

Akademie výtvarných umění v Praze
Studijní program Výtvarná umění/ Volné umění

DIPLOMOVÁ PRÁCE

SBĚR PRACHU
COLLECTING DUST

Vypracoval*a: Matyáš Fiala

Vedoucí diplomové práce: doc. akad. soch. Vojtěch Míča

Oponent*ka diplomové práce: Mgr. Michal Novotný

Akademický rok 2025/2026



Abstrakt

Diplomová práce se zabývá monumentální kamennou sochou jako médiem vztahu člověka k času, budoucnosti a veřejnému prostoru. Výchozím motivem je figura vstupující do reliéfních struktur, chápaných jako metafora člověka hledajícího orientaci v nejisté současnosti. Text propojuje vlastní uměleckou praxi s úvahami o ztrátě budoucnosti, mikro-utopiích každodennosti a proměně významu monumentu v současné společnosti. Důraz je kladen na časovost sochařského procesu, materialitu kamene a fyzickou zkušenost jako protiváhu zrychleného digitálního prostředí.

Úvod: Čas a forma

Moje diplomová práce je socha z kamene. Jde o figuru v životní velikosti. Stojí před shlukem reliéfních struktur, do nichž vstupuje. Tento moment lze číst několika způsoby: jako akt ovládnutí, jako pokus o orientaci, nebo jako odevzdání se. Figura není v dominantní pozici. Spíše se zdá, že je těmito strukturami pohlcována. Tento vztah je pro mě důležitý. Nejde o heroickou představu subjektu, který formuje svět podle své vůle, ale o situaci, kdy subjekt existuje uvnitř sil, které ho přesahují.

Socha existuje v určitém bezčase. Vzniká teď, v konkrétním kontextu, a „putuje“ směrem vpřed. V určitém smyslu lze sochu chápat jako objekt, který akumuluje čas. Nejen čas své výroby, ale i čas interpretace, který se proměňuje s každým divákem a s každým historickým posunem. Prostor, který moje práce zabírá, je stejný jako ten, který zabírá moje tělo a mysl. Myšlenky v mé hlavě se mění stejně jako se mění interpretace díla. Socha je nehybná a divák se musí pohybovat časoprostorem, aby ji mohl vstřebat. Adolf Hildenbrand píše, že všechny strany sochy není možné vidět najednou. Socha se musí obházet a až v hlavě se spojí jednotlivé obrazy v celek.¹ Čas je tedy v případě sochy spíše vrstvení, než lineární tok, vrstvy, které koexistují. V kontextu mé práce lze říct, že i po obsahové stránce se jedná o nelineární časosběr.

Je to prostor, který je podobný prostoru uvnitř v hlavě. Různé myšlenky se překrývají, některé zůstávají skryté v podvědomí. Jako když člověk vstoupí do cizího města a snaží se zorientovat. Shluk reliéfů tedy připomíná architekturu, nebo strukturu města. Plochy, které se kolem sebe otáčejí, mřížky přecházející v síť. Záhyby které pohlcují světlo a výběžky, které ho odrážejí. Perspektivy ubíhající do neznáma. Často přemýšlím o Františku Hudečkovi a jeho nočních chodcích v Praze roku 1945, kdy byl v nočních hodinách pohyb zakázán. V jeho dílech se skrývá existenciální úzkost. Život v okupované zemi, kde jediný únik může být pouze vlastní představivost - osobní utopie, kterou později v textu rozvedu. Jako lidé potřebujeme k životu prostor a svobodu. A pokud nám je tento prostor upřen, nezbyvá nám nic jiného, než hledat alternativy, jak se realizovat. Moje socha tak odráží můj vztah k budoucnosti, jako k nejisté ploše a neznámé proměnné.

Metodologie: Osobní kompas jako analytický nástroj

Před analýzou konkrétních děl je nutné vyložit metodologický nástroj, který v této práci používám. Nechci ho představit jako hotový systém – spíše jako pracovní schéma, které si nárokuje užitečnost, nikoli úplnost.

Kompas má podobu kříže se dvěma osami. Na horizontální ose se pohybujeme mezi utopií a dystopií. Na vertikální mezi snem a mřížkou. Inspirací byl politický kompas, který umožňuje umístit politické postoje do dvourozměrného pole místo jednorozměrné škály zleva doprava. Stejnou logiku aplikuji na uměleckou práci: ne proto, abych ji zjednodušil, ale abych pojmenoval napětí, v nichž se pohybuje.

