a vizualizovat onu naši každodenní modř, vznikla jeho první série monochromů, kresebných záznamů, překrývajících celou plochu papíru - tak napůl vážně, napůl ironicky zkoumal barevnost té modré, s níž přicházíme všichni do styku ... Přitom se uplatnil další paradox, jenž je Nálevkovým konceptům vlastní: velká pracnost vznikající monochromní struktury, kterou potom někteří vnímatelé mohou odmítnout jako „zbytečnou námahu“ – ale má-li vzniknout skutečně koherentní monochromní kresebná struktura, jinak to prostě není možné! Tak se Nálevka soustřeďuje na problém, v našem prostředí většinou málo reflektovaný, totiž samotné dobové proměny monochromie. Na předcházejících výstavách, v Českých Budějovicích a v brněnské Galerii U dobrého pastýře, rozvinul, transformoval takto repetitivně vzniknuvší plochu opakováním, překreslováním linek zase v tom nejstandardnějším sešitě. A zdánlivou neatraktivnost „listování“ takovými nepatrnými, protože jeho rukou artikulovanými odlišnostmi jeho struktur ještě zachytil na video – jako možnost pomalu, postupně vnímat něco, co v „normálním, utilitárním

světě kolem nás“ prostě nevnímáme nebo přecházíme jako nezajímavé ... Takové je obecné povědomí o subtilních konceptech u nás : nikoliv náhodou mne v šatně Moravské galerie „varovali“, že na tu výstavu v atriu se ani nevyplatí sundávat plášť! Ale zážitek je skutečně veliký a nový, logicky navazující na umělcovy předchozí typy kreslení modrými propisovačkami. Kreseb je několik set, takže pokryly všechny tři stěny úplně odshora až dolů, jak dovolily rámečky – a v nich nová subtilní variace umělcova kreslení, opět pro mnohého třeba zbytečná, ale ve skutečnosti aktuální řešení, nový, autentický dobový koncept, posouvající umělcovu problematiku zase o kousek dál: opět je rozehráván vztah mezi utilitárností a neutilitárností, mezi světem kolem nás a světem umění. Rozdíl je na první pohled nenápadný – a tím přesvědčivější: umělec tentokrát sám rýsoval na stovky papírů čtverečkový modrý rastr. Zvolenou barvou se tak zase obohacuje jeho zkoumání „kancelářské estetiky“ a opět je to je nesmírně pracné a na první pohled tedy zdánlivě zbytečné ... Ve skutečnosti je to nová podoba kresby par excellence, neboť samozřejmě odkazuje jak ke světu utilitárnímu jako snaha přenést ty nejobyčejnější, nejbanálnější utilitární struktury, sloužící ve světě kolem nás, ovšem zvolené autorské gesto je znovu vrací v té co nejpodobnější artikulaci do artificiálního světa umění. Na první pohled stejné papíry, porýsované stejnou propisovací tužkou – ale potom objevujeme, že každý je vlastně jiný v mnoha aspektech, počínaje odlišnými odstíny modré u každé užitě propisovačky! A potom jsou tu individuální charakteristiky každé kresby, které najde pozorný vnímatel : někdy dokonce je náplně již málo a barva postupně mizí, často jsou mezery trochu nepravidelné, někdy se některá z linií zase mírně zakříví, objeví se i stopa, nechtěný fliček modré barvy tam, kde měla zůstat čistá plocha ... To všechno bychom mohli pojmem brněnského filosofa Josefa Šafaříka charakterizovat jako opak mechanické strojovosti, jako autorské rubato, i když on si jej pravděpodobně představoval poněkud jinak – ale je to individuální autorská artikulace, programově využívající dnešní aktuální posun od klasické moderny, i té pozdní! A zároveň je to nová reflexe minimalistických struktur, odkazování k nim i tematizování umění jako něčeho neutilitárního a na první pohled zbytečně pracného – v tom všem je koncept Jana Nálevky jedinečný, dnešní a přitom zcela osobní, protože v této podobě našel svou cestu k individuálním jedinečnostem umění a v našem prostředí, preferujícím příběhy, programově obohacuje umění, nově vypovídající především o sobě samém! Je to krásná výstava, originální, autentická a přitom jasně korespondující s novou aktuálností konceptuálního myšlení na skutečně internacionální scéně – možná i dobrý typ do Benátek na příští rok!

Jiří Valoch

JAN NÁLEVKA

text do katalogu k výstavě Where do we go from here?  
(2. 7. – 29. 8. 2010, Secession, Vídeň, Rakousko)

Na výstavách to Jan Nálevka záměrně nevyzdvihuje, přesto to je nosný aspekt jeho systematického tvůrčího přístupu: díla vznikající během patnácti let jeho aktivní umělecké práce odkazují k sobě navzájem a v mnoha parametrech se odvíjejí jedno od druhého. To z autora učinilo svébytnou a dobře rozpoznatelnou osobnost české výtvarné scény. Z valné většiny jsou jeho pracovním materiálem uspořádané systémy, s nimiž se běžně dostáváme do styku a v jejichž nastavení lze objevit logiku vedoucí ke vzniku výtvarného díla. Jako dobrý příklad lze uvést monochromy One Never Can Tell, jejichž odstíny i rozměry definovala různá balení běžně dostupných akrylových barev. V případě animace Somewhere Over The Rainbow Skies Are Blue byl zase použit soubor všech barev RGB spektra a jejich šestnáct a tři čtvrtě milionu odstínů rozloženo ve video editoru podle normy pětadvacet políček za vteřinu. Vznikl sedmidenní film monochromních ploch, jehož kontemplativní vyznění paradoxně stojí na velmi dynamickém základu. S tímtož principem Nálevka pracoval už dříve, když podle stejných pravidel seřadil všechny odstíny modré barvy. Modrý monitor, který ve éře počítačů spojujeme s absencí signálu, vypadal jako porucha, či v nejlepším případě jako statický obraz. Rozlišovací schopnosti lidských očí nedokázaly odhalit, že v něm každou vteřinu proběhlo 25 dalších modrých ploch. Využití přednastaveného režimu, odkazy k minimalismu a jeho mezní poloze -monochromu, nebo maximum vložených informací, které v důsledku působí jako jejich minimum – to jsou některé z prvků, které se v Nálevkově tvorbě vracejí v různých souvislostech.

Ojedinělé postavení v Nálevkově tvorbě má instalace We Will Meet Again. Seprané a navzájem obarvené vlajky členských států EU nabízí řadu interpretací souvisejících se s aktuálními společensko-politickými diskuzemi. V širším kontextu Nálevkovy tvorby je to ale spíš podtext, stejně jako např. kritika konzumerismu u řady starších animací, v nichž reprodukoval kompletní seznam sortimentu, jejich fotografie či pouze cenovky, které všechny převzal z letáku jednoho hypermarketu. We Will Meet Again (spolu s audiem Song of Songs) není politickým apelem, ale transformací dalšího z uzavřených systémů (tentokrát symbolického), které pochopitelně vyvolalo i nečekaný symbolický efekt. S životní realitou současného člověka ovšem Nálevkova tvorba každopádně souvisí. V nepřehledném chaosu informací, kterými jsme každodenně zahlco-

váni, ale autor sleduje, že jsou v podstatě vždy nějak klasifikovány a systematizovány, takže jakýkoliv provedený zásah (třebaže někdy velmi legrační) celý systém rozloží a opětovně složí v nový útvar.

Jiří Ptáček

ROZLOŽIT ČAS NA PRVOČINITELE

Jan Nálevka na sebe upozornil již během studií na brněnské Fakultě výtvarných umění v 2. polovině 90. let. Od té doby se v jeho tvorbě setkáváme s relativně omezeným souborem charakteristických rysů, k nimž patří konceptuální práce s obrazem, zájem o monochrom a minimalistickou formu a také kritika, případně ironizování konzumní společnosti. I když má za sebou řadu samostatných výstavních prezentací, většina z nich se odehrávala spíše v menších, nezávislých galeriích. V roce 2007 byl nominován na Cenu Jindřicha Chalupického a v roce 2009 se představil první rozsáhlejší samostatnou výstavou v prestižním prostoru českobudějovického Domu umění. Na letošní rok je mimo jiné naplánována jeho výstava v Atriu Moravské galerie v Brně.

Většinu prací Jana Nálevky z období posledních dvou let, ale i některých starších, je možné interpretovat s pomocí dvojice pojmů. Tím prvním je entropie a tím druhým vyčerpání. Pojem entropie souvisí s druhým zákonem termodynamiky – v podstatě popisuje nevyhnutelné vyhasínání energie v každém systému (při každé změně hybnosti na teplo dochází ke ztrátě, která je nevratná). V běžném životě entropie označuje fakt, že každý systém přirozeně směřuje od řádu k neuspořádanosti, respektive k chaosu.

Některé starší práce Jana Nálevky jsou přímo demonstracemi principu entropie. Série abstraktních obrazů Jeden nikdy nestačí (2003) vznikla digitální manipulací fotografií, na které byly postupně aplikovány všechny efekty z nabídky programu Adobe Photoshop. Výsledkem jsou abstraktní kompozice s výrazným motivem dovnitř zatočené spirály, jako by vyřazující duhové světlo. Abstraktní výstupy důsledného využití všech možností zmíněného fotoeditoru nepostrádají kvalitu různých záznamů mystických vizí nebo léčivých obrazů.

O několik let později vystavil Nálevka v pražské Futuře vlajky všech států EU. Jako zvukový doprovod instalace zněly státní hymny. Zážitek, který si mohl divák z galerie odnést, měl ovšem daleko k obřadné strojenosti státnických prezentací. Schlíple visící vlajky (We Will Meet Again, 2006) nezářily svými obvyklými barvami – po společném vyprání v jedné pračce je nahradila flekatá melánž. Hymny pak byly puštěny všechny najednou a takto vzniklou „sklad-

bu“ (Song of Songs, 2006) doprovázel na monitoru obraz vytvořený podle přednastaveného algoritmu standardním programem pro přehrávání hudby, který se nápadně podobal výstupům prvně zmíněné série.

Nejnovějším příkladem využití principu entropie je série obrazů nazvaná One Never Can Tell (2009). 12 monochromních maleb vzniklo smícháním všech odstínů z dvanácti různých sad akrylových barev. Velikosti pláten jsou odvozeny od velikostí krabiček, v nichž se barvy prodávaly, respektive od objemu barev v konkrétním balení. I když se od sebe jednotlivá plátna barevně a velikostně liší, to co ukazují, je především jakýsi „nulový stupeň“ malby – všechny formální kvality maleb zcela podléhají předem stanovenému konceptu a specifickému složení barev od jednotlivých výrobců.

Pojem vyčerpání použil v souvislosti s prací Jana Nálevky v textu pro katalog k výstavě finalistů CJCH v roce 2007 Jiří Ptáček. Tento pojem se výborně hodí k vystižení charakteru série animací vycházejících z dlouhodobého autorova zájmu o konzum a jeho estetiku, spojenou s různými logy, cenovkami atd. Zmiňovaná série zahrnuje jednak Can We Start Again? (2007), 40 minut dlouhou slideshow, na které před námi postupně defilují všechny produkty z nabídkového katalogu hypermaktetu. Bílé pozadí, plynulé prolínačky a ambientní hudba dodávají práci téměř sakrální rozměr. Patří sem také All Together Now (2007), čtyřminutová animace, v níž se na červeném pozadí pouze postupně střídají bílá čísla – všechny ceny z vybraného nabídkového katalogu supermarketu, seřazené od nejvyšší po nejnižší.

Nekompromisní důslednost nalezneme už v jedné z nejstarších Nálevkových prací – v sérii šanonů vyplněných monochromními kresbami tužkou (Bez názvu, 1996). Šanony jsou odstupňovány podle škály tvrdosti tuh a zahrnují vzorky kreseb tužkami od jednotlivých výrobců. Mezi aktuálními Nálevkovými pracemi je tento přístup založený na reprezentaci určitého systému prostřednictvím vyčerpání úplné škály jeho vnitřních možností zřejmě nejprecizněji formulován v animaci Somewhere Over the Rainbow Skies Are Blue (2010). Animace, která trvá téměř 8 dní, je založena na postupném ukázání celé škály barevného spektra RGB na displeji monitoru při standardní rychlosti animace 25 políček za sekundu. Je absolutně nemožné sledovat tuto práci v jejím celku, a tak jsme před obrazovkou, kde se téměř neznatelně proměňují barevné tóny, konfrontováni mimo jiné s tíhou času, který tato animace vyplňuje, aniž by mu přitom dávala nějaký smysl.

Zdá se, že kromě dosud rozebíraných principů entropie a vyčerpání, které

se, jak jste si jistě všimli, do velké míry prolínají, je právě čas ústředním tématem práce Jana Nálevky. Sometimes It Hurts (2007-2008), trojice sešitů vyplněných různým způsobem linkování, není divácky nijak zvlášť atraktivní. Sešity jsou instalovány ve vitríně a na videu můžeme sledovat listování jejich stránkami, které vypadají stále stejně, jedna za s druhou. Tisíce linek, kilometry linek, které musel Nálevka nakreslit (případně narýsovat), reprezentují zdánlivě pouze samotné médium kresby a v tomto smyslu jsou konceptuálně tautologické. Přesto má tato práce hluboký existenciální rozměr, související se zviditelněním specifického vztahu k času. Čas je v pracích Jana Nálevky spotřebováván – je jím mrháno se stejnou důsledností, s jakou jsou vyčerpávány možnosti systémů, na které zaměří svou pozornost. Tento způsob stravování času připomíná cvičení hry na hudební nástroj, jež nemusí být motivováno konkrétním koncertním výstupem, ale pouze udržováním určité míry připravenosti. Může také evokovat Sysifa a jeho marné, neustále znova opakované úsilí.

Nálevkova tvorba si ponechává všechny atributy zasvěcené hry s odkazy dovnitř systému dějin umění. Tak třeba balíky kancelářského papíru, které nedávno vystavil v Galerii Václava Špály, opět jasně odkazují k estetice minimalismu a zároveň se jí vzpírají svou muzeální instalací. Skutečná intenzita tohoto díla, nazvaného příznačně Můžeme ztratit všechno, jen ne čas (2009-2010), je ovšem spojena s faktem, že každý z 3000 bílých kancelářských papírů byl ručně nalinkován tak, aby vypadal jako papír linkovaný. Tímto radikálním gestem Nálevka časem jakoby opovrhne, mrhá jím, ale zároveň se jej zmocňuje, uzavírá se s ním režimu repetitivního vyplňování, který ve skutečnosti představuje přesnou metonymii našeho velkého, historického času, jenž, jak se zdá, ztratil jasnou perspektivu a už nějaký čas pouze nervózně přešlakuje na místě.

Jan Zálešák

Jan Nálevka  
TILL THE BLUE SKIES DRIVE THE DARK CLOUDS FAR AWAY  
Galerie Kabinet, Brněnské kulturní centrum, Radnická 4, Brno  
21. 1. – 3. 3. 2010  
Kurátor výstavy: Jiří Ptáček

TISKOVÁ ZPRÁVA

V posledních deseti letech se jméno Jana Nálevky (1976) objevuje v programu brněnských galerií poměrně často. Za jednu z příčin můžeme považovat skutečnost, že Nálevka patří k první generaci studentů FaVU, takže zde vždycky byl tak trochu doma. Jinou příčinou může být v Brně tradiční pozornost k novým možnostem konceptu a minimalismu („Tady je Valochovo“). Jak ale léta plynou, je zřejmé, že na významu nabývá třetí z možných příčin. Nálevkova tvorba je v našem prostředí výjimečná svou systematičností a koncentrovaností. Nálevka dodržuje pevně daná formální schémata (je formalistou par excellence) a zajímavě odkazuje na prostor existenciálních emocí nebo konzumní a politické realitě.

Videoinstalaci Sometimes It Hurts Nálevka poprvé vystavil na kolektivní výstavě Spiknutí v ústecké Galerii Emila Filly. Následující rok ji zařadil mezi projekty na samostatné výstavě Until The Morning Comes (Dům umění, České Budějovice). Kvůli výstavě v Galerii Kabinet ji upravil, aby vyhovovala prostoru galerie a její „kabinetní“ identitě.

Sometimes It Hurts je založena na klasickém půdorysu Nálevkových prací. Vlastně nás seznamuje s dokumentací činnosti, při níž „popsal“ monotónními šrafurami způsoby běžně dostupné sešity. Neobvyklým způsobem pouze naplnil jejich účel. Tématem kreseb je ale kresba samotná. Avšak jsou to kresby?

Názvy instalace a výstavy (jako obvykle jsou to ready-made) poukazují na možný zadní plán celého konceptu, na citovou vazbu k této činnosti (či snad příčinu). Součástí autorovy strategie ovšem zůstalo, že k možným (!) zadním plánům nic nedodává.

Nálevkovo portfolio se rozrůstá o díla, v nichž je důležitý systém, proces a napětí mezi abstraktní uměleckou formou a symboly. V případě Sometimes It Hurts k nim přibývá napětí mezi kreslením a psaním. V tomto smyslu se mi vybavuje poznámka Radima Labudy k vlastním „škytacím“ videům. Škytání

označil za hlasový projev, který v nás vyvolává myšlenku na řeč. Mám pocit, že Labudova videa mají s Nálevkovým „krasopisem“ něco společného.

Letos Jan Nálevka vystavuje v Brně ještě dvakrát. Už v únoru budou jeho práce (mimoходом ostatní projekty z loňské výstavy v Českých Budějovicích) prezentovány na přehlídce českého a holandského umění One on One v Domě Pánů z Kunštátu. Samostatnou výstavu Nálevka připravuje pro Atrium Pražákova paláce Moravské galerie.

Jiří Ptáček

Jan Nálevka  
UNTIL THE MORNING COMES  
Dům umění České Budějovice, 4. 2. – 1. 3. 2009  
Kurátor výstavy: Jiří Ptáček  
Kurátor DU: Michal Škoda

TISKOVÁ ZPRÁVA

Jan Nálevka je vyhledávaným umělcem generace nad třicet, přesto je českobudějovická výstava Until The Morning Comes největším a nejbarvitějším veřejným vystoupením jeho kariéry.

Práce Jana Nálevky jsou vždy demonstracemi určité metody. Bývají založeny na objevu nějakého konkrétního systému či někde nalezené databáze, po které Nálevka vymýšlí postup, jimiž je absurdním způsobem naplňuje či do mrtě vyčerpává. Zatímco obvykle své samostatné výstavy staví na jednom projektu, pro Dům umění jich naplánoval pět.

Zmíněný „objev“ a jeho demonstraci vždy u Nálevky podmiňuje snaha po dosažení výtvarné formy vykazující shodu s tradicí minimalismu. Jako konceptuální umělec se z různých stran blíží ke své nejoblíbenější formě (a v rámci minimalismu také nejradikálnější) - k „monochromu“. A činí to jak v konkrétní podobě „jednobarevného umění“, tak v metaforickém smyslu, kdy se původně oddělené jevy slévají v jedno, splývají.

Nálevka je často kurátory vybírán na výstavy za to, že v některých dílech pracuje s konzumními produkty. Když ale například vystříhal s letáku obchodního řetězce fotografie všech nabízených výrobků a seřadil je za sebe v jedné dlouhé animaci, dosáhl efektu jednolité, ničím nestrukturované řady ztrácející svůj význam. Nezapné a prázdné reklamní slogany zase v jiné animaci nechal rychle promítat hlásku po hlásce, takže bylo téměř nemožné číst je. K jejich bezobsažnosti se přidala nečitelnost.

Podobně Jan Nálevka přistupuje k dílům pro českobudějovickou výstavu. Ve videu počítá matematické příklady, jejichž výsledkem je nula, komprimuje všechny vteřiny jednoho dne tak, že jejich střídání přestává být čitelné, linkuje donekončena sešity, takže vykoná mnoho práce s nezajímavým výsledkem. Pro všechny tyto úkony však má náležité vysvětlení, které publikuje v textech spolu s díly. Z nich vyplývá, že autor své kroky podřídil nějakému existující zákonitosti či zvyklosti, které pouze aplikoval sám na sobě.

Někdy Nálevka nechává určitý prostor náhodě, jako když sebere vlajky všech členských států EU, aby zjistil, jakého společného odstínu dosáhne, nebo na této výstavě smíchá všechny tuby z běžně dostupných balení akrylových barev a výslednými tóny natře plátna. Snad už z toho popisu jasně vyplývá, že Nálevkovy postupy obsahují humor absurdního rázu a sebeironický postoj ke své roli tvůrčího umělce. Kroutit hlavou nad jejich pošetilostí je namísto, pocítit absurditu, z níž trne úsměv na tváři, ještě víc. Nechat se okouzlit esteticky výraznými formami Nálevkových děl je správné jakbysmet.

