

**VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ**  
BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY



**FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ**  
FACULTY OF FINE ARTS



**ATELIÉR PERFORMANCE**  
**STUDIO PERFORMANCE**

**IN HERTFORD, HEREFORD AND HAMPSHIRE,  
HURRICANES HARDLY HAPPEN.**

**IN HERTFORD, HEREFORD AND HAMPSHIRE, HURRICANES HARDLY  
HAPPEN.**

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**DIPLOMA THESIS**

**AUTOR PRÁCE**  
**AUTHOR**

**BcA. Štěpán Čížek**

**VEDOUCÍ PRÁCE**  
**SUPERVISOR**

**Prof. akad. soch. Tomáš Ruller**

**OPONENT PRÁCE**  
**OPPONENT**

**Mga. Václav Magid**

**BRNO 2016**

# DOKUMENTACE VŠKP

## OBSAH:

**OBRAZOVÁ ČÁST**  
**TEXTOVÁ ČÁST (PÍSEMNÁ OBHAJOBA)**

**s. 3 – 6**  
**s. 7 – 17**

## OBRAZOVÁ ČÁST

**K obhajobě bylo předloženo 1 performance, 15 obrazů, 1 skulptura a 1 konvolut objektů.**

Dokumentace obrazů



Dokumentace obrazů 2



Dokumentace obrazů 3



Dokumentace příslušenství ke skulptuře.



Dokumentace skulptury



## TEXTOVÁ ČÁST (PÍSEMNÁ OBHAJOBA)

Níže položený text reflektuje základní body podstatné pro vznik a pochopení fyzické podoby diplomové práce.

### 1. Hitler, Stalin a Picasso

Umění by mělo sdělovat pravdu o světě okolo nás. A co hůř, lidé to od něj očekávali. Umění by mělo nést, v rámci svého poselství určitý ( byť nikdy exaktně nedefinovaný) morální standard. A co hůř, lidé to od něj očekávali. “Vrcholná“ institucionálně exponovaná umělecká produkce byla (a stále je) státem proklamována jako reprezentativní prvek kulturně – sociálních idejí národa. Měla by být nezávislou reflexí kolektivního podvědomí. A co hůř, lidé to od ní očekávali. Pozice výtvarného umění na piedestalu kulturního dění předurčovala míru vážnosti, přikládanou jeho filozofii a “produktům“. A co hůř, lidé jeho produkty s proklamovanou vážností konzumovali. Teoreticky jde o jistý relikv z antického “funkčního“ období umění jakožto prvku relevantně formujícího kulturně – národní identitu. Umění bylo tedy stále “mocné“ a co hůř, to bylo (a je?) konstatování faktu spíše než polemika nad ním. Po válce se protiválečně laděný Picasso prohlašuje za komunistu, aniž by ho jakkoliv vyvedl z míry fakt, že ho “Moskva“ prohlašuje za dekadentního “umělce“. Svrchovaná autonomie moderního umění je hlášána už před příchodem druhé avantgardy, ale zároveň už po té, co prošlo školou “totální angažovanosti“ v rámci své nemalé role v mocenské mašinérii nacistického Německa. Umění jako takové nemohlo emigrovat za “velkou louží“ a i když tam poslalo některé svoje děti, podstatná část tu zůstala a v lepším případě přihlížela. Ke spálení obrazu (v rámci jeho statutu válečné kořisti) bylo potřeba daleko více birokratického “manévrování“, než ke spálení člověka. Nehledě na to, že dokument k popravě byl nezřídka opatřen graficky korektním logem a správně zvolenou typografií nesoucí výše zmíněný obsah.

### 2. Entartete kunst je jen kapitola v rámci dějin umění, které ji napsalo.

Selhání kultury jako civilizace. Selhání kultury jako způsobu života. Selhání umění v rámci celku kultury (jakožto jejího dominantního reprezentanta). Náklady na realizaci produktů kulturního a uměleckého génia (v měřítku, které ob stojí srovnání s “gigantickou“ minulostí) jsou téměř vždy vyčísleny v lidských životech (všech ostatních kromě přímých tvůrců a dostatečně “vzdělaných“ konzumentů). Možná by tenkrát pomohlo použít akcelerationismus jako reakci na fašismus a jeho zhoubné tendence. Umění v pozici “insidera“ ve vedení osy zla k tomu nepochybně mělo potřebné dispozice.