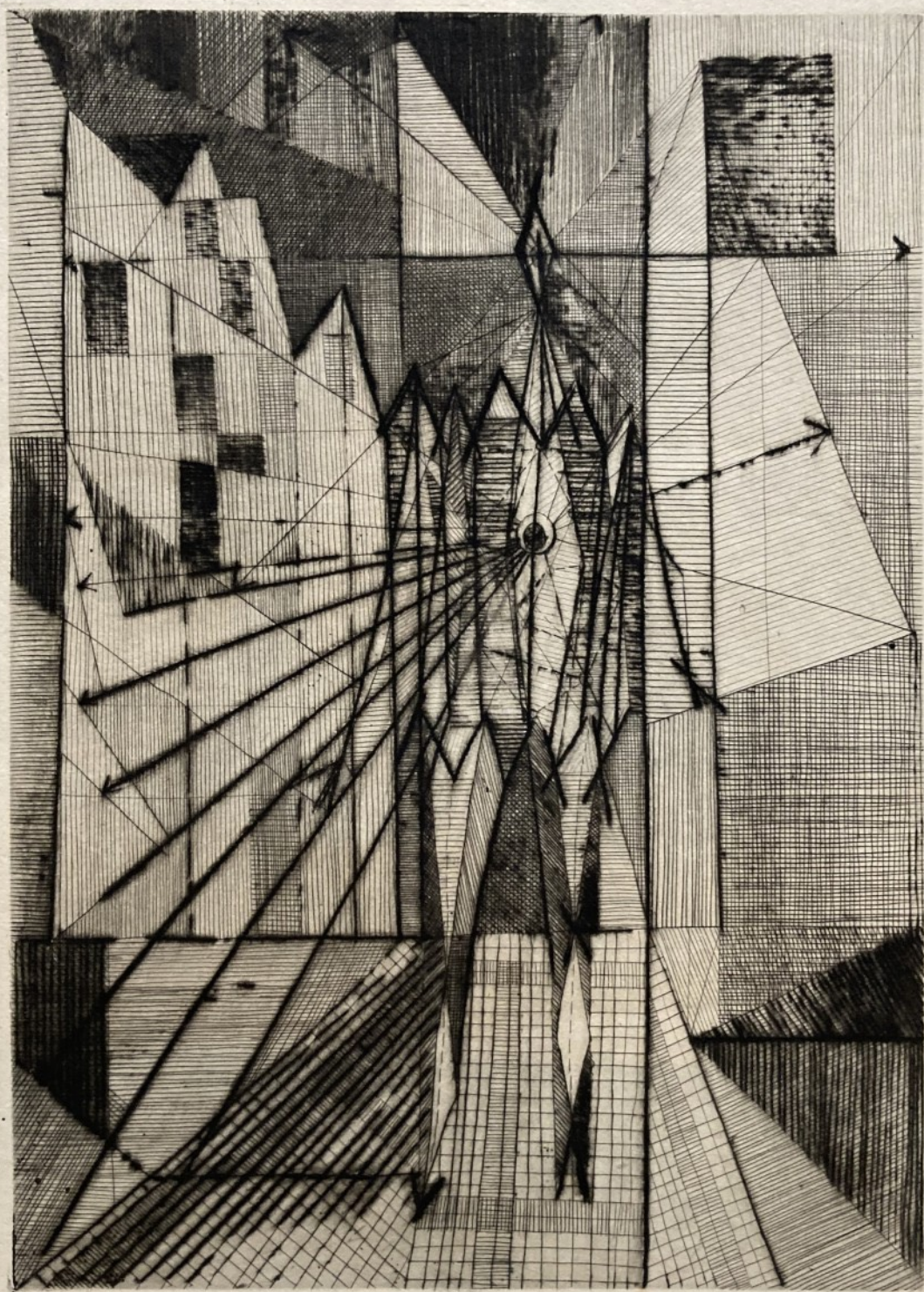
Sen označuje prostor imaginace, volnosti a neomezených možností. V utopické podobě jde o otevřené pole, kde se myšlenky mohou volně propojovat. Jakmile tato otevřenost ztrácí oporu, přechází v bezbřehost – v dystopický obraz, kde se svoboda mění v chaos.

Mřížka je protikladem snu: struktura, která organizuje a rámuje realitu. Na utopickém konci funguje jako opora, jež dává směr v nejistotě. Na dystopickém konci se mění v nástroj omezení, který potlačuje individualitu.

Toto schéma připomíná Rosalind Krauss a její esej „Grids“ (1979), v němž mřížka funguje jako modernistický znak odmítnutí narativu a přírody ve prospěch čisté struktury. Moje použití termínu se od Kraussově liší: mřížka zde není autonomní estetický signifikant, ale jeden z pólů dynamického pole. Není koncem, ale souřadnicí.

Schéma rovněž nevylučuje pohyb: dílo nemusí být fixováno v jednom kvadrantu. Může oscilovat, být čteno různými diváky různě, měnit polohu v čase. To je záměr, nikoli nedostatek.