Jan Nálevka - životopis  
Po absolvování střední uměleckoprůmyslové školy v rodném Jablonci nastoupil Jan Nálevka (\*1976) v roce 1994 na Fakultu výtvarných umění v Brně. Za šest let prošel ateliéry J. H. Kocmana, Petera Ronaie, Petra Kvíčaly a Václava Stratila. V současné době žije v Praze. Samostatně Nálevka vystavuje od roku 1998 jednou či dvakrát ročně. Zato účastí na kolektivních výstavách obsahuje jeho profesní životopis dlouhý seznam. Z těch nejvýznamnějších jmenujme Insiders kurátorky Pavlína Morganové mapující proměny českého umění 2. poloviny 90. let (2004) nebo Hrubý domácí produkt v Městské knihovně Galerie Hlavního města Prahy v roce 2007. V téže roce byl Jan Nálevka finalistou Ceny Jindřicha Chalupeckého. S kurátorem Jiřím Ptáčkem spolupracuje poněkolkáté. Například v roce 2001 vystavoval přímo v Domě umění na jím sestavené kolektivní výstavě Sleva 20 procent. Zatím naposledy se jako host zúčastnil Ptáčkem pořádané výstavy Václava Stratila Jak se zachovat, když tě pozvou v Galerii Brno (2008).

Jiří Ptáček

Jan Nálevka  
(Flash Art CZ&SK 11–12 / 2009)

Jan Nálevka, Until The Morning Comes  
Dům umění České Budějovice, 4. 2. – 1. 3. 2009

Jan Nálevka koncipuje své projekty jako absurdní experimenty a vystavováním jejich výsledků se vystavuje řadě rizik – naposledy v budějovickém Domě umění, jehož program se dlouhodobě orientuje na minimalistické tendence. Forma Nálevkových prací by mohla být označena za minimalistickou, pokud se vám podařilo zapomenout na instalaci ze sepraných vlajek, plátna připomínající léčivé lyrické abstrakce a podobně. Formální strohost jeho galerijních výkonů je jen projevem jeho důslednosti. Prázdnota nespolehá na estetický potenciál jednoduchosti, je jenom prázdná. One never can tell. Jako by nic. A tou nocí nevidím ani jedinou hvězdu. Sometimes it hurts. Sag mir, wo die Blumen sind. Nálevkovy práce mají trojjedinou podstatu složenou z názvu, popisu a fyzického dokladu autorova konání. Názvem přečerpává emoce z jiné situace, písně či doby. Krátký text popisuje kroky, které autor podnikl, tedy jakýsi příběh. Je to ale opravdu to, co se mu stalo? Vzniklo umělecké dílo (video, obrazy či kresby), jehož materiálnost je opět zavádějící, protože jej pobyt v galerii předurčuje k navazování neperspektivních vztahů v množině postkonceptuálních prací. O co tu skutečně jde, hledejme uprostřed tohoto trojúhelníku, anebo někde mimo. Autor vystavuje své motivace, o nichž důsledně mlčí – ačkoli píše o svých „cílech“ a „tématech“.

Smíchané obsahy tubiček všech odstínů vytvořily řadu nebarevných monochromů, modrá na videu nepozorovaně odtikává o odstín méně, výsledkem usilovné práce s propiskou jsou tři různorodě vyčárkované sešity, čísla na displayi kalkulačky se přesypají přes početní znaménka, až se nakonec vždy rovnají nule, kam spějou i čísla odpočítávající framy videa pozpátku. Dispozice Domu umění umožňují chodit galerií pořád dokola, Nálevkovo dílo se dále vyvíjí nebo možná kamsi propadá, tohle čekání na ráno považuji za jeho dosud nejsilnější prezentaci. Jako by dokázal dát ticho víc nahlas.

Lenka Vítková



JAK SE ZACHOVAT, KDYŽ TĚ POZVOU  
(Ateliér č. 21 / 2008)

Václav Stratil: Jak se zachovat, když Tě pozvou, host Jan Nálevka  
Galerie Brno, 12. září–10. října 2008)

Název výstavy Jak se zachovat, když tě pozvou je určitou referencí a rozvinutím určité situace. Asi před dvěma lety využil Václav Stratil pozvání Galerie Brno k výstavě se svými studenty tak, že ji vlastně obsadil; celou dobu v ní bydlel, pracoval a až do posledního dne také výtvarnými a textovými zásahy komentoval vše, co zde bylo vystaveno... Bylo to takříkajíc "work in progress" a zároveň neustálé rozehrávání interakce s již vytvořeným. Šlo o velice inspirativní záležitost, jež měla řadu cenných důsledků.

Tentokrát si umělec ironicky opět položil otázku, jež se stala názvem výstavy, pozvání ale reflektoval tak, aby se uplatnily decentnost a estetická kvalita v tom nejlepším, ještě stále přijatelném smyslu. Pozval pouze jednoho ze svých prvních žáků, který je cennou osobností mladé generace Jana Nalevku, jehož koncepty mají sociální distanc a ironii skutečně subtilní a zakomponovanou do vizuální estetické kvality.

Podíl obou umělců byl prakticky rovnocenný. Délka stěny při vstupu do hlavního sálu dovolila vystavit Nálevkovo klíčové, esteticky působivé a zároveň s ironickou sociální distancí spjaté dílo Will You Ever Return? - 40 vodorovných kreseb formátu 40 x 30 cm, vše modré monochromy, tvořené víceméně rovnoběžným rýsovaním propisovací tužkou, nejobyčejnějším kancelářským "nástrojem". Nálevka je význačný: samozřejmě je schopen "zasvětit" stovky hodin vzniku kreseb. Říká, že užitím těchto nástrojů odkazuje ke kancelářské práci, ale také se díky užití modré snaží vizuálně artikulovat odpověď na otázku, zda se podařilo díky tomu vytvořit IOB (International Office Blue), a to je už perfektní odkaz a artikulace rozdílu situace, distanc, jež vznikla od krásné modré, kterou si na počátku 60. let nechal patentovat Yves Klein! Tehdy to byla nová estetika absolutního monochromu, kterou přineslo hnutí Zero, v němž měl Klein důležitou pozici radikálního mezi radikálními... Dále připomeňme třeba rudou jeho přítele Bernarda Aubertina či bílá díla Hermana de Vriese, Günthera Ueckera. Nálevkovi zbývá distanc, kladení otázek. Daří se mu to. Na výstavě mělo premiéru jeho video, které působí jako modrý monochrom: ve skutečnosti je to fascinující užití počítače k vytvoření 15minutové slide show: "Obsahuje 22 446 různě modrých obrázků. Každý obrázek odpovídá jednomu políčku videa. Každý je definován jiným odstínem modré barvy RGB

spektra a je použit jen jednou. Jednotlivé odstíny se liší vždy o jeden bod. Systém výběru odstínů z RGB spektra byl zvolen tak, aby při co největším počtu různých odstínů byl rozdíl od základní modré barvy (R 0, G 0, B 255) co nejmenší. Obrázky mají přiřazený číselný kód, odpovídající barevnému složení, jejich pořadí pak sleduje tuto číselnou řadu. Jako zvuková stopa byl použit efekt napodobující zvuk zastaveného video přehrávače. Cílem bylo vytvořit na pohled statické/prázdné video (blue screen), obsahující však obrovské množství "informací" A název? "Sag mir, wo die Blumen sind"... Není to celé genialní odpovědí světu, přehuštěnému naléhavými, všechno možné nám vnucujícími vizuálními informacemi, není to skutečně absolutně adekvátní využití počítače ke vzniku nového typu minimálního díla? Je také zde název reflexí vynaložené neutilitární práce? Pregnantnost konceptu je právě tak důležitá jako celý paradox jeho percepce... Mně se to zdá jako konečně správná odpověď klipovému světu, v němž žijeme...

A Stratil rozehrál také otázku komunikace a jejího posunu v subtilním posunu. Na souvislých stěnách vedlejší místnosti, otevřené proti Nálevkovým kresbám, vystavil 4 velké, také modré monochromní kresby z posledních 2 let, přes podobnou oproštěnost skladebně úplně odlišné, vzniklé postupným překreslováním, až je vytvořena plocha prakticky beze stop vzniku, s postupně se přeměňujícím valérem. Ti, kdo obdivovali Stratilovy kresby z 80. let, zde mohli spatřit zpětnou návaznost. Syntax je pochopitelně nyní jiná, geometrické rýsovaní zmizelo ve prospěch ještě nepatrnějších přechodů stop nástrojů, zůstává jen postupné prolnutí valérů... V galerii převážila modrá a postupné nabývání sémantického zakotvení, jež připomnělo, že to je nejzákladnější charakteristika Stratilovy tvorby, daná jeho naturelem, vyžadujícím, aby kompenzoval čistou abstrakci sémanticky zakotvenějšími díly. Bylo tomu tak už v jeho olomouckých počátcích, kdy osciloval mezi ryzí abstrakcí a významově zakotvenou figurací. Stratilova genialita je v tom, že dokáže otevřít dobově živé kontexty. V Brně nyní rozvíjí své sémantické zakotvení ukázkami z cyklu Dělán do novin (2007). Neopomene ani dvojznačnost nesalonní slovní hříčky, která je de facto přesným konceptem: monochromne, většinou modrými a červenými propisovačkami a gelovými fixy zaplňuje někdy celou stránku novin, až většinou vznikne monochromní plocha, někdy s vizuálně "hravě i dravě" proměněnou reprodukcí fotografie, třeba u Magorova portrétu. Na počátku byl geometricky řád křížovek, které osamostatňuje a tematizuje jako geometrii a individuální skriptum vepsaných grafémů. V souladu se Stratilovým intenzivním hledáním a soustavnou prací vznikl ještě další posun, "hravý i dravý", pro někoho příliš odvážný, ale podle mně naopak velice citlivý a bezprostředně navazující na prezentaci zvětšených fotografických reprodukcí umělce, kterého jsme všichni

obdivovali. Uvítal jsem Stratilovu "boštíkovskou" výstavu v Nové síni. Dnes jde hlouběji a jinak: jakmile se koncentroval na modrá oblaka svých monochromů, musel postupně dojít k hledání způsobu jejich parafrází. Je to Boštík naopak již barevností: na černém monochromním pozadí vznikají, nejprve v kresbách komorních formátů, "negativní" parafráze známých i neznámých Boštíkových děl. Není to ironizování, je to parafráze, která se odvíjí dál sama - počínaje smutnou i hravou jazykovou hrou s podpisem: Logicky je přece vytvořil Neboštík (ale jeho následník i partner Stratil), a protože náhoda přeje připraveným, měl jméno, v němž stačí změnit jedno písmeno a vznikne to, co bude časem každý z nás... Soubor černých kreseb byl vystaven v reprezentativním náznaku, a tak bylo možné ještě rozehrát hru již mnohem méně vážných variací, přenášející celou hru s Boštíkovou skladbou do medií, která mu byla cizí: nalezených objektů, objektů modifikovaných a připomínajících jeho problematiku v dalším přesahu. Jsou to subtilní parafráze i hravější perzifláže, které jsou dobovou aktualizací základních boštíkovských témat. Je to velká instalace, nazvaná DEŽA VY (2008). Jak tato transkripce názvu, tak její význam pregnantně stvrzují, jak mnohvrstevné dílo to je... Samozřejmě se můžeme zachytit humorného momentu, když na zmačkaný, předtím jistě pečlivě kreslený černý monochrom shlíží vystřižená hlava s přísnýma očima. Tak vlastně autor sám trochu předchází kritické pohledy některých návštěvníků na Neboštika... Ale je to hra přesně vyvážená, vždyť tou mnohasethodinovou velkou prací při kreslení Stratil stvrdil, jak dalece je to i jeho vlastní umění, které reflektuje... Pro mne je to nová myšlenková hodnota, autentičtější, než když se svého času Jaromír Zoul snažil Bostíkovi příliš přiblížit.

Jiří Valoch

Václav Stratil: Jak se zachovat, když tě pozvou, host Jan Nálevka  
Galerie Brno, 12. září–10. října 2008

Systematická zbytečná práce dvou konceptuálních umělců přináší humorný komentář ke světu médií i pozorné pronikání procesem tvorby.

Václav Stratil připravil svou další výstavu, tentokrát v Galerii Brno, za asistence hosta Jana Nálevky. Umělec, který se věnuje performanci, konceptu i klasickým médiím, a jeho někdejší žák z brněnské Fakulty výtvarných umění, představili kompaktní soubor prací. Ten je soudržný nejen díky uklidňující a lehce tajemné modři propisovačky, po které oba sáhli. Společný je jim i určitý retrospektivní pohled, nové přehodnocení již dříve využitých motivů, viditelné v části prací. Výstavu graduje i napětí mezi racionální čistotou Nálevkových konceptů a Stratilovou bezuzdnou hravostí. Zatímco se Nálevka snaží vysvětlit své postupy a naznačuje možnosti výkladu, Stratil se spokojuje s názvy (někdy se obejde i bez nich) a zůstává pro běžného diváka obtížně čitelný.

Svět kancelářské modré

Ve vstupním prostoru galerie nainstaloval Nálevka dlouhou nepřerušenou řadu reprodukováných kreseb propisovačkou. Autor strávil dlouhé hodiny čmrkáním po papíře, až formát zcela zamodřil. Výsledkem dvouleté práce je pak ona vystavená řada, vizuálně atraktivní svým minimalismem a jemnými přechody mezi různými odstíny náplní. Zadíváme-li se zblízka do pravidelných struktur kreseb s maximálně potlačeným rukopisem, snadno se nám vybaví Nálevkovy snahy z dob studií. A ještě spíše Stratilovy práce z osmdesátých let, kterými se výrazně uvedl na výtvarnou scénu. Stratil tehdy za pomoci tužky a třiceticentimetrového pravítka pokrýval ohromné plachty papíru vyšrafovanými čtverci či parketovým vzorem. O deset let později Nálevka vytvářel mechanickou tuhovou kresbou pozadí ke svým geometrickým znakům. Postupně ale zjistil, že pozadí samo o sobě je zajímavější. Dnes se Nálevka dlouhodobě věnuje konceptům, které jsou především komentářem reálií typických pro spotřební společnost – konzumu, reklamy, politiky. Využívá k tomu přitom střídmych minimalistických postupů, jakým je například nekonečné absurdní opakování reklamních hesel. Propiskové kresby ale Nálevka chápe jako odklon od těchto angažovaných konceptů. Série je určitým návratem do dob studií. Tématem

je zde, stejně jako tehdy, sama kresba a především její proces. Tyto kdysi poměrně vážné experimenty s kresbou vidí Nálevka s odstupem (podobně jako dnes Stratil) a doprovází je zlehčujícími, provokujícími komentáři o „dvouleté systematické zbytečné práci“, jejímž výsledkem je „nic“.

Přesto série není tak zcela prosta společenských obsahů, což Nálevka přiznává hned v další větě. Propisovačku označuje za nejběžnější kancelářský nástroj a „kresby použitým materiálem ke kancelářskému prostředí nepřímo odkazují“. Celý text pointuje ironickou otázkou, zda se „podařilo najít IOB (International Office Blue)?“, což je zase odkaz na proslavenou patentovanou modř Yvese Kleina a všechen humbuk kolem ní.

Svět kancelářské modré je na výstavě doplněn modří elektronického obrazu. V druhém Nálevkově projektu, nazvaném Sag mir, wo die Blumen sind, se na obrazovce televize vystřídá přes dvacet tisíc modrých polí, které se jen minimálně liší od základní modré barvy. Zastavené video evokuje nejen obrazovka, ale i charakteristický zvuk. Cílem je umožnit pohled na statické, prázdné video, které však obsahuje velké množství informací. Stejně jako v předchozím projektu, i zde za minimalistickou hrou vyvstává další vrstva odkazů na spotřební společnost.

Jak se dělá do novin

Václav Stratil do galerie umístil tři cykly prací, z nichž první dva nesou název Deža Vu a Dělam do novin, zatímco třetí zůstal nepojmenován. Stejně jako pro Nálevku kresby propiskou, i pro Stratila je Deža Vu jistým návratem k již využitým motivům. Místnůstka galerie je přeplněna kresbami, asamblážemi a instalacemi malých formátů a rozměrů. Vše je v chaotickém skladištním zmatku, jako by instalace nebyla ani dokončena. Některé z kreseb nepokryté odkazují na obrazy Václava Boštíka, což ostatně jen potvrzují signatury Neboštik. Kruhové motivy Boštíkových obrazů pak nalezneme i v asamblážích, jejichž spirituální ladění je drsně potlačeno použitím materiálu spotřebního charakteru, jako jsou kompaktní disky, igelit nebo knoflíky.

Stratil rád využívá děl žijících i zemřelých umělců a již před deseti lety v rámci projektu Společná výstava prezentoval černobílé reprodukcce Boštíkových děl, aby demonstroval vyprázdnění uměleckého činu a jeho násobení prostřednictvím kopií. Tentokrát jsou však interpretace Boštíkových obrazů zamýšleny spíše jako symbol: jak tohoto vlastního někdejšího činu, tak podnětů, které formovaly Stratila a jeho generaci. A v Deža Vu můžeme najít i odkazy na informel,

konstruktivní tendence a další vlivy. Celou sérii lze vidět jako rozpomínání se na vlastní minulou výtvarnou produkci.

Drobná instalace zastupuje chronologicky nejmladší z těchto vzpomínek. Do desek knižního vydání Lišky Bystroušky Leoše Janáčka je prořezána liščí hlava, jednotlivé stránky jsou obarveny pastelem. Okolo leží nástroje tohoto aktu – nůžky, nože, školní pastely. Dovětek k velké sérii obrazů lišek, které Stratil vystavil před dvěma roky takřka přes ulici – v Domě pánů z Kunštátu. Jednalo se o sérii velkých maleb, které opakovaly sice víceméně jedno kresebné klišé (figuru lišky), zato je vyplňovaly nepřeborným množstvím dekorativních motivů pohádkového, folklorního i abstraktního charakteru. Mazanou lišku lze chápat jako alter ego tak často se stylizujícího autora, liščí obrazy pojaté metodami insitních malířů pak jako hru s kontexty umění. Humorné bruslení na hranici mezi tím, co je obvykle chápáno jako umění, a tím, co už je mimo tento prostor. Stírání hranice. A tento typ zpochybňujícího a zároveň zhodnocujícího postoje lze přičknout i celé sérii Deža Vu. S nezbytným humorem je zde nahlížen celý systém výtvarného myšlení Stratilovy generace. Autor nově konceptuálně pojímá vlastní dřívější tvorbu, protože s časovým i osobním odstupem ji už nemůže vidět stejně. Tento zpětný pohled ostatně Stratil uplatnil již dříve, například na výstavě Hu-Haba v polovině devadesátých let, kdy nezvyklou instalací komentoval své vlastní rané malby.

V sérii Dělán do novin Stratil gelovými fixami a propiskami překresluje stránky denního tisku, až v hlubokých modřích zůstávají jen fragmenty mediálních motivů – části titulků či fotografií. Ty Stratil dále propracovává, hlavy proměňuje s humornou morbiditou v lebky, ušetřeny nejsou ani známé osobnosti politiky. Komentář k mediálnímu světu nepostrádá výtvarné kvality a číší uvolněností, radostí z vlastního procesu tvorby. Zaujetím, které je podle Stratila třeba předstírat, které je však také jedním z výrazných rysů jeho osobnosti.

Monochromy vytvořené fixou a propiskou uzavírají výčet prací této výstavy, která má být podle Stratila jemným dialogem. Lehkým humorem podbarvenou úvahou nad tím, co za námi zůstává a co si neseme sebou.

Ondřej Navrátil

1.  
Někteří výtvarní umělci se snaží vyvolat dojem, že každou prací vstupují do jiných řečišť myšlení a řádů ztvárňování. U Jana Nálevky jsem pokaždé překvapen, že se opět úmyslně podržel rozvrhu, jež už použil několikrát dříve. Tento konzervativismus má svou sílu. Opakováním se povědomí o tomto rozvrhu upevňuje a tak si ho příště všimáme rychleji a lépe. Přesto divákovi nemůže uniknout, že je vždy nově naplňován - přepisován. Rozvrh je tudíž zřejmý a přesto prázdný, bez-významný, nicméně rovněž je asi i tím posledním, o čem lze referovat.

2.  
Jan Nálevka patřil k první generaci studentů a později absolventů brněnské Fakulty výtvarných umění. Účastnil se aktivit konceptuálně založeného okruhu svých vrstevníků, jež na konci 90. let minulého století překvapil domácí scénu svou vitální reflexí estetiky konzumu, a brzy se stal jeho nejrespektovanějším představitelem<sup>1</sup>. Spolu s Milanem Mikuláštkem, dalším mozkovým trustem rané FaVU, také působil v tandemu Mina<sup>2</sup> a svými konceptuálními persiflážemi komentovali masmédia, identitu, sexualitu nebo kulturní tradice. Dávnou historii by nebylo třeba připomínat, kdyby už tehdy Nálevka nestanovil klíčové preference, z nichž těží dodnes. Jsou jím užívání již existující vizuálního materiálu (ready-made), jasně daná a deklarovaná metoda jeho zpracování a výrazově redukováná obraznost navozující možnou souvislosti s estetikou moderního geometrického a konkrétního umění.