### 3. Zinaida nemá ráda pohádky.

Dítě, které vidělo cokoli od Quentina Tarrantina dříve než Rákosníčka, bude vůči ideální harmonii pohádkového světa pravděpodobně skeptické. Co všechno (pokud možno dobrého) můžu od života chtít a očekávat než nevyhnutelně (ať už jakkoli) skončí? Kouzelná víla do Osvětlení nedorazila a k nám do kuchyně asi taky nepřijde. “Balada o blatouchu (blablublaba...)“ se do hrnce nevejde a co víc - Mary z Floridy má daleko lepší kuchyň – tedy *má* kuchyň. Její manžel Bob taky pracoval ve válečném průmyslu. Jenom tam přišel k penězům a ne ke kulce do plic. Dobrá víla má asi ráda slunečné pláže a daikiri. V centru mají američani výstavu a jsou tam i kuchyně, tak se půjdu podívat na to, co můžu chtít a nemůžu mít. V naší závodní jídelně je úžasná kuchyň (ta část co je vidět skrze výdejní okénko) a prý tam budou všichni i obraz, ale tentokrát něco k věci, abychom nemrhali čas “zewlováním“ na nějakou patlaninu a co prý, že tím autor chtěl říct. Když bychom prý měli nějaké otázky ohledně životní filozofie, tak máme skočit za Standou – on je “machr“ na ledničky, má Leninův řád a jeho syn studuje umění až v Petrohradě. Spouští se železná opona a komunista Picasso maluje světlem ve Valleurs.

#### **4. “Kiss me deadly“**

Boj, proti vlastně čemukoli, vyžaduje hrdinu - ten by měl být graficky dobře zpracovaný. Když nevypadáte dobře, zdravě a dominantně, tak vás lidi nebudou poslouchat. Nejhezčí je nejlepší a tudíž ve svých názorech nejsprávnější. Je ve slabikáři, podle nějž se děti dodnes učí. Boj, proti vlastně čemukoli, vyžaduje antihrdinu - ten by měl být graficky dobře zpracovaný. Když vypadáte dobře, zdravě a dominantně, tak vás lidi budou poslouchat. Ošklivý je zlý a nejhorší a tudíž ve svých názorech absolutně pomýlený a podvědomě žadonící o nápravu formou nuceného čtení slabikáře, podle nějž se děti dodnes učí. Komiksový superman a kolchozník jsou identičtí – jen prohodit tričko. Každý ale chrání své “fanoušky“, aby se nestali tím druhým pomocí ilustrování svých činů – ať už je to zabití nemejského lva nebo vymetání Augiášových chlévů. Důležité ale je, aby “čtenáři“ spolupracovali. A spolupráce s hrdinou v podstatě znamená poslouchat jeho rozkazy v nikdy nekončící válce o životní styl. A pokud je člověk normální ocas (tj. ne zrovna Picasso) , tak vrtěti psem lze dost těžko.

#### **5. Marilyn Monroe a Medvídek PŮ**

V tom vztahu přeci muselo jít o něco víc, než jen o sex, přičemž nikterak nepopírám fakt, že Marilyn nepochybně chápala sama sebe jako “subjekt“ (definitivně) disponující schopností sexuality. A “medvídek “ jí to nepochybně (aspoň ze začátku) nevyčítal. I když těžko říct, nakolik vnitřně disciplinovaný byl náš “roztomilý“ intelektuál, když efektivně aplikoval svůj fyzický potenciál. Ale koneckonců oba reprezentovali následování hodný ideál, sice každý na

svém konci hřiště, ale přeci... Pravda, patrně existují určité konvence, které je nutné dodržet pro zachování konceptuální integrity morálního statusu nevyhnutelně spojeného s označením nevinnosti v banálním a naivním (tudíž obecném) slova smyslu. Na druhou stranu žijeme v demokracii, klademe důraz na subjektivní potřeby a proč by tedy medvídek nemohl být trochu jako Bil Clinton. Líbí se nám jak pěkně hraje na saxofon, i když víme, kde všude jeho prsty byly. Každý má právo se ke své vlastní "špíně" přiznat a polepšit se – hlavně když při osvětě, na cestě za "krásou", utratí hodně peněz za všechny naše produkty a skrze ně dešifruje sebe sama a prohlédne. To jest - uzří suverenitu transcendentního boha, který je zároveň určité kapitalista a má Cadillac, ten který by chtěl každý – už jen pro to, že by byl víc jako on, než on sám.

