

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Diplomová práce

Bc. Petr Hošek

Post internetové umění v galerijní praxi

Post Internet Art within the Galleries

Na tomto místě děkuji za cenné rady, pomoc a podněty při vedení práce profesoru Vojtěchu Lahodovi. Moje díky patří i dalším pedagogům Ústavu dějin umění, jejichž přednášky jsem měl možnost během svého studia navštěvovat. Dále pak děkuji kolegyním a kolegům z Galerie Plevel, kteří byli u toho, především pak Kateřině Cepákové, přátelům, kteří tomu věřili, Luisovi, který vždy pevně věřil, že současné umění je tím nejdůležitějším a je na naší generaci, abychom ho prosadili. A nejvíce děkuji svým rodičům, kteří mě všemi způsoby podporovali, a kterým tímto svoji práci věnuji.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. května 2014

Petr Hošek, v. r.

Anotace

Tato práce se zabývá současným uměleckým hnutím post internet, jeho projevy a galerijní praxí. Důraz je kladen na komplexní popis jeho témat, zejména pak na problémy jeho prezentace, korporátní estetiku, radikální identifikaci a post lidského těla. Významnou částí je kapitola „Výstavy a projekty“, která ozřejmuje přechod umění z internetu do galerijních prostorů a jeho metody. Následné kapitoly přibližují českou post internetovou scénu a negativní dopady internetu na společnost a umění.

Klíčová slova

post internet, post internetové umění, výtvarná kritika, internet, instalace výstav, nová média, výstavní praxe

Annotation

This thesis deals with contemporary art movement called post internet, its forms and its presentation within the gallery spaces. The emphasis is based on a complex description of its topics, mainly the problems of its presentation, the corporate aesthetics, the radical identification and the post human body. The third chapter describes the transfer of the art from the internet into the gallery spaces and its methods. The last part of this text is then devoted to the Czech post internet art scene and to the negative impact of the internet on the society and the art.

Keywords

post internet, post internet art, art criticism, internet, installation of the exhibitions, new media, exhibitions

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Redefinice umění a vystavování	8
3. Témata a subtilní proudy post internetu.....	19
Distribuce, problém prezentace a prodejnost	19
Korporátní estetika a značky	20
Blog – deník jako umělecké dílo.....	22
Radikální identifikace a subverze	23
Post lidské tělo a umělecké dílo jako produkt.....	25
4. Výstavy a projekty	27
Post Internet Survival Guide, 2010.....	30
Free, 2010, New York City, USA	32
Brand innovations on ubiquitous authorship, 2012, New York City, USA	34
Speculations on Anonymus Materials, 2013, Kassel, Německo	37
Raster, Raster!, 2014, Los Angeles, USA	53
Art Post-Internet, 2014, Peking, Čína.....	56
5. Česká scéna	59
6. Znepokojující otázky a negativní vlivy internetu.....	61
7. Závěr.....	64
8. Resumé.....	66
9. Soupis použité literatury	67
10. Seznam vyobrazení	71
11. Obrazová příloha	72

1. Úvod

Předmětem této diplomové práce je popsat současné proudy v uměleckém hnutí s názvem post internet a jeho přechod z prostředí světové virtuální sítě do fyzického prostoru galerií. Stejně jako objevujeme v textech o modernismu fetiše jako zaoceánský parník, lokomotiva, beton, parní stroj či elektřina, setkáváme se se stejným zaujetím v současném umění s pojmy jako internet, HD rozlišení, blog, obrazovka, branding či „post“. Ačkoliv bude později ukázáno, s jakým nesouhlasem a mnohdy odporem se pojem post internet setkává, autor této práce se domnívá, že je velmi praktické ho používat pro popis způsobu uvažování významných současných umělců, o kterých v této práci bude řeč.

Walter Benjamin, autor jedné z nejcitovanějších esejí v oboru nových médií,¹ uvádí svou práci citátem z díla „*Pièces sur L'Art*“ od Paula Valéryho z roku 1931: „*Musíme předpokládat velké inovace, které transformují celou techniku tvorby umění, čímž ovlivní samotnou uměleckou invenci a možná i přinesou překvapivé změny v samotném pojmu umění.*“² Zdá se, že obsah tohoto prorockého citátu se s příchodem internetu začíná naplňovat.

Výchozím bodem pro mou práci je myšlenka současného teoretika umění Dominica Quaranty, a to, že „...*si lidé zvykají na nemateriální peníze, virtuální knihy či nehmotnou práci, ale pořád se domnívají, že umělecké dílo by mělo být cenný unikátní fyzický objekt, který by měl viset na jejich zdi. Zároveň však přijímají novou kulturu a nové myšlenky. Dříve či později si nicméně uvědomí, jak absurdní je jejich oddanost tomuto konceptu umění, který vyrostl v industriální éře, a budou připraveni na upgrade.*“³

Současné umění v kunsthistoricky pro tuto práci zjednodušeně konstruované linii Marcel Duchamp – FLUXUS - Sol LeWit⁴ - Net art – Post internet art má za následek, že nová média, která se začala stávat jednou z domén umění v druhé

¹ Walter BENJAMIN: The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, in: Illuminations, Londýn 1968.

² <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>, vyhledáno 10. 5. 2014.

³ Domenico QUARANTA: In Your Computer, Brescia 2011, 6.

⁴ Brian O'Doherty píše o konceptualismu, že „nahradil dívání se myšlením“, in: Brian O'DOHERTY: Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space, Santa Monica 1986, 64.

polovině dvacátého století, dospěla do fáze, kdy je digitální podoba uměleckého díla spoluutvářena vlivem internetu, sociálních médií, nadnárodních koncernů, velmi okrajovými vlivy a tak zvanými memy. Umělecké dílo začíná být chápáno v mnohem širším zorném úhlu než dříve. Začíná být podporována myšlenka, že kopie jsou více důležité než jejich originály, ačkoliv se od nich neliší. Jak se domnívá izraelský spisovatel Uri Pasovsky, „...kopie nemají pouze naprosto stejné vlastnosti jako dílo, jehož jsou kopíí, ale mají více: samotnou myšlenku a mnohem více, čin kopírování.“⁵

Generace, které vyrůstají na internetu, mají své hrdinné umělce, kteří vytvářejí jejich kulturní povědomí. Tito umělci používají internet ze 100% jako své médium, je pro ně zdrojem inspirace, tvůrčím prostředím a nakonec i galerií, do které své dílo umístí. S přibývajícím počtem umělců, kteří pracují tímto způsobem, se odděluje kvalita od kvantity a začíná přechod této nové avantgardy do galerijních a muzejních institucí. Rozdílnost virtuální reality a fyzického prostoru galerie však vytváří mnoho problémů, se kterými se současní umělci, kurátoři, muzeologie a instituce musí vypořádávat, protože co je trendy a současné, má své publikum, a kde je publikum, tam je i trh a logicky i umělecký trh. A tak je nutné rozvíjet fantasticky fungující technologie a přemýšlet, jak takto široké spektrum myšlenek uzavřít do bílé krychle nebo spíše černé kostky. V podstatě nejde o nic menšího než o hledání nové definice umění pro náš věk. O závažnosti tohoto problému svědčí například i běžící projekt Britské akademie ve spolupráci s oddělením dějin umění na University College London s názvem *Art After the Internet*,⁶ který si klade za cíl zkoumat současné vlivy internetu na uměleckou produkci.

Na příkladu několika výstav, zejména pak výstavy „*Speculations on Anonymus Materials*“, která byla otevřena na podzim roku 2013 v kasselském Fridericianu, se snažím ukázat, jaké komplexní změny s touto redefinicí umění souvisí. Umělci, kteří byli zastoupeni na „kasselské“ výstavě, a otázky, které řeší, či diskuze, jakou výstava vyvolala, mne utvrdili v názoru, že jde o jednu z klíčových výstav posledních let. Proto je jí v mé práci věnována taková pozornost. Ostatní výstavy, které jsou ve čtvrté kapitole rozebírány, reagují na další otázky, které vyvstávají v druhé kapitole, která redefinuje umění a vystavování pro náš věk.

⁵ Uri PASOVSKY: *Life Imitates Art and Art Imitates Itself*, in: Haarec 19. 9. 2000, C7.

⁶ <http://artaftertheinternet.wordpress.com/>, vyhledáno 6. 5. 2014.

Jistým specifikem pro tuto práci zůstává fakt, že většina uměleckých děl, hnutí a termínů, o kterých zde bude řeč, nebyla zatím dostatečně uvedena a kriticky zhodnocena v českém prostředí. Jak čtenář zjistí, naprostá většina textů, ze kterých tato práce čerpá, byla zveřejněna v angličtině. Přístup k tématu je ovlivněn Jolinem Blaisem, který se ve své knize „*Na hraně umění*“ ptá: „*Nestal se smysl rozlišovat mezi uměním a neuměním irrelevantním v době kdy umění, věda, obchod a móda jsou dohromady smíchány v globálním kulturním mixéru, kterému říkáme internet?*“⁷ Velmi inspirativním v tomto kontextu debaty o rozlišování umění je myšlenka Anthonyho Antonellise, který se na problematiku dívá z jiného úhlu pohledu a věří, že pozice umění se naopak utvrzuje. „*Pozice umění v době, kdy umělci mají k dispozici internet, se přeměnila z „Gesellschaft“ na „Gemeinschaft“, ze spolku na společnost, umění se stává příbuzné naší době a naší společnosti.*“⁸

2. Redefinice umění a vystavování

„*Vše je ve stálém stavu plynutí.*“⁹

Podmínkou pro vývoj a vystavení internetového umění představuje jednak rozvoj počítačů a jednak vznik tzv. Webu 2.0. Někteří umělci již na počátku 60. let opouštějí ideu uměleckého díla jako hmotného artefaktu a rozpouštějí tvůrčí činy v životě,¹⁰ jiní se zaměřují na užití počítače. Lucy Lippard hovoří o dematerializaci umění během 60. let ve své knize *Six Years*.¹¹ Nejdůležitější výstavy 60. let, co se

⁷ Joline BLAIS / Jon IPPOLITO: *At the Edge of Art*, London 2006, 8.

⁸ Anthony ANTONELLIS: *Impulse 101 – An essay about art, internet and everything*, in: <http://anthonyantonellis.com/writing/item/45-impulse-101-art-the-internet-and-everything>, vyhledáno 25. 4. 2014.

⁹ Lauren CORNELL: "New Age Thinking." *Younger than Jesus: the Generation Book*, New York City 2009, 21.

¹⁰ Marie KLIMEŠOVÁ: Anna Pravdová, „Mně z toho nesmí zmizet člověk.“ Jan Křížek (1919-1985), in: *Umění LXI*, 2013, 477.