3.  
Slovo, co mi tváří tvář Nálevkových pracím přichází na mysl nejčastěji, je „vyčerpání“. Ať už vyčerpání fyzické, například u čtyřiceti modrých monochromů vyškrkaných běžnými propiskami<sup>3</sup>, nebo vyčerpání určité konkrétní informační databáze. V animaci All Together Now vyvolal sugestivní zážitek odpočtem všech<sup>4</sup> cen uvedených v jednom z dostupných reklamních letáku českého hypermarketu. V animaci Final Countdown poctivě seřadil názvy a popisy zboží z letáku a to způsobem, jakým bývají seřazeny závěrečné filmové titulky. V animaci Can We Start Again vystřídal za doprovodu klasické hudby fotografie 1200 výrobků - nabízených opět reklamním letákem. Vlajky všech členských zemí Evropské unie, ušitých ze nestálobarevných látek a sepraných ve veřejné prádelně, doprovázel v instalaci We Will Meet Again zvukovým mixem všech státních hymen.

4.  
U projektů Jana Nálevky z posledních let opakovaně narážíme na tři složky, jejichž vzájemnou relaci považuji za důležitou. První složkou je samotná vizuální podoba projektu. Druhou je název díla uvedený v popisce, odvozený většinou od názvu hudební skladby nebo filmu. Často je citově zabarvený, existenciální nebo apokalyptický. Poslední složkou je popis použitého vizuálního materiálu a postupu užitého v jeho zpracování. Prozkoumat obě textové složky díla je stejně důležité jako sledovat jeho vizuální část. Proč?

K popiskám mají návštěvníci výstav podivný vztah. Předpokládají většinou, že název v ní uvedený je čímsi k dílu přidruženým, co mu přidává význam, jež v něm není fixován. Název/Popiska umravňuje, přiděluje dílu určitou ideologii, diskurz. Zkusme však na jiný pohled: Název je suverénní součástí díla (ve vztahu jednotlivých složek bez nepodřízenosti), posilující napětí, díky kterému dílo odolává jednoznačným interpretacím. Přesně tak postupuje Jan Nálevka. Jeho názvy nedoplňují a nejsou ani protichůdné, ale jsou mimochodné. Třetí rovnoprávnou součástí je pak i popis/výčet úkonů, které Nálevka použil k realizaci toho kterého díla. Pokud vznikne, bývá natolik soustředěný na fakt „výrobního postupu“, že takřka nedává možnost doplňovat ho o další kontexty. Pozorný čtenář si ale všimne, že obsahuje větu (či formulaci), která popis zlehčuje. Konceptuální půdorys, který Nálevka svými popisy naplňuje, má trhlinu. „Internacional Office Blue“, kterou Nálevka uvádí jako cíl svých propiskových monochromů, vtipně parafrázuje metafyzickou a patentovanou modř Yves Kleina. Poznámkou o podobnosti léčivých obrazů s mandalami vytvořenými posloupným uplatněním všech efektů grafického programu Photoshop na běžné barevné fotografie zas naráží na lidovou představu o funkci obrazů s centrálními elipsami coby zářiči léčivé energie (Jeden nikdy nestačí).

Ani popis/výčet ovšem neobjasňuje, jestli se Nálevka přihlašuje k určitému postoji k použitému vizuálnímu materiálu. Ač se to může jevit jinak, nepotvrzuje politický postoj, nekritizuje, ani neobdivuje konzumerismus... či cokoliv dalšího, co by shrnout pod pojem „společenský postoj“.

1001.  
Jan Nálevka pojímá svá díla jako několik přes sebe položených systémů, které sice umožňují konstruovat významy, ale zároveň se k sobě chovají jako viry, které tyto konstrukce ničí v zárodku. Můžeme se přimknout k některé interpretaci, ale nemůžeme se jí držet. Obloukem docházíme k autonomii formy, tomuto úhelnému kameni

modernistického myšlení, ovšem zbavené všech emancipačních cílů. Zas a zas jsme přiváděni k onomu základnímu rozvrhu, a někdy jsme trochu zklamání, že nemáme v rukou víc. Ale tím jsme vlastně stavěni před otázku, nakolik je umění tím, co od něho očekáváme, a jak umění tomuto očekávání uniká.

Poznámky:

1. Na Nálevkově rychlém, nadgeneračním úspěchu měla zásluhy zajiště i precitlivělá péče českých a hlavně moravských teoretiků a kurátorů o udržování brněnské tradice konstruktivního, konkrétního a konceptuálního umění. V jeden okamžik se zdálo, že Nálevka bude navždy pohlcen neokonkretistickým milieu zahrnujícím autory obohacující zavedenou geometrickou skladebnost „o nové kontexty“, ve skutečnosti hlavně o nové materiálové konotace a využití nových materiálů pro variace s geometrickou skladebností.
2. Formálně spolupráce Nálevky a Mikuláščíka nikdy neskončila, přesto Mina vystupuje už pouze příležitostně.
3. Nálevkův zájem o monochrom lze zpětně pozorovat až do školních let. Jedním z nejvydařenějších projektů tehdy patřil cyklus monochromních kreseb tužkou seřazených do šanonů podle tvrdosti tuh. Pokud bychom sledovali, jak Nálevka operuje s odkazy k brněnské uměleckou tradicí, u monochromů bychom neměli zapomenout na vliv Nálevkova učitele Václava Stratila.
4. Poznámkou u slova „všech“ chci znovu upozornit na model „vyčerpávajícího“ využití určité informační databáze.

Jiří Ptáček

1.  
Some artists try to give the impression that with every new work they enter a different stream of thought and order of shaping. With Jan Nálevka I am each time surprised that he has yet again deliberately held to an schema that he has used several times before. This conservatism has its own power. Repetition consolidates consciousness of this scheme and so the next time we see it faster and better. Despite the repetition, however, the viewer cannot but notice that it is always filled in a new way. The outline is clear and although empty, meaningless, nonetheless it is also perhaps also the last thing that can be talked about. .

2.  
Jan Nálevka was one of the first generation of students and graduates of the Brno Faculty of Fine Arts. He took part in the activities of the conceptually based circle of his contemporaries that at the end of the 1990s surprised the public with its vital responses to the aesthetics of consumerism, and he soon became its most respected figure.<sup>1</sup> He worked in the tandem Mina with Milan Mikuláščík, another of the brains trust of early BFFA<sup>2</sup>. They used persiflage to comment on the mass media, identity, sexuality or cultural traditions. There would be no need to recall this earlier period had it not been then that Nálevka established some of the key preferences that he still mines today. These are the use of existing visual material (ready-made), a clearly given and declared method of processing it and a pictorial quality reduced in terms of expression and so suggesting possible connections with the aesthetics of modern geometrical and concrete art.

3.  
Face to face with Nálevka's work, the word that comes to my mind most often is "exhaustion". Whether physical exhaustion, for example with forty blue monochromes created using ordinary ballpoint pens<sup>3</sup>, or the exhaustion of a certain concrete information database. In the animation All Together Now he summons up a suggestive experience by the specification of all the prices listed in a Czech hypermarket's advertising leaflet. In the animation Can We Start Again to the accompaniment of classical music he alternated photographs of 1,200 products - once again offered by an advertising leaflet. He accompanied the flags of all the member states of the European Union, sewn out of non-colour-fast materials and washed together in a public laundrette with a sound

mix of all their state anthems in the installation We Will Meet Again.

4.  
In Jan Nálevka's projects of recent years we repeatedly encounter three elements whose mutual relations I regard as important. The first element is the visual form of the project. The second is the title of the work stated in the caption and usually derived from the title of a piece of music or film. Often it is emotionally coloured, existential or apocalyptic. The last element is the description of the visual material and procedure used to produce. Investigating the two textual elements of the work is just as important as considering its visual part. Why?

Gallery visitors have a strange attitude to captions. They assume that the title of the work adds a meaning that is not fixed in the work otherwise. The title or caption adds a certain ideology or discourse to the work. But let us try another view: the title is a sovereign element of the work increasing the tension thanks to which the work resists unambiguous interpretations. This is precisely the approach of Jan Nálevka. His titles do not augment, but are incidental. The third equal component is then the textual description/list of steps, that Nálevka used in the realisation of the work concerned. If this component is present, it is usually so concentrated on the fact of the "production procedure" that it offers virtually no possibility of adding other contexts. But the observant reader will notice that it contains formulations that lighten up the description. "International Office Blue", which Nálevka states as the aim of his ballpoint monochromes, ironically paraphrases the metaphysical blue of Yves Klein. The note on the similarity of healing pictures with mandalas created by the successive use of all the effects of the Photoshop graphic programme on ordinary colour photographs alludes to the folk belief that pictures with central ellipses radiate healing energy (one is never enough). But of course the description/list does not clarify whether Nálevka identifies with a certain attitude to the visual material used. Although it may seem otherwise, he does not confirm a political attitude, he neither criticises nor admires consumerism....or anything else that could be summarised under the heading "social attitude".

1001.  
Jan Nálevka conceives of his works as several systems placed across each other, which make it possible to construct meanings, but at the same time behave towards each other like viruses which destroy these constructs in the bud. We can incline to an interpretation, but we cannot hold onto it. . Over an arch we reach autonomy of form, that cornerstone of modernist thought, but now rid of all emancipatory ends. Again and again we are led

back to that basic outline, and sometimes we are a little disappointed that we don't have more in our hands. But this is just what confronts us with the question of the extent to which art is what we expect of it, and how art escapes that expectation.

Notes

1. Nálevka's success has been assisted by the care of Czech and above all Moravian theoreticians and curators for keeping up the Brno tradition of constructive, concrete and conceptual art. At one moment it seemed as if Nálevka would be followed up forever by the neo-concretist milieu of artists enriching established geometrical forms of competition with "new contexts".
2. Formally, the collaboration between Nálevka and Mikuláščík has never ended, but Mina now appears only occasionally.
3. Nálevka's interest in monochrome can be traced back retrospectively to his school years. One of his most successful projects then was a cycle of monochrome drawings arranged in files according to the hardness of the graphite. If we were to focus on how Nálevka works with references to the Brno art tradition, in the case of monochromes we should not overlook the influence of Nálevka's teacher Václav Stratil.

Jiří Ptáček



CENA JINDŘICHA CHALUPECKÉHO - NOVÉ FINÁLE  
(Reflex 44/ 2007)

Říkáte, že sledujete výtvarné umění a nebaví vás jen miliónové aukce s obrazy mrtvých klasiků? Že vás zajímá jeho nejžhavější přítomnost a blízká budoucnost? Snadná pomoc: neměli byste si nechat ujít osmnáctý ročník Ceny Jindřicha Chalupického. Vstoupil právě do své klíčové fáze. Mezinárodní porota v červnu vybrala z dosud rekordního počtu šestašedesáti uchazečů podle svého mínění tuto pětici letos nejlepších: Zbyňka Baladrána, Jakuba Hoška, Evu Koťátkovou, Jana Nálevku a Pavlu Sceránkovou.

Ve středu 14. listopadu porota rozhodne, kdo se stane v pořadí osmnáctým laureátem nejprestižnější ceny, o jakou může český umělec ve věku do pětatřiceti let usilovat. Její význam je podpořený nejenom roky trvání (to ještě samo o sobě k prestiži nestačí), ale především nezpochybnitelnou kvalitou dosavadních laureátů, kteří se stali předními osobnostmi zdejší výtvarné scény. Poprvé v dějinách ceny Jindřicha Chalupického, založené v roce 1990 a pojmenované po legendárním teoretiku umění, mají vybraní finalisté možnost představit se samostatně. Dosud se závěrečná výstava odehrávala pod střechou jediné instituce, ať už šlo kupříkladu o Veletržní palác, Městskou knihovnu v Praze nebo Dům umění v Brně. Tentokrát se prezentují v pěti pražských galeriích soustavně pěstujících alternativní výtvarné projevy a spolupracujících s mladými autory.

Je to určitě experiment výhodný zejména pro samotné umělce, kteří mají pro sebe kompletní prostor, aniž by se museli ohlížet na ostatní vystavující. Mohou s ním zacházet naprosto svobodně, bez omezení, což v případě instalací „pod jednou střechou“ přece jen tak úplně nešlo. Díky tomu má každý svůj projekt pevně v rukách, dané prostředí si může uzpůsobit k obrazu svému. Nevýhodou je, že takovéhle uspořádání nenabízí okamžité srovnání: kouknu a vidím, s čím kdo přišel a jak se vyrovnal se stejnými podmínkami. Za uměním se musí (s výjimkou Galerie etc a Galerie NoD, které jsou ve stejném domě) putovat. Jenže to je zase pozitivní v tom, že leckdo díky takovému uspořádání finálové části CJCH možná poprvé zavítá do některé z pěti galerií, kterým se zatím vyhýbal. Výstavy finalistů v nich budou trvat až do 2. prosince.

Všechny umělce představujeme jak ukázkami z finálových projektů, tak prostřednictvím jejich odpovědí na sedm shodných otázek týkajících se umění, ale i třeba předchozích laureátů CJCH. Mimochodem, tato anketa proběhla mezi finalisty také loni (viz RX 37/2006 KANDIDÁTI SLÁVY), a když ji srovnáme

s tou nynější, tak zjistíme, že svou tvorbou nejvíce oslovil Michal Pěchouček (CJCH 2003, uvedený šestkrát), Markéta Othová (2002, pětkrát) a Kateřina Šedá (2005, čtyřikrát).

Protože Reflex je už podruhé generálním partnerem ceny, máte možnost rozhodnout o tom, kdo z finalistů získá Cenu čtenářů Reflexu, která se může lišit od verdiktu mezinárodní poroty – jak se to ostatně stalo loni, kdy laureátem byla vyhlášena Barbora Klímová, ale čtenářům imponovali více Rafani (viz CENA JINDŘICHA CHALUPECKÉHO 2006). Vrcholem by bylo určitě získat „double“, jak se takovému dvojitému úspěchu říká sportovní terminologií. Favorité? Zbyněk Baladrán a Jakub Hošek. Baladrán je ve finále potřetí, Hošek podruhé. Videoprojekce versus malba. Ale možná bude všechno jinak, jako loni. Uvidíme za dva týdny.

„SNAŽÍM SE BÝT POCTIVÝ“

Prezentace Jana Nálevky v rámci Finále 07 se uskuteční v etc. galerii, Dlouhá 33, Praha 1, do 2. 12. 2007. Otevírací doba je každý den mimo pondělí od 12.00 do 18.00 hodin.

Vyjádření poroty: Vstřebává a subverzivně posouvá korporativní grafické techniky. Jeho ironické, avšak subtilní projekty na diváka působí zprvu nenápadně. Ve vztahu ke každodenní realitě vyvolávají osobitý placebo-efekt s politickým přesahem.

Jan Nálevka se narodil 19. ledna 1976 v Jablonci nad Nisou. V letech 1994 až 2000 studoval na Fakultě výtvarných umění VUT Brno.

Samostatné výstavy (výběr): 1998 The Perfect World, Galerie Behémót, Praha / 2002 Without You I'm Nothing, Galerie NoD, Praha / 2003 Jeden nikdy nestačí, Galerie Raketa, Ústí nad Labem / 2005 Ještě více hodin lásky, než je možné kdy splatit, Galerie Na bidýlku, Brno / 2006 We Will Meet Again, Galerie Futura, Praha / 2006 Will You Ever Return? Galerie Entrance, Praha  
Skupinové výstavy (výběr): 2004 Insiders, Dům umění, Brno / 2004 Frisbee, The National Museum of Contemporary Art Bucharest, Bukurešť / 2006 Innenansicht Prag 06, Kunst Raum Noe, Vídeň / 2006 Land Locked, New Photography and Video from The Czech Republic, Well Gallery, London / 2007 Hrubý domácí produkt, GHMP, Praha / 2007 (ne)MOC/ (sub)DOMINANCIA, Stredoslovenská galéria, Banská Bystrica / 2007 Praguebiennale 3, Karlin Hall, Praha

1. Jaký má podle vás Cena Jindřicha Chalupeckého význam a v čem spočívá její největší přínos pro mladé umělce?  
Donedávna to byla jediná cena tohoto druhu, možná i právě proto má poměrně velký respekt, i když především v rámci výtvarné komunity. Řekl bych, že je určitou "metou", něčím o co mohou umělci usilovat. Myslím, že je dobré, existuje-li nějaký žebříček, který vás může motivovat. Také je to příležitost vystavovat na zajímavé výstavě v rámci finále a prezentovat tak vlastní práci širšímu publiku, než bývá u nás zvykem. Domnívám se, že v minulosti oceněným umělcům tato cena profesně pomohla, ale to je spíš otázka na ně.
2. Dosud ji získalo sedmnáct umělců: který vás svým dílem nejvíce oslovuje?  
A proč?  
Vážím si prakticky všech těchto umělců. Velmi zajímavá mi připadá práce Michala Pěchoučka a Markéty Othové, přesto, nebo možná právě proto, že oba pracují dost odlišným způsobem než já.
3. Je nějaký umělec, který by si ji podle vás zasloužil, ale nikdy se na něj nedostalo?  
Těch je rozhodně víc. Určitě Krištof Kintera.
4. Koho z letošních finalistů — kromě sebe — nejvíce favorizujete?  
Letošním favoritem je Zbyněk Baladrán.
5. Máte nějaké krédo, kterým se ve své tvorbě řídíte?  
Snažím se být poctivý.
6. Co pro vás znamená umění?  
Je to určitý jazyk, jímž můžeme komunikovat se svým okolím, pokoušet se o popsání okolního světa a naší situace v něm. Je to jazyk, který umožňuje vyjádření mimo tradiční způsob komunikace a tak tyto komunikační možnosti rozšiřuje.
7. Do jaké míry je pro vás důležitá reakce veřejnosti na vaše dílo?  
Všechny věci, které jsem dosud vytvořil, byly určeny k vystavování. Pro vystavování je potřebné publikum, tedy i jeho reakce je do určité míry důležitá. Myslím, že mi to pomáhá lépe reflektovat to, co sám dělám.

UMĚNÍ MEZI FILMOVOU INSTRUKTÁŽÍ A PROLÉZAČKOU  
(HN.IHNED.CZ 9. 11. 2007 - část článku) M. Čechlovská

...  
Jan Nálevka: Za lepší svět pro reklamu!

Nejútočnější projekt ze všech finalistů si připravil Jan Nálevka (1976). V malém prostoru galerie etc (místnost za barem Galerie NoD) běží na třech stěnách videoprojekce Je to tak. Nic jiného než střídající se písmena, jednou černé na bílém pozadí, podruhé bílé na černém. Černá a bílá v ostrých střízích bodají do očí a vyvolávají stroboskopický efekt. A k tomu klavírní skladba, která se po čase oposlouchá a zprotiví. Písmena dávají dohromady celé věty. Je však velmi obtížné v té rychlosti číst. Po chvíli to ale divákovi dojde: jsou to reklamní slogany - ovšem bez názvů značek. "Síla snů", "Za lepší svět pro vás", "Správně vidíme jen srdcem". "Je to na hranici čitelnosti, aby to evokovalo podprahovou reklamu ve filmech, o které se soudilo, že zasahuje lidské podvědomí," říká Jan Nálevka.

Reklama je oblíbeným tématem i dalších jeho prací. Například v projekci Final Countdown sestavil "filmové titulky", místo role a jména umělce ale napsal název a cenu všeho zboží, které obsahoval jeden konkrétní leták. Navrhl také billboard s fotografií barrandovských teras, na kterých jsou po vzoru Hollywoodu vztyčena obří písmena. Na Nálevkově billboardu věrohodně hlásají: Hypermarket.

Velmi úspěšná byla jeho loňská výstava We Will Meet Again, na které vyvěsil vlajky všech zemí Evropské unie. Vlajky ale předtím dohromady vypral, takže barvy se poněkud zapraly a pozměnily. Svéráznou výpověď o rozmělnění identity doplnil hudební mix, v němž v překvapivém souzvuku zní všechny evropské hymny současně.

...

DOMA JE DOMA  
(Atelier 24/2007 - část článku) Jitka Hlaváčková

...  
Jan Nálevka (1976) ke svému médiu přistupuje profesionálně a pravděpodobně i s největším osobním přístupem. V trojici videoprojekcí znovu a jinak zpracovává své obligátní reklamní téma, přičemž se pohybuje ve formálních intencích předchozích prací, přesto s výrazným obsahovým posunem. Zatímco u nedávného videa Can We Start Again? (2007) poskytl divákům možnost kontemplovat nad nekonečností konzumu, dnes ho nemilosrdně staví do stresující role afatika, trpícího poruchou vnímání psaného slova. Urputná snaha o zachycení smyslu bezobsažných reklamních hesel až do naprostého vyčerpání pozornosti (k němuž dochází v průběhu několika sekund) možná přivede návštěvníka k osvětlení. Stěžejní vizuální složku reklamy redukuje autor na černobílé schéma střídajících se písmen na několika plátnech. Přitom však lacinou estetiku reklam povyšuje do téměř nadzemské sféry, neboť prostá černobílá kombinace vytváří ve spojení s dynamikou proměny obrazu, formálně odkazující k principu podprahové reklamy, výtvarně cisté, vysoce působivé dílo, jehož vizuální kvalita je dostatečnou hodnotou i pro náročného návštěvníka ...

