

# Nick Cave

Narozený 1959 ve Fultonu v Misouri, žije a pracuje v Chicagu. Roku 2009 uspořádalo Yerba Buena Center for the Arts v San Franciscu putovní samostatnou výstavu jeho prací. Účastnil se mimo jiné skupinových výstav v Museum of Contemporary Art v Chicagu, v Göteborgs Konsthall ve Švédsku a Kunstmuseum Wolfsburg v Německu. Jeho dílo je zastoupené ve sbírkách Brooklyn Museum of Art v New Yorku, Detroit Institute of Arts a Hirshhorn Museum and Sculpture Garden ve Washingtonu D.C.

Jádrem Caveovy hybridní tvorby jsou neobyčejné „zvukové obleky“. Pestře zdobné obleky jsou určené ke statickému vystavování, dají se však také nosit při frenetických, v podstatě tanečních vystoupeních, která umělec dokumentuje na fotografiích a ve videích. Obleky, vytvořené na velikost Caveova těla a navržené tak, aby svého nositele zcela zakrývaly a maskovaly, mají šamanskou auru a psychedelicky pestrý vzhled připomínající karnevalové kostýmy a africké obřadní oděvy. Sešité jsou s krejčovskou zručností z nespočetných obyčejných i kuriózních součástí a jejich divoké kombinace barev a textur oslavují radostný chaos každodenního života, přičemž zároveň poukazují na paralelní svět rituálů a kouzel – do stupně pouze prostřednictvím pohybu a barev, hudby a hluku.

Cave svůj první oblek vytvořil z větviček nasbíraných v místním parku. „Nevěděl jsem, že je to *zvukový* oblek, dokud jsem si ho nevzal na sebe,“ vzpomíná, „při pohybu v něm jsem si ale uvědomil, že větvičky vydávají praskavý zvuk.“<sup>1</sup> Objev umělce přiměl experimentovat s mnoha dalšími nalezenými materiály od knoflíků, korálků a flitrů po ponožky, chlupy a obarvené vlasy. Výsledky mají hravý, bizarní charakter, také však zakrývají rasu a pohlaví každého, kdo se do nich oblékne, a vyčarují prostor pro činnost, přemýšlení a fantazii, v němž je taková klasifikace druhotná nebo bezvýznamná. „Chci zkrátka vrátit oděv do oblasti snění,“ říká Cave. „Snad to dokážu rozjet. Daří se mi to?“

### Caveovy „zvukové obleky“ mají šamanskou auru a psychedelicky pestrý vzhled.

Vedle výtvarného vzdělání se zaměřením na textil se mu dostalo také tanečního vedení od choreografa a aktivisty Alvina Aileyho, což výrazně a tvůrčím způsobem ovlivnilo jeho přístup k práci.

Caveovy obleky působí dynamicky a živě, i když jsou vystavené jen na figurínách. Ještě více ožívají při vystoupeních a na videozáznamech, kde mění lidské bytosti v dobrotitivé příšery připomínající maňásky z Muppet Show Jima Hensona. Kromě těchto známých postavíček však také odrážejí estetickou strategii jiných umělců a designérů, zejména kosmické figury uměleckého kolektivu Forcefield a identitu měnící počiny módní ikony Leigha Boweryho. U diváků sice nepřestávají asociovat hrozné voodoo rituály a šamanské kostýmy, zanechávají však spíše dojem lehkosti a osvobození.

### Bez názvu / Untitled, 2009.



Roku 2011 mohl dát Cave průchod svým neodbytným vizím na dvou výstavách pořádaných souběžně v New Yorku. Volná instalace oslnivých kostýmů v Mary Boone Gallery byla prezentována jako „hřiště bez pravidel“ a zaměřovala se na bezstarostnou individualitu ztělesněnou v dílech. Pro tento soubor je typický *Zvukový oblek (bez názvu)*, 2009, bizarní spojení oblečení, hraček a různých třepek. V Jack Shainman Gallery si mezitím zdrženlivější skupina obleků v tlumených barvách kladla za cíl propojit Caveovu tvorbu v odraz společnosti jako celku. Tak například v *Mluvo hlasitěji / Speak Louder*, 2011, umělec spojil několik figur dohromady a jejich povrch pokryl tisíce různých černých knoflíků, přičemž tímto postupem poukázal na rozmanitost hlasů existujících vedle sebe.

