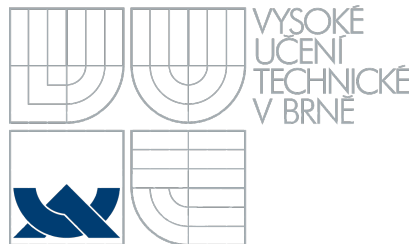


VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

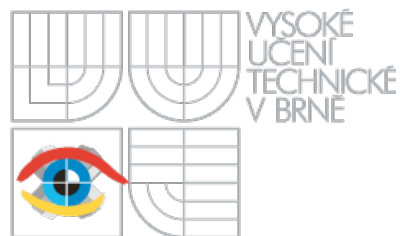
BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY



FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ART

ATELIÉR MALÍŘSTVÍ 3
STUDIO PAINTIG 3



FAKULTA
VÝTVARNÝCH
UMĚNÍ

CLUSTER WORLD
CLUSTER WORLD

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DIPLOMA THESIS

AUTOR PRÁCE
AUTHOR

BcA. MAREK DELONG

VEDOUCÍ PRÁCE
SUPERVISOR

MgA. JAN ŠRÁMEK

OPONENT PRÁCE
OPPONENT

MgA. VASIL ARTAMONOV

BRNO 2015

DOKUMENTACE VŠKP

K obhajobě bylo předloženo 5 obrazů (3x 3d objekt, 2x snímek z videa).



Marek Delong, 3d kompozice, 2015



Marek Delong, 3d, postprodukce, 2015



Marek Delong, video, nalezený materiál, 2015



Marek Delong, video, nalezený materiál, 2015

Ve své práci se zabývám především všudypřítomností internetu a informačních technologií, zhroucením fyzického prostoru v síťové kultuře a nekonečnou reprodukovatelností a proměnlivostí digitálních materiálů, nicméně i jejich zpětným aplikováním do výstavního prostoru. Věnuji se rovněž změně podstaty autorství, tedy situací, kdy se poté, co se umění zaznamená a vystaví na internetu, stává „materiálem v oběhu“. Autorství díla je takřka nedohledatelné, stejně jako jeho původní kontext. Umělecký výstup se mění z auratického předmětu na soubor (file), který podléhá architektuře sítě.

V posledních dvou desetiletích se radikálně změnil vztah mezi obrazem a textem, jazykem a významem, tělem a prostorem, subjektem a objektem. Úkolem umění již není vytvářet jedinečná, originální díla, ale pohlížet na stávající zásoby obrazů, objektů a prostorů jako na jevy zbavené subjektu.

Moje práce si klade za cíl – s vědomím současného vývoje umění –, ohledávat podstatu nové přítomnosti. Přítomnosti, která se díky technologiím a internetu neustále mění. Nesnažím se při tom rozlišovat mezi světem online/offline, ale vnímám prostředí jako celek

Termín „postinternet“ poprvé použila roku 2008 umělkyně Marisa Olson, která ale už v roce 2006 mluvila o umění „po internetu“. Olson se těmito výrazy snažila charakterizovat své „*performance, písňe, fotografie, texty nebo instalace*“, které vznikly v důsledku „*kompulzivního surfování a stahování*“. Nápady ke své práci nacházela online, byla pozorovatel i participantem zároveň. Později tuto metodu nazvala postinternetovým uměním. V téže době, tedy v roce 2008, rozvíjel podobný koncept i umělec Guthrie Lonergan, který hovořil o „*umění, jež si je vědomo internetu*“. Velice rychle se pak ujalo označení „postinternet“. Na jeho rozvoji má výrazný podíl i kurátor Gene McHugh, který v roce 2010 takto nazval svůj blog věnovaný teorii umění. V McHughově pojetí termín postinternet označuje umění reagující na situaci – internet už není žhavou novinkou, stává se z něj banalita. Význam tohoto označení se blíží tomu, co Guthrie Lonergan popisuje souslovím „*vědom si internetu*“ („*Internet Aware*“), nebo také situaci, kdy je fotografie uměleckého objektu rozšířenější a známější než objekt sám. Další významnou iniciátorkou postinternetového umění je Katja Novitskova se svým projektem *Post-Internet Survival Guide* (2010), který má podobu brožury, blogu i série instalací, v němž autorka sdružovala umělce své generace, v jejichž díle se objevovala podobná témata internetové přítomnosti. Pro sledované téma má důležitý význam také studie Artieho Verkanta *The Image, Object, Post-internet*, v níž je postinternet definován jako výsledek přítomného okamžiku: inherentně čerpá