#### **6. "Do it yourself paradise".**

Režim radikální volnosti v rámci jakékoliv komunity má neodbytnou tendenci expandovat za její hranice a (tak jako každé do extrému dohnané "hobby" ) afektovat realie každodenního života. Problém je v tom, že na plakátech nikdy neprší.

#### **7. "Star Gazing"**

Kultura má naši bezmeznou oddanost a podporu (účast), i když je to v podstatě řezničina.

#### **8. "Now this is not the end. It is not even the beginning of the end. But it is, perhaps, the end of the beginning".**

**9. Na konci postmoderny, kdy jsou si všechny obrazy rovny - mají (cca) stejné rozlišení... s odvoláním na princip posttropickeho poetického principu... je možné artikulovat skutečnost i "neskutečnost" ...**

#### **10. Schopnost artikulovat svět jeho vlastními prostředky za použití postprodukční manipulace a vzájemné intervence...**

-Snaha o formulaci "bez přízvuku" tak, aby příjemce sdělení (již subjektivně) vnímal relaci mezi objektivně definovanými entitami.

-Vše nové definujeme na základě již poznaného...

-Potřeba autorské manipulace a přítomnosti "alter ega", druhého (submisivního) já, v roli nekritického příjemce mých podnětů.

-Koexistence a multikulturalismus.

-Všechny kočky mají čtyři nohy, můj pes má čtyři nohy - tudíž můj pes je kočka.

**11. Nejistá rovina "bezúčelnosti" ne nezbytně analitického, či subjektivně (abstraktně) analitického umění...**

"I don't mind as long as it is reasonable... do I?"

**12. Donald Judd**

**13. V amerických hotelech bývá 13. patro (pokud jej mají) využíváno jako služební.**

**14. Vždy jsem chtěl "dělat umění", ve fyzickém slova smyslu.**

"Téměř" ve třiceti letech jsem, podle Roberta Motherwela, začal kolážemi s cílem vymezit se vůči Picassovi a jeho pozdnímu období, romantickému konceptualismu (Bas Jan Ader, Joseph Beuys) a konci postmoderny - její "objektivně" analytické funkce.

**15. "Please don't leave me, I want to realize what the painting is all about."**

**16.** Bas Jan Ader se narodil 19.4. 1942 ve Winschotenu v Nizozemí a zemřel (nebo zmizel) roku 1975 ve 33 letech ve člunu někde u pobřeží Cape Cod. Pokoušel se přeplout Atlantický oceán na plachetnici. Proč? Pro umění, jako performance, jež byla pro něj výzvou k překonání hranice mezi životem a uměním. Ader experimentoval s filmem, fotografiemi, instalací a performancemi. Jeho otec byl popraven nacisty za ukrývání židovských uprchlíků, když byly Aderovi jen dva roky. Ader byl vzpurným studentem na umělecké škole Rietveld Academy v Nizozemí a později studoval i na umělecké škole v USA. V roce 1963 se usadil v Los Angeles, poté co přeplul oceán z Maroka. Tato cesta trvala 11 měsíců. V Los Angeles studoval umění a filosofii a stal se aktivním členem Los Angeleské umělecké scény. V rámci svého působení, kromě samotné tvorby samotné, vyučoval na University College Irvine a mnoha dalších místech. Mnoho umělců pracujících v Los Angeles v sedmdesátých 70-tých letech se zajímalo o vztahy mezi uměním a životem, mezi performancí a fotografií, a rozdíly mezi předmětem dokumentací a akcí. Aderova práce se hodila do tohoto koncepčního rámce. Jeho performance a akce byly velmi výpravné a prezentované jako dokončené filmy nebo fotografie, vše bylo vizuálně velmi důmyslné. Ader si byl vědomí zájmu o jeho práce. Inspiroval se pracemi soudobých umělců jako byli: Ed Ruscha, Gordon Matta Clark, Robert Smithson, a Chris Burden. Stejně jako tito autoři, Ader byl přitahován přítomností která ho obklopovala. Jeho tělo, obličej nebo stíny představovali hlavní téma jeho prací. Mezi Aderovi nejznámější práce patří Untitled (Flower Work) z roku 1974. Tento kus, vytvořený jako film,