1 | Z rozhovoru s umělcem, <http://www.youtube.com/watch?v=soKLCXcov9kU&feature=related>



## Nicole Eisenmanová

Narozená 1965 ve francouzském Verdunu, žije a pracuje v New Yorku. Samostatně vystavovala v Kunsthalle v Curychu, Museo de Arte Carrillo Gil v Mexiku, Herbert F. Johnson Museum of Art při Cornellově univerzitě v Ithace ve státě New York, Centraal Museum Utrecht a San Francisco Art Institute. Její dílo je zastoupeno ve sbírkách Museum of Modern Art v New Yorku a San Francisco Museum of Modern Art. Roku 2006 uspořádala jako kurátorka spolu s A. L. Steinerovou skupinovou výstavu „Lesbgrace“ / Ridykeulous v newyorské galerii Participant, Inc.

Obraz *Triumf chudoby*, 2009, představuje složité aranžmá nesourodých osob a artefaktů. Kolísá mezi extrémní stylizací a relativním naturalismem, přičemž střídá patrné projevy sociálního citění s odtažitější, akademickou investicí do abstraktního formalismu a umělecko-historických odkazů. Jádrem kompozice tvoří rozbité auto, které „řídí“ nahá žena s bambulovitým červeným nosem. Obklopena je tristní snůškou postav, mezi nimiž se nachází podivně mechově zelená dívenka držící žebračkou misku, muž s poněkud plazími rysy oděný v cylindru a fraku, jenž má spuštěné kalhoty obnažující zadnici přetočenou dopředu, vyzáblý muž s kapsami naruby a nahé africké dítě s nafouklým břichem.

V popředí se potácí zástup postav vypůjčených z alegorického plátna *Slepý vede slepého*, 1568, Pietera Bruegela staršího. V autorčině podání je tato politováníhodná skupina zmenšená a po hlavě se kácí do houfu cupitajících kryš. Zbývající objekty na obraze působí zcela staticky, jako by čekaly na jakési znamení – nebo almužnu. Hledí sice stejným směrem, jakým stojí vozidlo, jejich naděje se však zdají být podobně zhaslé. Autorčino téma je nadčasové a její výchozí metoda tradiční, avšak *Triumf chudoby* nepůsobí zastarale ani konzervativně. Uplatněním celé škály přístupů a narážek v rámci jediného obrazu Eisenmanová odráží samolibost ze strany diváka a vybízí nás k uvedení vizuálně nesourodých složek v soulad, ať už máme povědomí o jejich původu či nikoli.

### Eisenmanová bez zábran zobrazuje společenské situace a místní postavy spolu s očividněji závažnými tématy.

„V malířství, zejména francouzském,“ poznamenává Eisenmanová, „existuje celý žánr věnovaný lidem, kteří jedí a pijí, a zdá se, že pivní zahrádka je pro

jisté obyvatele Brooklynu jednadvacátého století obdobou velkolepých promenád a společenských prostor devatenáctého století. Chodíme tam do společnosti a lkát nad zkažeností dnešního světa a posedlostí naší kultury štěstím.“<sup>1</sup> Na obrazech, jako je *Pivní zahrádka s Ulrikou a Celestýnou*, 2009, zkoumá toto téma prostřednictvím obdobně různorodých přístupů, přičemž cíleně využívá neladící barvy a neohrabané tvary, aby vyvolala dojem chaotického prostředí. (Jak si při hodnocení těchto děl všimá kritik John Yau: „Brooklyn je kypící všehochuť. Neexistuje v něm společný jazyk ba ani žargon, na kterém by se všichni shodli, žádný pevný základ [a týká se to i stylu], o němž by se dalo opřít.“<sup>2</sup>)

