

interpretace díla:

„A Life (Black & White)“ 1998-

Autor Nedko Solakov užívá media performance, dva lidi, kteří ji vykonávají, bílé a černé barvy vhodné pro vymalování (vymalovávání) stěn, potřebných nástrojů a úborů k dané činnosti. Instrukce jsou jednoduché: natřít ony plochy nabílo, anebo načerno, na základě toho, jsou-li aktuálně bílé, nebo černé. Dílo stále probíhá. Záměrně anuluje hodnotu každého snažení o ukončenost, hotovost a uznání. Býti jedním z dělníků této práce, proč pokračovat? Odmyslíme-li element finanční odměny, který je přirozeně mocný, je něco uspokojivějšího v provádění akce, která je opakovaně (a očekávaně) mařena? Proč Sisyfos nikdy nezůstane blaženě ležet na úpatí kopce s kamenem po boku? Jaká je hodnota marnosti, pro niž byl vylit pot, čas a např. důstojnost?

Holý galerijní prostor: prázdno, světlo a bílé stěny - i to je třeba vykonstruovat. Každá galerie onoho typu, prošla alespoň jedním malováním. I kdyby bylo nutné, aby se této práci ujal umělec, případně kurátor, každopádně ne profesionální natěrač, málokterý by ji bude prezentoval jako jedno z vystavovaných děl. Bílo galerie je bráno jako její inherentní, neměnný, samozřejmý parametr. Módy vypnout a zapnout u osvětlení se střídají relativně často, a mají svoji pozornost. Naplňování a vyprazdňování prostoru se sice neděje tak rychle, jasně a bezprostředně, ale stále působí výrazně - stačí vejít do prostoru, a už není prázdny. Stěna (její povrch, se kterým zde operujeme) je 2D - vejít do ní nelze, a už vůbec ne zůstat.

Performer a teoretik Anthony Howell své knize *Analýza umění performance* definuje tři „primární akce“ - základní prvky každé performance: *nehybnost*, *repetici* a *nekonzistenci*¹. Je-li repetice jevu (vůči standardnímu jemnocitu a intenzitě jeho pozorování a zkoumání) nehybností, existují dvě cesty, jak provést změnu: provedením nekonzistentního zásahu, vybočení, anebo, jak je tomu v případě interpretovaného aktu, provedením rozdílu - komplementárního aktu, který obohacuje repetici o „pohyb stejné síly opačným směrem“, který dá vyniknout vlastnostem původního statusu quo, nejedná se tedy o nabourání výchozího:

původně: bílá, bílá, bílá, bílá, bílá, bílá, ...

poté: bílá, černá, bílá, černá, bílá, černá, ...

Akci lze označit za nekonečno simulující proces, živý díky pohybu od amplitudy k amplitudě. Zároveň je však nutné zmínit, že umístění této akce dovnitř galerie i zasazuje do jistého kontextu - malování malíře pokojů se stává obrazem, monochromem, respektive dualitou dvou monochromů, ještě přesně řečeno dualitou dvou sérií monochromů. Umělecké dílo je subjektem k interpretaci. Disciplína monochromních maleb dává interpretaci specifický druh prostoru. Na první pohled by se mohlo zdát, že je jednoznačně širší než u jiných maleb. Totiž monochrom evokuje princip *tabula rasa* - povrchová absence konkrétního předmětu implikuje větší svobodu možností výkladu.