¹¹ Lucy R. LIPPARD: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York City 1973.

týče užití počítače při torbě uměleckého díla, byly „*Computer Generated Pictures*“ v roce 1965, kterou hostila newyorská galerie Howarda Wise¹² a pak také „*Cybernetic Serendipity*“, která byla otevřena v roce 1968 v londýnské ICA¹³. Tyto výstavy jsou považovány za slibné začátky éry, která byla doprovázena i vývojem samotného internetu, a to od konce 60. let. Internet zažíval boom od konce 80. let, avšak pro rozvoj post internetového umění je zásadním rokem 2004. Do té doby více méně statický internet byl nahrazen Webem 2.0, který byl vhodný pro sdílení a společné vkládání uživatelů. Web 2.0, jak byl ve stejném roce nazván nový stav internetu, byl zpopularizován americkou společností Tima O'Reillyho. Web 2.0 se vyznačuje možností interakce, sociálními experimenty, bloggováním, sdílením informací, možností streamovat informace, je zkrátka kolektivní zkušeností. S urychleným vývojem technologií (například velké ploché obrazovky, silné projektory, všudypřítomnost počítačů, velmi rychlý internet) a společenským a kulturním přijetím digitálních nástrojů a médií se nová média stávají hlavním proudem umění 21. století s každodenním přesahem do našich životů, kanceláří, veřejných i korporátních staveb, stejně jako do soukromí našich domovů.¹⁴

Lze se setkat i se zcela novou koncepcí pohledu na umění a dějiny umění,¹⁵ že totiž koncept autorství byl nahrazen konceptem spoluautorství a koncept diváctví byl nahrazen konceptem užívání.¹⁶ Anthony Antonellis mluví o tom, že pokud si představíme umělecké impulzy jako pramínky vody, dějiny umění jsou jakési hřebeny, které učešávají tyto prameny v řeky, které pak dále tečou, aby zaplnily oceán, ze kterého si každá generace může brát, ale zároveň do něj i přispívat. I když společně vytváříme oceán, existují stále bariéry, které nám brání v nabírání si vody. Těmito bariérami je právě starý svět umění. Stephen Wright popisuje, že pokud na nové umění používáme slova, která jsme na umění aplikovali stovky let a vystavujeme je stejným způsobem jako dřívější umění, dojde k negativnímu vlivu na rozvoj a budeme pozorovat zastarávání. Jedná se přirozeně o starší ideologii, která

¹² QUARANTA (pozn. 3) 64.

¹³ Institut of Contemporary Art.

¹⁴ <http://www.imal.org/HolyFire/en/>, vyhledáno 21. března 2014.

¹⁵ ANTONELLIS (pozn. 8).

¹⁶ Doslova „authorship is being contested in preference of co-authorship, and spectatorship replaced by usership“.

by se dala aplikovat na vývoj umění obecně, avšak v tomto případě je to namíště kvůli autorským právům, které bývají nazývány jako smrt remixu.¹⁷

Jistým základem pro rozvoj post internetového umění je net artová generace umělců. Net artovou scénu můžeme charakterizovat jako skupinu on-line tvůrců, kteří experimentovali s kulturním jammingem, plagiátorstvím, internetovým aktivismem a tvorbou webových stránek – uměleckých děl. Mark Tribe sleduje jeho počátky okolo roku 1994 a pociťuje jisté slábnutí v letech těsně po roce 2000. Post internetoví umělci stojí na ramenou net artových umělců a podle něj se od nich liší tím, že defragmentují a rozdroľují minulost a opětovně sestavují svá díla ve zvláštních off/on-line formách.¹⁸ Tato definice však velmi obecně vymezuje rozdíl mezi net artem a post internetem a je z ní cítit jisté svázání Marka Tribeho¹⁹ se starší generací právě net artových umělců, o kterých píše ve svých člancích.

Roku 2006 popisuje Marisa Olson způsob umělecké praxe na internetu: „*To, co dělám, není tak úplně umění „na“ internetu, ale spíše umění „po“ internetu. Je to jakási úroda nebo výnos z mého kompulsivního surfování po internetu a stahování. Vytvářím performance, písničky, fotky, texty nebo instalace přímo odvozené z materiálů na internetu nebo mé tavní činnosti.*“²⁰ Tento popis je však typický jen pro svou dobu, odkazuje na praxi vytváření umění po tom, co byl umělec on-line, což v pozdějších dobách neplatí. Namísto surfování on-line a vytváření off-line je pozdější doba charakteristická již jen existencí a tvorbou on-line.

Jaká byla cesta od počítačového umění k umění post internetu? Postupem času se stával počítač velmi osobní věcí, stával se součástí těla člověka. Řekli bychom, že pokud si dnes chce někdo zapůjčit náš počítač, jakoby si chtěl půjčit kus našeho těla, kus nás samotných. Cítíme a jednáme s myšlenkami intimacy. Stejně jako mnoho uměleckých děl je vytvářeno s vědomím galerie, ve které bude vystaveno, umění spojené s internetem se stalo uměním „vědomým si internetu“.²¹

¹⁷ ANTONELLIS (pozn. 8).

¹⁸ Michael CONNOR: What's Postinternet Got to do with Net Art?, in: <http://rhizome.org/editorial/2013/nov/1/postinternet/>, vyhledáno 8. 5. 2014.

¹⁹ Umělec, kurátor, zakladatel portálu rhizome.org a propagátor nových médií. Autor knihy *New Media Art*, Berlin 2006.

²⁰ CONNOR (pozn. 18).

²¹ Internet aware art.

Ve chvíli, kdy se dílo stalo digitálním, stalo se transformovatelným, dostalo schopnost mít druhý život. Umělec Artie Vierkant to v roce 2010 popsal způsobem, který je často citován v publikacích a textech o post internetu: „*Post internetové umění je pojem vytvořený umělkyní Marisou Olson a dále rozvinutý spisovatelem Gene McHughem v kritickém blogu s názvem Post Internet. Post Internet je definovaný jako výsledek tehdejšího okamžiku: podstatně informovaného všudypřítomným autorstvím, rozvojem pozornosti jako platidla, zhroucením fyzického prostoru v rámci internetem propojené kultury a nekonečnou reprodukovatelností a proměnlivostí digitálních obrazů. Pojem Post Internet také slouží jako důležitý sémantický rozdíl mezi dvěma historickými uměleckými módy, se kterými je nejčastěji spojován: novými médii a konceptualismem.*“²² Nicméně tento termín není spojen s nějakým konkrétním jevem, i když by šlo argumentovat, že je velmi těsně spojen s komerčně poskytovaným připojením k internetu a dostupností osobních počítačů.²³ Existuje i názor, že pojem post internet se nakonec stane pouze dalším slovem se stejným významem jako Gesamtkunstwerk.²⁴

Dalším zásadním rozdílem mezi net artem a post internetem je exponenciální nárůst publika, které je rozmanitější a vizuálně gramotnější.²⁵

Skupina umělců, kteří pracují pod hlavičkou post internet však nemusí nutně výsledky své práce umisťovat jen a pouze na internet,²⁶ jak bude později ukázáno na příkladech z výstav. Marisa Olson, autorka sousloví post internet, se domnívá, že většina umělců z internetu si přeje být vystavována a většina by také řekla, že jejich práce není méně závažná nebo méně významná ve srovnání s umělci, kteří pracují s více tradičními médii, a tak by rozhodně chtěli být ukázáni na výstavě.²⁷

²² Artie VIERKANT: The Image Object Post-Internet, 2010, in: http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_a4.pdf, vyhledáno 25. 4. 2014.

²³ Ibidem.

²⁴ ANTONELLIS (pozn. 8).

²⁵ Beginnings + Ends, in: Survey, Frieze 159, 2013, 129.

²⁶ Cadence KINSEY: From post-media to post-medium: Rethinking ontology in art and technology, in: Clemens APPRICH (ed.): Provocative Alloys: A Post-Media Anthology, Luneburg 2013, 78.

²⁷ Karen VERSCHOOREN: .art: Situating Internet Art in the Traditional Institution for Contemporary Art (diplomová práce na Massachusetts Institute of Technology), Massachusetts 2007, 89.

Jaký je důsledek těchto převratných změn? Rozhodně to není to, že jsme dosáhli naprosté utopie, kdy je možné vše. Spíše se jedná o prohlášení, že kultura a jazyk se zásadně změnilo tím, že naprosto každý má možnost a přístup k instrumentům, které používají pracovníci masových médií, každý může využít stejné nebo lepší struktury k šíření obrazů a nakonec i zdarma získat většinu kanonických spisů a konceptů, které nabízejí instituce vyššího vzdělání. Takové jsou podmínky endemické pro post internetovou společnost, dovolující všudypřítomnému autorství, aby se zbavilo pojmů „definitivní historie“ a „originál“. Tak jako v 60. letech 20. století hovoří filozof Roland Barthes o smrti autora²⁸ a zrození čtenáře, vytváří kultura post internetu čtenáře-autora, který z nutnosti musí mít ohled na veškerou kulturní produkci jako na rozpracovanou myšlenku nebo nedokončené dílo, na které je možné navázat a pokračovat v něm jakýmkoliv jeho divákem, nebo, použijeme-li stejnou terminologii, opět čtenářem-autorem. Při popisu takového umění je nutné se vypořádat s jinými problémy, než které vyvstávají u staršího umění, zejména s jeho vlastní obsáhlostí, která je determinována komunitami a jejich velikostí, každá posedlá propagací a zachováním sebe sama. Nicolas Bourriaud to ve své knize *The Radicant* přirovnává k „vytváření souostroví...jakýmsi dobrovolnými seskupeními ostrovů, které jsou vzájemně sítí propojeny a vytvářejí autonomní entity“,²⁹ což však podle něj také znamená, že „všestranný člověk a progresivní sen, který vedl moderní dobu či modernost, je na cary.“³⁰ Brad Troemel doporučuje hledat umění mimo galerijní stěny. „Venku“ podle něj lze najít akce, události a skupiny lidí, kteří vytvářejí současné umění bez nálepky „uměleckého světa“.³¹ Také artikuluje tři zásadní výzvy, se kterými se umění v době po implementaci sociálních médií do společnosti budou potýkat: 1) Umělecké dílo musí mít připsané autorství. 2) Umění je forma vlastnictví. 3) Umění musí být umístěno v kontextu, který o něm prohlašuje, že je uměním.³² Podle něj tyto tři konvenční fakta dělají z umění zboží, anebo předmět

²⁸ Roland BARTHES: *La mort de l'auteur*, Paris 1968.

²⁹ Nicolas BOURRIAUD: *The Radicant*, New York City 2009, 185.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Brad TROEMEL: *What Relational Aesthetics Can Learn From 4Chan*, in: *Peer Pressure – Essays on the Internet by an Artist on the Internet*, Brescia 2011, 10.