JDE O SOUBOJ TARIFŮ, NEBO O UMĚNÍ?  
(Týden 25.10. 2007 - část článku) Bibiana Beňová

...  
Přitom nejsrozumitelněji komunikuje s divákem poslední z pětky, Jan Nálevka. Po celý rok v českých mainstreamových médiích sledoval reklamy a vybíral z nich slogany. Soustředil se na ty, které nemají přímou souvislost s propagovaným produktem, ale zato nabízejí laciné návody jak žít. Sesbíral přes tři stovky banálních hesel typu: Milujte každý den. Povzbudte mysl. Už žádné proč. Promítá je na stěnu tak, že jednotlivá písmena jsou řazena za sebou a posouvají se v čtvrtéřinovém intervalu, vždy černé za bílým. Vzniká tím stroboskopický efekt známý z diskoték. „Cílem je zahltit diváka textem na hranici čitelnosti," říká Nálevka. Vytržením reklamních sloganů z kontextu obrazu pak ještě zdůrazňuje jejich myšlenkovou prázdnotu a jalovost. Nálevka chtěl zároveň upozornit, jak se reklama snaží být agresivně osobní a adresná. Proto vytvořil placky (odznaky) s jednotlivými hesly, které si tak můžete připnout přímo na tělo.

...

# JAN NÁLEVKA

(Artlist - databáze současného umění - [www.artlist.cz](http://www.artlist.cz))

[www.artlist.cz/?id=1185](http://www.artlist.cz/?id=1185)

Práce Jana Nálevky mají už od poloviny 90.let široký záběr co do obsahu; k tématům každodennosti, komplexnost pozice jedince uvnitř systému, globalizace a tradice či k ironické reflexi instituce umění se cyklicky vrací. Tematická návaznost u nově vzniklých děl na předchozí realizace a tvůrčí spolupráce (především s Milanem Mikuláštkem v rámci autorské dvojice MINA) má své paralely i v pracovních postupech.

Nálevkovy instalace jsou často založené na reálných produktech či postprodukci řídicí se důsledným dodržováním metody. Na časté využití digitální manipulace fotografie ve starších pracích, například v obrazech architektur Čechy krásné (1999) nebo Domech slavných (1999), navazují systematičností a technickým experimentováním současné procesuální práce využívajících přednastavené počítačové programy nebo zavedené marketingové strategie. Posun to je ale patrný - autor do procesu vzniku vstupuje pasivně, aniž by konečnou vizuální podobu práce ovlivňoval, vzpomeňme v této souvislosti projekt abstraktních obrazů Jeden nikdy nestačí (2003), které autor vytvořil tak, že beze zbytku spotřeboval nabídku grafického programu aplikace Adobe Photoshop, jiným příkladem je práce věnovaná tematicce Evropské unie We Will Meet Again (2007). Tyto práce si udržují přímou návaznost na realitu, kterou tak ironicky parafrázuji. Soubor Without You I'm Nothing (2002) byl sice v jednom z plánů narážkou na závislost umění na sponzorských příspěvcích, ale fakt, že oslovené firmy poskytly pouze minimální náklady potřebné na realizaci „portrétu“ loga, běžně chápaný vztah sponzor –umění zcela zpochybňuje. Obvyklá praxe uměleckého provozu se dostává až na nulový bod.

Linie souborů „Minimalia“, například Think of Beauty (1995), ironizující odkaz minimalismu a geometrického umění na samou hranici formální hry, má blízko k Nálevkovým kresbám. Autor ve svých starších pracích vytvářel často monochromní obrazy vzniklé totálním vyšrafováním plochy obrazu s použitím klasického grafitu v různých stupních jeho měkkosti, jindy využil k souvislému vykrytí plochy „obrazu“ samotné tužky. V souboru Will you ever return, (2006) už využil klasické modré propisky. Řada takto vzniklých modrých monochromů neodkazuje použitím banální psací potřeby pouze ke každodenní (kancelářské) praxi, ale pokusem objevit „Intentaional Office Blue“ ironicky odkazuje i ke kanonizované Kleinově modři.

Nálevkovy realizace mají více obsahových rovin – jeho téměř formální hra s předem ne zcela odhadnutelným výsledkem je metaforou rozostření identity jednotlivce uvnitř společnosti s etickým a politickým dosahem. Názvy projektů

hrají u Nálevky důležitou roli, zavádějící, emocionálně nabitě citáty z písní vyvažují jednoznačné, suché „návody“ na čtení, které autor vždy prezentuje společně s realizacemi. Obvykle se jedná o skladby, které autor v procesu práce poslouchá. Jak moc se k samotné práci vztahují, není zřetelné. Matou, ale současně posouvají možnost výkladu dál.

Mariana Serranová

KDYŽ SE DÁ VŠECHNO ŘÍCI, PAK UŽ SNAD NENÍ CO ŘÍCI

Rozhovor Jiřího Ptáčka s Janem Nálevkou  
(Sešit NoD 11/2007; A2 kulturní týdeník 41/ 2006)

Název tohoto rozhovoru je citát z novely Luční harfa od Trumana Capoteho. Jan Nálevka mi ho poslal e-mailem den poté, co jsme nahráli hrubou verzi rozhovoru.

O rozhovor s Nálevkou mě požádal kulturní týdeník A2, když vloni vystavil projekt We Will Meet Again v galerii Futura. We Will Meet Again se skládal ze dvou částí: instalace vlajek všech členských zemí Evropské unie sepraných v pračce tak, aby se navzájem obarvily, a audio nahrávky s hymnami těchto států puštěných přes sebe. V původní podobě rozhovor nikdy nevyšel. Jeho publikovaná podoba se příliš odlišovala od tvaru, který Nálevka – poskytující interview nerad a výjimečně – odsouhlasil. A protože ještě po roce může posloužit jako cesta k pochopení jeho díla (včetně textových animací Je to tak v etc. galerie), má smysl publikovat ho znovu a bez editorských zásahů.

JP: Právě máš výstavu v galerii Futura. Jsi s ní spokojený?

JN: Nevím. Proces, kdy něco dělám, se vždy podobá. Nejdříve mám nápad, který si zapíšu. A pak se dlouho nemohu rozhodnout, jestli ho mám vyhodit, nebo s ním počítat dál. To trvá různě dlouhou dobu a já vlastně pořád bojuji sám se sebou, protože se neumím rozhodnout. Důležitý je ten čas. Nápad mám napsaný dlouho a někdy se mi ho pořád nechce vyhodit...

JP: Ptám se proto, že v našem prostředí, kde příliš nefunguje názorová výměna a adekvátní kritika, je mi otázkou, co umělce na vystavování uspokojuje.

JN: To s tím souvisí. Něco mě napadne a já na to vlastně pořád tak trochu myslím. A při konkrétní příležitosti zjistím, že už prostě něco udělat musím. Už není vyhnutí, musím se rozhodnout. To je samo o sobě uspokojující. Samotná realizace jakési uspokojení sice přinese, ale na celkové zhodnocení potřebuji ještě nějaký časový odstup. Když něco udělám, znamená to, že jsem se pro ten konkrétní koncept rozhodl. Takže bych asi měl být spokojený. Vlastně na takovou otázku nedokážu odpovědět. Jestli jsem spokojený? S čím bych měl být? Podobná otázka zazněla na výstavě Nejmladší, myslím, že Pavel Ryška tam

tehdy vtipně odpověděl: „Nic překvapivého, zkrátka úspěch“.

JP: Studoval jsi v Brně s první generací FaVU. Na tehdy mladé škole se překvapivě sešlo hodně silných osobností a zdálo se, že všichni budete nějakou dobu využívat mýtus funkcionalisticko – valochovského Brna, kde je nejsilnější zázemí konstruktivního umění u nás. Ty jsi dost brzo objevil, jak si hrát s multiplikací, monochromem nebo serialitou. Vzpomeneš si ještě, co tě k nim dovedlo?

JN: Při pohledu zvenčí se zdá, že v Brně šlo o něco vyhraněného. Ale ono to bylo velmi konzervativní prostředí. Na škole se dělala „cézannovská“ malba a grafika, o které se ani nedá mluvit. Já se ze střední školy normálně přihlásil na vysokou. Svá tehdejší očekávání si nevybavuji, ale myslím, že nebyla nijak velká. A pak jsem se objevil v Brně a otevřel se mi úplně nový svět. Byl tam Jiří Valoch a hlavně J. H. Kocman, který nám zprostředkoval něco dosud neznámého – konceptuální Brno. Pro mě to byli umělci, kterých jsem si vážil. Je těžké říct, nakolik tě ovlivní prostředí, v kterém se ocitneš. Chtěl jsem do Prahy a vzali mě do Brna. Přemýšlel jsem, co by se stalo, kdybych šel do Prahy. Jestli by ten přístup byl stejný, protože své kresby v Brně jsem dělal sám pro sebe. V ateliéru, kde jsem byl, se jinak dělala zátiší. O to, co jsem dělal, neměl nikdo zájem. Důležité bylo i setkání s Milanem Mikuláštkem, po nocích jsme na koleji spolu kreslili. Takže to vznikalo nezávisle na škole, ale zásadní vliv mělo brněnské prostředí.

Začínal jsem s kresbami geometrických znaků a jako pozadí používal tuhovou kresbu, jako výtvarný efekt. Teď se mi otevřel nový pohled a já zjistil, že právě ta kresba v pozadí je pro mě důležitější. Myslím, že hlavně na základě toho, že jsem se o tom musel bavit. Brněnská scéna byla malá a čekala, kdo přijde na novou školu. Těšila se, že se něco stane. Že jich tam nebude pět, ale třeba sedm. Takže se s námi začali bavit a já zjistil, co mě zajímá. Na FaVU jsem ale působil trochu jako výjimka, protože jsem dělal něco jiného než většina ostatních. Mým spolužákům se to strašně nelíbilo. Trvalo to dost dlouho.

JP: Nedávno jsi v galerii Entrance vystavil dlouhou řadu stejně velkých propiskových monochromů. Připomnělo to kresby tužkami s různou tvrdostí, které jsi dělal na FaVU. Jaký význam mělo, že se k něčemu vracíš?

JN: Propisková série je taková zvláštní. Sám tomu moc nerozumím. Návrat k těm černým tuhovým kresbám je určitě důležitý pro mě osobně. Nevím, jak to pojmenovat. Důvodů, proč propiskové monochromy dělat, jsem měl ale

spoustu. Dlouho jsem například dělal věci, které jsem ´nevyráběl´. Vždycky to bylo tak, jak jsem říkal: léta jsem se rozhodoval, jestli něco udělat mám nebo nemám, pak jsem se konečně rozhodl a následná realizace spočívala v tom, že jsem hodně telefonoval a platil účty. Ale tahle série kreseb souvisí s tím, že chodím do zaměstnání, pak večer jdu na vernisáž, následuje společenský, kavárenský život. Jednoduše jsem začal mít banální pocit, že se mi vše vzdaluje. Nedělám nic, jak říká hezkej epitaf Vaška Stratila.

Já nemám rád to standardní klišé umělců, že „musí dělat rukama“. Ale tady o to trochu šlo. A přitom mi to připadal vtipný comeback. Ty starý černý kresby nebyly smrtelně vážný, ale nešlo zase o žádnou velkou legraci. Měly seriózní koncept, který byl v podstatě vážný. Taky ale byly celý černý, velký série černých papírů. Tím vyznívaly dost ironicky. U těchto nových kreseb mám pocit, že jsou zábavný, protože jsou úplně zbytečný, nemají žádný koncept, jsou to jenom dva roky utrpení.

JP: Vždycky, když o tobě, píši, dělá mi potíže vysvětlit vztah mezi finálními díly a pracovními postupy, které vedly k jejich vzniku a které ve formě popisů připojuješ k dílům. Několikrát jsi použil předem daný postup – sepral jsi umění v pračce nebo na obrázky použil všechny efekty Photoshopu pěkně popořadě. Vedlo mě to k tomu, že jsem o tobě psal, že tvými ready-made nejsou věci, ale postupy. Vypadá to, že to chceš vyvolat zdání nezúčastněnosti, nebo shody okolností. Pověz ale, jaký význam svým postupům opravdu přikládáš.

JN: Postup s výsledkem vždycky souvisí. Je to normální kuchařka na výrobu mých věcí. Akorát ty návody jsou vždycky v něčem jakoby trochu pokažené a tak to úplně není ten ready-made. Aspoň já si to tak vždycky myslím.. Zábavné mi připadá pohybovat se uvnitř nějakého systému s danými pravidly, která striktně dodržuji, a přestože je dodržuji, tak se najde určitý prostor, jak lze celý ten systém pravidel tak trochu zneužít. Představuji si, že jedu podle dopravních značek, ale pokud najdu nějaký prostor, tak si dovolím...

JP: Frajeřinku.

JN: Frajeřinku.

JP: Názvy vybíráš podle písni. Without you I´m nothing, Will you ever return, We will meet again... samé citově zabarvené texty. Proč vytváříš napětí mezi emocionálními slogany a výtvarnou racionalitou?

JN: To souvisí se systémem, který se řídí mnou napsaným návodem, a s tím,

jak mé věci vypadají. Názvy se zdají přiřazené chaoticky a bezdůvodně, jako by vůbec nesouvisely. Jsou to citace z písniček, které většinou v době vzniku těch věcí poslouchám. Ty texty jsou velmi emocionální, ale také velmi obecné. Může to být konkrétní vzkaz, ale také úplně obecný pocit. Názvy tedy přímo nenavádí k tomu, abyste zjistili, o co běží. Pro mě je to ale důležité kvůli tomu, že diváka takhle může napadnout, že ta samotná věc není až tak úplně technologická. Že jde o využití pravidel určitého systému, ale že je tam něco jinak, schované uvnitř.

Měl jsem pocit, že by si toho člověk nemusel všimnout na základě zhodnocení toho, jak mé výstavy vypadají. Už proto na ně dávám návody. Bez nich jim rozumět nelze. Takže návody jsou přísně neemocionální holé věty popisující jednotlivé kroky. Například u projektu Jeden nikdy nestačí to jsou jakési tištěné mandaly, které vznikly vyčerpávajícím použitím Photoshopu.

Jejich vizualita je ale naprosto zavádějící. Šlo mi o to, co vznikne, když použiji všechny efekty programu na jediný obrázek. Důležitý byl teda ten proces vzniku a ne výsledek, na ten jsem neměl vliv. I když je pravda, že výsledek mne natolik pobavil, že až na jeho základě jsem se rozhodl tu věc realizovat...

K projektu je přiřazen text popisující jednotlivé kroky pracovního postupu. Je tu ale spousta lidí, co neví, co je Photoshop. Takže název je takové další vodítko, možná komplikace. Jde proti tomu přísnému návodu. Aby diváka napadlo, že to nemusí být tak, jak to vypadá.

JP: Když jsi mě požádal o článek k výstavě ve Futuře, poslal jsi mi text, v němž jsi zmínil etiku a politiku. To mě překvapilo. Když jsi před časem přišel s videem, na němž běžel seznam produktů nabízených řetězcem Tesco, říkal jsem si, že za tím může být něco politického. Za politického umělce bych tě ale kvůli tomu neoznačil. Nyní to mám černé na bílém a tak by mě zajímalo, jak definuješ politický dosah svého umění.

JN: Musím tě uklidnit. Politika mě vlastně nezajímá a nebyla důvodem, proč jsem to dělal. Zase šlo o to, že jsem si vybral nějaký ohraničený systém, kompletní aršík se známkami. Ty vlajky jsou série geometrických abstrakcí, která je daná. Je daný počet a vlajky nesou svůj význam, protože jsou to politické symboly. Politika, to je asi to první, co vás napadne, když to vidíte. Ale mě to zajímá až jako poslední. Všechny mé věci jsou vlastně formální hry s tím, že něco nějak vypadá, ale není to tak.

JP: Skoro po každé tvé výstavě si říkám, že jestli vydržíš, budeš jednou legenda. Je pro tebe důležité pracovat neustále podle jedné matrice?

JN: Rád pracuji kontinuálně. Myslím, že nemám žádné velké téma, kterému bych se věnoval, těch témat je víc a často mezi nimi přeskakuji, někdy se vracím. Společný je pak právě snad ten přístup. Umožňuje mi dělat relativně rozdílné věci, které ale mají pořád cosi společného. Nevím jestli je možné to nazvat prací podle jedné matrice, každopádně mi tento způsob práce zatím vyhovuje.

V druhé polovině 90. let na sebe Jan Nálevka (1976) upozornil jako konceptuální umělec, který spojuje minimalistický jazyk se současnými průmyslovými materiály a symboly konzumu. Postupem času u Nálevky převážila snaha o stanovení jednoduchého principu, který podmíní vznik a vzhled díla. U raných černých monochromů takovým principem bylo, že každou nakreslil tuhou o jiné tvrdosti, u pozdější série Without You I'm Nothing nápad, že obrazy vzniknou odprodejem ploch jednotlivých obrazů sponzorům za výrobní cenu. Jejich výstava v galerii NoD (2002) tak odrážela zájem sponzorů o tento neobvyklý druh reklamy v umění. Cyklus Jeden nikdy nestačí zase vznikl díky objevu, že uplatněním všech efektů grafického programu Photoshop na jakýkoliv obrázek vždy vznikne soustředná, šedobílá mandala.

V animacích Je to tak se rychle střídají samostatná písmena. Postupné čtení textů vyžaduje velké úsilí, ale i obětavého čtenáře nečeká víc než dlouhá řada bezduchých reklamních sloganů sebraná z ročníků českých novin a časopisů.

Jiří Ptáček

SETKÁVÁNÍ S JANEM NÁLEVKOU  
(Flash Art CZ 2/ 2006)

Jan Nálevka, We Will Meet Again,  
Galerie Futura Praha, 6. 9. – 12. 11. 2006

První dva týdny po zahájení poslední samostatné výstavy Jana Nálevky v galerii Futura, jsem zmíněného autora potkávala při všedních pochůzkách nečekaně i několikrát do týdne, a to na tak běžných místech jako je supermarket Albert nebo tramvaj č. 17. Byla to náhoda. Obvykle jsme ukončili rozhovor tím, že jeho právě probíhající výstavu co nejdřív navštívím a příště, až se zase potkáme, mu řeknu, jak se mi líbila. Byla jsem zvědavá.

Konečně jsem ve sklepním prostoru Futury shlédla výstavu We Will Meet Again Jana Nálevky. 26 vlajek členských zemí Evropské unie ušitých z nestálobarevného materiálu Nálevka nechal vyprat, čímž se vzájemně promísila jejich původní barevnost. Instalace řady sepraných praporů má svůj pendant: zvukové video s ironicky doslovným názvem „Song Of Songs (Relatively Calm)“, ve kterém jsou současně spuštěny hymny všech členů EU . Využitím vizuální aplikace Relatively Calm ve Windows Media Player autor potvrdil své dosavadní metody. Jako jsme byli zvyklí u jeho předchozích procesuálních prací využívajících přednastavené počítačové programy nebo zavedené marketingové strategie, i v případě poslední realizace se jedná o totální dodržení daného postupu. Autor do něj vstupuje pasivně, aniž by konečnou vizuální podobu práce ovlivňoval, vzpomeňme v této souvislosti projekt abstraktních obrazů Jeden nikdy nestačí (2003), ve kterém autor beze zbytku spotřeboval nabídku grafického programu aplikace Adobe Photoshop. Poslední realizace We Will Meet Again má ve své významové ambivalenci a přímé vazbě na všední realitu zřetelnou návaznost na sérii tištěných obrazů firemních log nazvanou Without You I'm Nothing (2002). Tento soubor byl sice v jednom z plánů narážkou na závislost umění na sponzorských příspěvcích, ale fakt, že oslovené firmy poskytly pouze minimální náklady potřebné na realizaci „portrétu“ loga, běžně chápaný vztah sponzor –umění zcela zpochybňuje. Obvyklá praxe uměleckého provozu se dostává až na nulový bod. Samoučelnost autorovy akce funkčnost systému zpochybňuje i posiluje současně.

