

A portrait of Jan Vosýnek, a man with dark hair and a beard, looking directly at the camera. The image is partially obscured by a white rectangular box containing text.

GERON A JINÉ PRÁCE
Opis snahy o umělecké dílo

Jan Vosýnek

Teoretická část diplomové práce
Akademie výtvarných umění v Praze

akademický rok 2020 / 2021

Ateliér Intermédia III /škola Tomáše Vaňka
vypracoval: Jan Vosýnek
oponent: MgA. Jiří Žák

Děkuji Ondřeji Buddeusovi, Jiřímu Skálovi, Tomáši Vaňkovi, Jiřímu Žákovi, Zuzaně Vosýnkové a dědovi.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných zdrojů.

GERON A JINÉ PRÁCE

Opis snahy o umělecké dílo

Text reflektuje umělecké práce Jana Vosýnka od roku 2017 do současnosti a zasazuje do souvislostí praktickou část diplomové práce – krátký experimentální film *Geron*.

GERON AND OTHER WORKS

Description of the effort for an art piece

The text reflects works of art by Jan Vosýnek from 2017 to the present and contextualizes the practical part of the diploma work – short experimental film *Geron*.

V teoretické části diplomové práce se zaměřuji na vlastní tvorbu a kontextualizuji mé minulé i současné přemýšlení v rámci umělecké praxe. Reflektuji intermediální přístup v mých pracích a opisuji mé předešlé realizace s odstupem. Vracím se a formuluji. Propojuji linii a strukturu prvotních klauzurních prací s diplomovou prací *Geron*. Spojitosti ohledávám a snažím se je sobě upřímně přiznat. Pozoruji můj vývoj v přemýšlení o divákovi, respektive jaký prostor mu přenechávám.

„Je pro mě důležitý divák, který nepřichází z uměleckého ghetta, který je vnější pozorovatel. Posouvá se, jak moc chci být doslovná a literární a jak moc chci abstrahovat, tedy nechat určitý prostor divákovi.“¹

– Barbora Kleinhamplová

Intuitivně myslím intermediálně. Ztělesňuje můj přístup k tématům. „Jak nejlépe prezentuji, přepovídávám, promítám tento koncept? Je ideální fotografie, film, nebo zadávám téma namalovat, vysochat?“ Část procesu, kdy si kladu tyto otázky, považuji za střízlivou i vzrušující a svobodnou, protože samotný obsah konceptu není zatížen mediem, kterým bude prezentován. Procházím polohami společné sociální umělecké praxe, ve které si přijímám pozici režiséra – opatrně našlapujícího mezi informacemi, tázajícího se, naslouchajícího. Zadávám úkol sobě nebo skupině. V sociálních akcích se snažím o propojení a rozmluvu samotného díla s jeho aktéry. Fázi přenosu do prostoru galerie vnímám jako nutnou pro její legitimizaci. Zacházím se záznamem společné umělecké akce site-specific. Její následná instalace v prostředí galerijní instituce sice poskytuje další prostor pro komunikaci díla, nicméně může působit sekundárně. Důraz vyznění je ponechán aktérům, participantům a divákům v místě provedení. Práce balancují na hraně, kdy legitimizací městskou institucí získávají na dalším významu, nebo je v jejím prostředí tento význam negován.² Věřím, že zdroj a energie do umělecké spolupráce se rodí aktivní přítomností v kulturním prostředí, tudíž potřeba ukázat odvedenou práci, je přirozená. Přesto může být zbytná.