stejně jako série fotografií představuje umělce jako vázu na květiny. Vidíme umělcovo tělo, oblečené v černém, od boků ke krku. Obličej není důležitý, zajímáme se o jeho počínání o jeho čin nikoli však o jeho výraz. Když aranžoval květiny, pečlivě je oddělil na tři hlavní barvy: červenou, modrou a žlutou. V průběhu aranžování a nového přeskupování, se váza mění z barevné na jednobarevnou a pak zpátky do původní podoby, obsahující všechny tři barvy. Jak napsal Thomas Crow v katalogu jeho výstavy: „Jeho performance byla pokřivené vzdání úcty a výsměch Mondrianovi, Rietveldovi a květinovému klišé jeho domoviny.“<sup>1</sup> V mnoha svých pracích Ader buď různě skáče nebo padá. Skutálí se ze střechy ve „Fall I“ z roku 1970. Spadne ze stromu v „Broken Fal“ (1971) a při jízdě na kole spadne do řeky ve „Fall II“ (1970). Filmuje nebo fotografuje tyto plánované nehody a prezentuje tyto scény jako dobrodružství své vlastní tvorby. Není ale popřeno, že by tyto Aderovi práce nevyjadřovaly smutek nebo smysl jakéhosi zatracení. Ve skutečnosti vytvořil i film s názvem „I'm too sad to tell you“ (1971), ve kterém jednoduše pláče před kamerou. Slova „I'm too sad to tell you“ zobrazují rozsah jeho zoufalství. „In All My Clothes“ (1970), fotografoval své šaty položené na střeše svého domu. Bylo to zpodobnění balení kufru, gesto značící odjezd. „Farewel to Faraway Friends“ (1971), je barevná fotografie znázorňující obrys jeho postavy stojící v místě kde, se voda setkává se zemí.

V roce 1966 (ve 24 letech) přijel Bernard Venet poprvé do NYC. Zde ho ještě ten samý rok zaujala jistá výstava ve Whitney Museum of American Art. Jednalo se o výstavu současné americké skulptury, obsahující díla od Donalda Judda, Dana Flavina, Carla Andreho, Sol LeWitta a jiných. Venet si pamatuje silný šok, jež byl vyvolán vystavovanými díly. To ho přivedlo k překvapujícímu zjištění, že „mé intence...byly mnohem blíže těmto americkým umělcům, než k evropským“. Venet měl blízko obzvláště k dílům Minimalistů, kteří byli zaujatí industriální expresivností a posedlostí povrchem (vnějškem), spíše než vnitřní podstatou; odmítnutí hloubky a upřednostněním vnímaného a přítomného povrchu.

Později, ve stejném roce, v průběhu krátkého návratu do Nice, byl Venet pozván, aby se účastnil výstavy v Musée de Ceret nazvané *Impact*. Ovlivněn minimalistickou skulpturou vytvořil koncept nazvaný *Tube* – byla to socha sestávající z dlouhé uřízlé industriální trubky. První sochy z řady *Tubes* byly vytvořeny z kartónů (lepenky); později v tom roce byl Venet schopen vytvářet trubky již z polyvinyl chloridu. O několik let později vytvořil rozsáhlou verzi v kovu. Mnohé z těchto prací byly natřeny industriálním odstínem žluté barvy (kadmiová žlutá, již byly běžně natírány jeřáby a jiné industriální vybavení. „The Tubes“ ho zaujaly proto, jak později objasňoval, že „jsou to objekty redukováné na maximálně možnou

jednoduchost..“ . Za účelem maximálního oproštění díla od jeho osobnosti nechával délku trubek na uvážení někoho jiného, často sběratele nebo kurátora.

Pro výstavu 'Impact' Venet zjistil, že si nemůže dovolit nakoupit potřebný počet trubek a rozhodl se, že vystaví pouze plán projektu trubek popisující jejich rozměry, barvu a materiál. „ V logice mého myšlení“ , řekl, „ je prezentace tohoto plánu ekvivalentní objektu samotnému“. Zhruba po týdnu od zahájení této výstavy znovu utvářel představu svého díla tak, že potrubí by mohlo ležet na podlaze, zatímco za ním by byl na stěně nakreslen jeho plán. Po této výstavě, začala obvyklá struktura potrubí s useknutým koncem pod nějakým úhlem nabývat nahodilých významů. Prvním a klasickým příkladem z roku 66' je Tube no. 150/30/45/1300 (dva konce byly uříznuty pod úhly 30 a 45 stupňů a o průměru 150mm, délka byla 1300mm.).