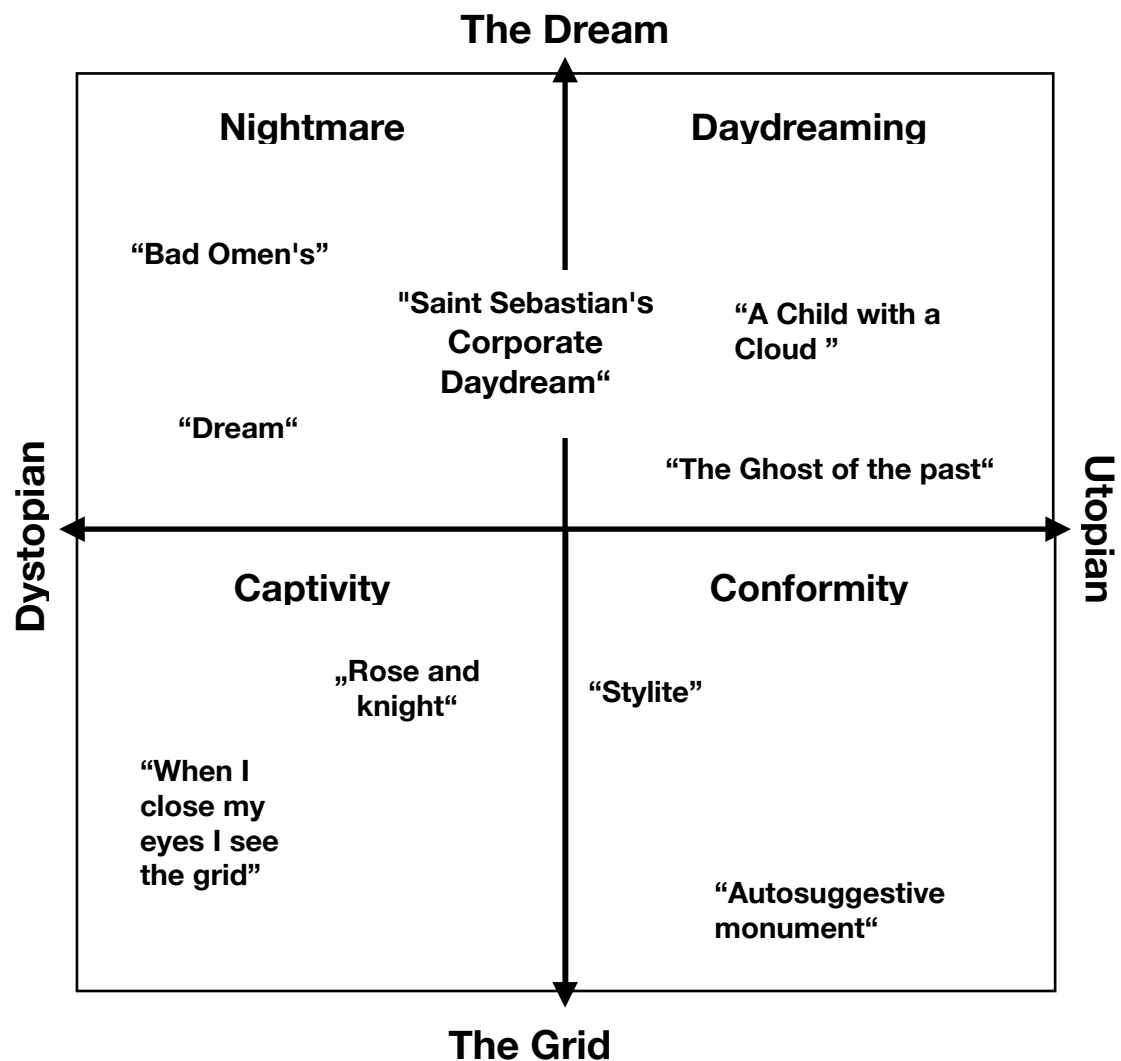
¹ HILDEBRAND, Adolf von. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. New York: G.E. Stechert & Company, 1907. Str. 22.



10/20

Fr. Hudeček 44

Hudeček František (1909 - 1990): Noční chodec 1944, suchá jehla, 24,3 x 17,4 cm.



V následujících třech analýzách aplikuji tento kompas na konkrétní díla, abych ukázal, že nejde o abstraktní terminologii, ale o funkční orientační nástroj.



Matyáš Fiala - Dítě s obláčkem
2024, acryl



Matyáš Fiala - Rytíř a růže 2024, acryl



Matyáš Fiala - Stylita 2025, sádra

Tři díla: Kompas v praxi

Dílo č. 1 — *Dítě s obláčkem*

Figura chlapce drží v rukou obláček. Gesto je prosté, téměř naivní. Přesto za ním stojí složitá otázka: jak se z dítěte, které vnímá svět jako rozšíření sebe sama, stává člověk, který musí do tohoto světa vstoupit jako jeden z mnoha? Dítě je formováno prostředím a geny dříve, než stačí zformovat sebe samo. Velké uši, které slyší vše – ale nerozumí, kdo mluví a proč. Vojáci padající za ideje mužů v oblecích. Rodiče obětující své životy za budoucnost, která je nemusí zahrnovat.

Na kompasu se toto dílo pohybuje v kvadrantu snu a utopie: obláček jako nosič touhy, jako vizualizace toho, co ještě nebylo dotčeno. Zároveň je v díle přítomno vědomí, že tato volnost je dočasná a podmíněná. Dítě, které si myslí, že může uchovat jakýkoli bezvýznamný moment jen proto, že chce, se brzy setká s tím, že paměť je selektivní a svět indiferentní. Dystopická hrozba není zobrazena – ale je implicitně přítomna jako to, co přijde.

Dílo také odpovídá na otázku, již si kladu od začátku práce: proč jsem právě tady, právě teď, právě tato konkrétní osoba? Nikoliv jako metafyzická hádanka, ale jako fakt hození do světa – ve smyslu Heideggerovy *Geworfenheit* – bez možnosti volby výchozí pozice.