³² Brad TROEMEL: *Art After Social Media*, in: *Art Papers - Červenec/Srpen 2013*, http://artpapers.org/feature_articles/feature1_2013_0708.htm, vyhledáno 7. 5. 2014.

spotřeby. Naproti tomu vzájemné sdílení a zbavení díla autorství, jakási anarchie obrazu, je cestou, která umění vede k existenci mimo tradiční umělecký kontext. V kontextu Facebooku, Instagramu, Twitteru a Tumblru se setkáváme s diametrálně rozdílným přístupem k obrazu než v tradičních uměleckých institucích, totiž že název, autor a datum vytvoření je to první, co se ztratí. Ba co více, čím známější a rozšířenější se obraz stane, tím méně bude zřejmé jeho autorství.³³ Dalším zásadním rozdílem je, že umělec na internetu potřebuje publikum, aby mohl vytvořit umění, naproti tomu v tradičních médiích je tomu tak, že umělec vytváří umělecké dílo, aby měl publikum. Zveřejnění díla na internetu bez toho, aniž by jeho autor měl publikum, je pošetilé, nikdo by si ho nevšiml.

Brad Troemel je autorem konceptu článku „*Club Kids: The Social Life of Artists on Facebook*“,³⁴ který je kolektivní studií Brada Troemela, Artieho Vierkant a Bena Vickerse. Zde rozebírají uměleckou funkci Facebooku jako platformy, na které naše generace umělců „vyjednávají“ spojení mezi nimi - jakýmsi uměleckými značkami, a publikem. Facebook je tichým populismem³⁵ - je pro něj typické subtilní propojování identit skrz funkce „Like“ nebo „Share“ – označení, že se mi něco líbí, že něco oceňuji, nebo že se s tím ztotožňuji natolik, že to sdílím s dalšími uživateli. Co je nejpodstatnější - žijeme v době, kdy se mladí umělci dívají na profily ostatních umělců na Facebooku častěji než na jejich umělecká díla.³⁶ Avšak tento tichý populismus neposouvá uměleckou debatu příliš dopředu. Stáváme se svědky trendu, kdy ocenění, podle kterého umělci počítají svou úspěšnost, je vymezeno velmi binárně, totiž buď se jedná o totální vzájemné splynutí (like), anebo naprostý nedostatek reakce, nic. Většina publika je ráda, že je součástí něčeho, že se může dívat na on-line konverzaci a mlčky slibuje svou věrnost kliky. Jsou zde dva zásadní způsoby uměleckého užívání Facebooku: 1) networking na sociální síti za účelem zlepšení profesní pozice a posunu v umělecké kariéře 2) networking na sociální síti jako umělecký projekt samotný. První přístup je poněkud tradičnější a setkáváme se

³³ Ibidem.

³⁴ Brad TROEMEL/Artie VIERKANT/Ben VICKERS: Club Kids: The Social Life of Artists on Facebook, in: <http://dismagazine.com/discussion/29786/club-kids-the-social-life-of-artists-on-facebook/>, vyhledáno 9. 5. 2014.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

s ním u umělců všech médií, kteří mají profil na Facebooku – ať už jsou to post internetoví umělci či nikoliv. Druhý přístup bude s největší pravděpodobností v blízké budoucnosti velmi rozšířen a je jedním z nástrojů post internetových umělců. Sen je jasný: rovnostářský prostor pro kulturní výměnu.

Ironií možná zůstává, že nejradikálnější a „nejprogresivnější“ proudy v post internetu zůstávají nepovšimnuty, protože samy sebe neoznačují štítkem umění. Tím jsou myšlena díla, podněty a memy, které jsou široce reflektovány internetovými umělci, ale samy nevznikly přičiněním osoby, která by se považovala za umělce. Nakonec však nejde o to, jestli umělec prezentuje nějakou senzaci, která úhledně zapadne do lineární historické trajektorie. Podle Artieho Vierkanta jde o to, že umělec ve své prezentaci vytváří nabídku vůči alternativní koncepci kulturních objektů.

Pokud se tedy umělecká produkce v době post internetu musí vyrovnávat s uspořádáním a znovu prezentováním obrazů a objektů, které byly převzaty z jakéhokoliv kulturního kontextu, jak si představíme rozlišení umělců samotných? Kde za takového stavu načrtnout linii, která odděluje „umění“? Nebo takové dělení již není potřeba? Jak posoudíme prostory, ve kterých jsou tato díla ukazována, ať již na internetu nebo mimo? S dnešním bouřlivým rozvojem potenciálu velkého množství sledovatelů díla souvisí to, že zprostředkování či přenos se stává stejně důležitým jako vytvoření díla. Současní on-line umělci to jasně vědí a usilují o to, aby aktivně využili tohoto potenciálu.³⁷ V době, kdy jsou umělci členy mezinárodních komunit, jejichž základem je stejně zaměřený výzkum, je nemyslitelné, aby bylo toto umění vystavováno ve spolupráci s kurátorem nebo kurátorskou agenturou, která není nějakým způsobem na tuto komunitu napojena. Zajímavé je, že komunity umělců jsou více založené na estetických principech a ne na základě stejného konceptu nebo ideologie. Ať už mají umělci společné například to, že dávají přednost elegantním geometrickým tvarům nebo preferují stejnou bloggerskou platformu, základní princip je stejný: Architektura internetu – uspořádání jazyku, zvuku a obrazů, ve kterém je fantazie/zobrazení/užití metafory tím nejvíce dominantním, stejně jako faktor okamžitosti – pomáhá vytvořit prostředí, kde jsou umělci schopni

³⁷ Lauren CHRISTIANSEN: Redefining Exhibition in the Digital Age, in: <http://exhibitioninthedigitalage.tumblr.com/>, vyhledáno 29. 4. 2014.

více spoléhat na čistě vizuální reprezentaci, pomocí které zprostředkují své myšlenky a podpoří osvětlení svého umění, naprosto nezávisle na jazyku. Nezávislost na jazyku je specifikum, které znamená zásadní posun z nedávné historie umění a pravděpodobně to bude znamenat opuštění jazyka a sémiotiky jako metafory pro popsání uměleckých děl a našeho vztahu k objektům a kultuře. Práce s jazykem může příliš násilně popisovat myšlenky, které se nacházejí za obrazem či znevažovat samotné umělecké dílo, pokud text není dostatečně chytrý nebo stejně esteticky zajímavý jako obraz samotný. Jazyk může být zároveň nesnesitelně omezující pro ty, kdo se pokouší přemýšlet „za“ kontinuitou médií, zvláště pokud je internet a jednotlivý obsah indexován za pomocí tagů a klíčových slov. To na jednu stranu usnadňuje vyhledávání, ale na druhou stranu vytváří velmi omezující strukturu. Proto se anglické označení „image“³⁸ se všemi jeho konotacemi stává v době post internetu objektem samotným.³⁹ „Image“ nemá žádnou hmatovost, iluzi hmotnosti či mýtus aury, zakořeněný ve své osobitosti. Nemá žádné prostorové nároky.

Element lidskosti, sahající od směru tahu štětce van Gogha po instrukce pro nástěnnou malbu LeWitta, se nachází v jednom jmenovateli - produktu umělcova poznání. Časová osa umění je výsledkem snah umělců zapojit do díla materiální a ideologické odstíny své doby, stejně jako stíny umělců a epoch, které jim předcházely. Materiální inovace v umění není velebena pro svou aktuální závažnost, ale pro rozhodnutí umělce použít nový materiál. Fyzická manifestace umělecké myšlenky, tedy umělecký objekt samotný, je znázornění. Koneckonců podobně jako pedagogická pomůcka. Fyzické umělecké objekty, zatížené svým upovídáním a destruktivním potenciálem, jsou ve velké míře luxusními dekoracemi pro elitní třídu. Pokud jsou umělecká díla znázorněním, podobně jako velmi efektivní informativní pedagogické instrumenty, co je ohroženo, pokud se vzdají své tělesnosti? Z extrémně kapitalistické zkušenosti, kterou je zatížen trh s uměním v západním

³⁸ Z nejvýznamnějších významů a konotací uvádím tyto: Obraz, zobrazení, podoba, představa, dojem, idea, myšlenka, symbol.

³⁹ VIERKANT (pozn. 22).

světě, bychom s Lauren Christiansen řekli: „*Budou osvobozeny z tržních vztahů a sběratelé ztratí schopnost diktovat dějiny umění svými šekovými knížkami.*“⁴⁰

Internet není odpovědí pouze na otázku jak oprostit umění od vlivu, který na něj má jeho fyzická existence. Je také odpovědí na kritiku instituce muzea a galerie, které jsou podle společenského paradigmatu součástí veřejné sféry a slouží společnosti. Muzea současného umění zůstávají závislá na modernistickém teoretizování o veřejné sféře za tím účelem, aby i nadále existovala pod rouškou sociálně legitimní veřejné služby občanům státu.

Internet potvrzuje nedostatek skutečné veřejné sféry, stejně jako popírá nutnost konstruovat obrovské výpravné instituce, které by se pokoušely mobilizovat početnou veřejnost, aby realizovala nový koncept komunity. To není řečeno proto, aby decentralizace informací na internetu byla chápána jako vznik ideální či utopické veřejné sféry, spíše proto, že definice veřejné sféry je jistá represivní iluze, závislá na reálném prostoru a reálných objektech, které slouží k legitimizaci institucí. Proto umožňuje muzeu působit v rámci jakéhosi veřejného hávu. Díky internetu si uvědomujeme strukturální limity a fundamentální selhání při pokusu reflektovat veřejnou sféru. Dnes lidé ze stejné sféry nejen komunikují skrz technologie, ale také skrz ně zakládají své vztahy mezi sebou. V minulosti byla média institucionalizována rádiem, televizí a novinami. Dnes internet nabízí bezpříkladnou svobodu přispět do médií skrz YouTube, sociální sítě a blogy.

Umění nemůže existovat bez svého publika, umění závisí na médiích. Vizuální informace se stala základním komponentem našeho každodenního života. Řekli bychom, že vizuální gramotnost se stala potřebným dorozumívacím jazykem. Katedry a ústavy vizuálních studií se stávají významnými akademickými pracovišti. Posun od materiálně definovaného umění k cenění vizuální gramotnosti se stalo epicentrem zkoumání v těchto odděleních. Jedná se tu také o kulminaci badatelské činnosti řady ostatních pracovišť, zejména dějin umění, filozofie, sociologie a technologických oborů.

⁴⁰ CHRISTIANSEN (pozn. 37).