Způsob, jakým Eisenmanová bez zábran zobrazuje společenské situace a místní postavy spolu s očividněji závažnými tématy, odhaluje skrytou hravost a vtíp. Nejvíce ze všeho její dílo vyznačuje neklidnou, hravou energii, díky níž ani nekonvenčnější a nejvážnější témata nepůsobí vyčerpaně nebo pesimisticky. V nedávno vzniklém souboru „Hlavouni“ / Large Heads jsou výsledkem autorčiných volných výpůjček od umělců včetně Picassa, Emila Noldeho, Keitha Haringa a Philipa Gustona monumentálně rozměrné portréty obdařené rtuťovitou lehkostí komiksů. Mnozí malíři s oblibou zapojují mnohočetné odkazy a způsobem oficiálně schváleným postmoderní teorií přeskakují mezi obdobími i metodami, avšak jen málokdo tak činí s takovou přirozeností a přístupností jako Eisenmanová.

**Nemotora / Slothy, 2006.** Olej na plátně, 25,4 x 25,2 cm



1 | Umělkyně citovaná v tiskové zprávě, Leo Koenig, Inc., New York, 2009.

2 | John Yau, „Nicole Eisenman“, *Brooklyn Rail*, prosinec 2009/leden 2010.



**Pivní zahrádka s Ulrikou a Celestýnou / Beer Garden with Ulrike and Celeste, 2009.**  
 Olej na plátně, 165,1 x 208,3 cm.



**Chlap umělec / Guy Artist, 2011.** Olej na plátně a koláži, 193 x 152 cm.



## Urs Fischer

Narozený 1973 v Curychu, žije a pracuje v Curychu a New Yorku. Jeho samostatné výstavy se konaly např. v Kunsthaus Zürich, Museum Boijmans Van Beuningen v Rotterdamu, Centre Pompidou v Paříži, New Museum v New Yorku a Fondazione Nicola Trussardi v Miláně. Účastnil se také Whitney bienále a získal několik ocenění včetně curyšské ceny Providentia-Preis Young Art pro mladé umělce.

Koncem roku 2007 zjistili návštěvníci Gavin Brown's Enterprise, že vlivná newyorská galerie doznala radikálních změn. Tentokrát však proměna nenastala díky tvůrčímu přírůstku, ale spíše šokujícímu a pracně dosaženému úbytku. Na dané místo navázaná instalace (či lépe anti-instalace) *Ty*, 2007, byla v podstatě dírou v zemi, kráterem o rozměrech zhruba 9 x 12 metrů, 2,44 metrů hlubokým a obehnaným úzkou římsou. Dílo vzniklo rozbitím betonové podlahy sbíječkami a vybagrováním hlíny a suti pod ní, načež byl prostor ohraničen novými zdmi. Umělec s týmem asistentů vytvořil též kopii hlavní galerie v menším měřítku a umístil ji jako úvod k hlavní události. *Ty* tak představovalo napínavé fyzické, psychologické a konceptuální přepracování.

*Ty* sice bylo šokující, avšak nikoli bezprecedentní. Jeho kořeny lze nalézt v tvorbě autora i dalších umělců. Fischer často přistupuje k muzeální a galerijní architektuře s trůfalou neúctou, například vysekává díry do zdí v dílech, jako *Kir Royal*, 2004, aby poukázal na přehlížený a neprozkoumaný mechanismus tvorby výstav. Podobný přístup zvolil roku 1986 Chris Burden ve svém *Obnažení základů muzea/Exposing the Foundation of the Museum* v galerii Geffen Contemporary při Los Angeles Museum of Contemporary Art, kdy si návštěvníci díky třem příkopům vykopaným uvnitř budovy mohli prohlédnout její spodní konstrukci a sestoupit do ní. Projekty obou umělců tak obnažují instituce světa umění bez ohledu na to, jak vzdálené, ať už fyzicky či ideologicky, se mohou zdát od trvalých staveb.