Mezi sovkpturou a piktoríálními elementy vznikl neočekávaný vztah, kterým se otevřela brána nových významů umění. Význam této práce zahrnoval sémiotickou teorii, o níž se Venet zajímal – zejména četl francouzského sémiotika Jacquese Bertina. ( Čtení spousty analytické literatury byla další vlastnost Venetovi generace umělců.) Bertin vytyčil 3 různé typy vztahů mezi označovaným a označujícím.

V tom, co Bertin nazýval polysemií (polysemy), nebo multi-referenčností, mohlo být označované (signifié) interpretováno jako referující k mnoha různým označujícím (signifiant), ačkoli jejich číslo je konečné; označované totiž nemůže určit jediný výhradní vztah, ale zároveň nemůže odkazovat k jakékoli myslitelné interpretaci. Tahle teze vedla Veneta myšlenke, že i v umění lze v jednom díle kooperovat pouze s konečným počtem interpretací. Gericaultova *Raft of Medusa* (Vor Medúzy) například, může být nahlížena termíny alegorie lodi státu nebo jako snaha duše dosáhnout svobody, či jako záznam historické události.

Druhým typem vztahu dle Bertina bylo určení kategorie pansemie (pansemy), která patřila všemu bezmeznému či vše-odkazujícímu. Pansemie sloužila pro případy, kdy označované budí dojem, že může odkazovat k jakémukoli označujícímu, kategorie, kterou Roland Barthes a jiní sémiotici nazývali *prázdným označovaným*. Prizmatem Venetovi logiky byly tyto teze o pansemii popisem abstraktního umění, jež Clement Greenberg označil za bezpředmětné či k ničemu nereferující. Malevichův Black Square (černý čtverec) je typickým příkladem obrazu, ve kterém kdokoli může spatřit všechno anebo nic. Okno ve stěně bylo namalované dvojznačně. Mondrian, v porovnání, může být nahlížen jako článek stojící někde mezi polysemií a pansemií, s ohledem na jeho odkazování se k Platónovým matematickým strukturám vesmíru.

Třetím Bertinovým typem je monosemie (monosemy). Znamená situaci, ve které existuje pouze jeden jediný vztah mezi označovaným a označujícím. V monosemickém aktu

označování není žádného úniku od předmětnosti; je to jednoduše sebe samo, které odkazuje pouze k sobě a k ničemu jinému. Monosemie je sémiotická forma tautologie a solipsismu (představa, že existují pouze já a ostatní je přelud). „V tomto smyslu“, jak popsal autor „je monosemickou funkcí v umění být denotativní (=vztah znaku k objektu) – denotativní funkce je přitom chápána jako opozice ke konotativní (=jazykový význam) interpretaci“.

„Dějiny umění“ podle Veneta „se až do dneška vyvíjely v mantinelech prvních dvou kategorií“, polysemie a pansemie, čili reprezentace a abstrakce. „Co je v sázce“, vyvozuje ze svobodného umění založeném na vrtoších subjektivity „je příchod monosemie do sféry, z níž byla zdánlivě vyloučena“.

Do díla *Tube* byla zakódována ona myšlenka na 'one-meaning-and-one-only – jedno jediné a jednoduše identické - a byla dána do souvislosti s jeho aktuálním fyzickým bytím – tyto dvě složky díla byly vyjádřeny jednak fyzickou přítomností potrubí na podlaze a druhak jeho nákresem na zdi. Potrubí upozorňovalo diváka na nákras samotný. Odkazování šlo tam a zase zpátky, stále dokola mezi těmito dvěma instancemi stejné matematiky – a neodkazovali na nic jiného. „Plán dohromady s potrubím“, říká Venet „už nikdy více nebude moci být nahlížen jako symbolický objekt (například falický symbol) podřizující se jakékoli volné interpretaci.“ Přidáním nákrasu „se zastavil let volných konotací“. „Dílo nemá žádný subjekt“ říká dále Venet; „symbolické kódy jsou zničeny... jediné možné čtení je denotativní“. Venet začal realizovat princip tvorby, jež se stal základním v jeho celé příští tvorbě: a totiž že koncepce může být realizována v různých žánrech či materiálech a , v případě že je koncepce skutečně dodržena, různé formy se stanou ekvivalenty – jako v případě skulptury trubky a jejího nákrasu. Toto nové pravidlo tedy znělo: „ zpráva může být kódována v různých formách aniž by ztratila svůj původní význam nebo byla zcela zničena“. „Médium může být zaměněno, ale význam zůstane identický.“