V bakalářské práci *Ste.reot* (2017) jsem vytvořil zacyklenou zprávu o stereotypu panelového domu, kde jsem vyrůstal. Analogovými zvětšeninami jsem zachytával obraz skladby prachu pod litinovými vchodovými rohožemi. Jejich kovový filtr již naexponoval působení stereotypu. Realitu jsem zaznamenal osvětlením předobrazu prachu na světlocitlivou vrstvu papíru. Fotografie byly instalovány po zdech domu, obyvatelé byli pozváni k vernisáži a 14 denní výstavě. Při momentu představení projektu jsem žádal o společnou práci³ – odejmutí kovových roštů a jejich kompoziční skladbu do objektu v místě vernisáže. Linie objektu pak mohly odkazovat k architektonickému řešení domu. Obyvatelé spolu hovořili o umění, a přestože

1 artyčok.tv > Profily > CJCH-2015 Barbora Kleinhamplová

2 obrazová příloha str. 17

3 obrazová příloha str. 16

spolu žijí v tomtéž domě, často se poprvé dostávali do rozhovoru a vzájemně se představovali.

Podobným směrem pracuji i při studiu na AVU. Nejprve jsem při přijímacím řízení (2018) žádal ostatní uchazeče o pomoc s figurální kresbou, a tak každý jedním tahem vytvořil společnou abstrakci modelů napříč budovou školy. Práce byla společná, ovšem umístěna na mém archu, a tak mi pomohla ke vstupence do studia. *Klauzura I a Společná socha* (oboje 2019) otevřely opět cyklicky uzavřenou zprávu, kdy pracuji s místem, aktérem a divákem anonymní obce Středních Čech. Z chalupářské pozice jsem vstoupil do sběru dat pomocí řízených debat s místními i chalupáři na stanovené okruhy. Z odpovědí jsem vyjmul identické vyjádření. Přímé řeči jsem voiceoverovou formou připojil k videozáznamu, jenž sledoval průchod kamery všemi ulicemi obce. Pro výstavu ve společenském sále obce jsem požádal místní o instalaci sochy ze všech židlí sálu tak, aby propojily podlahu a strop. Při stavbě jsem odkazoval účastníky k pracím s objektem židle Josepha Kosutha nebo Jána Mančušky. Hovořili jsme o symbolu židle, její jednoduchosti i komplexnosti. Konceptci výstavy *About the Chair – Pixel Of Paradise, Czech section of the Biennial of Photography and Visual Art*⁴ v belgickém Liege z roku 2014 jsme si překládali do místního prostředí a materiál pro sochu – židli – symbolizovali jako možnost dialogu cizince chalupáře a místního rodáka. „Židle je svázána se zemí. Vyjadřuje dočasnost a pevný základ. V množném čísle vytváří prostor pro komunikaci, diskusi a komunitu. Pokud jde o tvar, je jedinečný a univerzální.“⁵ Obyvatelé obce byli zváni k vernisáži a čtrnáctidenní výstavě v neužívaném sále vedle hospody. Při klauzurní výstavě na AVU jsem představil 2 videoinstalace – průchod kamery obcí a společnou stavbu sochy židlí.

Klauzura II (2019) byla založena na sběru dat z otevřených debat té samé anonymní obce o místním tabu – problematice odpadních vod. Vyjmuté přímé řeči místních i chalupářů byly základem pro divadelní scénaristku Pavlu Sedláčkovou. Vznikl dialog dvou osob pro formu scénického čtení. Obyvatelé obce byli sezváni na inscenaci o jejich tématu do společenského sálu. Přizvaná herečka byla doplněna obyvatelkou obce – místostarostkou. Divák viděl, slyšel sebe samotného. Byl obnažen. Před zrcadlem stál s tíživým úkolem spatřit sebe v tabuizované rovině. Výběr samotného média scénického čtení nebyl obyvateli vlídně přijat. Přesto až lokálně politický podtext práce znamenal největší zásah reality z mnou vytvořených situací. Přes patovou situaci, ve kterou téma ústilo, zastupitelstvo obce alarmovalo situaci, čerpalo z rad odborníků přizvaných k debatám. Akce přispěla komunitě nacítit společnou vinu mezi obyvateli. Konceptuální umělkyně Kateřina Šedá pracující v mediu umělecké spolupráce při debatě⁶ a obhajobě procesu vzniku knihy Brnox⁷ říká: „Tvořím díla, která mají možnost něco změnit, nejen ukázat.“ Jan Zálešák