V zásadě lze určit tři základní komponenty interpretace: autorský záměr (vnitřní kontext), vnější kontext, a divákově myšlení - volné asociace, emoce, míra informovanosti ohledně prvních dvou komponentů (vnější vnitřní

¹ HOWELL, Anthony. *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice*. Amsterdam: Harwood Academic, 1999. ISBN 90-5755-086-5.

kontext). Záleží taky na tom, do jaké míry chce být autor volně interpretován (např. mimoběžně vůči záměru), koriguje-li tyto tendence veřejným vyjádřením, a dále jestli jeho postoje a názory ohledně interpretace mají objektivní váhy a význam, a proč (ne). U vnějšího kontextu se děje několikero vrstev - fakta, faktory a funkce bezprostředně spjaté s dílem, záležitosti, které tak „pouze“ působí a jejich souvislost je daná, avšak relativní, nakonec kontexty, o kterých nevíme, případně kontexty, o nichž nevíme, že o nich nevíme. Vnější okolnosti vyvstávají v takovýchto fragmentech a mohou být poskládaný mnohými způsoby. Jeden z těchto způsobů je vědomé rozhodnutí je neřešit. Otázka je, kdy svoboda interpretovat hraničí se ignorantstvím - vytěsňováním předkládaného vědění. Může být produkt interpretace označen za (objektivní) vědění? Co se týče postoje divákova a uchopení díla v kontextu jeho vlastního bytí, nabízí se otázka osobních mantinelů: kde končím já a začíná pole působnosti interpretovaného díla? Kde jsou hranice interpretace a inspirace? Kde jsou hranice interpretace a desinterpretace? Má autor výsadní právo potvrdit, či vyvrátit cokoli, co bylo usouzeno o jeho práci? Není explicitně uveřejněné dílo jaksi svéprávné a nezávislé? Záměr Solakovův je v anotaci díla na webu Tate Modern² popsán stručně a jasně. Jedná se o velmi věcný popis situace dvou malujících-performerů a jejich náčiní, a konstatování dlouhodobého trvání akce. Na druhou stranu, v tomto krátkém vyjádření figurují obecné pojmy (práce, lopocení, repetice, čas) s různou (nenulovou) možností abstrakce a interpretace.

Práce se vyjevuje velice konkrétně. Zdi nelíčí Solakov. Jelikož součástí díla není podrobný popis těchto lidí, považují za vhodné hodnotit jejich pozici věcně. Jediná ne-náhodnost je jejich schopnost precizně vymalovat místnost. Opakovaně. Jedná se tedy o malíře pokojů profesionální úrovně. To se od nich žádá, tím jsou pro tuto práci význační. Jejich performance autorství konceptu Solakovova utvářejí dualitní jádro. Mohl-li by Solakov galerii vymalovávat sám (srovnatelně precizně), není relevantní. Delegace provedení, které vyžaduje jistou řemeslnou zručnost, která se (v této své prosté podobě) nevztahuje k žádné klasické umělecké disciplíně, je neodmyslitelným znakem celé věci.

Jedná se ale skutečně o marnost nad marnost a lopocení? Dochází skutečně k maření díla? Ve srovnání s údělem Sisyfovým se zde nejedná o absolutní repetici téhož aktu. Nikoliv srze dualitu černé a bílé, i onen balvan totiž prochází dvojitým pohybem - tam a zpátky. Rozdíl je v tom, že Solakovově práci přibývají vrstvy a, jak už bylo řečeno, jedná se o jistý druh pohybu (tj. rozdíl mezi kmitáním a vlněním). Je ovšem pravda, že tento okem těžko detekovatelný jev zásadně vyrušuje dojem absurdity a celé akce. Další rozdíl tkví v tom, že lopocení Sisyfovo je jeho předurčením, nikoliv provádění uměleckého díla dle pokynů umělce autora. Můžeme tím pádem usoudit, že Solakovovi „dělníci“ si vlastně zvolili vstup do této role, a mělo by se tedy jednat o mírnější lopocení. Zároveň je zde však absence oné ultimátní osudovosti - je to jenom opakovaně prováděná činnost ve jméno čehosi tak „nepraktického“, jako je umění. Podobnost s onou bájí se zdá býti podobností vnější, nikoli koncepční.

Musím se ptát: Je tato delegace ilustrací jevu, který se objevuje mimo svět umění a vykazuje problematické znaky? Tuto otázku nechávám otevřenou.