Dílo č. 2 — *Rytíř a růže*

Reliéf z acrystu o rozměrech 240 × 240 cm. Rytíř stojí před rozhodnutím, zda nefunkční vztah přeseknout, či setrvat. Je jasné, že nakonec tak bude muset učinit – zatím však setrvává v okamžiku, kdy si pomalu uvědomuje, že není jiná možnost.

Toto dílo se pohybuje v kvadrantu mřížky a dystopie, ale s dystopií specifického druhu: ne katastrofou zvenčí, ale parálýzou zevnitř. Mřížka zde není vnější omezení, ale vnitřní kód rytíře – struktura závazků, citu a sentimentu, která mu brání jednat přesto, že ví, co jednat musí.

Název série – *Bildungsroman* – odkazuje na tradici románu výchovy, v níž hrdina prochází světem, aby se zformoval. Jenže rytíř před růží není postava, která se teprve formuje. Je to postava, která je již zformovaná – a právě proto trpí. Přesnější literární paralelu nabízí Tolstého *Anna Karenina*: svět, v němž neexistuje správná volba, pouze dvě ztráty různého druhu. Každé rozhodnutí něco zničí.

Paralýza zde není zbabělost – je to prozření člověka, který vidí obě strany příliš jasně.

Na kompasu se toto dílo nachází v kvadrantu mřížky a dystopie: neusiluje o utopii ani o sen. Mřížka zde není vnější struktura, ale internalizovaný kód – rytíř není uvězněn okolnostmi, ale vlastní neschopností jednat proti tomu, co cítí. Dystopie není katastrofa, ale uvědomění bez úniku: vidět jasně a přesto stát. Právě proto je možná nejpoctivějším dílem série – nezachraňuje se ani nadějí, ani strukturou. Zůstává v okamžiku, který bolí.

Dílo č. 3 — *Stylita*

Figura v životní velikosti. Jedna noha vykročená vpřed, druhá přechází plynule ve sloup – jako by tělo vrůstalo do podstavce, nebo jako by z podstavce vyrůstalo. Ruce jsou nataženy před tělo, dlaně otočeny vzhůru: gesto zpytování svědomí, nebo prosby, nebo prostého přijetí.

Stylité byli křesťanští asketové pozdní antiky a raného středověku, kteří trávili roky nebo desetiletí doslova na vrcholu sloupu. Nejznámější z nich, Simeon Stylita Starší, žil na sloupu v Sýrii od roku 423 až do své smrti v roce 459 – tedy 37 let. Figura v mé soše není dobrovolný asketa. Je zaseknutá v čase. Pohybem, který nemůže dokončit, modlitbou, která nemá odpověď, rozhodnutím, jehož důsledky jsou nevratné.

Původně jsem pracoval na bojovníkovi, navazujícím na předchozí sérii *Bildungsroman*, jenže v průběhu práce jsem si uvědomil, že tento motiv ke mně nesedí – a že přesně a z vlastní zkušenosti vím proč: je jednodušší ránu ušedřit, než poté žít s jejími následky a s tíživým svědomím.

Na kompasu se *Stylita* pohybuje v kvadrantu mřížky a utopie – ale utopie zvláštního druhu. Ne jako příslib lepšího světa, ale jako záchrana skrze strukturu: sloup jako to jediné, co drží figuru vzpřímenou. Mřížka zde není vězení – je to podpůrný systém.

Kam zmizela budoucnost?

Otázce „kam zmizela budoucnost?“ se věnuje Mark Fisher ve svém textu *The Slow Cancellation of the Future*. Popisuje stav, kdy si společnost přestává být schopná představit radikálně odlišné zítřky. Budoucnost se postupně redukuje na variace současnosti a kulturní imaginace ztrácí schopnost formulovat skutečnou alternativu. Tento stav Fisher později rozvíjí i pojmem „kapitalistický realismus“, tedy představou, že kapitalismus není pouze dominantním systémem, ale jediným myslitelným horizontem současnosti.²

Tato ztráta budoucnosti se přitom neprojevuje pouze v politice nebo ekonomii, ale také v kultuře a způsobu, jakým přemýšlíme o čase. Budoucnost se nevytrácí náhle; spíše se pomalu rozpouští. Nejde o dramatický konec, ale o postupnou ztrátu horizontu. Budoucnost přestává být něčím neznámým a překvapivým a stává se pouze opakováním přítomnosti.

Podobně formulují tento problém také Nick Srnicek a Alex Williams, když píší: „Kam zmizela budoucnost? Po většinu dvacátého století vládla budoucnost našim snům.“³ Autoři připomínají, že modernita byla dlouhou dobu spojena s představou emancipačních vizí, technologického pokroku a možnosti vytvářet nové formy společenského uspořádání. Současnost však podle nich charakterizuje spíše neschopnost představit si svět zásadně odlišný od toho dnešního.