z všudypřítomného autorství, z rozvoje pozornosti jako platidla, zhroucení fyzického prostoru v síťové kultuře a nekonečné reprodukovatelnosti a proměnlivosti digitálních materiálů. Postinternet se po sémantické stránce rovněž odlišuje od dvou historických uměleckých směrů, s nimiž bývá nejčastěji spojován: nových medií a konceptualismu. Nová média se ukázala být jako příliš úzce zaměřená na specifické fungování nastupujících technologií; podmiňování existence objektů jejich technologickým pozadím však v kultuře příliš nefunguje. Konceptualismus – přinejmenším ve své teoretické rovině – vychází z přehlížení fyzického substrátu a z upřednostňování metod šíření uměleckého díla formou myšlenky, obrazu, kontextu či návodu. Stejně tak jako se v době svého vzniku konceptuální umění zaštitilo textem, tj. v té době nejsnadnější formou reprodukce, daleko snazší než fotografie. Obdobně se postinternetové umění zaštitilo obrazem jakožto nejběžnější formou šíření dneška. Kterak může být dematerializace umění vzpourou proti tržní společnosti ve chvíli, kdy sama tato společnost je dematerializována? *Nacházíme se snad kdesi na konci modelu, který David Harvey ve své knize The Condition of Postmodernity (Podmínka postmodernity, 1992) nazval systémem „flexibilní akumulace“? Tento systém v polovině šedesátých let vystřídal v západní společnosti fordismus a mezi jeho následky dodnes pravděpodobně patří zvýšení spekulativního a abstraktního charakteru ekonomie, oživení malých podniků a s nimi spojených patriarchálních struktur anebo to, co obvykle bývá nazýváno „prekariátem“ či „společností služeb“.* Změna byla provázena důrazem na módu, na rychlé střídání trendů, na individualizaci produktů, které začaly být zákazníkovi nabízeny na míru, podpořeny aurou spektaklu a reklamy. Bylo tedy konceptuální umění vzpourou, anebo pouze následovalo tento trend abstrakce a spekulace? Či snad šlo o uzavření umění do sebe samého před rychle se rozvíjejícím trhem s uměním? (A2. [online]. 2.1.2013 [cit. 2015-04-03]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2013/1/cesta-za-novym-materialismem>)

Definice termínu postinternet se ovšem postupně měnila, stejnou rychlostí jako se proměňoval internet a technologie. Už sama definice umění po internetu se stala poněkud zastaralou, neboť v době příchodu smartphonů se přítomnost v síti stala takřka nepřetržitou. K nejčastěji opakovaným klišé souvisejícím s postinternetovým uměním patří tvrzení, že toto umění lze jen obtížně definovat. Pojem postinternet je provázen nekončící debatou, která pokračuje od jeho vzniku. Při používání uvedeného termínu je tedy třeba počítat s jeho ambivalentností. McHugh na svém blogu uveřejnil množství způsobů jeho výkladu, jež však nemůžeme vnímat odděleně.

Podle jedné z definic, která je pro mou práci důležitá, se jedná o umění vznikající po spuštění World Wide Webu, tedy v době, kdy se internet otevřel komerci a populární kultuře. Takové pojetí se může zdát jako vůbec nejelementárnější. Hledisko komercializace

internetu se projevuje například i v textech od již zmíněného umělce Artieho Vierkanta nebo Louise Doulase. Vierkant se dokonce nezastavuje pouze u umění, ale analyzuje proměny kultury jako celku. Doulas rozlišuje umění před internetem a umění, které bylo vytvořeno během asimilace do sítě a po ní. Takovéto „asimilované“ umění si je již vědomo změn kontextu, způsobů tvorby i prezentace děl, které nastaly v internetové kultuře. Právě téma komercializace, produktového fetišismu a přivlastňování zbožní estetiky je i častým námětem prací kolektivu DIS Magazine, který funguje jako spojení současného umění, designu a hudby. Přijetí role „umělce jako značky“ umožňuje autorům osvobodit se od rigidních institucionálních struktur a zároveň subverzivně komentovat stávající podobu současného pozdního kapitalismu.