*Ty* rovněž odkazovalo k landartovému hnutí konce 60. let, zejména pak k interiérovým projektům Michaela Heizera a Roberta Smithsona, a má místní příbuznou v dlouhodobé instalaci *Místnost s newyorskou půdou / The New York Earth Room*, 1977. Všechna tato díla těží z někdy nečekané síly jinak známých materiálů, přičemž si hrají s měřítkem a kontextem, aby poukázala na průnik uměle vytvořených prostorů s rozličným prostředím. *Ty* konfrontovalo diváky s okolím obzvlášť přímočaře, také však otevřelo celou škálu metaforických asociací. Vzhledem k umístění galerie v New Yorku se nabízelo zamyšlení nad neustálým a konkurencí živěným cyklem výstavby a přestavby velkoměsta nebo jeho ústředním postavením na trhu s uměním (jemuž, jak dílo naznačuje, může jednou upadnout dno).

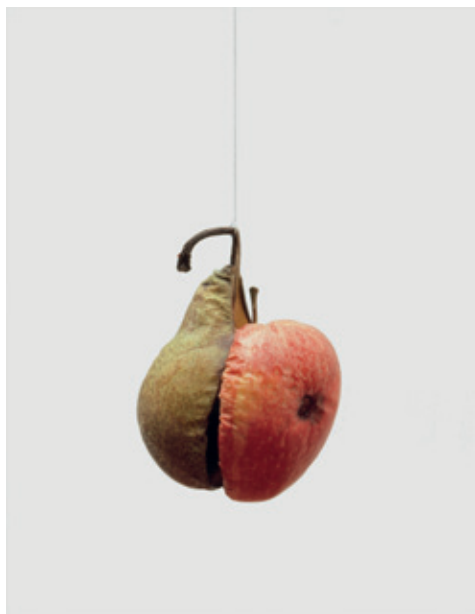
### Ty konfrontovalo diváky s okolím obzvlášť přímočaře.

V jiných dílech autor používá širokou škálu materiálů – od oceli po silikon a od betonu po hlínu – k vyjádření v zásadě proměnlivé podstaty objektů i idejí. Zajímá ho doba trvání a entropie, přičemž vytváří figury, které se během výstavy mají roztéct jako svíce, a sešroubovává dohromady navzájem nepasující poloviny dvou různých plodů, čímž vzniká rychle se rozkládající falešný hybrid. Dokonce i jeho navenek odolnější díla prozrazují hluboký zájem o pomíjivost a silně vyvinutý smysl pro absurditu. Tak například *Bez názvu (Lampa/Medvídek)*, 2005–2006, je 7 metrů vysoká bronzová socha medvídky na hraní, kterým prochází obrovská stolní lampička. Po instalaci před Seagram Building na Park Avenue se roku 2011 prodala na aukci za necelých sedm milionů dolarů.



**Bez názvu (Lampa/Medvídek) / Untitled (Lamp/Bear), 2005–2006.** Kombinovaná technika, 700 x 650 x 749,9 cm. Soukromá sbírka.

**Bez názvu / Untitled, 2000.** Jablko, hruška, šrouby, nylon, různé rozměry. Gavin Brown's Enterprise, New York.



# Douglas Gordon

Narozený 1966 ve skotském Glasgow, žije a pracuje v New Yorku. Získal následující ceny: Turnerova cena, 1996; Venice Biennale's Premio 2000, 1997; Hugo Boss Prize (Somon R. Guggenheim Museum), 1998 a Roswitha Haftmann Prize, 2008. Jeho dílo bylo vystaveno v Museum of Contemporary Art v Los Angeles, Fundació Joan Miró v Barceloně a Museum of Modern Art v New Yorku. Jeho film *Zidane, portrét 21. století*, režírovaný spolu s Philippem Parrenem, měl premiéru na festivalu v Cannes roku 2006.