Podobně působí i poslední realizace We Will Meet Again. Na první pohled jednoznačné téma Evropské unie nelze brát jen jako úzce vymezenou narážku na politický problém vyhraněnosti pozice jednotlivých států v rámci celku

hrozícímu chaosem. Výsledek má více obsahových rovin – Nálevkova formální hra s předem ne zcela odhadnutelným výsledkem má vzhledem k námětu mnohem obecnější poselství, „je metaforou rozostření identity jednotlivce uvnitř kolektivu s etickým a politickým dosahem.“ Nálevkovi jde vždy především o princip, který obvykle poukazuje ke komplexnosti vztahu jedince uvnitř systému, a to s veškerou absurditou, který jeho realita obnáší. Názvy projektů hrají u Nálevky velmi důležitou roli, zavádějící, emocionálně nabitě citáty z písní vyvažují jednoznačné, suché „návody“ na čtení, které autor vždy prezentuje společně s realizacemi. Obvykle se jedná o skladby, které autor v době vzniku práce poslouchá. Jak moc se k samotné práci vztahují, není zřetelné. Matou, ale současně posouvají možnost výkladu dál.

Přes veškeré sympatie k Janu Nálevkovi a jeho realizacím jsem si název výstavy až do jejího shlédnutí nepamatovala a z časových důvodů jsem ani neměla v úmyslu o ní psát. Když mi ale shodou okolností zavolali z redakce Flash Artu, jestli o ní nenapišu, neváhala jsem. Výstava je totiž i při svém neokázalém formátu událostí, kterou je třeba zanést do kronik. Navíc jsem autorovi stejně chtěla říct, co si o ní myslím. V projektu We Will Meet Again se Janu Nálevkovi podařilo úsporným způsobem vyjádřit a doslovně i symbolicky rozporuplné pocity spojené se současností jako aktuální dění i nadčasový princip, v němž hraje věčnou roli dialog danosti i náhody. Kontaktovala jsem autora a zase jsme se setkali. Nebyla to náhoda, byla to výzva.

Mariana Serranová



WE WILL MEET AGAIN  
(Nový Prostor 269/ 2006)

Jan Nálevka, We Will Meet Again, Galerie Futura,  
Holečkova 49, Praha-Smíchov, 6. 9. – 12. 11. 2006

Kéž nás spojí jediná  
vlajka, jediná naděje,  
abychom se spojili v jedno,  
nadešla hodina!  
(z italské hymny)

Výstava Jana Nálevky We Will Meet Again v podzemí Galerie Futura sestává z instalace a videa. Dvě husté řady vlajek na kovových stojanech, které se liší kompozicí, avšak jsou sjednoceny barvami, představují vlajky členských států EU včetně hvězdnaté vlajky unie. Jak se lze dozvědět z textu, který je součástí výstavy, byly ušity z nestálobarevných materiálů a společně vyprány ve veřejné prádelně. Představme si tedy umělce, jak vstupuje do prádelny s objemným uzlem vlajek zvící šestadvaceti ubrusů. Paní se napřed podivují, pak kvalifikují akci jako hanobení a volí odpovídající prací program. Vlajky se perou tak důkladně, že se z výrazných základních barev stávají nevтіravé přírodní odstíny, kterým dominuje masitá růžová následovaná vínově rudou, různými odstíny okru od pískového po zemitě nahnědlý, olivovou zelení, matnou černí a modří. Ve švech vzniká až určitý vedlejší sochařský efekt, drobnější našité prvky praním nabobtnaly a uvolnily nitě. Naproti vlajkám se ve videoprojekci Song of Songs: Relatively Calm točí proměnlivý barevný vír, připomínající pohled do obrovské pračky se zářivě barevným prádlem. Relatively Calm (Klid před bouří) je běžný vizuální efekt nastavitelný v programu Windows Media Player. Barevný vír generují hymny členských států unie, jež decentně vyhrávají spuštěny všechny dohromady v překvapivém souzvuku - jednak jsou použita podobná provedení vojenských kapel, bez zpěvu, zato s výraznými bubny a dechy, jednak jde o písně vzniklé na různých místech v přibližně stejné situaci kolem poloviny 19. století. Tehdy se těšily oblibě, neboť vyjadřovaly dobovou touhu po národní svobodě a vůli k ozbrojenému boji za lepší budoucnost v samostatném státě. Odrážejí ducha doby, kdy vzniklo takzvané moderní pojetí národa definovaného jedním jazykem - že by vydrželo jen necelá dvě století... Hymnou Evropské unie, která se také kdesi ztrácí v houšti tónů, je nevinná Óda na radost. Nálevka často dělá umění tak, že nechává místo sebe pracovat technologie, které běžně používá v každodenním životě. Jedna vedle druhé zastupují osobní

zkušenosti umělce, a bude li v tom pokračovat, dospěje časem k autoportrétu: v zaměstnání používá standardní grafické programy - cyklus Photoshopem generovaných mandal Jeden nikdy nestačí -, stará se o svou domácnost a prádlo a občas asi něco zapere. Zároveň jde o technologie, které zná a používá skoro každý.

We'll meet again, zpívala v roce 1942 kadeřavá kráska Vera Lynn přezdívaná „The Forces Sweetheart“, americkým vojákům odjíždějícím na frontu. Zase se setkáme, nevím kde a nevím kdy, ale vím, že se zase setkáme jednoho slunečného dne. Jde o píseň na rozloučenou. Konec konců prádlo, které se v pračce navzájem obarví, už nikdy společně nenamočíme. Volba názvů, kterými jsou úryvky z emocionálně laděných songů, je dalším konstantním rysem Nálevkovy tvorby - Without You I'm Nothing, Jeden nikdy nestačí, Ještě víc hodin lásky, než je možné kdy splatit, Will You Ever Return? Výstavou We Will Meet Again se mu podařilo přesáhnout proklamovaný „politický dosah“ k tématu osobní historie a všeobecné historie lidí žijících nejen v Evropě. Propojení mezi nejosobnějšími prožitky a spirálou dějinného pohybu dělá z instalace v jediné místnosti vlhkého cihlového podzemí jedno z nejsilnějších vystoupení v tvorbě Jana Nálevky a zároveň jednu z nejzajímavějších samostatných výstav, které jsme v Čechách mohli vidět za posledních pár let.

Lenka Vítková

JAN NÁLEVKA  
(Think 33/ 2006)

Jan Nálevka, *We Will Meet Again*,  
Galerie Futura Praha, 6. 9. – 12. 11. 2006

EU anxiety has long plagued the Czech nation, with President Klaus doing seemingly everything he can to fuel the flames of discontent. Jan Nálevka's latest installation at Futura, *We Will Meet Again*, takes a far more subtle approach to the subject of systematic "European integration." To call Nálevka's message ambiguous would be an understatement. But extreme ambiguity is merely another form of apparent anxiety, and in this respect, Nálevka's piece is very much that of a young Czech artist working in the here and now.

The installation consists of two parts. The first is comprised of a series of flags representing each of the European Union nations, all of which have taken on a pinkish tint. This is because the flags, comprised of non-colorfast fabrics, were all washed together in a public laundromat, allowing the various colors to bleed together. According to Nálevka, the resulting mess is meant to symbolize the admixture of the cultural values that each flag represents. The second part is the video "Song of Songs (Relatively Calm)." Abstract color swirls are projected on to the wall of the gallery; they are actually the standard images generated by a PC media player. The soundtrack consists of the national anthems of each EU nation played all at once. The result is a sort of cacophonous collage of sound and image.

The video would be a lot more powerful if the sound from the video were played at full blast, thus assaulting the viewer with its multitude of brassy nationalistic assertiveness. But instead, as so often happens at Futura, a "center for contemporary art" that doesn't seem to care very much about the technical quality of its presentations, the soundtrack to the video is barely audible, thus diminishing the overall potency of the piece.

Travis Jeppesen

JAN NÁLEVKA: WE WILL MEET AGAIN  
(Art&Antiques 9/ 2006)

Jan Nálevka, We Will Meet Again,  
Galerie Futura Praha, 6. 9. – 12. 11. 2006

V koncepcích Jana Nálevky často objevíme mechanické principy, které určují konečnou podobu děl. A pokaždé jde o hru s principy ready-made. Nálevkova ready-made ovšem nejsou „hotové objekty“, jeho ready-made jsou uplatněné „postupy“. Ať už odprodal plochy obrazů sponzorům (takže obrazy nebyly ničím jiným než reklamami), nebo postupně použil všechny efekty grafického programu Photoshop a tak mu z různých fotografií vznikly téměř stejné „magické“ mandaly.

Také pro výstavu We Will Meet Again Nálevka využil „hotový postup“, nad jehož dopady neměl kontrolu. Nejdříve vybral látky, jejichž barvy nejsou odolné vůči praní, a nechal z nich ušít vlajky všech členských států Evropské unie. Potom vlajky vypral ve veřejné prádelně.

Nálevkova metafora stírání identity jednotlivce uvnitř kolektivu má politické souvislosti, jeho slovy „tematizuje ohrožení koncepce jedince (části) silnějším partnerem (celkem)“, a má pro něj i etické dosahy. Nebezpečí, která doprovázejí naše běžné domácí práce, tak odkazují k proměně, jimiž v současnosti prochází Evropa. Pojmy jako státní a národní příslušnost už nejsou pevně spojeny se systémem hodnot, které nás odlišují od ostatních. Přestože se realita stává čím dál víc „rozpitou“, na starém symbolickém řádu dál trváme. Převládající barevný tón Nálevkových vlajek nelze odvodit od žádné dominantní vlajky, protože je směsí všech. Podobně jako je dnes stále těžší lokalizovat, odkud přicházejí společenské změny.

Také druhá část We Will Meet Again se týká symbolických vrstev evropských identit. Státní hymny všech zemí EU jsou puštěny přes sebe a vizualizují abstraktní pohyblivé obrazce promítané na stěnu. Také tentokrát je však obraz nutným důsledkem mechanického procesu, protože ho generuje klasický PC přehrávač. Obraz nemá žádný význam, podobně jako se ve smíšeném zvuku šestadvaceti hymen ztratila původní ideologická poselství.

Vlajky a hymny států Evropské unie se v posledních letech staly častým námětem evropského umění. Se střídavými úspěchy jsou používány jako test našich vazeb ke tradici, zemi, kulturním a demokratickým hodnotám či

ideálům patriotismu. Estetická role většinou ustupuje do pozadí a hlavní bývají společenské a politické kontexty.

Stejně tak u Nálevky je vizuální originalita druhořadá. Důležitější je reprezentace nezvratných a nepředvídatelných důsledků, kterými končí každý pokus. Náhled a humor jeho umění ovšem spočívá právě v tom, že za důsledky není tak úplně zodpovědný. Pokus s dortem od pejska s kočičkou prostě takto dopadl. To Nálevkovo umění odlišuje od řady „kontrolovaných“ vlajkových komentářů jeho evropských vrstevníků.

Jiří Ptáček

JAN NÁLEVKA: WE WILL MEET AGAIN  
(Art&Antiques 9/ 2006)

Jan Nálevka, We Will Meet Again,  
Galerie Futura Praha, 6. 9. – 12. 11. 2006

In the concepts of Jan Nálevka we frequently find that mechanistic principles determine the final appearance of his works, and always his work involves playing with what is ready made. Nálevka's ready-mades are not completed objects, however; instead, he uses what we might term ready-made processes in some works, for example, he has sold space in his pictures to sponsors (so the works themselves become nothing less than adverts), while in other projects he has used the preset effects available in the Adobe Photoshop' graphics manipulation software to turn different photographs into near identical, magical looking mandalas.

In his new exhibition, entitled We Will Meet Again, Nálevka has again used 'ready-made processes' to generate works without having any control over the end product. For the first part of this exhibition, he has selected non-colourfast fabrics and had them sewn into the flags of all the member countries of the European Union: these he has had washed in a public laundrette. This, Nálevka's metaphor for the erosion of individual identity in the collective, has a political message in his words, it 'shows the threat posed to the idea of the individual (the part) by a stronger partner (the unit).' Beyond this, however, it also has an ethical import for himself as an individual, in that he sees the hazards of the everyday as going hand in hand with the current changes happening in Europe. Concepts like nationality are no longer firmly connected with systems of values that differentiate us from the others, yet even as reality becomes more and more unclear we still cling to old symbolic rules.

The dominant colour tone of Nálevka's flags cannot be put down to any dominant flag, because it is an admixture of them all. This echoes the way in which, given the social changes in Europe, the identification of local spaces is becoming increasingly difficult.

The second part of We Will Meet Again deals with the symbolic layering of European identities. The national anthems of all the Union's member countries are played at once, while abstract moving images are projected on the wall and even these images are the necessary consequence of a-mechanical process, generated by a standard PC media player. The images themselves have no

meaning, just as the original meanings of each of the 26 individual anthems are lost in a melange of sound.

The flags and anthems of the European Union member countries have been a recurring focus of European art in recent years. They have been (partly successfully) used to test our connections to our heritage, our countries, our cultural and democratic values, and our ideals of patriotism. In such works, aesthetics usually takes a back seat to political and social messages. The same is true of Nálevka's work, in which visual originality is unimportant compared to the representation of the irreversible and unpredictable consequences that end every experiment. There is a subtle humour in his art, based on his abrogation of full responsibility for the end product of his creativity: it is this that really differentiates Nálevka's art from the more controlled flag commentaries of his European colleagues.

Jiří Ptáček

JAN NÁLEVKA: WE WILL MEET AGAIN  
(Ateliér 19/ 2006)

Jan Nálevka, We Will Meet Again,  
Galerie Futura Praha, 6. 9. – 12. 11. 2006

Ve spleťtém sklepním labyrintu Galerie Futura můžeme zhlédnout samostatnou výstavu nových prací Jana Nálevky (1976), který na rozdíl od zde současně představených umělci žije v Praze. Autor svým dílem “analyzuje na pozadí změn, kterými prochází Evropská unie, etický a politický dosah stírání identity jednotlivce uvnitř kolektivu”. Nalézáme tu vlajky všech členských států EU seřazené v zástupu, které byly ušity z nestálobarevného materiálu a posléze společně vyprány ve veřejné prádelně. Očekávaným cílem bylo zapuštění jednotlivých barev do sebe navzájem, a tím i vznik nepřehledného chaosu, tak charakteristického pro dnešní dobu. Hodnoty, jež vlajky zastupují, se tak symbolicky promísily spolu s barvami a tím vzniklo “vlajkořadí”, ve kterém lze jen stěží identifikovat tu kterou vlajku. Stejně tak “nestálobarevný” je člověk dneška, zmítaný tolika protichůdnými vlivy různých cizích odstínů. Kdo jej může či dokáže v davu identifikovat? Kdo mu dává prostor? Kdo jej slyší?

Instalace je doplněna videem Song of song (Relatively Calm), kdy hymny všech členských zemí Evropské unie byly spuštěny současně a vznikl tak neidentifikovatelný zvuk, který mechanicky generuje abstraktní obraz ve standardním PC přehrávači. “Výsledkem je tu koláž, v níž se mísí a navzájem stírají všechny vložené informace.” Autor tak ještě umocňuje předchozí záměr. Projekt je metaforou rozostření identity jednotlivce, jež funguje uvnitř anonymního kolektivu, masy, která mu nedovoluje nesouhlasit, protestovat, být odlišný. Snad potírá i-jeho samostatné myšlení, vždyť je snazší nepřemýšlet, nechat rozhodovat jiné a raději tiše souhlasit. Vidíme, že Nálevku nenechává aktuální situace chladným, vnímá ji a nespokojí se s tichým souhlasem. Naopak reaguje, i když možná v uzavřeném prostoru sklepa ve Futuře ne příliš hlasitě, zato však naléhavě. Snad také trochu ztracen v okolních instalacích výstavy Memoria, ale to, dle mého názoru, ještě umocňuje jeho záměr, byť možná nevědomě. Vždyť asi žádný z nás není zcela schopen vymanit se z davu, jít úplně vlastní cestou. Dobře velkých hrdinů, kteří se postaví proti všem, pravděpodobně již “odzvonilo”, přesto je stále třeba umět nesouhlasit, třebaže hlas jednotlivce masu překřičí jen stěží.

Táži se tedy: Will we meet again?

Lucie Ernstová

JAN NÁLEVKA  
(Reflex 37/ 2006 - EX kulturní příloha časopisu)

Centrum pro současné umění Futura  
Holečkova 49, Praha 5, do 12. 11.

Tak si představte že: Vlajky všech členských států Evropské unie byly ušity z nestálobarevného materiálu a poté společně vyprány ve veřejné prádelně. Očekávaným cílem bylo, zapuštění jednotlivých barev do sebe. Hodnoty, které vlajky zastupují, se tak symbolicky proluly spolu s barvami. Instalace je doplněna videem „Song of Songs (Relatively Calm)". Jde o povedenou kakaфонickou břečku, vzniklou tím, že hymny všech členských států EU byly spuštěny současně. Vzniklý zvuk mechanicky generuje abstraktní obraz ve standardním PC přehrávači.

P. S. Barevnostní výsledek je překvapivě poněkud narudlý!?

Krištof Kintera

JAN NÁLEVKA  
(Reflex 15/ 2006 - EX kulturní příloha časopisu)

Obyčejná propiska se Janu Nálevkovi stala nástrojem k oddanému hledání IOB (International Office Blue). O co kráčí? O radikální abstrakci, kdy tématem kresby je kresba samotná. Nálevka totiž systematicky zaplňuje plochu papíru pokládáním jednotlivých čar vedle sebe. Jakýkoli rukopis je striktně potlačen. Kresby nejsou velké, ale pro vznik každé z nich bylo potřeba několik hodin intenzivní práce. Na konci tohoto procesu však není prakticky nic – krásný a čistý to výsledek. Více pěkných výsledků od J. N. sledujte na jeho webu: <http://jan.nalevka.sweb.cz>

Krištof Kintera

FASCINACE PROPISKOVOU MODŘÍ  
(26. dubna 2006, Lidové noviny)

Naši umělci se v poslední době inspirojí kancelářským prostředím. Reagují tak na posilování významu třetího sektoru v postindustriální ekonomii a nejspíš také na rostoucí význam papírování ve své vlastní práci. Nedávno proběhla výstava s příznačným názvem Office Art v pražské Galerii c2c a nyní Jan Nálevka přichází s objevem univerzální kancelářské modři.

Jan Nálevka není chemikem jako ti, kteří na počátku 18. století při výrobě červeného pigmentu objevili první skutečně syntetickou barvu - berlínskou modř. Jan Nálevka je svědomitým pracovníkem uměleckých služeb, který dva roky propiskou pečlivě nanáší jednu modrou čaru vedle druhé. Výsledkem je rozsáhlá kolekce systematicky znehodnoceného papíru, kterou můžete spatřit v pražské Galerii Entrance Karlínských ateliérů. Každý papír se leskne mnoha valéry propiskové modři. O namáhavosti této úmorné práce a nezdolném úsilí umělce svědčí drobné odklony v tahu propisky a lepkavé hrbolky, které vznikly v místech, kde se unavená propiska odlepila od papíru. Snad drobná zaváhání a snad dokonce existenciální pochybnosti na cestě k vytvoření této kolekce. Byla to zbytečná práce a autor to sám s úlevou říká.

Petr Šourek

WILL YOU EVER RETURN?  
(Atelier 13/ 2006)

Jan Nálevka (1976) patří k jistotám nejmladší generace, což dotvrzuje i publi- cita a zájem, které jeho tvorba vyvolává. Konstantou jeho díla je pregnan- nost a originálnost výchozího konceptu, které jsou jeho „poznávacím zná- kem“. Autorem zhmotňovaný koncept přitom může mít dvojí, pokaždé poněkud odlišný akcent. Někdy směřuje k radikální reflexi sociální situace samotného umělce a celého světa masové komunikace, jež na nás útočí, ať chceme nebo nechceme. Přesvědčivým příkladem byla instalace Without You I Am Nothing (viz At. č. 9/02, 25–26/04). Tvořila ji řada obrazů, na každém z nich byla značka sponzora, který financoval jeho realizaci. Tak se tématem stávala sama situace a role umělce v naší společnosti, zdaleka nikoliv jednoznačně přijímaná a vní- maná. Ke komplexnosti celkového poselství patřilo i to, že klasické obrazové plátno a počítačový tisk nakonec vedly ke vzniku artefaktu, které mají – kromě dalších rovin sdělení – i své estetické kvality v duchampovském transferu nale- zeného vizuálního objektu do světa umění.