Na tuto ztrátu imaginace lze nahlížet i jako na ztrátu schopnosti společně utvářet budoucnost. David Graeber a David Wengrow upozorňují, že podstatou lidských dějin není pouze boj o materiální zdroje, ale také schopnost podílet se na rozhodování o tom, jak chceme společně žít. Pokud ztrácíme možnost představit si alternativy, ztrácíme zároveň část vlastní politické i kulturní svobody.⁴

V tomto kontextu vnímám monumentální sochu jako médium, které může k otázce budoucnosti zaujmout specifický vztah. Monumentální socha je historicky spojována především s mocí, ideologií nebo kolektivní pamětí. Často sloužila jako nástroj reprezentace konkrétních hodnot a politických narativů. Zajímá mě proto možnost postavit monument do situace, kdy žádný sdílený narativ budoucnosti neexistuje, nebo se rozpadá. Ne jako prostředek agitace, ale jako objekt, který v sobě nese čas, trvání a nejistotu.

Proces tvorby sochy zároveň vnímám jako specifický způsob prožívání času. Když člověk věnuje delší období tvorbě jednoho objektu, začne do něj postupně ukládat množství drobných rozhodnutí, gest, zásahů a myšlenek. Kresba vytvořená během jednoho dne reprezentuje jiný časový úsek než obraz vznikající několik měsíců nebo socha, na které autor pracuje rok. Tento čas se akumuluje prostřednictvím opakovaných úkonů, které se později spojí v jeden celek.

Takový objekt potom získává zvláštní vztah k času. Stává se nositelem zkušenosti a zároveň záznamem procesu, který už skončil. V tomto smyslu lze umělecké dílo chápat jako určitý typ externí paměti — prostor, do kterého byly ukládány stopy práce, myšlenek a času. To, že je dílo dokončeno, přitom neznamená, že je uzavřené. Významy i interpretace se mohou v průběhu času proměňovat.

U fyzicky trvanlivých objektů, například kamenné sochy, je tento vztah k času ještě výraznější. Materiál přetrvává déle než lidský život a vytváří možnost komunikace napříč generacemi. Socha tak neodkazuje pouze k minulosti, ale zároveň vstupuje do budoucnosti, kterou její autor nikdy nezažije.

Právě zde se podle mě otevírá jiný způsob uvažování o budoucnosti. Ne jako o velké utopické vizi nebo technologickém optimismu, ale jako o pomalém a materiálním procesu. Monumentální socha pro mě proto nepředstavuje návrat k tradiční představě monumentu jako nositele ideologie nebo

² FISHER, M. (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Zero Books. s. 2.

³ SRNICEK, Nick, and Alex Williams. *Inventing the future: Postcapitalism and a world without work*. Verso Books, 2015. s. 1.

⁴ GRAEBER, D., & Wengrow, D. (2021). *The dawn of everything: A new history of humanity* s.18 – 19.

kolektivní identity. Spíše ji chápu jako médium, které umožňuje znovu promýšlet vztah člověka k času a budoucnosti.

Samotný proces dlouhodobé tvorby totiž předpokládá určitou víru v pokračování — v možnost, že objekt bude existovat déle než okamžik svého vzniku a vstoupí do budoucích interpretací a zkušeností. V době, kdy se budoucnost často jeví pouze jako opakování přítomnosti, může být už samotné vytváření trvalého objektu formou odporu vůči logice okamžité produkce, spotřeby a neustálé aktualizace. Socha zde není nositelem konkrétní utopie, ale spíše materializovaným časem — stopou práce, která směřuje k něčemu, co autor sám nikdy nemůže plně kontrolovat ani předvídat.

Budoucnost se zde neobjevuje jako obraz, ale jako možnost. Jako něco, co vzniká v procesu vnímání, v pohybu kolem objektu, v postupném skládání významu. Tento proces je fragmentární, neuzavřený a vždy částečný – stejně jako naše zkušenost světa.

Utopie

Důležitým aspektem, je vnímání utopie nikoli skrze velké ideologické projekty, ale skrze drobné, individuální představy.

Jedna z rovin mé práce se proto týká osobních, subjektivních utopií. Nejde o univerzální modely společnosti ani o systematické návrhy. Spíše o každodenní představy o tom, jak by věci mohly být. Tyto utopie nejsou nutně sdílené ani stabilní. Mohou mít podobu péče o zahradu, vytváření vlastního prostoru, způsobu, jakým trávíme čas, nebo jakékoli formy tvorby. V tomto smyslu chápu tvorbu jako způsob, jak tyto představy částečně zhmotnit – jak jim dát formu, aniž by se uzavřely do definitivního řešení.

Tento posun od „velkých utopií“ k menším, situovaným formám dobře popisuje Nicolas Bourriaud ve své knize *Relational Aesthetics*. Podle něj současné umění nevytváří velké utopické vize, ale spíše „mikro-utopie“ – dočasné situace, ve kterých dochází ke sdílení, setkávání a vytváření vztahů. Umělec zde není autorem uzavřeného díla, ale spíše mediátorem situace, ve které se uměním stává samotným vztahem mezi lidmi.

Příklady, které Bourriaud uvádí, jsou v tomto ohledu příznačné: Rirkrit Tiravanija vaří pad thai pro návštěvníky galerie, čímž vytváří prostor pro setkání a sdílenou zkušenost; Jeremy Deller rekonstruuje střet mezi policií a protestujícími, čímž otevírá kolektivní paměť skrze participaci. V obou případech nejde primárně o objekt, ale o situaci – o něco, co se odehrává mezi lidmi.