Co je ztraceno, když zmizí stěny galerie? Co je chápáno jako umění, je z velké části závislé na tom, že umění užívá velké množství médií, aby se usadilo a mobilizovalo samo sebe směrem k publiku. Co se zejména změnilo, je naše důvěra a trpělivost. Nemusíme čekat na katalogy výstav a rozhodně nevěříme slovům v nich napsaných jako absolutní pravdě. Pokud není potřeba prostředník při předání informací o umění, výsledkem není jen decentralizace, ale také produkce našich vlastních katalogů, závislých jen na uživateli generovaných obsazích. Uživatelsky generovaný obsah umožňuje nejen uživateli, ale také umělci maximalizovat jejich zkušenost. Umělci mají nekonečný prostor pro prezentaci svých děl, které nejsou závislé na monopolech muzeí a galerií a zároveň mohou dosáhnout celosvětového publika, které by jinak bylo neschopno navštívit výstavu. A divák může vidět umění v globálním kontextu, stejně jako je schopný získat objemnou sbírku od jakéhokoliv umělce v jakýkoliv čas. Jaký to luxus, který neměl nikdy návštěvník muzea. Tato skutečnost nám exponenciálně zvětšuje objem informací v neustále se měnícím stavu s nekonečnými možnostmi. Důvěřovat v materiální definice umění, jež jsou geograficky svázána s jedinečností a lokalitou, je stejné, jako odmítat potenciál přispět k mnohem širšímu globálnímu dialogu.

Internet nabízí uživatelům se zájmem o umění prožít nehierarchické a nezávislé přijímání informací, které se liší od tradičního modelu, který byl typický pro společnost založenou na materiální produkci. Jednalo se o vertikální model předávání informací, který je v naprosté opozici vůči současné společnosti, založené na přijímání informací. Ve světě YouTube a Twitteru je naprosto rozčilující zážitek, když vám v muzeu nebo galerii řeknou, že nesmíte pořizovat fotografie. Když byla moc vytvářet média vložena do rukou občanů, muzeum, jako instituce, tvořená občany a pro občany, označuje citlivou zvědavost za nehodnou vstupu do jejich dveří. Muzea a galerie potřebují modus z osmnáctého století, aby byly jejich kolekce cenné a aby utvářely kulturní kapitál. Naproti tomu muzea a galerie dvacátého prvního století by potřebovala být interaktivní a reflektovat návštěvníkovu schopnost žít v mixu virtuální a fyzické reality. Pokud muzea adoptují takovýto formát promixování virtuální a fyzické reality, budou pořád reflektovat modernistické nástroje moci skrz strukturu jejího šíření informací. Restriktivní kulturní prostory založené na vytváření ideálního občana se staly velmi problematické ve chvíli, kdy technologie vytvářejí více globalizované individuality.

Mezinárodní kapitalismus nemá žádné hranice, pouze síť a konstantní proud informací. Kulturním programům muzeí a galerií je neznámá velmi rychle se pohybující a vyvíjející současná kultura. Frederic Jameson hovoří ve své knize o logice v kultuře současného kapitalismu,⁴¹ že se dnešní kultura rychle vyvíjí vpřed a že čas a historie byly nahrazeny rychlostí, budoucností a akcelerací procesu zastarávání. Současné umění nemůže být definováno kanonizovanými termíny, protože význam slova *současný* se mění velmi rychle.

Mladá generace tvůrců-diváků nepotřebuje teoretizovat o své kolekci mp3 souborů či uvažovat nad filozofickými konotacemi svých blogů na Tumblru. Pro mladou generaci jsou kulturou samotné digitální soubory. Pro takto uvažující generaci je potřeba vytvořit nový kánon umění.⁴² Podle Stevena Cairnse, kurátora z londýnského Institute of Contemporary Arts, post internet není novým kánonem umění, spíše fazetou nebo aspektem tohoto nového kánonu.⁴³

Pod tíhou této institucionální kritiky by se mohlo zdát, že jakékoliv jiné umění než umění vědomé si internetu nemá budoucnost. Nabízí se však zajímavé srovnání, o kterém hovoří Hanne Mugaas, ředitelka Kunsthalle v norském Stavangeru. „*Pamatujete si, když si filmový průmysl myslel, že videa pohrbí kina? Nestalo se tak, ale vytvořilo to nový druh filmového zážitku.*“⁴⁴ Post internet nepřichází, aby pohrbil umění, muzea a galerie, ale aby přinesl nový druh uměleckého zážitku. Podle Mugaas je internet polo-veřejný prostor, ve kterém jsou umělci a umělecké instituce operátoři, kteří potřebují komunikovat a soutěžit ve velkém. Jako ředitelka progresivní Kunsthalle se rozhodla otevřít instituci velkému množství on-line výstav a projektů. Každý měsíc je zpřístupněna nová on-line výstava. Domnívá se, že více lidí navštíví jejich on-line výstavy než skutečně projde jejich hlavními dveřmi. Jak říká Anton Vidokle, není možné navěky zachovat existující umělecké instituce a jejich umělecké agenty tím, že učiníme nesmrtelné výstavy jako jedinou možnost umění, jeho poslední destinaci.⁴⁵

⁴¹ Frederic JAMESON: Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham 2003.

⁴² CHRISTIANSEN (pozn. 37).

⁴³ Beginnings + Ends, in: Survey, Frieze 159, 2013, 131.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Anton VIDOKLE: Art Without Artists?, in: <http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>, vyhledáno 8. 5. 2014.

3. Témata a subtilní proudy post internetu

Zamýšlím-li se nad důvody, proč si někteří umělci volí internet jako medium, nabízí se velká řada vysvětlení. Není zde nutnost účastnit se fyzické výstavy. Je zde alternativa být mimo zavedený umělecký systém, byť, jak bude později ukázáno, fyzická prezentace je jedním z východisek post internetu. Vědomí, že se kariéra může rozjet po jediném zveřejnění díla na blogu. Tvůrce není uvězněn v klišé sentimentálního umělce. Myšlenky, které vkládá do svého díla, může najít v dílech dalších umělců. Není nutné se přít o prostor v galerii s jiným umělcem. A zejména, možnost interakce s mnohem širším publikem, než jaké nabízí jakékoliv jiné médium. Jaký je pohled tvůrců a kurátorů zevnitř hnutí na samotný post internet? Následuje výběr témat a subtilních proudů post internetu, které jsou uvedeny na pozadí názorů umělců, teoretiků a kurátorů, kteří se nepodíleli na výstavách a projektech, o kterých bude řeč v následující kapitole.

Distribuce, problém prezentace a prodejnost

V posledních patnácti letech zažil systém distribuce, produkce, prezentace a recepce nového umění seismické otřesy a radikální změny představ. Katalog výstavy ustupuje do pozadí a nehraje primární roli při rozšíření díla.

Antony Antonellis je umělec a teoretik, narozený roku 1981, který o sobě doslova píše, že žije a tvoří na internetu.⁴⁶ Je představitelem spíše net artu a v jeho portfoliu najdeme také řadu gifů a internetových stránek. V internetovém časopise *Journal of Objectless Art* hovoří o internetovém umění v galeriích.⁴⁷ Mluví o tom, že internetové umění, na které se díváme na internetové stránce, je vlastně ve svém vlastním prostředí a okno prohlížeče je obdobou rámu, do kterého byla díla adjustována před stovkou let. Je to spojeno s intimitou domácího prostředí, které je úplně jiné od prostředí galerie, kde jsme konfrontováni nejen s díly zavěšenými na

⁴⁶ CV Anthony Antonellise je přístupné na adrese <http://anthonyantonellis.com/cv>, vyhledáno 25. 4. 2014.

⁴⁷ Anthony ANTONELLIS: Internet Art in a Gallery, publikováno 1. 4. 2014, in: <http://nooart.org/post/81790659737/iaig-antonellis>, vyhledáno 25. 4. 2014.

zdi, ale i s dalšími návštěvníky. Právě přechod díla mezi internetem a galerií je momentem, ve kterém podle Antonellise dílo ztrácí svou intimitu a jeho prezentace se stává problematickou. Nemusí to být nutně špatná věc, pokud je dílo stále přístupné on-line a návštěvníci galerie mohou dílo pro sebe objevit poprvé v životě. Ale galerie je zejména příležitost zpřístupnit dílo v úplně novém kontextu. Antonellis zmiňuje, že existuje a existovalo mnoho výstav, na kterých bylo internetové dílo prezentováno naprosto stejným způsobem, jakým si ho lidé mohou najít on-line. Takové výstavy připomínají spíše dokumentační středisko a navíc dochází k naprosté ztrátě intimity, která je vlastně i spojená s pocitem, že si prohlížíme dílo v pozici (sedíme na židli před monitorem), v jaké ho autor vytvořil. Co dalšího tedy může takováto výstava divákovi nabídnout? Nejde o to, že by divák požadoval více, spíše o to, že některá díla jsou zkrátka vhodná pro on-line prezentaci. Proto Antonellis navrhuje, že každá galerie by měla nabízet a udržovat on-line prostor, který by byl s galerií spojen. Vlastní prostor galerie je vhodnější pro site-specific instalace, které vycházejí z internetu a doporučuje kurátorům a umělcům pracovat se specifickým prostorem tak, jako jsou zvyklí pracovat v softwarové platformě.⁴⁸

S problémem distribuce a prezentace souvisí i aspekt prodejnosti práce umělce, který se může zdát u post internetového díla značně nejasný. Pokud se jedná o artefakt, fyzické dílo, které vychází z internetu, jedná se o vcelku tradiční vztah mezi umělcem a kupcem. Pokud je předmětem koupě internetová stránka či internetový fenomén, jedná se pak spíše o nákup „první kopie“ či práva na dílo, která však, vzhledem k povaze těchto děl, budou mnohdy porušována. Možná tím trátí dílo na jedinečnosti, ale jméno kupce získává na prestiži s každou kopií „jeho“ díla, což naopak může být pro potenciálního kupce velmi lákavé.

Korporátní estetika a značky

Pokud mluvíme o historii internetu, nikdy se nevyhneme oscilaci mezi dvěma značně polarizovanými extrémami – pirátským undergroundem hackerů a mezinárodními giganty jako je Google a Apple a jejich vlivným design. Vizuální kulturní

⁴⁸ Ibidem.

fetišizace těchto a i jiných značek je prováděna taktéž umělci, kteří sami se sebou pracují podobně – jako s jakousi produktovou značkou. Jeden z nejprominentnějších vizuálních podpisů dneška je ve znamení sterilní korporátní estetiky, jejíž móda je papouškována a parodována spolu s reklamním jazykem a reklamními texty. Zřejmě nejvýznačnější součástí tohoto trendu je užívání internetových fotobank a jejich fotografií, které byly vytvořeny k čistě komerčnímu prodeji (v originále „*stock images*“). Ty ve své praxi hojně využívá například Katja Novitskova, protože podle jejích slov je zkrátka jednodušší koupit již vytvořenou fotografii nebo obraz a s ní dále pracovat, než zařizovat ateliérové vytvoření fotografie s požadovaným motivem nebo námětem.

Jeden z posledních post internetových archetypů, který konfrontuje umění a průmysl s korporátní estetikou, je užití plochého skla v mnohých skulpturálních instalacích. Příkladem může být „*Outperformance Options ATM Partion*“ od dvojce Aids-3D, která byla k vidění na výstavě „*Art Post-Internet*“ v Pekingu, o které bude ještě později řeč.