Poselství nové Nálevkovy instalace v Entrance, jež se nachází v příjemně upra- veném industriálním objektu Karlín Studios, bylo poněkud odlišné. De facto představovalo novou sémantickou i estetickou redakci problematiky, která byla charakteristická pro umělcovy brněnské začátky, spjaté se studiem na FaVU VUT. Tehdy se ještě jako hlavní téma uplatňovala konceptuální reflexe samot- ného procesu kreslení. První série kreseb, jimiž vzbudil začínající umělec pozor- nost, byly tvořeny černými monochromními plochami, každá vlastně „kresbou referovala“ o charakteristikách určité tvrdosti a značky tužky. Přes hravější parafráze monochromů v podobě asambláží řady identických tužek s jejich barevnými potisky pak vedla Nálevkova cesta k dobově aktuálnímu vztahování se k určitým sociálním tématům. Dnešní výstava je jistě také – kromě jiné- ho – umělcovým návratem k monochromii. Ale již sám její název signalizuje autorovu změněnou situaci, i on je hravým přehodnocením rigidnosti jeho tehdejších konceptů. Výstava byla fascinující krásou různých odstínů modré, zhmotnělých na 40 listech formátu 30 x 40 cm – ale díky tomu, že se součástí celku staly další odkazy, vstupující do interakce s čistou krásou monochromní kresby, bylo působení této výstavy mnohem komplexnější. Subtilní posun, spočívající v použití různých odstínů propisovacích tužek, nás vede k jakémusi pojmu „kancelářského umění“, což je dřív sociální než estetická kategorie. Ryzí ironií je pak zveřejnění autorova záměru dojít touto cestou ke kodifiko- vání International Office Blue – což samozřejmě hned připomene, jak si Yves Klein na počátku 60. let nechal patentovat svůj odstín modré, kterou používal

ve svých monochromech. To bylo v počátcích hnutí Zero, jedno z posledních velkých modernistických hnutí. Doba se změnila, dnešní umělec se vztahuje ke každodennímu životu a akcentuje i fakt, že barevnost jeho kreseb nebude nijak zvlášť trvanlivá, i když jim věnoval v procesu postupného rýsování čáru po čáře možná víc času, než věnoval svým monochromům Klein. Velice subtilně tím Jan Nálevka referuje i o situaci sebe sama jako umělce – právě takové, sice velice nenápadné, ale pomalu vznikající kresby může v momentálních podmín- kách po svém zaměstnání realizovat. I tato reflexe situace mladého umělce „tady a teď“ je součástí úhrnného poselství těch krásných modrých kreseb...

Jiří Valoch

IV. ZLÍNSKÝ SALON MLADÝCH  
(text z-katalogu 2006)

V rámci odborného vyjádření by se patřilo napsat, že Jan Nálevka je považován za jednoho z výrazných představitelů mladé generace českého konceptuálního a multimediálního umění. Jaký to má však smysl, když za konceptuální umění je dnes považováno kdeco. Že to není pravda? Ale je. Sám jsem to párkrát zažil na vlastní kůži, když mě někdo z kolegů laskavě upozorňoval, že jsem před depozitářem za pomněl „umění“. Ano, i to se děje v současné takzvané strategii konceptuálního umění a multimediálního jakbysmet. A co na to Nálevka? Zdá se, že se ve zpropadeně rozostřených hranicích mezi tím a oním pohybuje jako pulec ve vodě. Tedy nikdy naznak a přitom svižně mrská ocáskem. Kdo ví, jak to s ním dopadne, až vodu začnou čeřit úplně ti nejmladší. Zatím je však celkem klid a našemu umělci naštěstí nechybí chuť dráždit staré kapry zdánlivě nesmyslně blyšti vými návnadami. Takže Jan Nálevka je pro mě lovcem okoralých starých duší, někdy i pneumatik. To se mi na jeho počínání líbí. Vždyť stejně jednoho dne všichni skončíme v mrazáku.

Ladislav Daněk

IV. ZLÍN SALON OF YOUTH  
(text from catalogue 2006)

As part of an expert opinion it should be stated that Jan Nálevka is considered one of the distinct representative of the young generation of Czech conceptual and multimedia art. However, what sense does it make when today all kinds of things are considered conceptual art? Do I hear you saying it is not true? Yes, it is. I have experienced it myself when one of my colleagues was pointing out to me that I had forgotten “art” in front of the depository. Yes, even this happens within strategy of the so called conceptual and multimedia art. And what Nálevka has to say to that? It seems that he moves in the terribly blurred territory between the former and the latter like a newt in water. That is to say he never does the backstroke and knows how to thrash his tail. Who knows to what end it will take him when the water is going to be churned up by the youngest ones. So far it has been placid and our artist is not lacking the taste for teasing old carp with seemingly foolishly glittering bait. So for me Jan Nálevka is a hunter of stale old bladders, sometimes even tyres. This is what I-like about his activity. After all, we are all going to end up in the freezer one day.

Ladislav Daněk



BĚŽNĚ UŽITÁ PODPRAHOVÁ IRONIE  
(Umělec 2/ 2006)

Jan Nálevka – Pavel Ryška:  
Kontrolovaná migrace. 36, výstavní stánek v areálu výstaviště Flora Olomouc,  
1. 5. – 31. 5. 2006

Někdejší výstavní pavilón v areálu výstaviště připomíná zašlou slávu zahrádkářských a květinových výstav v Olomouci. Díky konstrukčním možnostem materiálů běžných v 70. letech se do dnešní doby zachovala lehká přízemní stavba, jejíž čelní stěna je v celé šíři prosklená. Možnost bezproblémového a okamžitého vizuálního kontaktu s předměty a ději uvnitř stánku se stal východiskem pro vznik výstav pro náhodného kolemjdoucího, či poučeného uměnímilovného voyera. Otevřený prostor Výstaviště Flora, jehož součástí galerie je, lze označit jako divácky exponované místo. V uplynulém roce jím ve dne prošlo bezmála 200 000 domácích i mimoolomouckých návštěvníků, několik jistě i v noci. 36 má tedy šanci stát se nejnavštěvovanější soukromou galerií současného výtvarného umění u nás, při zdůraznění faktu, že její cílovou návštěvnickou skupinu může tvořit kdokoliv.

Zatím třetí výstavu v čase návratu stěhovavých ptáků připravila dvojice Jan Nálevka a Pavel Ryška. Jejich instalace Kontrolovaná migrace zaplnila veškerý vnitřní prostor „sololitového funkcionalismu“ stánku, jehož zmrtvělá forma vydráždila jednoho z autorů natolik, že ji zčásti musel překrýt průsvitnou síťovinou v duhových odstínech. Ostatně „duhové škály nástrojů a postupů“ je třeba použít i k rozklíčování instalace, jejíž záměr nemusí být na první pohled zřetelný.

Výchozím momentem bylo zjištění, že supermarkety pro domácí kutily a milovníky zvířat svým sortimentem předjímají snad veškeré možné požadavky pro domáckou výrobu a chov všeho možného, a tak prakticky kontrolují tok inspirace a kreativitu určité vrstvy lidí. Reklamní a marketingové strategie to vše vydávají za nezbytné, vytvářejí aktivní ireálný prostor, v němž je stále co nabízet. Snad proto stěnu pavilonu pokrývá dvojrozměrná časová osa (tzv. pavouk), která zachycuje souvislost mezi vývojem řemeslné a průmyslové výroby. Vizuální podobnost pavouka s žebříkem (či stojkou pod holubník) a možnost přetvořit z pozice kutila a zahrádkáře cokoliv vykrystalizovala v přeměnění pavilonu ve voliéru. Z vývojového schématu trčí do prostoru bidýlka pro živé ptactvo, žebříčky, které se rovněž celé akce účastní. Aby jim bylo obzvláště dobře, mají výhled zevnitř filtrovaný barevnou clonou, což může

být pro jejich mizerný život jistě povznášející. A to ani neví, kam se vrátí po skončení výstavní akce v době tiše se plížící ptačí chřípky. Připravovaný inzerát, avizující derniéru výstavy, je totiž bude nabízet vážným zájemcům k převzetí do domácí péče (snad to nebude smutné).

Instalace Kontrolovaná migrace je výzvou k aktivní spolupráci, k další interpretaci, k činu. Nový kontext a zkratová spojení mezi známými vizuálními vjemy akcentují uměleckou aktivitu jako možnou pomůcku ke změně určitých rysů života, jimž není cizí záliba ve stádnosti, stereotypu. Proti masáži vizuálních (mediálních) toků budují autoři vlastní manipulační prostor, v němž sice nenajdeme snadno uchopitelné předměty, ale můžeme se účastnit netradiční kooperace, při níž je nejdůležitější kreativní využití struktury vlastního myšlení.

Štěpánka Bielešová

COMMONLY USED SUBLIMINAL IRONY  
(Umělec magazine 2/ 2006)

Jan Nálevka – Pavel Ryška:  
Controlled Migration  
Exhibition stand number 36 in the exhibition grounds Flora Olomouc,  
5. 1. – 5. 31. 2006

A-former exhibition pavilion at Olomouc Flora fair grounds and park recalls the lost glory of gardening and flower exhibitions in Olomouc. Thanks to the construction possibilities of the materials used in the 1970s until this time there has remained a light single story building with a glass front wall. The possibility of trouble free and instant visual contact with the subjects and actions inside the stall was a starting point of the accidental passersby or the educated art loving voyeur. The open space of the exhibition grounds that the gallery belongs to gets plenty of exposure. Last year there were nearly 200,000 local and visiting viewers, some of them surely at night as well. Number 36 has a chance to become the most visited private gallery of contemporary art in the Czech Republic, considering the fact that the target group can be anyone.

At the moment the third exhibition - at the time of the return of migratory birds – is the work of Jan Nálevka and Pavel Ryška. Their installation *Kontrolovaná migrace* filled the space of the “fiberboard functionalism” of the stall, whose lifeless form irritated one of the artists so much that he had to cover it partly with a transparent net in rainbow colors. Anyway, one has to use rainbow scales of tools and methods to decode the installation and its intention which might not be clear at first sight.

The starting point was the information that stores for handymen and animal lovers think about all possible requirements for DIY creativity and the breeding of various kinds of animals, and thus they in practice control the stream of inspiration and creativity of a-certain group of people. The advertisement and marketing strategies call this necessary and create an active, unreal space in which there is always something to offer. That is probably why the wall of the pavilion is covered with a two dimensional timeline, which records the connection between the development of craftsman and industrial production. The visual similarity of the timeline with spider like lines radiating from it with a ladder (or the stand under a pigeon house) and the possibility to re-create anything in the position of a handyman and a gardener ended in making the pavilion an aviary. Perches for live zebra finches, which take part in the whole

action, are stuck in the middle of the development scheme. To enjoy it, their view is filtered through a colored screen, which might be uplifting in their miserable life. And they even don't know, where they will go after the action ends, in this time of spreading bird flu. An advertisement from the closing day of the exhibition will offer them to people interested in taking them home (let's hope it won't be sad).

The installation *Kontrolovaná migrace* is an appeal to active cooperation, to further interpretation, to action. A-new context and short connection between well known visual perceptions accent the art activity as a possible tool for a change of certain features of life which are not afraid of flocking together, and stereotypes. Against the current of visual (media) streams the artists build their own manipulation space which is not filled with easily grasped objects, but we can become part of a non traditional cooperation in which the most important thing is the creative use of the structure of our own thinking.

Štěpánka Bielešová

JAN NÁLEVKA  
JEŠTĚ VÍCE HODIN LÁSKY, NEŽ JE MOŽNÉ KDY SPLATIT  
GALERIE NA BIDÝLKU  
VÁCLAVSKÁ 14/16, BRNO  
20. 1.–20. 3. 2005  
KURÁTOR VÝSTAVY: SIMONA PAVLICOVÁ

UPRAVENÉ ÚVODNÍ SLOVO Z VERNISÁŽE

Jan Nálevka, absolvent ateliéru kresby Václava Stratila, svým psychofyzikálním ústrojením svatý patron a nekorunovaný král reklamy, se v posledních letech začíná prosazovat jako výrazně provokující umělec, jehož vtipné projekty mají neobyčejnou vizuální sílu, nechťejí nikdy nudit a mají ten správný říz. Jsou natolik silné, že vás vždy upoutají. Ze svého statusu umělce se zabývá manipulovanou digitální fotografií, videem a konceptuální instalací převážně v kontextu reklamních strategií. Širokou laickou i odbornou veřejnost mocně zaujal nezaměnitelným sponzor-logovým konceptem. Tříletá profesionální práce v reklamním prostředí virtuální grafiky v něm vygenerovala terapeutickou vnímavost vůči schizofrenním civilizačním symptomům, rozpolceně po něčem dychtit, toužit, něco mít a zároveň nemít a zavrhnout je s pocitem nauzey, které se snaží nově reinterpretovat v kontextu postpopkulturní současnosti.

Půvabně znějící název výstavy, který aplikoval s menší modifikací přiložením uvozovacího slůvka „Ještě“, si cizoložně vypůjčil od klasického autora amerického umění 80. a 90. let Miky Kelleyho, který infantilní plyšová či hadrová zvířátka postavil na modusový piedestal kritizující citovou vyprahlost konzumu spotřebních společností. Podobně jako Kelley i Honza vnímá, že v dnešním digitalizovaném světě, v tomto moři kulturní relativity, žene lidi vpřed neuchopitelný komplex reklamní slasti vyvolaný mechanismy nesplněných dětských přání, který povzbuzuje nejen je, ale i celý systém globalizace.

Honza Nálevka v osobním niterném přetlaku svět reklamní slasti citlivě inscenuje a moduluje divadelním způsobem v humorném comixs-animal-design-art projektu, jehož prostřednictvím dokonale zachycuje vnitřní imaginativní útroby neuvěřitelně zacyklené euro-reklamní hry. Jeho denním chlebem je nekonečné vymýšlení zidealizovaného, umělého světa, kterému vpečetuje nový ucelený soubor iluzí, promiskuitní klonové náhražky, prvoplánově zahrnující i dimenzi lásky a tělesnosti. Propagace výrobků prostřednictvím reklamních komiksových plyšáků evokuje ve spotřebiteli zdánlivě sladký ráj ztraceného dětství, uzamknuté bezpečí měkkosti a mazlivosti. Jejich multiplikační

znekonečňování vyvolává v divákovi obsedantní asociace lásky a nenávisti, šoku a lhostejnosti, které již s originálním logovým konstruktem nemají nic společného. Nekonečná dimensionalita lidských potřeb je podrobena rafinovanému multidimensionálnímu procesu zkrášlení a způvabnění.

Animovaná přehršle plyšakovitých konstruktů, jejichž pozici a strategii diktují pouze zákony trhu a v jejichž podtextu se projevuje zřetel k rozměru transcendentna a ke spontánním procesům nevědomí, představují v realitě naše nesplněné osobní požadavky na svět. S romantickým příděchem paroduje Honza strategickou reklamní argumentaci inscenováním nekonečného stupňování a vrstvení antropomorfních zvířatkových systémů, ihned rozpoznatelných euro-kódů, atraktivně zastupujících image jednotlivých firemních produktů. Logové maskoty firem, které skrzaskr prostoupily v podobě jednotek kulturní imitace náš život, si znovu a znovu přivlastňuje a s chaotickou náhodností sestavuje do nově strukturovaných životných setů galerijního prostoru.

U Honzy stojí na jedné straně určitá líbivá fascinace těmito stylisticky dokonalými produkty reklamní virtuality, které v něm vzbuzují důvěru, na druhé straně však celkovou nespokojenost až úplný nesouhlas s těmito falešnými kopiemi slasti, hrajících pro nás roli zástupné quasi-něhy a lásky. Tato dvojznačnost jeho přístupu signifikuje i metodu jeho kreujícího postupu, kdy z nashromážděného propůjčeného materiálu tahá jako králíky z klobouku jednotlivá anima zvířatkovských propriet, jež skenováním a následným kopírováním myšlenkově dekonstruuje a osvojuje si tak jejich veškerý nadreálný život. Na první pohled stabilní a přitom vnitřně živé černé lineární kontury přitom v Honzově pojetí tvoří záměrný modus vakuové vibrující prázdnoty, jež musí být za každou cenu doplněna podle vlastního kreativního rozvrhu každého z nás.

Virtuální logotypy zvířátek v Honzově rafinovaně ne-emočním podání se transformovaly ve stihomanské bůžky, v galerijním prostoru vytvořil divadelně hravé komiksové larárium, hypnotizující ikonostas globalizace, který se nám dennodenně podbízí a účelově s námi manipuluje a jemuž bezděky sentimentálně podléháme. Klony reklamní digitalizované kultury v různorodých pozicích a životních situacích, které požívají výsostné legislativní imunity v podobě ochranné známky, přicházejí na svět cestou bezpohlavního rozmnožování. Z jejich bezpohlavní danosti se mu podařilo vytěžit virtuální maximum. Přesvědčivě je kreuje na galerijní zdi v jejich zábavně bezobsažných vztazích a prezentuje nám tím určitý patologický civilizační multimediální autoerotismus, nadprůměrně koncentrovanou směs neadekvátních, atraktivně prvoplánově infantilních náhražek za narušenou

rodičovskou či partnerskou lásku, referenční dilema sebeprožívání v hluboké narcisistní izolaci.

Tímto výjimečným projektem Honza ironicky poukazuje a zdařile predikuje blízkou budoucnost či setkání třetího druhu, kdy jednou se budou na objednávku elektronicky oplodňovat a vyrábět psi a kočky, znásobené Stratilovy lišky či lišáci, ptáci Karfuráci nebo růžoví zajíčci, kteří již dnes nahrazují dědečka Mickey-Mouse a babičku Minni, vyšumělého kačera Donalda a Pepka námořníka, přičemž jejich zabarvení, mimikry, tvary a chování budou určovat pouze počítačové programy softwarových reklamních firem. Spousta umělých dvojčat, trojčat či paterčat, replikantských stvoření původně vytvořených v oblasti biologicko-počítačové, klonovou manipulací z využitelných přebytků společnosti, tyto excesy reklamního kutilství, se stanou živými 3D bytostmi, které si dokonale osvojí náš kulturní kód hravosti a dravosti a zaručí nám rádobu všeobecnou spokojenost.

A společně s autorem mohu zvolat: Sbohem sexu a rozkoši, ať žije dublér-protéza, ať žije oživený klon z reklamního projektu.

Simona Pavlicová

SHOPPING PUNK  
(Umělec 2/ 2004)

„Jako umělec zaměstnaný před monitorem reklamní společnosti si k interface vytvořil podobně sentimentální vztah, který jsem cítila k dílně svého otce. To, čemu někdo říká lenost, vrcholilo představou, co by asi vzniklo, kdybych nechala všechno nářadí pracovat za sebe.“ (Jana Kalinová)

Kdybych měl volit nejvýstižnější charakterizaci uměleckých postupů Jana Nálevky, do finále bych určitě protlačil text Jany Kalinové. Zazněl na vernisáži výstavy Jeden nikdy nestačí v brněnské galerii Eskort. Pochybovači k němu mohou podotknout, že se ani tolik nezabývá Nálevkou, jako strhává pozornost na autorku samu. Nesporně budou mít pravdu. Sám v tom vidím potvrzení nejvyšší kvality vyslovené myšlenky. Jsem přesvědčený, že v kolísavém vztahu tendenčního artefaktu a průzkumu „autorovy pozice za ním“ tkví to, co z Nálevkovy práce činí z ní soubor představ, jakým jazykem a do jaké míry lze reprezentovat fakt vlastní individuality za těch nejméně příhodných podmínek. Aby se Jana Kalinová přiblížila ke svému kolegovi, musela přenést váhu z teorie na cit a z artefaktu na vlastní představu. Vzdálila se, aby se přiblížila.

Portfolio, katalogy a kolaborace

Portfolio Jana Nálevky se rozrůstá pomalu a s každou novou sérií zůstává co se principů týče přehledné. Když Jan ve studentských letech zjistil, že by se mohl prodloužit životnost jazyka minimalismu nebo vyzdvihovat dynamiku „jednou hotového“ materiálu, omezil skoky a překvapivé subverze na minimum. Pochopil, že mu vizuální svět nabízí ready made nejen na ulicích, ale i ve výtvarné kultuře. Že se dějiny umění svou katalogizací uměleckých tendencí a žánrů podílejí na vzniku svébytných přijatých a terminologicky ošetřených soustav, jejichž mentální, nehmotný charakter je vůbec nevylučuje ze skupiny „uzavřených“ projektů a zároveň je tak nabízí k přenosu „jinam“. V podstatě k přenosu stejného druhu, jakého se dopustil Marcel Duchamp se svým sušákem na láhve. Jediným rozdílem je, že do galerie nemusíme vláčet cokoli zvenku, celá struktura ready made je v galeriích (jako v ústředních mozcích celé kulturní indoktrinace) již přítomná. „Duchamp nálevkovského typu“ proto přináší dříví do lesa. A ukazuje, jak každá otýpka uvádí celý les do pohybu. Systém se rozloží a nově doplněný pak zase dokonale zaklapne. Nálevkovo umění se nabízí, aby bylo ceněno za to, že je další v řadě reakcí, variant a transmutací původního rámce. Není autoritářsky „světoborné“,

nepobízí ihned k paradigmatickému přehodnocení, podřízeně se připojuje k matrixu. Proto také Nálevkovi vyjadřují sympatie tradicionalisté. V podobné situaci se v Čechách ocitli Jan Šerých nebo (částečně) Jiří Skála. Navzdory tomu se zdá, že všichni tři implantovali do svých „konstruktivních tendencí“ viry, jež přitakání historickým vazbám decentralizují a uvádějí ve spirální rotaci hroící četným sémantickým zhroucením.