„Vycházeli jsme z velice jednoduché představy, že se po slonici bude chtít, aby se přetočila a dělala mrtvou,“ říká autor, když líčí, jak vznikala jeho videoinstalace *Dělej mrtvou; Reálný čas*, 2003. „Chtěli jsme, aby zvíře udělalo něco, na co není zvyklé, a my mohli sledovat, jak se bude chovat.“ Řeč je o čtyřleté indické slonici Minnie, která byla i se svým trenérem převezena uprostřed noci z Connecticutu do newyorské Gagosian Gallery, aby umělci zahrála před kamerou. Kromě lehání a vstávání měla Minnie provádět řadu jednoduchých pohybů, jako je chůze vpřed a couvání, přičemž její pohyby byly snímány na video, často v detailním záběru.

„Chtěli jsme propojit film o přírodě s medicínským dokumentem,“ vysvětluje autor, „sledovat objekt způsobem, který by se dal využít pro praktické účely, ale měl také jistou estetiku.“ Koncepce hybridní formy, v níž se setkávají navzájem nesourodé filmové žánry, hraje v umělcově díle často ústřední roli. Barevné, němé video *Dělej mrtvou; Reálný čas* pravidelně přerušované zatmívačkami do černé má odstup klinického dokumentu, zaměřuje se však také na formálně krásné detaily implikující subjektivnější uchopení. Video promítané v setmělém interiéru (původně v tomtéž, kde bylo natočeno) na dvě volně stojící projekční plochy ve sloní velikosti a malý monitor má v sobě impozantnost, jakou si častěji spojujeme s kinem.

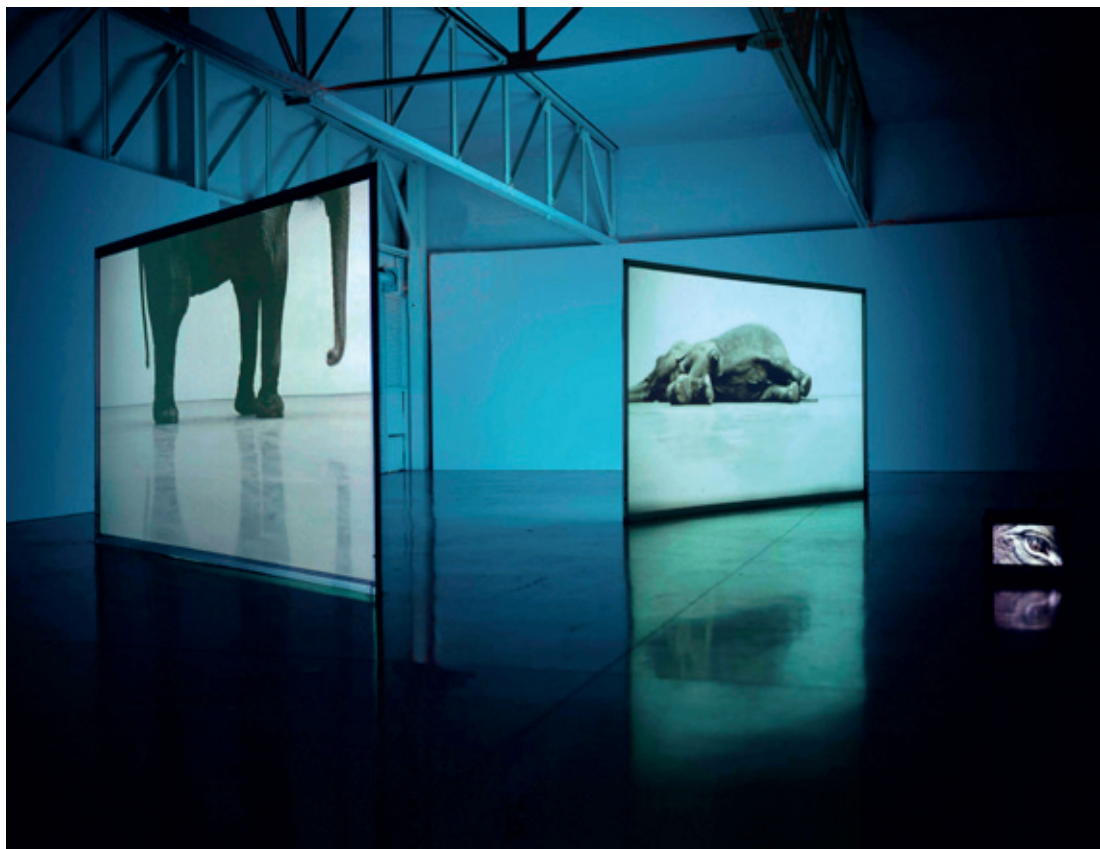
Natočený záznam *Dělej mrtvou; Reálný čas* je původní, autor však často využívá již existující materiál, aby prozkoumal metodologii filmu a jeho významy i účinky. V průlomovém *24hodinové Psychu*, 1993, zpomalil ikonický horor Alfreda Hitchcocka, aby trval celý den a noc, jak naznačuje titul, čímž zcela transformoval naši zkušenost s vyprávěním dobře známým ve svém celkovém rozpětí, avšak mnohem méně již v podrobnostech políčko po políčku. Autor též posunul technické hranice s cílem prezentovat události z dosud nevidaných úhlů pohledu: roku 2006 spolupracoval s Philippem Parrenem na celovečerním snímku o fotbalistovi Zinédinu Zidanovi, *Zidane, portrét 21. století*, v němž byly záznamy ze sedmnácti synchronizovaných kamer smontovány do syntetické studie hráčových pohybů v průběhu zápasu.