Brian Droitcour, spisovatel, překladatel a absolvent komparativní literatury na New York University, se ve svém článku na svém blogu z 31. března 2014 provokativním způsobem distancoval od těchto tendencí post internetového umění tím, že o něm prohlásil, že ho nenávidí.⁴⁹ Podle něj má post internet zhoubné účinky na umění.⁵⁰ Tento článek je velmi podnětnou, silně negativní kritikou celého post internetu, ať už hovoříme o jeho genezi, východiscích či jeho projevech v galeriích. Ačkoliv nejmenuje konkrétní tvůrce (kromě jedné kurátorky), je zde cítit, že by tímto způsobem odsoudil všechny výstavy, o kterých bude v této práci řeč.

Poznamenává, že pokud mluvíme o post internetovém umění takovým způsobem, že do středu umělecké praxe klademe internet, je to, jako bychom v době, kdy zažívalo boom rádio, televize či tištěné noviny, tyto stavěli do centrální role, kolem které se vše točí. Dále neuznává předponu „post“ jako vhodnou, spíše by si dokázal představit dobu, která by se jmenovala „během internetu“.⁵¹ Jedná se podle něj o analogii cargo kultu – efektu, kdy se primitivní kultura setká s vyspělou

⁴⁹ Brian DROITCOUR: Why I Hate Post-Internet Art, zveřejněno 31. března 2014, in: <http://culturetwo.wordpress.com/2014/03/>, vyhledáno 15. dubna 2014.

⁵⁰ Doslova říká, že „*post internet způsobuje umění to samé, co porno způsobuje sexuálnímu životu*“.

⁵¹ V originále „*during-internet*“.

kulturou a začne ji uctívat pro její božství, protože nerozumí jejím způsobům produkce, které jsou nad rámec jejího chápání. Post internetové umění uctívá značky a korporátní designy, které se šíří po internetu jako mor a žasnou nad tím, jak je celá síť těmito značkami ovládána. Podle něj to ukazuje pouze a jen na nedostatek představitivosti v hlavách umělců. Post internetoví umělci vědí, k čemu je internet, totiž k propagaci jejich umění. Post internetoví umělci se chlubí lacině důvtipným způsobem masové distribuce obrazů a úlohou dokumentace při tvorbě umělecké kariéry. Post internetové umění vypadá jako umění s jedinou myšlenkou, totiž stát se slavným a nestarat se o nic jiného. Post internet je něco jako šat, který se obnosí. Měli bychom to tedy spíše nazvat trendem. Neuctivě se vyjadřuje o kurátorce – Agatě Wara a celé síti Tumblr. Závěrem samozřejmě je, že post internet je špatný.

Tato nekonstruktivní kritika je z jistého úhlu pohledu pochopitelná – mnohé post internetové umění skutečně vypadá jako reklama na korporaci, na samotného tvůrce či jako zhuštěná encyklopedie propagačních textů. Důležité je však rozlišovat jednotlivé umělecké strategie a negeneralizovat je a primárně kritizovat pod jejich vizuálním dojmem.

Blog – deník jako umělecké dílo

Gene McHugh je brooklynský kurátor a spisovatel, který přispívá do časopisu Artforum a píše i pro portál rhizome.org. Od 29. 12. 2009 do 5. 9. 2010 si tento autor vedl internetový blog na adrese *122909a.com* s názvem „*Post internet*“, na jehož psaní dostal grant od Warholovy nadace a jehož přepis byl později vydán knižně nakladatelstvím LINK Editions v italské Brescii.⁵² Jedná se o jakýsi deníkový záznam a zároveň každodenní uměleckou kritiku internetového umění. Píše: „*Práce umělce je vnímána jako neustále pokračující performance jedinice – publikum následuje umělce přesně tak, jak on nebo ona předvádí čin tvoření osobních děl. Tato performance je tam, kam je publikum postrčeno, aby kvalitativně vytřídilo a našlo*

⁵² Gene MCHUGH: *Post Internet*, Brescia 2011.

význam v uměleckém zážitku - na internetu.⁵³ V úvodu blogu je zaznamenána myšlenka, že internet dnes není svět, do kterého bychom z reálného světa unikali, ale ve chvíli, kdy se stal místem, kde podnikatelé řídí svůj byznys a platí své účty, se tím pádem stal i prostorem, ze kterého není úniku. Stal se plochou, na které vás lidé sledují.⁵⁴

McHugh píše své názory ohledně vybraných net artových umělců, hovoří o práci umělců jako Ryan Trecartin, Artie Vierkant, Aids-3D, Daniel Keller, Oliver Laric, Kari Altman, Jon Rafman či Martin Kohout a sděluje nám své názory na práce jiných teoretiků post internetu – Marisy Olson, Guthrie Lorengan nebo Brata Troemela.

Projekt/blog/kniha/grant je kompendiem prací o umělcích, jejichž zakotvení na současné umělecké scéně lze spojit s pojmem post internet.

Radikální identifikace a subverze

„Ano, už jsem tě někdy viděla. Už jsem někde viděla tu samou peněženku. Máme stejnou peněženku! A já jsem tu, když ty jsi tam. Je zde určitě něco, co máme společného.“⁵⁵

Možnost prezentace „uhlazené“ verze sebe sama je široce užívaná funkce sítě. Obraz sebe sama, podléhající cirkulacím ve vizuální kultuře internetu, je neustále aktualizován. Je to permanentní radikální sebe identifikace před publikem. Zástupcem je třeba Petra Cortright či Bunny Rogers, které ze svých životů, ať už minulých, skutečných či virtuálních, čerpají. Patřila by k nim i Amalia Ulman, básnířka, jejíž témata jsou také světové značky a internetové subverze. Narodila se v roce 1989 v Argentině a žije mezi Londýnem a Gijonem ve španělské Asturii. Sama sebe popisuje jako transatlantického utečence s duchem nomáda a kulturního zvědavce, což vše dává charakter její umělecké praxi. Její práce zahrnuje grafický design, fotografii, instalace a zejména video a web art, většinou stírající rozdíl mezi osobou umělce a předmětem studia. Její estetika působí velmi čistě, minimalisticky a

⁵³ Ibidem 2.

⁵⁴ Ibidem 5.

⁵⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=gDPnybBZRFY>, vyhledáno 12. 5. 2014.

téměř průsvitně, subtilně. Dominantními odstíny ve všech jejích pracích jsou bílá a šedá. Jaké jsou opakující se motivy její práce? Perly, motýlové, srdce, květiny, roztrhané džíny, „coffee art“, předměty k „výzdobě“ domácností, vyšívání nápisy, hygienické a kosmetické produkty v domácím prostředí (oproštěné od zářivých reklam) – jakési prozaické montáže, pubescentní sexualita a kýč. Připomíná tak ikonografii časopisů pro dospívající dívky s podtóny svádění, úzkosti, nejistoty a zanedbnosti. Jako by pohledem voyera objevovala exotické poklady ve všudypřítomných každodenních objektech. Zkoumá tak vztah mezi konzumerismem a identitou, napodobováním různých společenských tříd, silným altruismem a vztahem k orientalismu. Mix tak různých mezinárodních vlivů se vztahem ke každodenním komerčním předmětům je typickým příznakem vysoce internetově orientované umělkyně. Její dílo „*Buyer, Walker, Rover*“⁵⁶ je přednáška po Skypu, prezentovaná ve švédském Gothengurgu. Skrz proud vědomí vypráví příběh sebe sama jako velkoměstského obyvatele. Představuje nám tak názor, že propojení a interakce mohou být načrtnuty mezi centry světových metropolí skrz současnou přítomnost vzorů z grafického designu a jejich neustálými replikami, které jsou produktem neustálého toku dovozu.⁵⁷ V rozhovoru pro Dazed Digital vysvětluje okolnosti vzniku formátu uměleckého díla jako přednášky po Skypu: *„Při pokusu napsat eseje jsem dospěla k závěru, že mi nevyhovuje standardizovaný typ eseje pro Harvardovu univerzitu a jejich způsob odkazování ke zdrojům. Rozhodla jsem se ve svém projevu ničím se nelimitovat. Byla jsem pozvaná Státním oblastním archivem v Gothenburgu, abych připravila on-line přednášku po Skypu a to se stalo perfektní výmluvou pro to dát dohromady všechny myšlenky, které jsem chtěla napsat do eseje a které byly v mé hlavě... Byla jsem schopna dosáhnout mnohem většího publika v jiné zemi, což dávalo smysl s ohledem na obsah mé přednášky. Bylo by to pro mě jiné, kdybych se účastnila přednášky osobně – byl by zde „čaj“ před přednáškou, večere po přednášce, povinnost potkat se, zdravít se s lidmi a tak dále. V tomto případě, ve chvíli, kdy přednáška skončila, jsem si jen řekla: A co že se to*

⁵⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=gDPnybBZRFY>, vyhledáno 12. 5. 2014.

⁵⁷ Noam KLAR: Celebrate commerce with Amalia Ulman., in: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/16293/1/celebrate-commerce-with-amalia-ulman>, vyhledáno 12. 5. 2014.

*stalo?*⁵⁸ Je jí vlastní takto obsáhlý popis vlastních pocitů a ve zkratce i procesů institucionálních setkání, které by Amalii právě připravily o senzitivní způsob nazírání na svou práci. Struktura téměř dvanáctiminutového toku vědomí, ve kterém pracuje s klíčovými slovy uvozenými hashtagy (viz čtvrtá kapitola, „Speculations...“). Ve zmíněné přednášce se objevuje snadno zapamatovatelný motiv kadeřavé vrby – jakýchsi dynamicky zvlněných větví stromu, který je příkladem dekorativního prvku, který je spojený s demokracií a kapitalismem – je adaptabilní, neškodný a univerzální. Na druhé straně je bez kořenů, oportunistický a umělejší. Je v tom něco cynického, něco ironického, že kadeřavá vrba je podle Ulman metaforou pro techniku přežití průměrného člověka, který má většinou schopnost přežít déle než charizmatická osobnost, která má větší šanci, že bude napadena.⁵⁹

Amalia Ulman je typem umělce, kterého Brian Droitcour kritizuje ve svém blogu, totiž typem umělce, který si je plně vědom úlohy masové distribuce dokumentace při tvorbě umělecké kariéry. Je zástupcem totální transparentnosti v umělecké praxi (i když samozřejmě je relativizována „sebekurátorováním“).⁶⁰

Radikální identifikace a subversivní sebe prezentace souvisí s kultem sebe sama a konceptem reality show, o kterých bude ještě později řeč. Tento typ tvorby podněcuje tvůrce k tomu být hromosvodem kolektivní zkušenosti. Vyžaduje velkou dávku sebekázně a přemýšlení.