Dům jeho rodičů

U Jana Nálevky bychom mohli pro první příklady této virové báze mohli zajít hluboko do historie. Zastavme se však v půli a stanovme si výchozí bod v domě jeho rodičů. Dům mých rodičů (2000) je barevná fotografie dvoupatrového domu, jednoduché krychle s béžovozašedlou fasádou, periferní stavbou nejspíš z druhé poloviny minulého století. Nic zvláštního na ní není, podobných stojí v menších českých městech tisíce. Jenže když Nálevka dům fotografoval, nejspíše věděl, co nám o něm přednese. Je to dům jeho rodičů. Možná ten dům ani nemá rád, ale pořád zůstává domem jeho rodičů. Čteme li si název, může nás napadnout: „Možná v něm ani nebydlel. To neřekl. Možná k němu nemá vůbec žádný vztah, kromě toho, že mu přijde důležité napsat, že jde o dům jeho rodičů.“ Znejistění, které ta budova způsobuje, nevychází z ní, vychází z textového doprovodu. Konstatuje Nálevka pouze holý fakt? Neskrývá se za prostým označení domu celá spleť autorových citových kořenů? Jan Nálevka nám to zadarmo nerozkrývá. Artefakt není tak otevřený systém, jak se někdy zdá. Sice jej můžeme donekonečna kontextualizovat přes jemný přenos minimalistického tvarosloví či génius loci českého města a vesnice, ale pokud se pokusíme proniknout směrem ke vztahu autora k domu „jeho rodičů“, máme provždy houby.

Bez názvu nejsem nic

To, co mě na Domě mých rodičů zaujalo, byla jím ustavená smlouva mezi zobrazením a názvem. U Nálevky názvy hrají významnou úlohu. Zakládají pochyby, jestli to, co se před námi objevuje, budeme moci bez výhrad vložit do sociálních, výrobně – spotřebních, umělecko historických nebo jiných souvislostí. Vždy se nám totiž autor sám ukáže jako aktivní činitel výběru možných interpretací, vztažen sám k sobě, ale současně víceznačný, neodhalený, tajnosnubný. Jeho názvy mívají podobu výzvy nebo emocionálního gesta, jsou klíčem k zobrazení, ale také rákoskou, která nás od „klíče nadosah“ odhání. Deklarovaný systém vizuálních kódů titulkem odhaluje svůj velmi

introvertní půvab.

Žijeme ve světě, který je posetý logy a-slogany. Obvykle ovlivňují a zjednodušují komunikaci a přímo ukazují na rozměr, image nabízené či žádané hmotné či duševní komodity. Vybírají si daň ve ztrátě autentického pátrání po vyjádření a ve vyprázdnění dialogu. Přesto mohou mít svoji poezii, pokud je ovšem používáme nestandardně. Mohou metaforizovat široký lidský postoj, spojující upřímné vyznání, zvrtnou ironii, prázdnotu, cynismus i schizofrenii do jednoho klubka.

Názvem Without You I Am Nothing (Bez vás/tebe nejsem nic), sloganem, který proslul jako hit poprockových Placebo, završil Jan Nálevka jeden ze svých nejvydařenějších konceptů. Oslovil ve svém okolí firmy, aby mu zaplatili přesně částku na výrobu jednoho tištěného obrazu. Pakliže souhlasili a stali se umělcovými mecenáši, vyrobil dílo, na němž bylo vytištěné pouze logo sponzora. Na co však Nálevka myslel, když připojil název? Na úděl umělce, kterému zbývá promiskuitní služba kapitálu? Na sympatii ke strategiím současné umělecké praxe? Na holý fakt této strategie? Na loga, která jsou mu zdrojem estetické jednoduchosti, jíž se chce držet? Without You I Am Nothing se vlastně nabídl všem (i dalším) možnostem, jak jimi proputovat, jen žádné nedal dar rukou trumfy. Cyklus Without You I Am Nothing se navíc spojuje se jinými cykly čerpajícími z komerční grafiky.

Don't Innovate, Imitate (Neinovuj, napodobuj, 2001) Nálevka složil ze čtrnácti černobílých tisků značek asijského spotřebního zboží, které napodobuje svou slavnější konkurenci. Na českých trzích je lehce nakoupíte. Zajímavé je, že vlastně nevznikají, aby podvedly zákazníka. Mohou sice zmást někoho nezkušeného, ale svůj vzor nenahrazují. K tomu je na tržnicích jiné zboží – boty Puma, které nejsou od firmy Puma. Ale Adidas není Adidas a otevřeně se svým zpízděným logem hlásí k „nápodobě". Jestliže Nálevka pojmenovává cyklus převzatých log výzvou k imitaci, snaží se jejich existenci určitého druhu zboží, nebo nás prostřednictvím jednotliviny vyzývá k hlubšímu přehodnocení pojetí originality nejen v umění, ale i v životě? Dává nám lekci postmoderní relační identity, odmítá tezi autentického osobního prožitku, která neobstojí při pohledu na lidstvo, krácející ve stopách duchovních, politických vzorů, a vyzývá ho ... k čemupak?

Také Shopping Punk (2003) aplikuje laciný materiál, grafické upoutávky na levné zboží v hypermarketech. Jako geometrický a barevně křiklavý potisk triček je Nálevka připravil pro bratislavskou kolektivní výstavu Československo. Jestliže se přímo nabízely jako komentář výprodejové reality dvou postkomunistických zemí, jako oblečení zůstaly i výrazem identity a identifikace skrze image. Slogan Shopping Punk pak nemusel pouze přinášet společensko ironický akcent, mohl se dotýkat i naší chuti pořádit si otevřenou proklamaci šetrnosti či chudoby.

Mina intermezzo: Popletená identita

O virech se obvykle mluví, když podrývají elektronickou i tělesnou rovnováhu nějakého systému. Pragmaticky vzato narušují, vnímáno z odstupu mění. Na konci se díky nim objevuje nová hladina systému. Antivirové programy nebo léky svádějí marnou bitvu za znovuobnovení ztracené rovnováhy, odhalují její podmíněnosti a nemožnost udržet její konstrukci (medicínskou, nulajedničkovou či filozofickou) bez náhražek. Podobně je to i s identitou. Rozplývá se bez hranic, dokud není podložena koncepcí.

Od roku 1995 se Jan Nálevka občas spojuje s Milanem Mikuláštkem do tvůrčí dvojice Mina. Během roku 2003 byli vyzváni Filipem Cenkem a Pavlem Ryškou, aby přispěli na vůbec první kompilaci české umělecké animace It's A Question Of Lust. Rozhodli se využít viru. Dali dohromady kolekci jednoduché slideshow ze společných fotografických podobizen. Dojemný obraz přátelství, podbarvený hudbou akustické kytary. Měl pouze jednu vadu: důsledně vyměněné obličejové části obou hochů. Snad každý poznal, že jde o montáž. Shrnuto, potvrzeno: autory byli najednou Jan Mikuláštk a Milan Nálevka.

Popletená identita navíc skutečně těží z viru svého druhu, ze šotku v jedné recenzi, jejíž autor si nezkontroloval, kdo z Miny je Jan a kdo Milan. Uskutečněním záměny vznikl vtip, nevázaný humor snad až do chvíle, kdy nám dojde, jak prolnutí bývají lidé, kteří se přátelí tolik let jako Nálevka s Mikuláštkem.

Léčivky a otazník... a vykřičník

Co asi vznikne, když necháme nástroje pracovat za sebe, ptala se Kalinová sebe v dílně svého otce. V textu pro Nálevku se nesnažila odpovědět. Jakousi odpovědí byly šedivé tisky na stěnách galerie Eskort. V jistém smyslu se podobají starým Nálevkovým dílům, o kterých nebyla řeč. Využívají konkrétní interface nejnovější verze programu Adobe Photoshop. „Jako vstupní materiál byly použity fotografie, které jsou uloženy ve zmíněném programu, a na ně byly posléze aplikovány všechny vizuální efekty, které při standardní instalaci a nastavení nabízí. Efekty jsou aplikovány v pořadí, v jakém jsou v menu programu, a pouze s jejich automatickým nastavením," napsal Nálevka do doprovodné rešerše o svém postupu. Šedivé ovály vytvářejí iluzi zvlněných a do sebe se zavíjející mandal. „Na tiscích jsou patrné jemné odchylky v symetrii a barevnosti, zbytky rozdílu mezi hlavou orla a přímořským letoviskem. Výrazná individualita je vítaným vkladem, jenž se na konci procesu projeví rozdílem řádově jednoho až dvou odstínů (valérů) pantonového vzorníku," popisuje je Jana Kalinová a slovy „výrazná individualita" se dotýká paradoxu. Obrazy

vypadají téměř stejně a přitom se odlišují. Autor ctil interface Photoshopu natolik, že se podrobil jeho seřazení a nepokusil se o jakoukoli kombinaci. Podobně jako vždy ctil historické souvislosti umění a hledal kolem sebe strategie a řády, jimiž si zjednodušujeme orientaci ve světě. Komplikovanější cesta by se nabízela jenom tomu, kdo by se chtěl světu vzpírat. A tomu se Nálevka rovněž u Jeden nikdy nestačí snažil maximálně vzdálit. Až na jednu výjimku: tentokrát si svůj virový „název“ nechal stranou a zmínil ho až na konci suché deskripce svého postupu. „Je podobnost s léčivými lyrickými abstrakcemi jen náhodná?!" Otazník... a vykřičník. Ironie...?

Exaktní uplatnění nabídnuté metody se každopádně nabízí k úvaze. Kým jsem, když využiji manuál. Tím, kdo uvádí v chod něco, co je podmíněno jeho tvůrcem. Ale i já mám u každého návodu na vybranou: přizpůsobit se mu, nebo ho odmítnout. Projít jím na přeskáčku. Kdo ale testuje a kdo je a za jakých podmínek testován? Nástroje se považují za prodloužené ruce, ale ruce vůbec nejsou pouze mýma rukama. Jsem víc držen, než sám držím? Kdo mě to ale drží, jestliže mě přivádí exaktním návodem až k vizi nad exaktního. To, co Jana Kalinová označí za „vyvolání ducha Photoshopu“, je nezodpovězený náznak o tom, že pod hranicemi užití nástroje a jeho strategie může ležet další vrstva. Ačkoli můžeme sledovat banální vizuální výměšek mechaniky, je li řádně okomentován, zafunguje přepínač mezi zdánlivě nespojenými myšlenkovými obvody.

Reality show: Minové pole položeno!

Nechci zapírat, že jiné způsoby nahlížení Nálevkovy práce nevznikly a že jsem se na nich sám nepodílel. Stále více se však domnívám, že Nálevka nás navádí do minového pole. Každá bomba leží v zemi za sebe, přesto všechny jsou vyskládány podle jedné mapy. Nálevka nás nechá polem našlapovat především kvůli tomu, že postupně stále méně myslíme na to, co nám ta která bomba udělá, a stále více na záludnosti v pravidlech celku. Odchýlíme li se z cesty „mezi“, uvízneme beznozí v kráteru konečných významů. Lépe zůstává pohybovat se v hraničním pásmu a Nálevkovo „rozevírání nůžek“ mezi vizuální a textovou složkou díla vidět jako radu, jak nešlápnout vedle.

Jiří Ptáček

“As an artist employed to sit in front of an advertisement agency TV monitor, he created a sentimental feeling towards an interface similar the way I felt about my father’s workshop. All he called laziness reached a peak if I were to leave the tools to work by themselves.” (Jana Kalinová)

If I had to select the most suitable description of Jan Nálečka’s artistic approach, one that would surely end up in the final round would be that of Jana Kalinová. She read it for the opening of the exhibition One is not enough (Jeden nikdy nestačí), at the Eskort gallery in Brno. Detractors might argue that it wasn’t so much about Nálečka as it was about the author herself. They must be right. I consider that as a confirmation of the highest quality of expressed ideas. Nálečka’s work can be understood as a set of notions about language and how far our own individuality can be represented under the least suitable conditions. The relationship between tendentious artifacts and investigation into “the author’s perspective” oscillates. For Jana Kalinová, to get close to her colleague, she had to shift the weight away, towards emotion, and from the artifact towards her own ideas. In order to come closer, she receded away.

Portfolio, Catalogues and Collaboration

As Jan Nálečka’s portfolio slowly expands, in principle the contents remain well ordered with every new series. When Jan discovered in his student years that he could prolong the lifespan of the language of minimalism or stress the dynamics of readymade material, he kept any leaps and unexpected subversions to a minimum. He realized that the visual world could offer him readymades not only on the streets but also in visual culture. That the history of art with its cataloguing of artistic tendencies and genres takes part in the creation of specific terminologically treated sets, whose mental, immaterial character doesn’t exclude them from the group of “enclosed” projects, but offers to transfer them “elsewhere.” This is the same as what Marcel Duchamp did with his Bottle Rack. The only difference is that we don’t have to drag the object into a gallery from the outside, the whole structure of a ready made is already present in the galleries (the central brains of the whole cultural indoctrination). A “Nálečka like Duchamp” would be like carrying firewood to a forest, where each

bundle forces the forest to move. The system is brought down and, newly supplemented, it falls back into place, perfectly. Nálečka’s work offers itself to be respected as the next one among a row of reactions, variants and transmutations of an original framework. His art is not authoritatively “earth-shaking,” doesn’t propose any paradigmatic revaluation and it subordinately submits to the matrix. That is why Nálečka is popular with traditionalists. In the Czech Republic, Jan Šerých and Jiří Skála, are in a similar situation. Nevertheless, it looks like all three of them implanted viruses into their “constructivist tendencies” that decentralize any affirmation of historic associations and spin them spirally, threatening manifold semantic collapse.

The House of his Parents

With Jan Nálečka examples of that virus could be found in the depths of history. But let’s stop in the middle and start at his parents’ house. A color photograph of a two floor house, The house of my parents (Dům mých rodičů, 2000), depicts a simple cube structure with a gray beige facade, undoubtedly one of those peripheral buildings from the middle of the last century. There are thousands of those in small Czech towns, so there is nothing special about it. But when Nálečka photographed the house he probably knew what he would be saying. It is his parents’ home. Even if he doesn’t like the house it remains the house of his parents. When we read the title, we might think, “Maybe he didn’t even live in that house. He didn’t say that. Maybe he has no relationship to the house, except that he considers it important to state that it is the house of his parents.” The insecurity instilled by this structure, comes not from the building itself, but out of the textual comment. Does Nálečka only state the bare facts? Doesn’t his simple designation of house hide a whole maze of the artist’s emotional roots?

Jan Nálečka doesn’t uncover this for free. An artifact is not as open a structure as it sometimes seems. We can contextualize ad infinitum with a subtle transfer of the minimalist terminology of Czech towns and villages, but when we try to penetrate into the relationship of the author to the house of his parents, we’ll have nothing for eternity.

I am Nothing Without a Label

What interested me in The House of my Parents what his contrast between the depiction and the title. They play an important role for Nálečka. They arouse doubts whether the things that appear in front of us can be inserted into other social contexts without reservation, such as the production-consumerist or the



artistic historic. The author himself always appears to us as an active agent representing a choice of potential interpretations; they relate to the artist himself yet remain ambiguous, undetected, enigmatic. His labels appeal to an emotional gesture and are a key to the depictions, but they are also the broom that brushes keys within the reach away from us. The stated visual code of the titles reveals its own introverted gracefulness.

We live in a world filled with logos and slogans. They tend to influence and ease communication by presenting an image of some object, offered, demanded, or as spiritual consumption. They tax any authentic seeking for expression, reducing it and rendering any dialogue null and void. But when used irregularly they can still be very poetic. They can transform a broad human attitude by rolling a sincere profession into one clump with reflexive irony, emptiness, cynicism and schizophrenia.

Jan Nálevka appropriated the slogan, Without You I Am Nothing (Bez vás/tebe nejsem nic), popularized by the pop-rock group Placebo, to finish one of his most successful concepts. He appealed to area businesses for money to make large printed pictures. Once the companies agreed they became his sponsors, and he created pictures presenting nothing more than the logo of each sponsor. But what was he thinking when he gave the work its title? Was he thinking about the fate of an artist to be condemned to that kind of promiscuous service of capital? Was he wondering what sympathy there'd be for that strategy of the contemporary artist's practice? Was dealing with the bare fact of the existence of this strategy? Or was he thinking about the logos as a-source of aesthetic simplicity that he wanted to hold onto?

In fact, the cycle, entitled Without You I Am Nothing, proposed all such possibilities without offering any particular preference. Moreover, the cycle is linked to other cycles, drawing on commercial graphics. For the earlier Don't Innovate, Imitate (Neinovuj, napodobuj, 2001), Nálevka put together fourteen black and white prints of Asian consumer goods that duplicate the products of more famous competitors. One can easily obtain these at Czech markets. Curiously, they are not created to deceive the customer. They may confuse an inexperienced shopper, but they aren't substitutes for their models. There are other products on the market that do that, like Puma shoes, made by a company other than Puma. But Adidos is not Adidas, and it says so openly with its distorted logo such it can only be an "imitation."

But when Nálevka defines his cycle of acquired logos as an appeal to imitation, is he stressing the existence of a certain kind of product or is he challenging us, via individuality, to a deeper reassessment of the concept of originality, not just in art but in life as well? Is he lecturing us on post modern relational identity, does he refuse the thesis of authentic personal experience, that folds

when confronted by humanity walking in the footsteps of spiritual and political idols. Does he instead challenge it? To what? In a similar way, Shopping Punk (2003) uses cheap material, graphics from hypermarket cheap products. Nálevka prepared them as geometric and very colorful prints on T-shirts for a group exhibition entitled Czechoslovakia (Československo), in Bratislava.

They were presented as a commentary on the clearance sale of two postcommunist countries. As clothes the shirts also served as an expression of identity and identification using the image. The slogan, Shopping Punk, didn't necessarily have to carry any social ironical accent, it could also address our desire to proclaim thriftiness or poverty.

Mine Intermezzo: Confused Identity.

We usually speak about viruses when they subvert the electronic or bodily equilibrium of some system. Pragmatically, they disturb and, seen from a distance, they alter. Finally, a new level of system emerges. Both antivirus programs and medicine fight a losing battle for the restoration of lost balance, they expose the system's dependence and impossibility of maintaining its structure (medicinal, zero one or philosophical) without substitutes. Identity works in a similar way. It spills, has no boundaries, until it is grounded on some conception.

Since 1995, Jan Nálevka has been occasionally working with Milan Mikuláščík as a duo called Mina. In 2003, they were asked by Filip Cenek and Pavel Ryška to contribute to the first compilation of the Czech art animation series called It's A Question Of Lust. They decided to use a virus. They put together a simple slide show from their collected photographs. It was a touching picture of friendship tinged with acoustic guitar music. It had only one defect: the carefully exchanged faces of both boys; everyone could see that it is a montage. Simply put, the artists suddenly became Jan Mikuláščík and Milan Nálevka.

Moreover, The Confused Identity (Popletená identita) really benefits from a virus of that kind, a printer's gremlin in a review whose author didn't pay much attention to which of Mina was Jan and which is Milan. With the realization that a exchange a joke had suddenly been created. Perhaps that's the moment when we realize the closeness of two people befriended for as long a time as Nálevka and Mikuláščík have known each other, and how the interaction of one person with another threatens the conception of an individual.

Healing Pictures and a Question Mark... and an Exclamation Mark

Jana Kalinová asked herself what happens when we leave machines to work for us, in the workshop of her father. She did not try to answer that question in her text on Nálevka. Some answers were offered by the gray prints on the walls of the Eskort gallery.

In a certain sense they resemble Nálevka's older works that we haven't discussed. They appropriate a particular interface of the latest version of Adobe Photoshop. "As source material we used photographs which had been saved in that computer program, which we subjected to all of the visual effects available from its default setting. The special effects applied to the photographs in the order that they appear in the program's menu, using their automatic adjustment settings," wrote Nálevka about his method in accompanying literature.

Gray ovals create the illusion of undulating and intertwined mandalas. "On the prints small differences apparent in symmetry and color are the remnants of the difference between the head of an eagle and a seaside resort. The expressive individuality is a welcome contribution that is apparent only in the nuance of one or two shades of the Pantone Matching System," writes Kalinová. The words, "expressive individuality," touch a paradox. Whereas all the pictures look nearly the same, they are different.

The artist so respected the Photoshop interface that he followed its instructions and didn't attempt any combinations. Similarly, he has always respected the historical consequences of art and looked around for strategies and orders that simplify our orientation in the world. More complicated approaches would be open only to those who seek to rebel against the world. Nálevka tried to avoid that in One Is Not Enough (Jeden nikdy nestačí) – with one exception: this time he kept his virus "title" to himself and mentioned it only at the end of his otherwise dry description of his method. "Is the resemblance to medicinal lyrical abstractions just coincidental?!" Question mark... and exclamation mark. Irony...?