Na přelomu let 2013–2014 proběhla v Kaseelu ambiciózní výstava *Spekulace o anonymních materiálech*, jež se pokouší uvést tvorbu postinternetových umělců do užšího vztahu s časově souběžným směrem spekulativního realismu ve filosofii. Výstava je tvořena díly více než třiceti mezinárodních umělců, např. Pamelý Rosenkranz, Katji Novitskove, Ryana Trecartina nebo Timura Si-Qina, a doprovodným programem koncipovaným současnými představiteli spekulativního realismu a příbuzných tendencí ve filosofii. Tisková zpráva k této výstavě zmiňuje výrok umělkyně Pamelý Rosenkranz: „*Myslím, že z pohledu umění je více zajímavé mluvit o materiálech, které ovlivňují umělcovu práci, než o jeho identitě.*“ Výstava se snaží vytyčit úlohu současného umění, jejíž podstata spočívá spíše než ve vytváření nových originálních děl v pohledu na stávající zásoby obrazů, objektů a prostorů jako na jevy zbavené subjektu. Prvek individuální tvorby a jejího přenosu do světa umění se stává irelevantním. Mnohem důležitějším se stávají asociace a hloubání spojené s nekonečnou sítí vztahů objektů a obrazů.

Je třeba vrátit se k materialismu či realismu. Návodem, jak se k nim dostat, by nám mohla být filosofie Alaina Badioua nebo představitelé již zmíněného spekulativního realismu či nového materialismu.

*Základem spekulativního realismu je obrat v kontinentální filosofii, který má znamenat rozchod se sémiotickým idealismem (všechno je jen text) popř. svět existuje pouze za předpokladu pozorovatele a jeho mysli. Centrální pro spekulativní realismus má být odmítnutí „korelacionismu“, tedy myšlenky, že lidské bytosti mají přístup k realitě pouze v rámci korelace, vzájemné usouvztaženosti mezi subjektem a objektem, nikoli tedy k věcem o sobě, k realitě samé (v podstatě jádro Kantova transcendentalismu a podle Meillassouxu jádro všech zásadních filozofií po Kantovi). Kritiku korelacionismu provedl ve své útlé knížce *Après la finitude* Quentin Meillassoux, žák mnohem známějšího Alaina Badioua.*

Jejím velkým přínosem je zachování materialistické pozice i schopnosti poznat bytí. Badiou ve svých analýzách využívá pojem mnohosti Georga Cantora. Událost je například chvíle dávající podnět ke vzniku pravdy, kdy daná mnohost přechází z bytí do existence. V politice zase zmiňuje pojem „generický komunismus“, což znamená, že sociální spravedlnost není tvořena na základě diktatury Jednoho (jedné strany, jednoho sociálního státu), ale sloučením různých mnohostí (občanských sdružení, menšin, skupin obyvatel atd.). Právě tato mnohost je u Badioua hradbou proti jakékoliv formě totality.

Pokud bychom toto myšlení -aplikovali na architekturu či umění, pravděpodobně bychom došli k architektuře či umění materia-listickému, jež jsou samy mnohostí. V architektuře by se tak náhle některé modernistické teorie, jakými byly v městském plánování např. monofunkční zóny, staly pouhým výstřelkem, jenž se snažil dosáhnout ideální Jednoty. Jindy by se zase dostala do popředí architektura neformální, různé formy kutilství,

*U Badioua již neplatí postmoderní „anything goes“, pravdy existují. Jak Badiou zmiňuje v *Petit manuel d'inesthétique* (Malý návod inestetiky, 1998): umění je vlastním druhem imanentního a jedinečného myšlení, tzn. je vždy úzce spojeno s pravdami, které vytváří, a tyto pravdy nelze spatřit nikde jinde než v něm. Často zmiňovaná pedagogická funkce umění není nic jiného než fakt, že umění uspořádává vědění tak, aby do něj mohla škvírou proklouznout určitá pravda. (Umění je ostatně u Badioua vedle politiky, lásky a vědy jedním z postupů vytvářejících pravdy.) To však neznamená, že by samotné umělecké dílo bylo událostí nebo pravdou, čímž bychom se vrátili k romantickému pojetí. Umělecká pravda je generickou mnohostí uměleckých děl, jednotlivé umělecké dílo je pouze ukončenou částí tázání po pravdě. Těžko bychom pomocí Badiouovy filosofie došli ke *gesamtkunstwerku*. Umělecká pravda spočívá spíše ve věrnosti určité pozici, v neustálém tázání, v procesu, kde se vtělením pravd utváří Subjekt. Imanentní a jedinečná pravda umění nespočívá v pouhém díle, ale spíše v nové umělecké konfiguraci, jež se rodí v trhlině události. Jde tedy o netotalizovatelnou, generickou mnohost.*