Post lidské tělo a umělecké dílo jako produkt

Kulturní imaginace post internetových umělců se zaměřuje na blízkou budoucnost, kterou vnímají jako úsvit post člověka či post lidského těla. V angličtině se setkáváme od 80. let 20. století i s pojmem „posthumanism“. Termín lze spojit se slovy „posthuman“ nebo „posthuman body“, což v post internetovém diskurzu značí lidské tělo těsně napojené na technologické vymoženosti a o ně prodloužené či zvětšené. K této problematice se svými díly vyjadřují Josh Kline, Timur Si-Qin či

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ <http://kaleidoscope-press.com/issue-contents/amalia-ulmaninterview-by-hans-ulrich-obrist-and-simon-castets/>, vyhledáno 12. 5. 2014.

Pamela Rosenkranz, o jejichž názorech později hovořím v kapitole o výstavě „*Speculations on Anonymus Materials*“.

Kurátorka Agatha Wara, která píše texty zejména o Yngve Holen, Katje Novitskové, Timuru Si-Qinovi a Anne de Vries, zastává názor, že jsou naše životy velmi hluboce ukotveny v síti, globalizovaném post internetovém volném obchodu, kde ovšem i umělecká díla sjednávají podmínky, za kterých se projeví. Aby se vůbec umělecká díla stala uznávaná, vydávají se na velmi složitou cestu skrz řetězce e-mailů, smluv, procesů schvalování, podávání rukou, přípitků a dalších rozmanitých kroků spojených s produkcí od získávání syrového materiálu až po přepravu pomocí lodí, letadel a nákladních automobilů. Vznik uměleckého díla vyžaduje spolupráci doslova tisíců lidí s různými zájmy, společenskými a kulturními hodnotami. Ve chvíli, kdy se spojí, přeloží myšlenku do uměleckého objektu. Tento značně neromantický pohled na vznik uměleckého díla vytváří podmínky pro to nazírat na umělecké dílo jako produkt, který není vzdálen od běžnějších věcí v našem životě.⁶¹

Takto můžeme dospět ke zjištění, že post internetové umělecké dílo, jež je ze své podstaty ovlivněno řadou jiných umělců a uživatelů, má podobnou vnitřní logiku jako objekty současného umění, vytvořené ve více tradičních médiích, které, jak Agatha Wara píše, se neobejdou bez tisíců osob s různými zájmy.

Výše uvedená témata a problémy post internetu se mnohdy kryjí s tradičními uměleckými tématy. To bychom mohli říci u problému distribuce, která se v celých dějinách umění vždy proměňovala. Také umělecké dílo jako produkt a jeho prodejnost je součástí umělecko-historického diskurzu. V rámci post internetu jsou artikulována jejich nová východiska. Novinkami jsou pak instrumenty jako blog, radikální sebeprezentace on-line, obsese korporátním designem a vize blízké budoucnosti, která je prognosticky aktualizována na základě nových vynálezů a aktualizací internetového propojení, stejně jako spojena s neustále narůstajícím počtem uživatelů a „sledujících“.

⁶¹ Agatha WARA: Duck Theory, in: <http://dismagazine.com/discussion/59910/ducktheory/>, vyhledáno 6. 5. 2014.

4. Výstavy a projekty

Hans Ulrich Obrist o galeriích pro jednadvacáté století říká: „*Není důležité naplnit prostor, ale vytušit, co je potřebné a urgentní.*“⁶² Flexibilita je esenciální, jinak se vše stane předvídatelné. Plánování příliš dopředu je mrtvé, jelikož to může vést k příliš strnulému programu.

Josh Kline popisuje, že v posledních letech se kurátorství stalo masovým fenoménem, což souvisí s konstruováním našeho obrazu na veřejnosti. Podle této logiky je člověk tím, co se mu líbí a jaký je jeho vkus a chuť – v restauraci, ve výběru přátel a kolegů, v hudbě, v nábytku, oblíbených celebritách, teoreticích, filozofech atd. Je to odkaz devadesátých let dvacátého století a prvních let dvacátého prvního století. Výstava je myšlenkový svět nebo příběh, ve kterém se kurátor cítí dobře.⁶³

Co zásadního se za posledních šest let událo v galerijních prostorech po celém světě a mělo souvislost s post internetem? Řekli bychom, že velmi mnoho. Není možné v rámci této práce postihnout všechny výstavy a projekty, které s post internetem souvisí, ale pečlivý výběr zde popsaných výstav a projektů mapuje to nejdůležitější a nejzásadnější. V roce 2008 Domenico Quaranta, otevírá v Bruselu výstavu „*Holy Fire*“, která prezentovala umělce, vycházející z internetu, kteří začali být komerčně úspěšní. Také pochybovala o předsudcích, které se dotýkají nových médií a umění, které pod touto hlavičkou umělci produkují. O předsudcích, jako že je těžké ho uchovat, a proto je neuchovatelné. Že je těžké ho sbírat, a proto je nesbíratelné. Že je těžké ho prodat, a proto je neprodejné. Těžké ho uchovat? A co taková *Poslední večeře* od Leonarda da Vinciho? Těžké ho sbírat? Bože! Nemateriální? Co takový *Air de Paris* od Duchampa? Že vzniká spoluprací umělců? Co takové *Fluxus Boxes*? U všech se přitom jedná o věci, které si našly svou solidní pozici v dějinách umění.⁶⁴ Kurátor výstavy, Domenico Quaranta, se zaměřuje na následky současného technicko-sociálního vývoje v umění se zvláštním důrazem na umění v internetových sítích, umožňující vzájemnou interakci uživatelů. Pravidelně přispívá do tištěných časopisů Flash Art či Artpulse a do velké řady internetových portálů o současné digitální kultuře, jako je Rhizome (USA), RCCS (Resource Center

⁶² <http://www.timeout.com/london/art/hans-ulrich-obrist-interview>, vyhledáno 9. 3. 2014.

⁶³ Christopher Y. LEW: New Objects of Common Pictures, in: Mousse 40, 2013, 226.

⁶⁴ QUARANTA (pozn. 3) 66.

For Cyberculture Studies, US), Maska (SLO), Digimag (IT) či Arte e critica (IT). V současnosti je profesorem net artového umění na milánské Accademia di Brera.

Na výstavě byla nashromážděna jen díla, která byla prezentovaná na uměleckém trhu a měla na něm úspěch, což v některých případech znamená prodej vlastního artefaktu a v některých případech prodej vlastnických práv. Sociální role nového umělce zde tak byla prezentována ve světle zvětšující se podpory od sběratelů, kteří hledají něco jiného než jen masově vyráběné digitální vynálezy.

Výstava prezentovala umění našeho věku, ve kterém lze hledat tendence přivlastňování si institucionálních či korporátních identit, vytváření fiktivních identit, přivlastňování si obsahu softwaru nebo infiltrování on-line či off-line komunity s cílem je zobrazit či představit jejich mýtus, objevování estetiky počítačových procesů a nebo informačních prostorů. Nebo jednoduše použít počítačový hardware a software s úmyslem vytvořit umělecké dílo, které promlouvá o přítomnosti a světě.⁶⁵

Formálně byl vzhled vystavených uměleckých děl (ačkoliv byl jejich vznik podmíněn současnými technologiemi) více či méně stále v zajetí tradičních médií (tisky, videa, sochy). To Domenico Quaranta osvětluje tím, že ačkoliv jsou tito umělci výluční, navazovali na umělce s „konceptuální náturou“, kteří podle něj viděli přístroje jako divadlo pro své příběhy. Výstava pracovala i s kritikou pojmu nová média. Samotní kurátoři na panelové diskuzi k výstavě poznamenali, že mluvit dnes o nových médiích vlastně nedává smysl od té doby, kdy veškeré současné umění je, alespoň částečně, pod vlivem nových médií.⁶⁶

Na výstavě bylo zastoupeno třicet umělců a umělkyní, většinou narozených od šedesátých do počátku osmdesátých let, což z výstavy dělá přehlídku již etablovaných umělců s praxí, kteří však svou spoluprací se sběrateli připravili půdu pro mladší generaci internetových umělců. Pro tuto práci je relevantní zastoupení umělců jako Cory Arcangel, Gazira Babeli, Olia Lialina, Jodi, Vuk Cosić, Jodi či Eva a Franco Mattes,⁶⁷ které bychom více méně mohli přiřadit k net artové scéně s přesahy (např. Eva a Franco Mattes) do post internetu. Dalším Quarantovým

⁶⁵ <http://www.imal.org/HolyFire/en/>, vyhledáno 21. března 2014.

⁶⁶ Ed HALTER: The Rematerialization of Art, in: <http://rhizome.org/editorial/2008/apr/1/the-rematerialization-of-art/>, vyhledáno 21. března 2014.

⁶⁷ Domenico QUARANTA (ed.): Holy Fire, Brescia 2008, 5.

projektem je například „*Born Digital*“ z roku 2014,⁶⁸ benefiční aukce a on-line výstava více než padesátky děl od třiceti tří umělců. Někteří z nich jsou známí z výstavy „*Holy Fire*“.

Roku 2010 Lauren Cornell připravila výstavu „*Free*“ pro New Museum v New York City, kde objevila internet jako veřejný umělecký prostor. Stejného roku Katja Novitskova přichází s projektem „*Post-Internet Survival Guide*“, který se následující léta stane mimo jiné jakousi putovní výstavou po nejprogressivnějších uměleckých galeriích Evropy. Roku 2010 je také založena platforma DIS. DISmagazine⁶⁹ je newyorská skupina, která se zabývá médií blízké budoucnosti a podporuje projekty, které vznikají na poli umění, kultury a obchodu. Zaměřují se na vytváření obrazů, textů a videí, nabalují na sebe velké množství kreativních individualit, které přicházejí s novou estetikou „*světa, který nemá alternativu*“.⁷⁰ Spravují alternativní fotobanku, do které přispívá velká řada mladých post internetových fotografů. Díky své komerční aktivitě propagují mladé umělce a nejsoučasnější umění. Závažnost tohoto hnutí spočívá v tom, že jejich estetika vychází z fotobank, které ovlivňují současné tvůrce, a vytvářejí vlastní banku obrazů, která je následně užívána post internetovými umělci. DIS přebírá masovou kulturu, přidává do ní umělecký prvek a tvoří novou masovou kulturu. Tím zapojuje do procesů naší společnosti umělce, ale zároveň sympatizuje s uměleckou anonymitou pod hlavičkou DIS. Free internet, free art! - dalo by se říci. Dle Katji Novitskové⁷¹ je pravděpodobné, že se DIS v budoucnu stane čistě komerčním projektem a příspěví k post internetu bude nadále nulové. Zde je však také, velmi zjednodušeně řečeno, vidět jakýsi rozdíl mezi přemýšlením ve Spojených státech a Evropě. Jak řekl v roce 2000 Uri Pasovsky: „*Internet dává možnost existence globální ekonomiky charakterizované globálním trhem a, jak by někteří řekli, dominancí Západu nad zbytkem světa.*“⁷²

⁶⁸ Domenico QUARANTA (ed.): *Born Digital*, Brescia 2014.

⁶⁹ <http://dismagazine.com/>, vyhledáno 25. 4. 2014.