4 Kurátoři: Alexandra Vajd, Hynek Alt, Karina Kottová.

5 Zdroj: www.bip-liege.org.

6 Kateřina Šedá: Brnox, Norma space, přednáška, diskuze, 27. 11. 2017, Podskalská ulice, Praha.

7 Kateřina Šedá obdržela za knihařský počín Brnox cenu Magnesii Litery v kategorii publicistka (2017).

v knize *Umění spolupráce*⁸ reflektuje totéž: „Mary Jane Jacob byla v roce 1993 kurátorkou letní přehlídky *Kultura v akci. Nové veřejné umění v Chicagu (Culture in Action. New Public Art in Chicago)*, zaštitěné organizací Sculpture Chicago. Jednalo se o radikální revizi letních výstav v prostorách města, spočívajících v exteriérových instalacích soch a objektů.⁹ V tiskových materiálech výstavy byl kladen důraz na aktivní participaci obyvatel z různých komunit při vytváření uměleckých děl, a také na to, aby projekty měly dlouhodobější charakter a nebyly určeny pouze pro letmý pohled diváka (uměleckého turisty). Miwon Kwon, která tomuto výstavnímu projektu věnovala případovou studii, ve své knize o místně specifickém umění zdůrazňuje, že posun od pasivního diváka k aktivnímu spolutvůrci byl jedním z hlavních kurátorčiných cílů, a dává *Kulturu v akci* do přímého vztahu s koncepcí New Genre Public Art.“¹⁰

Ve svých akcích během roku 2019 ve zmíněné obci¹¹ jsem intuitivně užíval principy umělecké spolupráce. Režiroval, inicioval, cílil k co nejmenší autorské manipulaci. Inicioval jsem otevřené debaty, obyvatele pozval poštou i rozhlasem. Představil můj projekt a záměr z debat vzít audio nahrávku, aby autentické výpovědi posléze mohly tvořit scénář. Mou autorskou motivací prezentovat umělecké dílo jsem poskytl prostor pro otevření tabuizované komunikace. Účastníci debat¹² vytvořili obsah, který se stal materiálem pro dílo. Přizval jsem občany ke zhlédnutí a debatování v jejich bezpečném prostředí, nikoliv jen v městské odcizené instituci. Dílo jsem legitimizoval opět jen záznamem a videoinstalací při klauzurní výstavě na AVU (31. 5. – 2. 6. 2019)¹³. Obec jsem ponechal v anonymitě – záměr byl vnímat konkrétnost jen jako modelovou situaci.

Přiblížení se k tématu společné viny ve mě otevřelo zájem i o vinu osobní. Pohybuje se na poli viny té sociální, je s ní konfrontována, promíjena. V *Klauzuře III* (2020) jsem vedl hovory o nepoctivých činech a prezentoval je v audio stopě remixované písně. Dialog s participanty jsem otevíral svým přiznáním ke krádežím, lžím, podvodům. Tím jsem dotazovaného motivoval a přímo žádal o jeho anonymní přiznání. Přímé řeči, postprodukčně změněné hlasy, jsem vložil do rytmického beatu smyčky současné elektronické skladby *Ribbons* od DJ Four Tet.

V práci *Klauzura IV* (2020)¹⁴ jsem připravil situaci, přenositelný vzorec, který jsem prezentoval na své rodině. V prostředí neužívané letištní plochy v lesích jsme tvořili jednosměrné hovory. Pěší přechod delší strany vzletové plochy časově a prostorově rámoval jeden úsek – délku hovoru 1. účastníka k 2. účastníkovi. V akci

8 Mimo jiné sleduje případovou studii projektu Nic tam není (2003) Kateřiny Šedé.

9 Tento populární model známe dobře i z České republiky. V jeho konzervativní podobě jej představovala např. pražská výstava Sculpture Grande nebo první ročník brněnských Soch v ulicích.