V *Dělej mrtvou; Reálný čas* autor své médium dekonstruuje s cílem blíže prozkoumat jedinečnost zvířete, které má před sebou, a zároveň uvést do chodu a zintenzivnit výměnu mezi obsahem a kontextem. Instalace staví nejen Minnie a její obraz, ale též umělce, galerii a diváka coby provázané hráče do dramatu o rozporech mezi přirozeností a výchovou, performancí a prezentací. Kritik Jerry Saltz také rozeznává zlomyslně satirický osten: „Uvedení cirkusu připomínající události v tomto nápadně cirkusovém prostředí vás nutí pomýšlet na alfa samce jako Richard Serra, Anselm Kiefer, Damien Hirst a Julian Schnabel, kteří všichni v tomto prostoru ukazovali svaly,“ píše. „Atmosféra tím dostává poněkud sarkastický náboj.“<sup>1</sup>

**Douglas Gordon a Philippe Parreno, Zidane, portrét 21. století / Zidane, un portrait du 21e siècle, 2006.** Barevné video se zvukem, 91 minut.



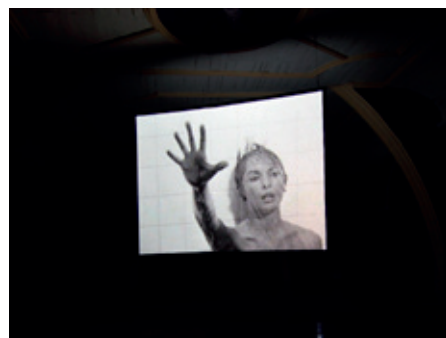
1 | Jerry Saltz, „Sloní muž“ / “Elefant Man”, *Village Voice*, 25. 3. 2003. <http://www.villagevoice.com/2003-03-25/art/elephant-man/>



k.364, 2010. Záběr z instalace, Gagosian Gallery, Londýn.



**24hodinové Psycho/24-hour Psycho, 1993.** Jednokanálové černobílé video, němé, 24 hodin. Záběr z instalace, Le Méjan, Arles, 2011.





## Takashi Murakami

Narozený 1962 v Tokiu, žije a pracuje tamtéž. Samostatně vystavoval v Serpentine Gallery v Londýně, Museum of Contemporary Art v Tokiu, Museum of Fine Arts v Bostonu a Château de Versailles ve Francii. V roce 2001 zorganizoval paradigmatickou výstavu „Superploché“ / „Superflat“. Jeho retrospektivní výstava „© Murakami“ mezi roky 2007 a 2009 putovala z Museum of Contemporary Art v Los Angeles do Brooklyn Museum v New Yorku, Museum für Moderne Kunst ve Frankfurtu a Guggenheim Museum v Bilbao.