⁷⁰ Myšlen internet.

⁷¹ Čerpám z rozhovoru, který jsem s Katjou Novitskovou vedl 11. dubna 2014 v jejím ateliéru na Rijksakademii v Amsterdamu.

⁷² Uri PASOVSKY: *From the Wall to the Web*, in: Haarec, 16. 9. 2001, <http://www.haaretz.com/culture/books/from-the-wall-to-the-web-1.69956>, vyhledáno 25. 2. 2014.

Roku 2011 Francesca Nori zahajuje ve Florencii výstavu „*Virtuální identity*“, Domenico Quaranta „*Collect the WWWorld*“ v New York City a v Basileji a v Brooklynské 319 Scholes skupina JustChillin připravuje výstavu „*Read/Write*“. Roku 2012 probíhá v Mnichově významné fórum DLD (Digital-Life-Design), na kterém vystoupilo několik teoretiků a kurátorů spojených s post internetem a zároveň Hans Ulrich Obrist uspořádal panelovou diskusi „*Ways Beyond the Internet*“. Na počátku roku 2013 je v Praze založena Galerie Plevel, která se ve svém programu zaměřila výhradně na prezentaci post internetového umění. Ve stejném roce je v německém Kasselu pořádána zásadní výstava „*Speculations on Anonymus Materials*“ a ve švýcarském Lausanne probíhá symposium „*Post Digital Cultures*“. V první polovině roku 2014 kurátoruje v americkém Los Angeles Marisa Olson výstavu „*Raster, Raster!*“ a v čínském Pekingu Karen Archey výstavu „*Art Post-Internet*“.

Následuje popis šesti z mého pohledu nejdůležitějších počinů na poli post internetového výstavnictví. Přináším zde informace o expozicích, zaměřuji se na význačné umělce a jejich díla a hodnotím, do jaké míry byly výstavy a projekty revoluční například v tom, jak obohatily svět umění o nové podněty, přicházející z internetu a moderní techniky. Velmi důležité také je, do jaké míry byla instalace děl inovační a zda-li se podařilo navodit dostatečně autentické prostředí pro prezentaci uměleckého díla, závislého na technice a internetu.

Post Internet Survival Guide, 2010

Jedná se o projekt iniciovaný umělkyní Katjou Novitskovou, který měl představit internetové tvůrce a teoretiky. Jeho výsledkem byla kniha, instalace a série výstav. První představení proběhlo v roce 2010 v galerii Gentili Apri v Berlíně, kde byla výstava připravená ve spolupráci s Future Gallery a kurátorovaná Mike Ruizem. Následovalo představení v Londýně a pak v galerii W139 v Amsterdamu.⁷³

Kniha provází čtenáře současným světem proměn sociálních a vizuálních informací, ve kterém se posouváme k polarizovanému, mobilnímu a

⁷³ <http://katjanovi.net/postinternetsurvivalguide.html>, vyhledáno 10. 5. 2014.

postdemokratickému přerozdělení globálních sil. Kniha re-artikuluje západní režim myšlení a bytí v návaznosti na tok energií a hodnoty v oblasti estetiky a naší vlastní role v procesu přebudování civilizace. Společným jmenovatelem těchto všech změn je podle knihy internet a s ním spojená změna dynamiky formátů – souborů, nápadů, druhů, identit, ideologií, značek, stylů, kultur, přírodních katastrof, memů či technologií. Kniha zachycuje boj o přežití nejrůznějších formátů uměleckých projevů na internetu. Formát průvodce pro přežití – Survival Guide – je odpovědí na základní lidskou potřebu vyrovnat se se vzrůstající komplexností naší doby. Kniha je výstupem z blogu <http://survivaltips.tumblr.com/>,⁷⁴ který po celý rok 2010 přinášel tematické obrazy k tématu přežití internetu. Jeho uživatelé si vyměňovali své poznatky z on-line světa. Tento denně distribuovaný archiv byl editován do podoby této publikace – sady pro přežití v budoucnosti - v případě potřeby pochopení či úniku. Obsahuje umělecké předměty, novinky, firemní fotografie z fotobank, screenshoty a vědecké vizualizace. Je nástrojem pro povznesení se nad denní on-line rutinu, dosažení oblasti, která leží mezi čtením náboženského textu, sledováním dokumentu o divokých kmenech a pohledem do zrcadla. Jedná se o prostor, ve kterém se ptáme, co dnes znamená být lidskou bytostí.

Andreas Ervik o knize *Post Internet Survival Guide* píše, že ačkoliv má více než tři sta stran, je monolitem. Neustále se k tomuto katalogu musí vracet, a to z několika důvodů: Vysvětluje, jak přežít ve světě, kde korporace jako Google, Youtube, Facebook, Twitter a Tumblr zvětšují svou kontrolu nad našimi mozky, což nemusí mít zákonitě negativní konotace. Každá strana této knihy je doslova kazetová puma informací, připravená explodovat. Vynořují se zde nové značky, po kterých bychom měli chodit a které bychom měli následovat – zářící obrazovky, brány do jiných dimenzí, digitální avatarové. Noví „vládcové“ nahrazují ty staré – Mark Zuckerberg je zde vyobrazen jako nový Julius Caesar. Firefox, internetový prohlížeč, který má ve znaku ohnivou lišku, je identifikován s duchovním tvorem, pyramidy jsou převráceny. Jaký však toto všechno má význam? Některé obrazy připomínají variaci Martina Coleho na Dalího obraz *Stálost paměti*, kde Cole nahradil roztékající se hodiny logem internetového prohlížeče Safari. Kniha vlastně ukazuje,

⁷⁴ <http://survivaltips.tumblr.com/>, vyhledáno 10. 5. 2014.

jak bažíme po tom dát smysl našemu digitálnímu světu, jak mu porozumět pomocí rekontextualizace a přetváření.⁷⁵

Do knihy svými díly a texty přispěli například Anne de Vries, Artie Vierkant, Brad Troemel (The Jogging), Constant Dullaart, Gene McHugh, Iain Ball, Jaakko Pallasvuori, Jon Rafman, Kari Altmann, Katja Novitskova, Lauren Christiansen, Martin Kohout či Timur Si-Qin. Většina těchto tvůrců byla zastoupena i na sérii výstav, které byly výše zmíněny. Přínosem těchto výstav bylo popularizování způsobu přemýšlení těchto tvůrců, ovšem z technologického hlediska byly limitovány malými rozpočty, což z nich udělalo tradiční skupinové výstavy tvůrců se stejným názorovým zaměřením.

Free, 2010, New York City, USA

„Umění zasnoubené s internetem nevyžaduje, aby existovalo on-line.“⁷⁶

Výstava „Free“ zkoumá, jak internet od základů změnil krajinu předávání informací a naše vnímání veřejného prostoru. Byla připravena kurátorkou Lauren Cornell pro New Museum v NYC. Autorka zde pracuje a do budoucna připravuje tamní Triennale 2015. Zároveň je ředitelkou portálu rhizome.org, což je on-line zdroj pro všechny, kteří se zajímají o umění nových médií, pronikání nových technologií a současné umění. Sama pojem post internet považuje za absolutně nedostačující, avšak nevyhnutelně užitečný. Jeho kritická hodnota je v tom, jaký střed, kolem kterého se vše točí, navrhuje. Zároveň však vůbec nepopisuje pohyb, je to velmi statický termín. Způsob, jakým Lauren Cornell pojem chápe, je asi nejkomplexnější z celého diskurzu kolem tohoto pojmu. Neřadí k němu pouze umění, které existuje na internetu, ale i fyzické objekty, které z tohoto procesu vycházejí, mají vztah k širšímu okruhu kulturních podmínek ze sítě a mohou být umístěny v tradičním prostoru galerie, což však ale souvisí s její rolí a úlohou kurátorky reálných prostorů

⁷⁵ Andreas ERVIK: Between Stupidity and the Sublime, in: <http://pooool.info/between-stupidity-and-the-sublime-2/>, vyhledáno 11. 5. 2014.

⁷⁶ Z on-line katalogu výstavy, in: <http://archive.rhizome.org/free/>, vyhledáno 10. 5. 2014.

galerií. Pojem post internet musí být členěn, protože podle Lauren Cornell pod něj spadají velmi různorodé umělecké praxe, kterým pak hrozí, že budou nesprávně interpretovány. Co se stane, pokud tyto pojmy odstraníme? Jaké jsou charakteristické vlastnosti uměleckých děl, které byly pod tento pojem zařazeny? Jak ho ovlivnil trh s uměním? A jaké budou další termíny, ke kterým se od post internetu dostaneme?⁷⁷ Tyto otázky řeší ve své teoretické práci a snaží se na ně kriticky nazírat při přípravě výstav, jak potvrdila právě výstavou „Free“.

Výstava přinesla dvacet dva umělců a projektů, například Setha Priceho, Ryana Trecartina, Hanne Mugaas, Harma van den Dorpela či Jona Rafmana.

Instalace nebo spíše socha jménem „Pangea“ od Lizzie Fitch, vytvořená pro platformu DIS, na této výstavě zastupuje kolektivní vědomí skupiny těchto umělců. Reflektuje, že většina sociálních aktivit dnešní mladé generace umělců a uživatelů internetu se odehrává v ložnici „skrz okna“ – myšlena okna prohlížeče internetu a v přeneseném významu okna, která tvoří povrch postele. Fitch vybírá oblečení a nebo doplňky, které jsou poznávacími znameními určité třídy, pohlaví či kultury a obrací jejich význam tím, že je vyjímá z jejich kontextu a umísťuje ve své instalaci. Takto komplexně pojaté dioráma by mohlo zhmotňovat náhodně vybraný populární profil na Tumblru v obecně chápané, přijímané a adorované estetice.

Jon Rafman je kanadský umělec a filmař, který ve svém projektu „9-Eyes“, jenž dodnes pokračuje a který započal v roce 2009, sbírá obrazy z aplikace Google Street View. Rafman je jakýmsi celosvětovým tulákem, který objevuje povrch Země skrz digitální mapu Google, jež všem uživatelům poskytuje možnost podívat se na velké množství krajín naší civilizace, které jsou viditelné ze sjízdných silnic.⁷⁸ Zaměřuje se samozřejmě na obrazy se zajímavým, náhodným a mnohdy nechtěným obsahem, které vznikly na základě každodenního snímání automobilu s devíti kamerami, jenž brázdí silnice povrchu zemského. Pokud je posláním Googlu uspořádat světové informace a učinit je univerzálně přístupné a užitečné, pak se Rafman rozhodl dát těmto informacím nový význam.⁷⁹

⁷⁷ Beginnings + Ends, in: Survey, Frieze 159, 2013, 131.

⁷⁸ 9-Eyes, in: Phoebe ADLER (ed.): Art and the Internet, Londýn 2013, 88.

⁷⁹ Brian DROITCOUR: Jon Rafman, in: Lauren CORNELL (ed.): Free (katalog výstavy), <http://archive.rhizome.org/free/>, vyhledáno 10. 5. 2014.