10 Miwon Kwon, One Place After Another, s. 104

11 Jedná se o obec ve Středočeském kraji s počtem obyvatel 250 a výměrou 383 ha.

12 Debat se osobně zúčastnilo 34% populace obce.

13 <https://origoo.cz/cs/magazine/letni-klauzury-avu-2019>

14 obrazová příloha str. 18

jsme měli možnost vést jednosměrnou promluvu jeden k druhému. V prostoru cca 7 minut posluchač neměl technickou možnost reagovat. Role se otáčely, každý mluvil jednotlivě ke každému, každý jednotlivě poslouchal každého. Chůze i hovory byly nahrávány, vzniklo video ve stylu slow TV v délce 1 hodinu a 16 minut. Aktéři se společně domluvili na jeho publikaci – prezentaci videa bez audio výstupu i z důvodu intimního obsahu. Projekt jsem připravoval tak, aby byl přenositelný na jakýkoliv mezilidský vztah. Otec může jít se synem, se kterým nemůže najít společnou řeč nebo středně velké relativně uzavřené komunity si mohou dát prostor pro vyjádření.

Tento princip tvorby, který jsem si osvojoval v minulých akcích jsem užil i v diplomové práci. Projekt vždy finalizují výstavním dílem, solitérem – v pozadí zůstává přenositelný vzorec. Výstavu fotografií rohoží může kdokoli užít v jiném domě, divadelní scénické čtení o společenském tabu je přenositelné do jakékoliv komunity, skupinová terapie jednosměrnými hovory taktéž. Pozadí mé diplomové práce – krátkého experimentálního filmu *Geron* – je možné též číst jako skicu, vzorec. Zde byla modelem pro uměleckou spolupráci má širší rodina. Projekt jsem však v tomto případě zpracoval autorsky, nespolupracoval s příbuznými a rodina sloužila jako prostředí. Opsal jsem kontext reálné situace, vytvořil mapu konotací vztahu mne – vnuka – a dědy. Po ucelení myšlenky práce jsem se rozhodl pro médium krátkého filmového experimentu s přístupy improvizovaného divadla. Pro námět jsem se inspiroval osobní zkušeností – chtěl jsem vykrást mému dědovi chatu. Zaráželo mě samotné udržení této absurdní myšlenky. Jak glosuje úryvek hiphopové skladby *Kosh* formace Prago Union: „Děsí mě jen to, že mě to neděsí.“¹⁵

Vzpomínal jsem si na zrod tohoto nápadu. Nevznikl pro pomstu nebo ze zloby. Toužil jsem započít dialog o tabuizovaných rodinných vzorcích resp. jejich dědictví. Citlivě totiž vnímám mou vlastní podobnost s rozhodováním mého dědy v minulosti. Z potencionálního vloupání do rodinného majetku jsem zamýšlel pořídit videozáznam, poté s ním dědu konfrontovat. Ptát se. Projít si katarzí rodinných reakcí a osobně terapeuticky z ní čerpat. Převedení myšlenky do fiktivní roviny filmového prostředí znamenalo velké uvolnění mé práce. Pro živou přímou akci jsem neměl odvalu. Nepřipadalo mi zodpovědné si pohrávat s osobní a především rodinnou rovnováhou. Zajímala mě ale konstrukce této situace, její vzorec a struktura. Inscenoval jsem ji, přehrál situaci, která se nestala. Oslovil jsem pro roli vnuka herce Václava Zimmermanna z experimentální improvizační skupiny *20 000 Židů pod mořem*. Popsal jsem mu situaci, vysvětlil kontext, nepředal mu napsané dialogy. Nepřiznal jsem mu, že hraje mne. Navodil jsem situaci autentické nahodilosti podobné rodinným konstelacím, kdy aktéři neví, koho hrají a proč ho tak či onak obsahově naplňují. Reagují automaticky, intuitivně. Scénář byl pouze charakteristikou kontextu situace, její představy. Obsah mluveného vyjádření jsem nechal na jeho práci s médii improvizace. Divadelního diváka vystřídal štáb. Herec improvizoval na okruhy, které jsme nesystematicky přetáčeli. Změna v projevu i obsahu nebyla zakázána. Postava mohla mít vyvíjející se názor a postoj s rostoucím