Tento důraz na vztahovost lze číst i jako reakci na proměnu společnosti, ve které se stále více interakcí přesouvá do digitálního prostoru. O to silnější se pak může zdát potřeba fyzického setkání, sdíleného času a přítomnosti. V tomto smyslu lze i některé fenomény nedávné minulosti – raný internet, videohry nebo rave kulturu – chápat jako formy mikro-utopií: dočasné prostory, ve kterých bylo možné experimentovat s jinými způsoby existence, byť jen na omezený čas.

Zároveň je ale nutné tuto představu problematizovat. Tyto mikro-utopie byly – a často stále jsou – dostupné především privilegovaným skupinám. Jejich otevřenost je tedy relativní. V tomto kontextu může být zajímavé znovu promyslet roli monumentu. Na rozdíl od mnoha současných uměleckých forem má potenciál oslovit širší veřejnost a vstupovat do sdíleného prostoru. Zároveň však nese historickou zátěž hierarchie a moci, která jeho emancipatorní potenciál komplikuje.

Henri Lefebvre, který chápe utopii nikoli jako vzdálený projekt, ale jako proměnu každodenního života. Jak píše: „Revoluce se musí odehrát v každodenním životě, jinak nebude vůbec“.⁵ Utopie se podle něj neodehrává mimo realitu, ale uvnitř ní – v drobných posunech, ve způsobech, jakými organizujeme svůj čas, prostor a vztahy. Tento pohled je pro mě důležitý, protože umožňuje uvažovat o utopii bez nutnosti formulovat velký program. Lefebvre zároveň zdůrazňuje, že „každodennost je zároveň místem útlaku i možností jeho překonání“⁶, čímž otevírá prostor pro chápání utopie jako něčeho imanentního přítomnosti.

⁵ LEFEBVRE, Henri: *Critique de la vie quotidienne*, Vol. 1–3, Paris: L'Arche, 1947–1981. s. 35.

⁶ LEFEBVRE, Henri: *Everyday Life in the Modern World*, New York: Harper & Row, 1971. s. 24.

V tomto smyslu pro mě utopie nepředstavuje obraz ideální budoucnosti, ale spíše otevřený proces — situaci, ve které se může na krátký moment proměnit způsob, jakým vnímáme prostor, čas nebo vlastní přítomnost. Nejde o únik z reality, ale o drobné narušení její samozřejmosti.

Moje práce se pohybuje právě mezi těmito rovinami. Monumentální forma zde vstupuje do hry jako kontrapunkt — něco těžkého, trvalého a historicky zatíženého — zatímco zkušenost, kterou objekt nabízí, zůstává otevřená, fragmentární a proměnlivá. Utopie se tak neobjevuje jako řešení ani jako konkrétní návrh budoucnosti, ale spíše jako možnost krátkého přesměrování pozornosti. Může vzniknout v pohybu kolem sochy, v momentu soustředění nebo v dosažení malého stanoveného cíle. Monument má proti mnoha současným uměleckým formám jeden specifický potenciál: vstupuje do veřejného prostoru a oslovuje širší okruh lidí než galerijní situace. Zároveň nese historickou zátěž hierarchie a moci. Tento paradox nelze vyřešit — ale lze ho tematizovat.

Historické zatížení monumentální formy

Zajímá mě kontrast mezi intimní rovinou osobní zkušenosti a monumentalitou sochy. Historicky byla monumentální plastika úzce spojena s reprezentací moci, ideologie nebo kolektivní identity. Fungovala jako nástroj, který fixoval určité hodnoty a narativy do trvalé, zdánlivě neměnné formy. Monument nebyl pouze obrazem, ale také prohlášením — stabilizoval významy, uzavíral interpretaci a vytvářel iluzi kontinuity.

V mém případě se snažím tuto logiku narušit. Monumentalita zde neslouží k oslavě ani k potvrzení jednoznačné pravdy, ale spíše k otevření otázky: co dnes znamená velikost, význam nebo trvání v době, kdy se velké narativy rozpadají? A je vůbec možné vrátit určitou formu „moci“ zpět na úroveň jednotlivce — ne jako dominanci, ale jako schopnost vztahovat se ke světu a aktivně jej utvářet?

S tím souvisí i otázka svobody v tvorbě. Do jaké míry je možné tvořit „svobodně“, když je každé dílo nevyhnutelně podmíněno svým historickým, institucionálním i ekonomickým kontextem? Monumentální forma je v tomto ohledu obzvlášť zatížená — nese s sebou očekávání reprezentace, trvalosti i určité autority.

Současná kritika monumentů tento aspekt výrazně tematizuje a snaží se jej přehodnotit. Monument už dnes není vnímán pouze jako neutrální připomínka minulosti, ale jako aktivní součást veřejného prostoru, která může reprodukovat určité mocenské vztahy a historické narativy. Právě proto se v posledních letech staly některé pomníky koloniálních nebo jinak problematických historických osobností terčem veřejných debat, protestů i aktivistických zásahů. Výrazným příkladem bylo stržení sochy obchodníka s otroky Edwarda Colstona v Bristolu během protestů Black Lives Matter v roce 2020. Událost ukázala, že monument není pouze objektem minulosti, ale také místem současného politického konfliktu a kolektivní paměti.