The exact use of the proposed method begs contemplation. Who am I when I use the manual. The one putting into operation something contingent by its creator. But I have a choice with every manual: to adjust myself to it or to refuse it. I can go through it randomly.

But who is the one testing and who is being tested and under which conditions? Tools consider themselves human extensions, but these hands are not just mine. Am I more held than holding? Who holds me, when I am presented with the exact manual to the vision of the super-exact? What Jana Kalinová calls the "invoking of the spirit of the Photoshop," speaks for itself about the limits of a tool's use, suggesting that there may be another layer to the strategy. Although we can follow the trivial visual secretion of mechanics,

once it is properly commented on, it functions as a switch between seemingly unconnected thought circuits.

Reality Show: Minefield Laid!

I don't want to deny that there are other ways of viewing Nálevka's work, and that I took part in them. But the more I think about it, it seems that Nálevka is leading us into a minefield. Every mine lies in the ground by itself, but collectively, they have still been laid according to one map. Nálevka allows us to tread on the field particularly because he want us to think less and less about what the bombs might do to us, and to concentrate more on the pitfalls in the rules of the whole. Once we are distracted from the way "between," we get stuck legless in the crater of endless meanings. It is better to remain on the border line and watch as Nálevka opens up the scissors of the visual and textual part of his work as advice about how not to put a foot in the wrong place.

Jiří Ptáček

JAN NÁLEVKA  
(katalog k výstavě Karaoke 2004)

Jan Nálevka (1976) je absolventem Fakulty výtvarných umění v Brně, v současné době žije v Praze a pracuje v reklamní agentuře.

Už při svých studiích pracoval se zadanými úkoly víceméně konceptuálně. Jeho kresby nebyly kresbami, ale výpověďmi o procesu a jeho možnostech, které zůstanou divákovi utajeny. Prostředek procesu se nakonec sám stal objektem tvůrčí práce (tužka, papír). Později Nálevka překvapoval stupidními počítačovými simulacemi turistických pohlednic coby nabídkou nemovitostí hradů a zámků. Počítačové manipulace jako forma konzumní popkultury se objevují i v mnoha dalších Nálevkových sériích inspirovaných samozřejmostí, s jakou se lidé-spotřebitelé pohybují ve vizuálním světě každodennosti. Firemní loga – zosobňující jakási nesmyslná nadnárodní pravidla a zároveň představující ve svém souhrnu finanční částku, kterou musí umělec sehnat na výstavu – povyšuje Nálevka na umělecké objekty s dokonalou duchampovskou tradicí. Poněkud odosobněným procesem tvorby, nebo lépe řečeno „kreativity“ se zabývá autor v posledních projektech, o nichž se divák zase nemusí téměř nic dozvědět. Jde o mechanické postupy počítačových úkonů konkrétního programu, který vytváří zcela náhodné abstrakce zadané jakousi vyšší silou. Všechny Nálevkovy konceptuální postupy prozrazují jeho vášeň pro výzkum procesu tvorby jako samostatného uměleckého fenoménu, který je jednak velmi zábavnou činností, ale také vytváří stále nové prostory a možnosti, jak nekonečně rozvíjet samotné téma umění.

Lenka Lindaurová

JAN NÁLEVKA  
(catalogue of exhibition Karaoke 2004)

Jan Nálevka (1976) is a graduate of the faculty of graphic arts in Brno; currently he lives in Prague and works in an advertising agency. Even while studying he worked out his given tasks more or less conceptually. His drawings were not drawings, but testimony to the process and its possibilities, which remain hidden from the viewer. The materials of the process itself eventually became the subject of the creator's work (pencil, paper). Later Nálevka surprised us with asinine computer simulations of tourist postcards which seemed to show property from castles and chateaux. Computer manipulation as a form of throwaway pop culture can be found in many more of Nálevka's series of inspired platitudes, among which people-consumers move in the visual world of everydayness. Nálevka elevates company logos - personifying some kind of nonsensical supranational rules and at the same time representing in its totality the amount of finance that the artist must get hold of in order to stage the exhibition – into objets d'art, firmly in the tradition of Duchamp. The somewhat depersonalised process of creation, or to put it better “creativity”, has been occupying the artist in his latest projects, about which the viewer once again does not need to understand almost anything. It is about the mechanical approach to computer operations of concrete programmes, which create completely random abstractions ordered by some sort of higher power. All of Nálevka's conceptual approaches betray his passion for exploring the creative process as an artistic phenomenon in its own right, and one which is both a very entertaining activity and which creates ever new spaces and possibilities of how to endlessly develop the themes of art themselves.

Lenka Lindaurová

JEDEN NIKDY NESTAČÍ  
(Atelier 13/ 2004)

Kurátorce Janě Kalinové se podařilo obnovit aktivitu brněnské Galerie Eskort. Objevuje se tam aktuální, živý výstavní program, reprezentovaný díly autorů nejmladší generace, většinou ještě studentů nebo čerstvých absolventů vysokých škol.

Zatím poslední vystavující, Jan Nálevka (1976), vystudoval v Brně na FaVU VUT (u J. H. Kocmana, P. Kvíčaly a V. Stratila) a nyní pracuje v Praze. Pozornost vzbudil například významově pregnantním konceptem *Without You I am Nothing* (viz. At. č. 9/02), a to zakotvením v konceptuální zkušenosti a schopnosti obohacovat ji o reflexe sociální. Čtyřicet obrazů velkého formátu neslo vždy po jednom logu sponzora, který výrobení příslušného obrazu také financoval. Dovedeny jsou do nejčistší možné podoby . Oceňoval jsem lapidárnost, s níž umělec svou sociální situaci tematizoval. Přesto projekt představuje v jistém smyslu uzavření určité problematiky.

Jeden nikdy nestačí

Nálevka se tímto projektem obrátil k fenoménu z poněkud odlišné kategorie. Prezentoval opět sérii vnitřně souvisejících obrazů, zase jsou to obrazy počítačové, ovšem jejich smysl je výrazně jiný, nový. Snad se projevila i autorova trvalá součinnost s počítačem, jenž mu poskytuje obživu, ale hlavně se zde objevuje nová podoba tázání po smyslu obrazu tady a teď. Nezbytnou součástí výstavy je autorův text, bez něhož bychom si nebyli jisti, jak vystavené obrazy vznikly. Také pro recenzi je nejlepší ho citovat: “Série abstraktních obrazů vznikla manipulací fotografií v grafickém programu Adobe Photoshop. Jako vstupní materiál byly použity fotografie, které jsou uloženy ve zmíněném programu, a na ně byly posléze aplikovány všechny vizuální efekty, které program při standardní instalaci a nastavení nabízí. Efekty jsou aplikovány v pořadí, v jakém jsou seřazeny v menu programu, a pouze s jejich automatickým nastavením. Záměrně je použita poslední verze programu s nejnovějšími efekty. Vzniklé abstrakce jsou tak přímo ovlivněny pouze samotným programem. Autorským záměrem bylo vytvořit obraz pomocí všech obrazových vizuálních efektů, které běžně využívají tištěná média, s nimiž se prakticky denně setkáváme. Výsledek je však s ohledem na možnosti technologie překvapivý. Je podobnost s léčivými lyrickými abstrakcemi jen náhodná?”. Skutečně nás překvapí jednak velká vizuální podobnost všech obrazů, ale také jejich syntax. Všechno jsou to jakési elipsy s náznakem prostorového útvaru v horní polovině a svou syntaxí

i subtilní barevností skutečně asociují klasicky malovanou lyrickou geometrii, třeba od Václava Boštíka. A přitom jak daleko má metoda jejich vzniku od koncentrovaného, meditativního malování jakéhosi kosmického řádu - nebo třeba nikoliv... Když se vyčerpají všechny nejaktuálnější technologické možnosti, které jsou dnes v grafických počítačových programech přítomny, nevzniknou žádné nebývalé formy, žádné překvapivé spojení, ale esteticky nosné skladby. Jejich paradoxnost se vyjevuje právě díky jasnému konceptu, jehož jsou nositelem. Kdyby do nich vstoupila jakákoliv další autorova manipulace, byl by koncept pokazen. Nálevka je však zkušený autor a dokáže přesně artikulovat svůj záměr. Vzpomínám si na jeho počátky - tehdy byl fascinován možnostmi monochromu a zkoumání vizuálních odlišností záznamů tužek různé tvrdosti. Nepatrné vizuální rozdíly mezi jednotlivými černými plochami, to bylo jeho poselství (někteří z pedagogů na FaVU je nemohli překousnout).

Dosud má tento umělec za sebou řadu prací, syntetizujících jeho východiska se sociálními sděleními. Referuje podobně analiticky, jako tomu bylo v jeho dávných monochromních kresbách černými tužkami, o samotné povaze počítačového obrazu. To je jistě také sociální konotace, neboť se vztahuje ke světu masové komunikace, jež nás zaplavuje, ale je to také analýza zvoleného média, byť nesrovnatelně komplikovanějšího, než byly tužky. Soubor má symptomatický název: *Jeden nikdy nestačí*. Teprve v sérii si u jeho nových obrazů verifikujeme, jak dalece jsou všechny kompozice podobné i jak dalece na nich identifikujeme jejich “počítačový rukopis”. Na první pohled nenápadná výstava byla pregnantní ve fungování zvoleného konceptu. Jan Nálevka opět potvrdil, že patří mezi nejmladšími k těm nejsobitějším.

Jiří Valoch

## JAN NÁLEVKA UKAZUJE POMĚR MEZI UMĚNÍM A EKONOMIKOU (MF DNES 26. 8. 2002)

K běžným frázím umělecké kritiky patří obrat, který říká, že určité umělecké dílo není pouze chladným kalkulem, ale je také dostatečně citové a procítěné. Výstavní projekt šestadvacetiletého absolventa brněnské Fakulty výtvarných umění Jana Nálevky nazvaný Without You I'm Nothing, který byl po březnové premiéře v pražské galerii NoD přenesen v polovině prázdnin do bilinské Výstavní síně U Kostela, má naopak všechny rysy precizního kalkulu včetně doslovného ekonomického významu. Dvacet čtyři vystavených obrazů provází autorský komentář popisující celý koncept a jeho provedení. Tématem projektu se stala praxe získávání finanční podpory na umělecké a kulturní akce od sponzorů a způsob vzájemně přijatelné symbiózy kapitálu a umění i mezí, jež jsou ještě únosné. Jan Nálevka nabídl prostřednictvím René Rohana, výtvarníka činného v oblasti získávání financí pro galerie a výstavy, různým firmám zhotovení tištěného obrazu s námětem jejich logotypu a jeho zveřejnění na výstavě. Žádal přitom jen o takovou částku, aby byly pokryty výrobní náklady obrazu a nutná administrativa. Zisk autora byl programově vyloučen. V Nálevkově jednoduchém, ale do všech detailů dovedeném projektu se uplatňují základní rysy jeho individuální poetiky - konceptuální pojetí uměleckého díla, vztah pojmové a vizuální složky, přehodnocení geometrického rozvrhu a tradičních médií výtvarného umění, vstup do sociálního kontextu, zapojení mimouměleckých forem vizuality do umění. Přesný koncept, který posouvá zavedenou povinnost zveřejnit na výstavě logo sponzora do polohy hlavního a jediného motivu každého obrazu, a tak ho proměňuje (současně znehodnocuje i zhodnocuje) v nástroj reklamy, ukazuje bez výslovného kritického komentáře poměr mezi uměním a ekonomickými investory a vyprazdňování tohoto vztahu. Zároveň upozorňuje na symbolickou vizuální komunikaci v postindustriální společnosti a poskytuje příležitost, aby si návštěvníci výstavy uvědomili, jak ve společnosti a ve vědomí jednotlivce vzniká buď kladné, nebo záporné povědomí o subjektech, vystupujících navenek pod značkami, jimž dává tvar současný grafický design.

Zbyněk Sedláček

## JAN NÁLEVKA SHOWS THE RELATIONSHIP BETWEEN ART AND ECONOMICS (MF DNES 26. 8. 2002)

Among the regular phrases an art critic uses is the word reversal, which says that a certain work of art is not only a cool calculus, but is also sufficiently affective and passionate. The exhibition project by the twenty-six-year-old graduate of the Brno faculty of graphic arts Jan Nálevka which is entitled Without You I'm Nothing, and which was transferred from the Prague NoD gallery after its March premiere to the U Kostela exhibition space in Bilina half way through the holidays has, on the other hand, all its features precisely calculated, including its literal economic meaning. The twenty-four pictures exhibited are accompanied by an authorial commentary describing the whole concept and its execution. The theme of the project became the practice of gaining financial support from sponsors for artistic and cultural events, and a way to a mutually acceptable symbiosis between capital and art and even between which are still respectable. Through the mediation of René Rohan, an artist operating in the area of obtaining finance for galleries and exhibitions, Jan Nálevka offered to manufacture for various firms prints adorned with their logotypes, and also their publication at the exhibition. For this he asked only for such an amount of money as would enable him to cover the production expenses of the pictures, and unavoidable administrative costs. As part of the programme, any profit to the artist was ruled out. In Nálevka's simple project (albeit one carried out in a detailed way), he invoked the basic features of his individual poetics – a conceptual interpretation of the work of art, the relationship between the conceptual and visual elements, a reappraisal of the geometric schedule and the traditional media of the plastic arts, an entrance into the social context, and the connection of non-artistic forms of the visual to art. The exact concept shifts the well-established duty to publish the logo of the sponsor at the exhibition to the main space, and that as the sole motif of the picture, thus transforming it (simultaneously adulterating and evaluating it) into an advertising tool, showing without express critical comment the relationship between art and economic investors and voiding this relationship. At the same time it draws attention to the symbolic visual communication in post-industrial society and provides an opportunity for visitors to the exhibition to realise how, both in society and in the individual psyche, either a positive or a negative awareness grows of subjects outwardly appearing under the signs which provide the shape of contemporary graphic design.

Zbyněk Sedláček

JAN NÁLEVKA "ZEM PLNÁ MLÉKA"  
12.12. 2000 - 1. 1. 2001, Galerie Jelení Praha

Výstava "Zem plná mléka", prezentuje umělce tzv. brněnské scény, tedy umělce, kteří studoval na Fakultě výtvarných umění v Brně. Jan Nálevka byl žákem Petera Rónaie a Václava Stratila a členem skupiny Mina, kterou v roce 1995 založili s Milanem Mikuláštkem. Je to konceptuální umělec, který pracuje většinou s instalací, ale také s fotografií.

Na výstavě v Galerii Jelení představil Jan Nálevka zem plnou mléka, resp. zemi plnou továren na mléko. Celá výstava nepřímou vztahovala k městu. Celý prostor byl zastavěn bílými sokly. Nic na nich však nestálo. Vypadaly jako architektura a byly doplněny velkoformátovými fotografiemi a videem. Na nich bylo možno shlédnout vyprázdněná okolí měst, parkoviště, továrny, dálnice, McDonald u velké dálnice. Nebylo zřejmé, z které země záběry pocházejí. Část byla z okolí Brna, část z industriálních částí Francie apod. Globální, univerzální, decentralizované město, které pokrývá už celou krajinu, nemá začátek ani konec.

Projekce promítaná na stěnu představovala sestříhaný akční film ze šedesátých let, jež ukazoval obrovské Godzilly při totální destrukci Tokia. Z filmu jsou vybrány části, které představují pouze šlapání po mrakodrapech, padající domy, střechy, střelbu, kouř. Koncept výstavy vypadá jako poukaz na apokalyptickou vizi světa, který je natolik industriální, že je jedinou možností a vysvobozením jeho destrukce.

Jednoduchost takového výkladu je však úmyslně zkomplikována tím, že naléhavost destrukce města ve jmenovaném filmu je z dnešního pohledu více komická než hrozivá. Ve své době strašidelný film je průhledný svou nedokonalou animací. Místo strachu ze zvířat vnímáme jejich nepřírozený pohyb v malých modelech domů. Na konci filmu při západu slunce odlétající monstra vypadají spíše jako roztomilá plastická zvířátka, která neměří více než deset centimetrů. Nálevka tedy jako vždy pouze naznačuje myšlenky s jemnou ironií, nedává žádné opovědi a moralizující závěry.

Gabriela Bukovinská

JAN NÁLEVKA  
(Umělec 1/ 1999)

nar. 1976, od roku 1994 studuje na Fakultě výtvarného umění v Brně, nejdříve v ateliéru Petera Rónaie, pak Petra Kvíčaly a nyní Václava Stratila  
Jan Nálevka je velmi svérázný autor, jehož tvorba se naštěstí nepodobá téměř ničemu. Dá se o něm mluvit jako o konceptuálním minimalistovi, který své projekty realizuje důsledně až do vyčerpání možností tématu. K jeho nejvýraznějším konceptům patří kresby černými tuhami, ve kterých systematicky analyzuje kresbu na ploše, jež ve výsledku je vlastně monochromní. U kresby pochopitelně nejde o barvy, v případě „pokreslení“ celé plochy však neběží ani o jakousi autoterapii. Médium kresby tu slouží jako formální prostředek, skrze který lze získat další informace: o síle a druhu tuhy, o jejím výrobci, jejích chemických a optických vlastnostech atd. Je to objektivní zpráva o kresbě, nezátížená rukopisem a díky monochromii vlastně antivizuální. Zvláštní působivosti dosáhl Nálevka v logicky domyšleném a čistě konceptuálním díle, kde prezentuje řadu černých šanonů se vzorníky „černých papírů“ řazených podle účinků různé síly tuh a podle výrobců. Mnoho jiných umělců by s tímto konceptem vystačilo už celý život: je nosný a v podstatě nekonečný. Nálevka však naštěstí ztratil trpělivost a do konceptu mu pronikla barva. Minimalistické, hladké jednobarevné plochy vycházejí z „bruselské“ průmyslové estetiky, ale obsahují současný koncept: imitují například dveře ledniček, jiné plochy vznikly mícháním barev do optimálního tónu, který byl inspirován skutečným výrobním názvem barvy. Z monochromních ploch vznikly jednobarevné modely hradů, jakési nostalgické a typicky české ready made s mnoha možnostmi interpretace a z nich počítačové fotografie novodobých podnikatelských paláců - zářivými barvami rekonstruovaných domů v regionálním měřítku. Nálevkovo konceptuální uvažování o vlastní práci se neustále a překvapivě rozvětjuje, což je zásadní předpoklad tvůrčí činnosti, která reflektuje i sama sebe.

Lenka Lindaurová

NÁLEVKA SI NEHRAJE JEN S ARCHITEKTUROU  
(MF DNES 4. 6. 1999)

Jan Nálevka, Galerie Druhá modrá, Brno  
13. 5. - 6. 6.1999

Od loňského podzimu má Brno další výstavní prostor v podobě malé galerie Druhá modrá v předsálí a přízemí domu na Lieberzeitově ulici číslo 14. Výstavy jsou v budově, kde je jinak běžný úřední provoz, takže do kontaktu se současným uměním zde nevstupují pouze specializovaní zájemci. Květnová výstava studenta brněnské FaVU Jana Nálevky (nar.1976) navíc upoutává provokujícími hravými barevnými parafrázemi architektury. Ve vstupním sále je cyklus šesti počítačem manipulovaných fotografií v rozměrných šedavě natřených silných rámech, které svou mohutností ještě více podtrhují lehké zmatení perspektivy a barev na vlastních fotografiích. Jednou z krajiny září ostře fialové štíty domů i obloha v pozadí, podruhé je vedle zříceniny hradu stereotypní "americká" vilka, v další krajině se pasou zářivě žluté ovce a jinde jsou zase před modrým kostelem ovce modré. Chemické přebarvení skutečnosti je provedeno počítačem, stejně jako antiperspektivní posuny staveb. Autorovi se daří zbystřit naši pozornost a přinutit nás k přemýšlení o podobách krajiny, která nás obklopuje. Možná je ale krajina s architekturou pouze zástupným tématem a tím hlavním, co Nálevku zajímá, je otázka skutečnosti a iluze. Vždyť žijeme ve světě zprostředkovaných, tedy iluzivních informací, které k nám putují stále častěji právě prostřednictvím počítače! A tady názorně vidíme, jak snadno může počítač obarvit ovce na fialovo, trávu na červenou a hrad umístit vedle vilky z konce minulého století. Navíc je tu zvláštní jemná hra s významy, neboť z vystavených věcí nelze vyčíst, jestli je autor nadšen manipulativními možnostmi elektrotechniky, nebo zda kriticky ukazuje na jejich zneužitelnost. Ale už na dřívějších výstavách se Nálevkovy práce pohybovaly na neostrém rozhraní nezávazné hravosti a vážného přemýšlení. Výstava však jednoznačně potvrzuje, že nastupující nejmladší umělecká generace brněnského okruhu je díky působení Fakulty výtvarných umění VUT stále silnější součástí uměleckého provozu. Její tvorbu musíme sledovat stejně pozorně, jako podprahové jevy ve společnosti, o nichž metaforicky výtvarná díla promlouvají.

Radek Horáček