Pokračujme. Krom přivedení pozornosti k umu natěračství, z něhož se v prostředí příslušné instituce stává paralelně malba a performance - řekněme

² <https://www.tate.org.uk/art/artworks/solakov-a-life-black-white-t12900>

umění, jde o povýšení zdi ze statutu piedestalu pro 2D média, na nejhlubší vrstvu, řekněme uměleckého, díla.

Užití zdi namísto plátna se zprvu jeví jako více autonomní varianta, nutno však podotknout, že, koncepčně vzato, není povrchem tohoto monochromu zeď, ale galerie. Lze usuzovat, že tvůrce Solakovova formátu a zkušeností si byl sto provést tutéž úvaha, byl by býval svůj projekt umístil kamkoli jinam, kde jsou zdi místnosti pouze zdmi bez jiných implikací. (Performativně vznikající) obraz, který nemůže být odnesen z galerie, je na ní závislý.

Z prostorového hlediska je fundamentálním dílem, kde je zpracovávaným médiem klasický galerijní prostor a nic jiného, je *Le Vide Yvese Kleina* (1958). Úvaha: lze „galerijní prázdno“ vynést z galerie? Ne. Svým způsobem je možné vynést z galerie kus vzduchu, prázdno je však abstraktní pojem, a prázdno, které se ocitá mimo galerii ztrácí tuto koncepční identitu. Zde se koncept Kleinův a Solakovův setkávají. Klein ovšem nepřivádí pozornost ke zdem, ale k prázdnu mezi nimi; na rozdíl od Solakovova nejeví zájem o hmotu. Ten na rozdíl od Kleina galerii naplňuje „něčím“. Totiž s každým dalším nátěrem se prostor zmenšuje a vzhledem k tomu, že se jedná o vícero zdí, je toto zmenšování se exponenciální. Solakov vlastně po milimetrech odebrává prostor galerijnímu prázdnu, přičemž jej obohacuje o rozměr proměňování se v čase – vzniká koeficient růstu zdi, který je inverzí koeficientu ubývání galerijního prázdna. Z tohoto pohledu Solakov posouvá Kleinův koncept o dimenzi dál, a v podstatě se pokouší o ztvárňování časoprostoru.

Vzhledem k jednoznačnou inspirací počátků evropské abstraktní malby hudební kompozicí, hledám příslušné analogie u tohoto díla: Solakov jako skladatel i dirigent, malíři jako hrající, černé a bílé vrstvy barvy jako střídající se tóny, a galerie jako síň disponující takřka ideální akustikou. Zde se totiž objevuje paralela nejen s komponováním, ale především se samotným uváděním hudební skladby – skrze již zmíněný rozměr času.

Navazuje Solakov na suprematismus? Struktura Solakovova aktu evokuje *Černý čtverec* Kazimíra Maleviče (1915). Možná však rovněž jeho obraz *Bílá na bílé* (1918), respektive jejich repetitivní střídání. Zároveň, vzhledem k tomu, že bělost galerijní stěny je její výchozí stav, možná je přesnější vidět repetici, kde se opakují pouze *Černé čtverce* s tím, že bílý nátěr je k návratem k původnímu stavu. Na základě této úvahy by se tedy nejednalo o repetici dvou prvků, ale repetici jednoho prvku od dvou fází. Strukturální podobnost by zde byla. Podobnost struktury by zde byla, zásadnější je však, jestli u se u Solakovovy akce děje mimesis. Již zmíněné dílčí prvky, nad nimiž se údajně zamýšlí (práce, lopocení, repetice a čas) lze vnímat nikoli jako dílčí předměty, ale spíše parametry díla, což by napovídalo tomu, že se mimesis neprobíhá, pokud by název díla nebyl *Život*. Na druhou stranu jak Malevič, tak Solakov ve svých dílech přicházejí jakémusi „nultému bodu malby“.

Život je 4D freska.