Na tuto proměnu upozorňují také Amalie Skovmøller a Mathias Danbolt, kteří navrhují chápat monument nikoli jako statický objekt, ale jako „relačního aktéra“, jenž aktivně utváří procesy paměti, připomínání a veřejné historie. Monument podle nich neexistuje izolovaně; jeho význam vzniká skrze vztahy, které vytváří se svým okolím, institucemi i společnostmi, která jej interpretuje. Tento přístup zároveň otevírá možnost chápat monument kriticky — ne jako definitivní nosič jediné historické pravdy, ale jako proměnlivý prostor střetu různých významů, hodnot a interpretací.⁷ Tento posun od monumentu jako objektu k monumentu jako vztahu je pro mě zásadní. Socha zde není izolovaným artefaktem, ale uzlem vztahů — mezi materiálem, prostorem, divákem a kontextem. Nejde o stabilní sdělení, ale o situaci, která se neustále znovu aktualizuje v kontaktu s okolím. Podobným směrem, i když z jiného historického kontextu, uvažoval i Zdeněk Pešánek, když ve svém manifestu *Kinetismus* zdůrazňoval sociální dimenzi umění:

^{7 7} SKOVMØLLER, Amalie, and Mathias Danbolt. "The Monument as Relation Model: Examining the Material and Cultural Infrastructure of Sculptural Monuments." *Infrastructure Aesthetics*: s.128,129



Rirkrit Tiravanija. *untitled 1990 (pad thai)*. 1990. Opening event at Paula Allen Gallery, New York, 1990.



The Battle of Orgreave (2001) reenactment of the miners' strike, by Jeremy Deller. Photograph: Martin Jenkinson/mjenkinson@pressphotos.co.uk

„Jestliže byly doby, kdy historika umění zajímalo jen popisování forem, zajímá dnes historika nejen soukromí umělcovo, ale také jeho okolí, všechny znaky doby, ve které umělec žil a tvořil. Je tudíž přirozené, že se musí a jistě také bude v současnu a zvláště v budoucnu zajímati o otázku sociální funkce umění...“⁸

Pešánkův důraz na sociální funkci umění otevírá otázku, kterou nelze obejít ani dnes: jakou roli má umění ve veřejném prostoru? Ne nutně ve smyslu agitace nebo ideologického působení, ale jako způsob, jak prostor strukturovat, jak v něm umožňovat různé způsoby vnímání a sdílení. Nejde o to, zda umění „vychová“ nebo „bojuje“, ale zda dokáže vytvářet podmínky pro pluralitu zkušeností a interpretací.

Motiv vstupu do prostoru, který je přítomný i v mé soše, lze v tomto kontextu číst paralelně s fungováním monumentu jako takového. Pomník vždy vstupuje do již existujícího prostředí – fyzického i symbolického – a nevyhnutelně ho proměňuje. Nikdy není neutrální. Vždy něco akcentuje, něco potlačuje, něco artikuluje. Právě proto je nutné k němu přistupovat s určitou citlivostí.

Nechci svou práci stavět do pozice „meta-pomníku“, který by komentoval pomníkovost jako takovou. Přesto zde nějaká paralela existuje. Stejně jako často nemáme přímý vliv na podobu budoucnosti, která nás čeká, nemáme ani plnou kontrolu nad tím, jak je utvářen veřejný prostor, ve kterém žijeme. Monumenty v tomto smyslu odhalují napětí mezi individuální zkušeností a kolektivním rozhodováním.

Tuto ambivalenci dobře vystihuje Anežka Bartlová v eseji *Pomník: paměť, moc, komunikace a hlavně umění*: „Pomník není mrtev a nejen že může být kvalitním uměleckým dílem, ale měl by jím být. [...] Pomník má nebezpečně blízko k násilnému prosazování jedné ideje a moci na úkor jiných, a pak může do sdíleného životního prostředí namísto harmonie vnést nesoulad a konflikt.“⁹



Protesters throwing the statue of Edward Colston into Bristol harbour during a Black Lives Matter protest rally. Photograph: Ben Birchall/PA

⁸ PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. Praha: Kunsthalle Praha, 2022) s.121

⁹ BARTLOVÁ, Anežka (ed.). *Manuál monumentu*. Praha: ArtMap, 2016. S.57

Monument tedy není jen otázkou estetiky, ale i odpovědnosti. Nese v sobě potenciál spojovat i rozdělovat. V tomto smyslu je vždy rizikem.

Moje socha má v tomto ohledu možná určitou výhodu – nesnaží se prosazovat jednoznačnou pravdu, ani stabilní význam. Naopak se nechává prostupovat, narušovat, „vláčet“ vztahy, které ji utvářejí. Neuzavírá se, ale otevírá. Pokud v ní existuje nějaká ambice, pak spíše v tom, aby skrze materiál, měřítko a formální intenzitu dokázala vytvořit situaci, ve které se může objevit jiný typ pozornosti. Ne naděje jako ideologie, ale jako možnost.

Nástroje a jejich vlivy

Tato úvaha se přirozeně promítá i do vztahu k nástrojům a technologiím. Způsob, jakým tvoříme, není nikdy neutrální, ale je formován prostředky, které používáme. Nástroj není pouze prodloužením ruky; zároveň zpětně ovlivňuje rytmus práce, způsob uvažování i samotnou představivost. Technologie tak neurčují jen to, co můžeme vytvořit, ale také způsob, jakým svět vnímáme.