¹⁵ Kosh – Prago Union, album HDP, 2005.

procesem natáčení. Nechával jsem herci volnost v projevu, emoci nebo v obsahu jeho vyjádření. Postava dědy metaforicky zosobňovala pohled kamery. Z pozice kameramana jsem pozoroval „sebe“ (postavu vnuka) a herci jsem reagoval. Někdy jako představa dědy, někdy jako já, Jan. Snažil jsem se přiučít dovednosti improvizace – reagovat intuitivně, automaticky, ve stylu dada. Celek filmu jsem popsal synopsí:

Absurdní dialog vnuka a dědy. Pouštějí se do sondy k dědictví tabuizovaných rodinných vzorců. Vnuk vykrádá dědovi chatu. Vnímá čin jako svou vlastní i rodinnou terapii. Rozehrál proces, kdy je v roli zloděje – stejně jako byl děda – a také jako gesto, kterým chce započít dialog.

Děj se odehrává v industriálním prostoru vodárny uprostřed lesů Krušnohoří a okolní krajiny. Vnuk ukazuje dědovi video, kdy natáčí sebe jako zloděje v dědově chatě. Herci jsou vystaveni v improvizačních sekcích 5 okruhům, na které reagují.

„Dědo, vykradl jsem ti chatu.“
 „Vnuku, tys mi vykradl chatu, co jsem já ti udělal?“
 „Dědo, ty sis se mnou jako malým hrál a věděl si, že kradeš a podvádíš.“
 „Dědo, mám podobné sklony v rozhodování jako ty.“
 „Vnuku, chceš pochopit, proč jsem se tak rozhodoval?“

Ve filmu jsem pracoval s objekty, respektive se záběry na ně, a propojil jimi mapu vazeb vztahu vnuka a dědy. Samotná mapa vznikla při formulaci konceptu situace. Abstraktně jsem personifikoval jednotlivá vyjádření v ní a nahradil je symboly, které se ve filmu objevily.

- „*Fenomén chatařství*“ = umělecký objekt kuřácké fajfky autorů Jakuba Hájka a Františka Hanouska
- „*Vidím podobnost mého rozhodování.*“ = větrná elektrárna
- „*Děda mi nic neudělal.*“ = šlehačková láhev

V procesu příprav filmu jsem vnímal jako stěžejní moment zpracování zadání pro herce. Jejich improvizace nesla obsahovou narativní linii filmového experimentu. Seletoval jsem herce¹⁶ otevřené hrát pro filmový štáb a jednotlivé okruhy několikrát opakovaně (stále improvizačně) přehrávat. Snažil jsem se o vytvoření svobodného prostředí pro hercovu improvizaci. Změna úhlu pohledu postavy, její vývoj, ba i opačné vyjádření ke stejnému problému při opakované improvizaci, byla žádoucí. Stejně tak nebyla podmínkou. Experiment v klasickém médiu filmového prostředí jsem vnímal v nahodilosti situace na „place“ při natáčení i v procesu střihu. Výsledný film stojí jako solitér pro galerijní prostředí. Díky jeho 1-kanálové prezentaci se může jednat i o festivalový snímek pro tradičního filmového diváka kinového formátu. Koncept práce v pozadí filmu jsem formuloval též jako situaci a vzorec ve formě textu.