Tato Venetova myšlenka, že dílo je pouze sebou samým a neodkazuje k ničemu jinému zdánlivě zní jako formalistická teorie, jež byla vyzdvihována Modernistickou abstrakcí. V Greenbergovském formalismu bylo uměleckému dílu dovoleno znamenat pouze jeho formu nebo vzhled; žádné odkazování jakéhokoliv druhu k čemukoli vně jeho samého nebylo akceptováno. Ale toto byl poněkud zavádějící argument. V rámci díla totiž ve skutečnosti existovalo jisté odkazování - odkazování k estetické univerzalitě, či k estetickému prožitku jako ke Kantově estetické kategorii. Dílo zkrátka nebylo zrcadlem sebe samého, nýbrž v něm byla zahrnuta trojí existence. Jednak objekt, pak jeho odkazování k estetické univerzalitě a nakonec k divákovu subjektivnímu estetickému vnímání. Monosemie tuto triádu neobsahuje. Monosemické dílo nezahrnuje žádné odkazování k ničemu, co je vně jeho samého – dokonce ani k ničemu, co je identifikováno jako pocit. Existuje zde poze

objekt a jeho význam identický se sebou samým – self-reference. V této koncepci je zamítnuta dokonce i role autora. Jeho estetické pocity jsou klasifikovány jako subjektivní a irelevantní. Jak řekl sám Venet: „Mé dílo je manifestem proti estetice, proti expresivnosti individuální osobnosti.“

Venet byl dychtivý rozšířit svou demonstraci, ve které byl důležitější vnitřní konceptuální kód díla, než použité médium, jeho materiál, či žánr, ve kterém dílo vzniklo. Co bylo zapotřebí bylo přeložit monosemii *Tube* do jiného média. Následující již jednou užívané formy nákresu *Tube* začal Venet vytvářet černé a bílé fotografické zvětšeniny ilustrující matematicko-geometrickou formuli.

Tato díla jsou vizuálně atraktivní aniž by to bylo jejich cílem. Mnohé z nich vypadají spíše jako minimalistické malby. Dílo *Equal Vectors/Contrary Vectors*, 1966, například sestávalo ze dvou paralelních linií, jež běžely horizontálně napříč celým plátnem; název díla byl napsán sice pod obrazem, ale zasazen tak, že byl vnímán jako součást díla. Dílo *Formula for the Diagonal of a Rectangle*, 1966, ukazuje postavu s napsanou Pythagorovou větou. Název byl skutečnou součástí díla. Takže stejně jako v případě díla *Tube* byl i zde divák oproštěn od nekonečných konotací vyplývajících ze vztahu mezi vizuálními a verbálními složkami díla. V roce 1966 se Venet seznámil s astrofyzikem Jackem Ullmanem na Kolumbijské univerzitě, a skrze něj poté i s jinými vědci. V roce 1967 jel Venet s Ullmanem na Výroční sjezd americké společnosti fyziků, kde si zaznamenal přednášku teoretické fyziky. Později pásku s tímto záznamem pouštěl svým přátelům ze světa umění v přesvědčení, že akt prezentování je samo o sobě uměleckým dílem.

V příštích třech letech vytvořil Venet 10 záznamů vědeckých přednášek a prezentoval je jako umělecká díla. Položil přehrávač na podstavec pod který umístil kresebnou maketu vysvětlující obsah přednášky (jejího zvukového záznamu). A tudíž, stejně jako v *Tube*, odkazovaly 2 různé složky díla ke stejné vnitřní struktuře a významu aniž by zahrnovaly nějaké externí reference.