**Termín „superploché“ vyjadřuje vrozenou japonskou zálibu v dvourozměrném zobrazování, které dosáhlo vrcholu ve stylech manga a anime.**

Roku 2010 šel autor ve stopách několika dalších současných umělců, včetně Jeffa Koonse a Xaviera Veilhana, a vystavoval v ojedinělém prostředí Château de Versailles, opulentního královského paláce Ludvíka XIV. Výstava „Murakami – Versailles“ představila dvacet dva děl post-popartové ikony rozmístěných v patnácti pokojích paláce a v jeho zahradách, a ukázala maximum souvislostí a kontrastů mezi uměním a jeho kontextem. Že k ní vůbec mohlo dojít, svědčí o autorově mezinárodním postavení a o zájmu o jeho práci, která už dávno přesáhla umělecký svět a vstoupila do sféry populární kultury, módy a obchodu. V tomto ohledu Murakami jednoznačně vychází z Andyho Warhola, ale do „obchodu s uměním“ přináší nový a jedinečně japonský vklad.

Mezi pracemi ve Versailles byla *Květina Matango, 2001–2006*, obrovská, polychromovaná laminátová váza, která zaujala nejlepší místo v zclacném Zrcadlovém sále. Na pohárovité nožce jsou umístěny dva kulové útvary pokryté hloupě se směřujícími stylizovanými květy, obklopené na vrcholku spleť kroutících se lodyh. Barvy jsou neprůhledné a syté, povrch je neproniknutelně lesklý a celek působí jako oživlý komiks. Autorství díla lze okamžitě identifikovat podle sebevědomého hyper-povrchního vzhledu a postoje – estetiky, kterou umělec označuje jako „superplochou“ / „superflat“ podle společné výstavy stejného jména konané roku 2001 v Museum of Contemporary Art v Los Angeles, jejímž byl kurátorem. Podle umělce termín „superploché“ vyjadřuje vrozenou japonskou zálibu v dvourozměrném zobrazování, které dosáhlo vrcholu ve stylech *manga* a *anime*.

Autor, který rozšířil svůj koncept mimo čistou vizualitu, naznačuje, že slovo „superploché“ také popisuje kvazi-beztřídní společnost moderního Japonska, v níž jsou rozdíly mezi vysokou a nízkou kulturou povětšinou „zploštělé“ nebo vymýcené, ať už je to dobře nebo špatně. To opět dělá z Versailles dokonalý rámec pro díla, která si intenzivně vypůjčují z populární kultury. Zdobný raně rokokový vzhled stavby také zdůrazňuje autorovo zjevné zaujetí materialismem a jeho fascinací infantilním kýčem. Ta se objevuje v jeho díle v podobě mutace *kawaii*, kvality „roztomilosti“, která se v jeho domovině stala nevyhnutelným fenoménem a mezinárodní všudypřítomností nekonečně přizpůsobitelných a obchodovatelných postav, jako je Hello Kitty, ji dalece přesáhla.

Výrobou hraček a triček ve vlastní „továrně“ pod značkou Kaikai Kiki Co. a spoluprací s módním domem Louis Vuitton na sérii kabelek (součástí putovní retrospektivy v letech 2007–2009 byl také specializovaný obchod) autor posouvá Warholův podnikatelský model až k samé hranici. Pravidelně se také vrací k přehnané sexuální obraznosti, která charakterizuje sochy jako *Slečna Ko / Miss Ko*, 1997 a *Můj osamělý koaboj / My Lonesome Cowboy*, 1998. Nedávná výstava v Gagosian Gallery v Londýně v soudobé reakci na dlouhou japonskou tradici erotického umění *shungo* spojuje remake pláten japonského malíře z období fin-de-siècle Kurody Seikho s *3metrová dílka / 3m Girl*, 2011, obrysní s vypoulenými očima a gigantickými prsy.



**Oválný Buddha / Oval Buddha, 2007–2010.**  
Bronz a plátkové zlato. Vodní parter, Zámek Versailles.

**Tan Tan Bo, 2001.** Akryl na plátně upevněném na desce, tři panely, 360 × 540 × 6,7 cm (dohromady).