¹⁶ V *příloze č. 1* příkládám charakteristiku postav vnuka a dědy.

Účastník A (v mém případě já) zve k herecké improvizaci účastníka B, který herecky ztvárňuje účastníka A. Účastník A natáčí fiktivní postavu sebe samotného. Vzniká pohled na situaci a možné řešení z oddálení se skrz kameru a střih.

Kontextem, do kterého uvádím svou diplomovou práci, jsou postupy Adély Babanové a její reinscenování skutečných událostí do nových konstrukcí. Poetika a prozkoumání pojmu paměti ve filmu *Odkud spadla letuška* (2013) je vzhledem na již uzavřenou realitu z jiného úhlu pohledu. Hlavní postava filmu, letuška Vesna Vulović (Réka Derzsi), ztratí paměť po tom, co přežije pád letadla. Vyšetřující a doktor jsou ve filmu jediné dvě možnosti, odkud se o události dovídá. „Procvičují s ní její ztracenou paměť, a tím, že ona [Vesna] to jen opakuje, se dostává do pasivní role manipulovaného člověka,“ říká Adéla Babanová v reportáži Radima Labudy¹⁷ z galerie SPZ, kde film vystavila. Pracuje s odlišnými verzemi oficiálních zpráv z roku 1972 a investigativního vyšetřování německých novinářů v 90. letech. Další její práci – fiktivní film dokumentující reálný projekt – *Návrat do Adriaportu* (2013) – komentuje v anotaci filmu Markéta Stará Condeixa: „Autorka zde poukazuje na sílu filmového média, jež je ve své podstatě vystavěna na lidské otevřenosti a touze tuto realitu přijímat jako pravdivou a nevědomky tak eliminovat křehkou hranici mezi realitou, fikcí, interpretací a domýšlením historických reálií, které se často v průběhu času, díky síle a povaze vyprávění, stávají sdílenou součástí kolektivní paměti.“¹⁸

Vnukova paměť v mé práci *Geron* je linií, které se film dotýká. Vnuk neví proč vstupuje do dialogu, proč vykradl chatu. Snaží se vzpomenout si na chvíle, kdy byl malý. Děda si s ním hrál a uvědomoval si tehdy, že mu nepoctivosti a krádeže procházejí. Vnuk se podvědomě táže, zda při těchto momentech výchovy, mohl dědovu odžitou zkušenost přejmout, zdědit. Roman Štětina ve filmu *Ztracený případ* (2014) střihovým zásahem do řad kultovního seriálu *Colombo* též bere hlavnímu hrdinovi paměť. „Seriál se začal natáčet v roce 1968 a skončil v roce 2003, což znamená, že herec Peter Falk zestárl o pětatřicet let. Colombo jakoby v seriálu neměl paměť, každý případ, který řešil, vypadal jako jeho první,“ řekl Roman Štětina k práci, za kterou získal Cenu Jindřicha Chalupického. Colombo jakoby nehledal vraha nebo neřešil skutečný případ, spíše se zabýval sám sebou. Možná podobně jako vnuk, který se tázal dědy, respektive kamery (kameramana – mne), která skrze postavu improvizčního herce reagovala sama sobě.¹⁹

Práce vytvořené v průběhu mého studia považuji za snahy o umělecké dílo a faktickou prezentaci mého uměleckého přemýšlení. Procesy hledání struktury tematu i ideálního média byly vždy vzrušujícími momenty. Předjímal jsem, jakou

katarzi a ovlivnění mohou mé kroky znamenat pro prostředí, aktéry a diváky. Pracuji s nástroji umělecké praxe tak, abych pojmenoval banální situaci. Potřebuji se oddálit od reality, abych ji mohl dobře pojmenovat. Proces vzniku natáčení filmu nebo debaty při umělecké spolupráci vzdalují úhel pohledu a představují konkrétnost divákovi (i mně – autorovi). Finální dílo napovídá, nevysvětluje.