Digitální prostředí dnes výrazně proměňuje vztah člověka k obrazu, prostoru i času. Produkce i distribuce vizuálního obsahu se zrychluje a zkušenost je stále častěji fragmentární, krátkodobá a orientovaná na okamžitou dostupnost. Obrazy se neustále nahrazují dalšími obrazy a pozornost se přesouvá mezi jednotlivými podněty bez delšího trvání.

V tomto kontextu pro mě práce s kamenem nebo monumentální sochou představuje odlišný způsob vztahu ke světu. Ne jako odmítnutí technologií nebo návrat k představě „autentického“ materiálu, ale jako zkušenost založenou na fyzické přítomnosti, odporu materiálu a dlouhém trvání procesu. Kámen nelze zpracovávat stejnou rychlostí jako digitální obraz. Vyžaduje čas, opakování, soustředění i fyzickou námahu.

Právě tato pomalost je pro mě důležitá. Ne jako nostalgie po minulosti, ale jako možnost vytvořit jiný časový režim. V prostředí orientovaném na rychlost, efektivitu a neustálou aktualizaci může být samotný proces pomalé fyzické práce určitým druhem odporu vůči představě, že vše musí být okamžitě dostupné a bez odporu.

Nezajímá mě přitom jednoduchý protiklad „digitální versus analogové“. Technologie jsou dnes neoddelitelnou součástí našeho života a nejde o jejich odmítnutí. Podstatnější je pro mě otázka, jakým způsobem ovlivňují naše vnímání času, prostoru a pozornosti — a zda je možné vedle nich vytvářet i jiné formy zkušenosti.

Tato rovina se v mé práci neobjevuje jako explicitní komentář, ale spíše jako napětí mezi různými režimy času a materiality. Monumentální forma zde vstupuje do kontrastu s rychlostí digitálního prostředí, zatímco fyzická náročnost procesu zdůrazňuje čas vložený do objektu. Socha se tak může stát místem zpomalení — prostorem, ve kterém lze intenzivněji vnímat materiál, vlastní tělo i samotné plynutí času.

Závěr

Tato práce nevychází z přesvědčení, že umění je schopné nabídnout jednoznačné řešení současné krize imaginace nebo rozpadu sdílených narativů. Spíše se snaží ukázat, že právě v situaci nejistoty má smysl vytvářet objekty, které odmítají okamžitou spotřebu, jednoznačný význam i uzavřenou interpretaci.

Metodologický kompas – schéma čtyř os snu, mřížky, utopie a dystopie – prokázal svou funkčnost na třech konkrétních dílech. *Dítě s obláčkem* operuje v kvadrantu snu a utopie jako obraz křehké otevřenosti světu, která nemůže trvat. *Rytíř a růže* se fixuje v kvadrantu mřížky a dystopie: analýza paralýzy, nikoli její překonání. *Stylita* pohyblivá se paradoxně v kvadrantu mřížky a utopie ukazuje, že struktura může být záchranou, nikoli vězením. Diplomová socha samotná – figura vstupující do reliéfních struktur – tyto tři díla integruje: pohybuje se napříč kompasem v závislosti na perspektivě diváka, světelných podmínkách a fyzické poloze vůči soše.

Klíčovým tématem se stalo napětí mezi individuální zkušeností a strukturami, které člověka přesahují. Figura není obrazem dominance. Je situací: odevzdání se světu, který nelze plně kontrolovat. Tato nejednoznačnost je záměrná.

Otázka budoucnosti dnes nesouvisí pouze s technologickým nebo politickým vývojem, ale se schopností představit si alternativní způsoby existence. Monumentální forma – těžká, trvalá, historicky zatížená – vstupuje do tohoto kontextu jako kontrapunkt: jako argument pro pomalost, trvání a fyzickou přítomnost v době, kdy se zkušenost stává čím dál více fragmentární a virtuální. Pokud zde existuje utopie, nespočívá v obrazu ideální budoucnosti. Spočívá v možnosti krátkého narušení samozřejmosti přítomného světa: v pohybu kolem sochy, v dotyku kamene, v momentu soustředění.

Bibliografie

Bartlová, Anežka. „Pomník: paměť, moc, komunikace a hlavně umění." *Artalk*, 2020.

Bourriaud, Nicolas. *Estetika vztahu*. Praha: Tranzit, 2004.

Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: Zero Books, 2009.

Fisher, Mark. „The Slow Cancellation of the Future." In *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester: Zero Books, 2014.

Graeber, David a David Wengrow. *The Dawn of Everything: A New History of Humanity*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2021.

Hildebrand, Adolf. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg: Heitz, 1893.

Krauss, Rosalind. „Grids." *October*, sv. 9, 1979, s. 50–64.

Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life*. London: Verso, 2014.

Pešánek, Zdeněk. *Kinetismus*. Praha: 1941.

Skovmøller, Amalie a Mathias Danbolt. „Monuments as Relational Actors." *Journal of Visual Culture*, 2021.

Srnicek, Nick a Alex Williams. *Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work*. London: Verso, 2015.