U Badioua se často vyskytuje pojem vtělení, inkorporace. Subjekt ztělesňuje pravdy a existence je lokalizací bytí. Bytí se tedy nenachází vně, ale spíše uvnitř. Není svět náš a nedosažitelný svět vezdejší. S tím souvisí i Badiouova nedualistická interpretace Platóna. Na tuto koncepci bytí navazuje Quentin Meillassoux, zabývající se především otázkou konečnosti. Meillassoux kritizuje postkantovskou filosofii a způsob, jakým omezila přístup lidského rozumu k absolutnu. Problém fosilie či archifosilie, tedy hmoty nesoucí v sobě stopu existence předcházející lidskému subjektu (což je z hlediska postkantovského korelacionismu nesmysl, jelikož věc o sobě je vždy věcí pro nás), je jedním ze základních argumentů podněcujících filosofovo tázání. Meillassouxova fosilie se do jisté míry jeví jako příklad Badiouova lokalizovaného bytí. Zdá se, jako by se mnohost nacházela přímo uvnitř hmoty, jako by byla uvnitř i vně zároveň.

Meillassouxova kritika vyvolala tedy dozajista mezi filosofy určité pnutí – v této souvislosti je zmiňován často proud tzv. spekulativního realismu, tedy relativně mladí teoretikové, jakými jsou Graham Harman, Iain Hamilton Grant či Ray Brassier. Staronový materialismus a stanovisko, že rozum může poznat věc o sobě, přináší nové podněty a umožňuje nám osvobodit se z tekutosti postmoderny. (A2. [online]. 2.1.2013 [cit. 2015-04-03]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2013/1/cesta-za-novym-materialismem>)

Moje práce si klade za cíl – s vědomím současného vývoje umění –, ohledávat podstatu nové přítomnosti. Přítomnosti, která se díky technologiím a internetu neustále mění. Nesnažím se při tom rozlišovat mezi světem online/offline, ale vnímám prostředí jako celek, v němž hledání rozdílu mezi „opravdovým“ a „umělým“ již nedává smysl. A právě nesmyslnost hledání původního se stává klíčem k estetice a materiálům použitým v mé práci. V současné kultuře si nelze nevšimnout nostalgie a touhy po ztraceném domově. Slovo *nostalgie* použil poprvé roku 1688 německý lékař Johannes Hofer. Ze sociologického pohledu je nejčastěji vysvětlováno jako projev stesku po domově, vyjadřující pocity vykořenění vesničanů z jejich původního prostředí do neosobního světa továren a měst.

Jak se však projevuje nostalgie v dnešním digitálně ohýbaném světě? Návod na dokonale „přírodní“ pokrm šířený rychlostí světla z jedné strany zeměkoule na druhou? Self-brandingem vlastní organičnosti na sociálních sítích? Online crowdfundingem eco-farmy? Pokud se vrátíme k logice kulturní informace jakožto souboru (file), nejsou ve svém důsledku tolik oblíbené obrázky „přírodního života“ akcelerovány architekturou sociálních sítí? Jaký je nakonec rozdíl mezi čističem s vůní jehličí a vůní jehličí samotného? Jistě, má jiné složení, ale jaký je zde rozdíl ve vnímání? Není neustálá přítomnost vědomí složení věcí technologickým determinismem? Dogmatickým molekularismem? Není pro umění zajímavější podobné hierarchie opustit? Obrat k materiálu se zdá nevyhnutelný, kdy skutečnost působí jen jako falešný spektakl? Kam nás dovedla dematerializace ve společnosti i v umění?

Nacházíme se v období neustále cirkulace dat. Nacházíme se v všudypřítomnosti internetu a technologií. Umění již nelze vnímat nezávisle. Každá galerie vystava je zaznamenána a vystavena na internetu. Kde se stavá materiálem. v oběhu. Autorství je takřka nedohledatelné stejně tak jeho původní kontext. Umělecký výstup se mění z auratického předmětu na soubor (file) který podléhá architektuře síťe. Muže byt seskupen přetvořen do nového kontextu např. v blogu. nekonečně editován. Socialní síťe a technologie Webu 2.0 zaznamenali v poslední dekádě neuveritelný rozmach. Facebook se svými 1.5 mld. uživateli dosáhl bezprecedentního úspěchu. Každý tak má unikátní možnost vytvářet svůj vlastní obsah. Umělec už nemá výsady tvůrce obsahu.

Dílo tvoří instalační celek, v němž je použita videoprojekce full HD video a konstrukce napínající sublimační potisk látky v kombinaci s instalací, která propojuje umělecké prvky s prvky „přírodními“. Instalace je tvořena objekty tvořenými tzv. „Tensegrity“ jsou to struktury založené na vnitřním pnutí. Termín tensegrity byl použit architektem Buckminsterem Fullerem v 60. letech. Mým záměrem je představit vyvážený instalační celek tematizující výše naznačené otázky a přinést inovativní pohled v kontextu současného umění, zabývajícího se podobnou problematikou.