Jsem vděčný výtvarným školám, na které jsem byl přijat a mohl hovořit se současnými teoretiky, umělci z velice blízké a přátelské pozice. Tento fakt i závazek vůči instituci často motivoval mé snažení. Finální solitéry a instalace jsou upřímnou podobou mé energie a snažení v daném období. Vývoj prací od projektu *Ste.reot* ke krátkému experimentálnímu filmu *Geron* vnímám jako přirozený.

Zdroje:

Umění spolupráce, Jan Zálešák, ISBN 978–80–210–5707–4 (Masarykova univerzita, Brno), ISBN 978–80–87108–26–0 (Akademie výtvarných umění v Praze, Praha)
One Place After Another, SITE-SPECIFIC ART AND LOCATIONAL IDENTITY, Miwon Kwon, ISBN 0-262-11265-5 (hc. : alk. paper)
www.bip-liege.org
www.origoo.cz
www.artycok.tv
www.artlist.cz

¹⁷ artycok.tv > Reportáže > Výstavy > Odkud spadla letuška?

¹⁸ www.artlist.cz > Návrat do Adriaportu

¹⁹ obrazová příloha str. 15

Příloha č. 1

Charakteristika postav filmu *Geron**Vnuk* (muž 20 – 35 let)

Živelný, mladý, rozporuplný. Toužící po poctivosti, kterou postrádá. V dědovi je zklamán, když šel pro morální podporu, děda se mu přiznal k jeho nepoctivostem. V dědovi je zklamán, protože vidí svou vlastní podobnost v rozhodování. Absurdní představu vykradení dědovo chaty vnímá jako jedno z mála řešení, jak upozornit, otevřít dialog s dědou i rodinou. Zároveň vnímá strach z tohoto nápadu, je bázlivý, proto proces přiblížení se k chatě a možnost stát se zlodějem vnímá jako absurdní terapii. Bere do ruky kameru, jde k tomuto procesu vnímat sebe. Neví, zda něco veme, poškodí zámek, rozbije okno, vnikne dovnitř a nebo naopak nic nevezme ba dokonce tam něco přinese.