Skrze celou sérii deseti děl se záznamem přednášky, jež byly pořízeny v letech 1967-1969, se Venet snažil eliminovat z procesu tvorby jeho vlastní senzibilitu tím, že vkládal možnost volby do rukou někoho jiného. „Vědecké subjekty...byly vybírány především na základě rady Jacka Ullmana, ale někdy také na radu nějakého jiného fyzika z kolumbijské univerzity“. Venet především zdůrazňoval, že tito 'poradci' nevybírali z přednášek na základě estetických kritérií. „Kritériem byla významnost a důležitost vynalezené teorie, a toto... vyřadilo díla z jakýchkoli estetických intencí.“

Možná největším a nejextrémnějším anti-uměleckým gestem bylo pro umělce skoncování s tvorbou umění, jež bylo založena na premisách, v něž už umělec nikdy víc nevěřil. Prototypem tohoto přístupu byl Duchamp, který ve 20.letech uveřejnil falešnost umění, jež ukončil svým slavným uměním šachové hry, a který v roce 1957 vyslovil nejznámější tvrzení, že umělec budoucnosti bude muset jít do 'undergroundu' - pravděpodobně měl na mysli, že bude muset tvořit v utajení/tajnosti. Pro Duchampa evidentně vztah mezi uměleckým dílem a egem umělce či jeho subjektivitou byl něčím bezceným. Vypadá to, že Duchampova kritika směřovala přímo k tvorbě krásných / pěkných objektů – jako fetišizaci 'dotyku' a estetického prožitku. Podobně také Venet stanovil své priority směrem k znalostem/vědění namísto zábavě/požitku.

### **17. Thoughts unsaid, now and then forgotten.**

### **18. Mimo mísu.**

Trampové a chataři nejsou komunisti.

Vize je stejně mocná jako realita a je distribuovatelná ve formě daných možností a reflektovatelných (většinou vizuálních) podnětů. Jak přimět teenagera, aby se zapsal na církevní seminář? Když mu řeknete, že docházka se de fakto nekontroluje, v plotě je díra a vedle klub, co si na nic nehraje, tak máte šanci. V klubu jsou si všichni teenageři "orwell ovsky" rovni, šťastni a zbaveni motivace nadávat, nebo dokonce nesouhlasit s členstvím v církevním semináři. A co víc, spokojení jsou i rodiče, protože jejich ratolesti se účastní něčeho, co je veřejně proklamováno jako kladné a nekonfliktně profilováno. Dej někomu najíst a zasytíš ho na den – nauč ho vařit a ... "Do it yourself paradise". Jenže režim radikální volnosti v rámci jakékoliv komunity má neodbytnou tendenci expandovat za její hranice a (tak jako každé do extrému dohnané "hobby" ) afektovat realie každodenního života. Problém je v tom, že na plakátech nikdy neprší. Od slonnice Shanti a její tvorby nás dělí vlastně jen vědomí a "presence of subject matter".

### **19. "Condensation cube"**

Hlavní rámec události uvnitř pevně zformovaného prostředí je víceméně předvídatelný. Vymizení subjektu je pouze jeden z vedlejších "efektů"...

### **20. I said so with the flower... because of Bas Jan Ader I dance as I paint.**

**21. I want to be good every minute.**

**22. People think that they have to understand art, but that is not right.**

**23. I only pay attention to things I like.**

**24. Sometimes I intend to work without apriori judgement, painting an experience of making a picture.**

**25. I am more than ok with being wrong.**

**26. Pětadvacet bodů psaných na tělo politickému děvčeti.**

**27. Subject matter. Diplomová práce jako taková.**

-Schopnost artikulovat svět jeho vlastními prostředky za použití postprodukční manipulace a vzájemné intervence.

-Snaha o formulaci "bez přízvuku" tak, aby příjemce sdělení (již subjektivně) vnímal relaci mezi objektivně definovanými entitami.

-Vše nové definujeme na základě již poznaného...

-Potřeba autorské manipulace a přítomnosti "alter ega", druhého (submisivního) já, v roli nekritického příjemce mých podnětů.

-Koexistence a multikulturalismus.

-Všechny kočky mají čtyři nohy, můj pes má čtyři nohy - tudíž můj pes je kočka.

**28. Konečná forma prezentace bude obsahovat materiální výstup ve formě obrazů, objektů, ilustrační bronzové sošky, performativního přístupu a hlavně a především autora potenciálně disponujícího konceptem generujícím přinejmenším pro něj aspektovatelné výsledky - to vše v blíže neurčitelném množství. Ještě také modrý nepromokavý a lehký batoh značky Deuter s potenciálem modifikace v případě potřeby.**

**29. Be free to wrong all your rights while proposing a new image in order to make it more relevant or at least equal to images done elsewhere.**

The rain in Spain stays mainly in the plains.