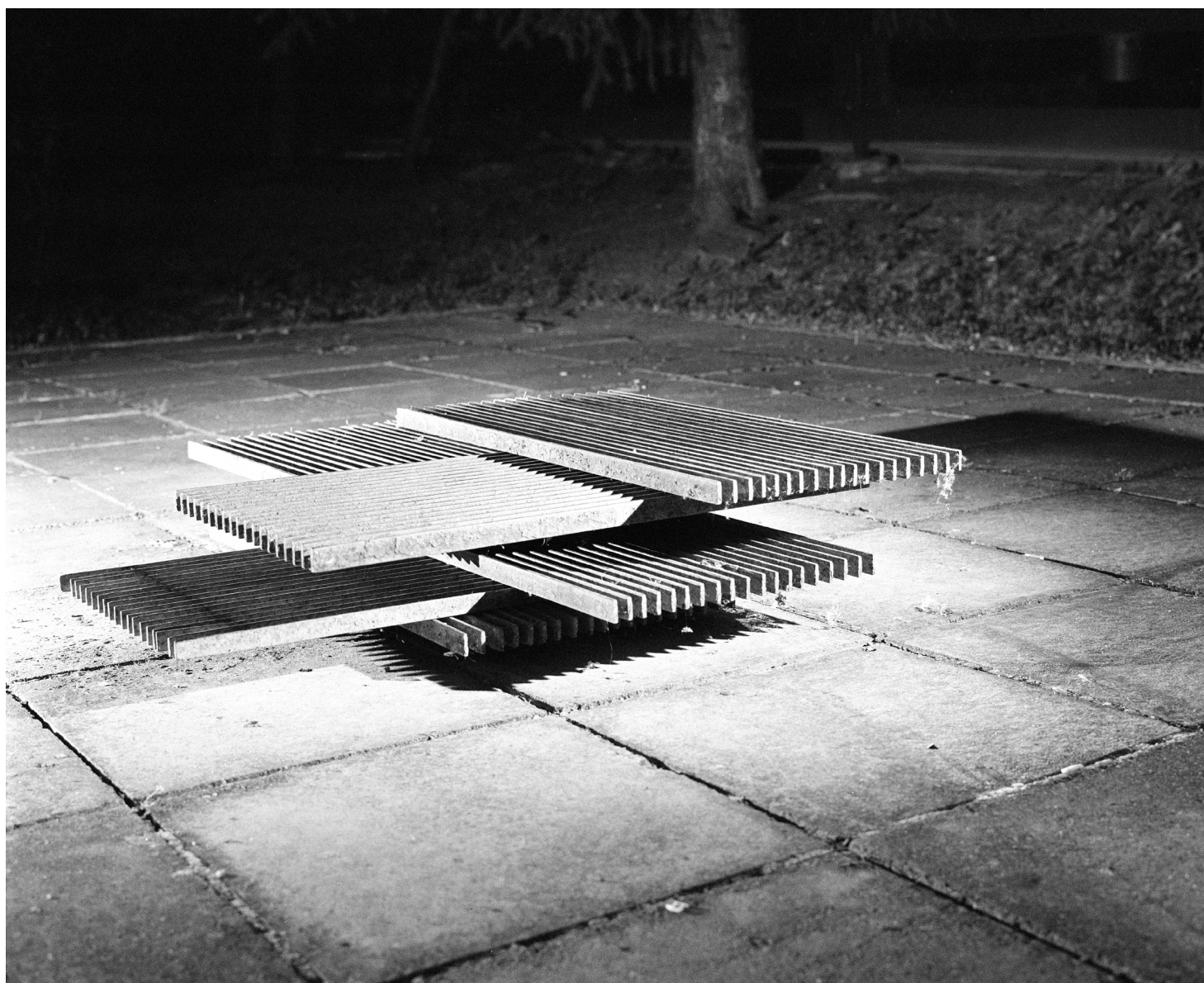
Video chce ukázat dědovi a otevřít tím dialog. Dědo já ti vykradl chatu. Nevím proč, co to znamená, proč se to stalo? Já to viděl takto. Čin vnímá paradoxně jako citlivý tah, citlivě jej i prezentuje dědovi, dává mu prostor. Sám pozoruje sebe, jak se cítí, když to děda slyšel. Otevírá se v něm komplexní prostor myšlení a noří se do rozebírání – jaké duchovní dědictví přijímá a jak se k němu staví.

Děda (muž 60 – 80 let)

Děda je seznámen s činem vnuka razantním způsobem. Je vystaven šoku, který však zvládá tím, že je v bezpečném prostředí své práce – vodárny. Nikdo tam není, jen on a vnuk. Nechává si prostor pro zamyšlení, necítí se špatně, že v úvodu neví, jak se k tomu staví. Poslouchá. Je raněný vnukem. Je raněný sebou. Minulost je už dávná věc, zvažuje jak se k ní nevymlouvačně vracet.

Je uvědoměn v odlišnosti pozadí, na kterých jeho malé zločiny byly činěny. Socialismus a krádež materiálu na chatu. Kapitalismus a vzaní úplatku. Pamatuje si přesně na to, co cítil, když překračoval hranici, po které chodil. To chce probrat, to sděluje vnukovi, kterého má za chytrého člověka, který chce o věcech přemýšlet a nejedná impulsivně. Přijímá závažnost situace, odosobňuje se a noří se do rozebírání – jaké dědictví rodinného vzorce přenechává.





Ste.reot (2017)



Společná socha (2019)

GERON A JINÉ PRÁCE
Opis snahy o umělecké dílo

Jan Vosýnek
© 2021