Setkáváme se zde však i s poněkud primitivními prvoplánovými věcmi – a to doslova. Jak jinak si lze vysvětlit instalaci *Green Screen* od Liz Deschenes, která prostě zavěšuje na zeď zelené pozadí/plátno,⁸⁰ které je všudypřítomnou pomůckou trikové manipulace s videem a záběry? Je to v podstatě to samé, jako by vystavili webkameru, notebook a nebo mikrofon.

Karen Rosenberg ve své kritice výstavy pro New York Times upozorňuje,⁸¹ že instalace, které obsahují analogická média, nejsou na stejné vlně jako internet a internetové umění. S tím lze v tomto případě souhlasit. Předpokládali bychom větší snahu zapojit futuristicky vyznívající technologie, zvláště pokud se jedná o New Museum na newyorské Bowery, které se profiluje jako jedna z nejprogresivnějších institucí, zastupující mladé umění. Výstava však rozproudila debatu o tom, že by veřejný prostor měl být naprosto volný a liberální. Jakým způsobem v tomto veřejném prostoru artikuluje trendy, to záleží právě na síle osobnosti jednotlivých tvůrců.

Brand innovations on ubiquitous authorship, 2012, New York City, USA

Podle Michaela Connora je tato výstava velmi dobrým příkladem toho, že umělec v post internetové době je spíše interpret, přepisovač, vypravěč, kurátor či architekt a více, plně zapletený účastník internetového života. Šlo zde totiž o to, že na šedesát sedm umělců (!) bylo galerií Higher Pictures osloveno, aby vytvořili objekty a zároveň použili zakázkový tisk nebo zhotovovací služby firem jako jsou CafePress, Zazzle nebo Walmart, které následně zabalené objekty doručili do prostoru galerie.⁸² Tyto služby vznikly v důsledku zvyšujících se nároků spotřebitelů

⁸⁰ Jednoduchý trik, kdy je postava, osoba či scéna natočena před zeleným pozadím, umožňuje v post produkci dodat jakékoliv jiné pozadí a kontext.

⁸¹ Karen ROSENBERG: A Show is All Cyber, Some of the Time, in: New York Times 22. 10. 2010, C25.

⁸² Tisková zpráva k výstavě, in: <http://higherpictures.com/press/brand-innovations-for-ubiquitous-authorship/>, vyhledáno 9. 8. 2014.

na běžné zboží a zároveň slouží jako nástroj pro vytváření nových obrazů, jejichž šíření se tak více demokratizuje.

Kurátorský záměr předpokládal, že výsledkem bude galerie umění, artefaktu a vynalézavosti. Takto nastavená pravidla ohraničila proces umělecké tvorby více či méně okleštěnými formami zákaznické úpravy podle požadavků, které jsou na internetu k dispozici. Nabízí se samozřejmě domněnka, že všechny „tvořivé“ formy, které předcházejí produkci těchto objektů, jsou velmi podobně vymezeny. Následný proces otevírání balíčků s těmito předměty byl zaznamenán na videa a zveřejněn na YouTube, takže každý má možnost vidět, jak galerista rozbaluje objekty, ještě „čerstvé“ z továrny, aniž by je kdy umělci, kteří za nimi stojí, viděli na vlastní oči. Poněkud strašidelné názvy těchto videí – například „*Rozbalování Marisy Olson*“ nebo „*Rozbalování Jona Rafmana*“ - kladou rovnítko mezi umělce a jejich objekty a podporují dojem, že jména umělců jsou také značky.⁸³ A tak, jak praví název výstavy, inovuje „značky“ ve světě všudypřítomného autorství.

Tato videa měla upozornit na účast umělců na digitálních ekonomikách, ale rovněž zdůraznila účast těchto objektů v takových ekonomikách. Upozorňují také na vysoce organizovaný systém autorství, produkce a distribuce, kterým tyto objekty vděčí za svou existenci a přináší je do (pro ně neobvyklého) prostoru galerie.⁸⁴

Kurátor Artie Vierkant oslovil umělce, kteří se kriticky či hravě vyhýbají tradičním hranicím mezi objektem a obrazem. Znamenalo to tak logicky začlenit mnoho pro tuto práci nazývaných post internetových umělců. Zastoupeni byli například Lauren Christiansen, Harm van den Dorpel, Parker Ito, Martin Kohout, Guthrie Lonergan, Gene McHugh, Katja Novitskova, Marisa Olson, Jon Rafman, Brad Troemel, Artie Vierkant a velká řada dalších.⁸⁵ V duchu post internetu výstava stírá hranice mezi autorem a uživatelem, a tak kriticky rozebírá jakoukoliv formu autorství samotného.

⁸³ CONNOR (pozn. 18).

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ <https://www.facebook.com/events/300252010073801/>, vyhledáno 9. 5. 2014.

Účast Harma van den Dorpela není rozhodně bez zajímavosti. Podle Marisy Olson byl jedním z prvních umělců, kteří převzali její termín post internet – to znamená, že se začal ve svém portfoliu označovat za post internetového umělce.⁸⁶

Co následovalo po této výstavě je přinejmenším pozoruhodné. Starší net artoví umělci Eva a Franco Mattes záměrně „ukradli“ o rok později vše, co se z této výstavy dalo: koncept, kurátorskou myšlenku, tiskovou zprávu i podíl vybraných umělců. Uspořádali v londýnské galerii Carroll/Fletcher výstavu, která se jmenovala naprosto stejně.⁸⁷ Přesně v duchu free internet, free art! Za jiných okolností by se dalo předpokládat žalobu ze strany autora, ve světě internetu, net artu a post internetu jsou však akce podobného charakteru vítány a ceněny. Problém duchovního vlastnictví kurátora je potlačen a Artie Vierkant je polichocen, že je jeho nápad popularizován. Tento kurátor/umělec je také autorem důležitého spisu o post internetu, kde doslova říká: *„V klimatu jménem post internet se předpokládá, že uměleckým dílem je stejně dílo ve formě objektu, na který se kdokoli může dívat v galerii nebo muzeu, jako ve formě obrazu a jiného zpodobení, které je šířeno skrz internet a tištěných publikací, pirátské kopie objektu nebo jejich znázornění a všechny jejich variace, stejně jako jejich upravené kopie, dané do nového kontextu úplně jiným autorem. Pro objekty post internetu neexistuje rozdíl mezi originálem a kopií.“*⁸⁸

Výstava tak byla příkladem post internetové praxe, jejíž úspěšnost a zajímavost byla potvrzena snahou ji zopakovat či „ukrাদnout“ někým jiným. Vidíme zde, že pojmy jako originál, autorství a krádež zde nabývají diametrálně odlišného významu.

⁸⁶ Marisa OLSON: Postinternet: Art after the Internet, in: Phoebe ADLER (ed.): Art and the Internet, Londýn 2013, 213.

⁸⁷ <http://www.carrollfletcher.com/exhibitions/16/overview/>, vyhledáno 9. 5. 2014.

⁸⁸ VIERKANT (pozn. 22).

Speculations on Anonymus Materials, 2013, Kassel, Německo

Dvacet čtyři umělců a jedna umělecká skupina původem z celého světa, ale z naprosté většiny žijící v Berlíně a New York City, přinesla do galerie, která hostí každých pět let výstavu „Dokumenta“, novou interpretaci anonymních materiálů, které byly vytvořeny rapidními změnami technologií. Sousloví „anonymní materiál“ odkazuje ke změně úkolů umělce ve světě, který je přeplněn generovanými obrazy. Na této výstavě, jež zaujímala 2 300 m² galerijního prostoru, jsou „anonymními materiály“ myšleny digitální obrazy či jakýkoliv virtuální materiál, vzniklý díky existenci internetu. Pro vystavené umělce tedy není nadále důležité vytvářet jedinečné originální obrazy. Pro mnohé je imperativem reflektovat již existující „veletrh“ objektů, obrazů a prostorů. A tato reflexe může být dosažena způsobem spekulativní variace, je tedy ve výsledku jednou z možností, jednou z interpretací, jednou z variací, o které se dá dále spekulovat. Tento velmi chytrý a výstižný název také konečně odkazuje k opakování a vytváření sérií, které jsou možné díky nekonečné síti vztahů. Zároveň však umělci odmítají diktát individuální sebe-optimalizace, který by z nich mohl vytvářet anonymní tvůrce. Tomasz Kobialka píše v souvislosti s výstavou o konci postmoderny a zvyšujících se nemateriálních vlastnostech objektů.⁸⁹ Naproti tomu Pablo Larios ve své recenzi výstavy pro časopis Frieze⁹⁰ hovoří o tom, že materiály nejsou nikdy anonymní. Klade důraz na materiálnost a hmotu a podtrhuje vše tezí, že celá výstava je o technologickém zoufalství a pocitu ruiny. Nachází analogii k výstavě „Dokumenta I“ v roce 1955, kterou Arnold Bode otevřel v okamžiku, kdy byl Kassel ještě částečně rozbombardovaný a tento fakt ještě navíc umocnil instalacemi kusů ruin přímo ve výstavě. V srdci našeho technologicky hyper-propojeného světa se zdá, že všichni věří v solipsismus, nejsou schopni navázat osobní kontakt a vzájemná separace je posílena algoritmicky informovaným vlastním já, které má jakoby napsaný scénář chování. Dále se Larios ptá: „*Jak může takový manifest anti-propojenosti ve formě*

⁸⁹ Tomasz KOBIALKA: Anonymus Materials at Fridericianum, in: <http://www.sleek-mag.com/showroom/2013/11/anonymous-materials-at-fridericianum/>, vyhledáno 23. 4. 2014.

⁹⁰ Pablo LARIOS: Speculations on Anonymus Materials, in: Frieze 13, 2014, <http://frieze-magazin.de/archiv/kritik/speculations-on-anonymous-materials/?lang=en>, vyhledáno 12. 5. 2014.

*výstavy fungovat ve vztahu k divákovi?*⁹¹ A jde ještě dále. Mluví o kurátorském zoufalství, kdy je hmota naprosto bagatelizována a takovouto negaci považuje za neodpustitelnou. Nakonec, co bylo vlastně k vidění – sociálními sítěmi determinovaná skupina individualit, většinou přátel, kteří se celkem dobře znají a snaží se udělat rozbor nebo obraz obecně pochopitelných komplikací, které jsou spojeny s produkcí v naší době. Dále velmi kriticky uvádí, že výstava nekladla nové otázky, aniž by svou tezi hlouběji rozvedl.

Je zřejmé, že samotná kurátorka, podle slov jedné z vystavujících umělkyně, Katji Novitskové,⁹² odvedla obrovský kus práce, a to proto, že navštívila přes 150 umělců v jejich ateliérech a pracovala s řadou soukromých galerií.⁹³ Vybrala z nich takové, kteří většinou spadají do kategorie post internetoví umělci, ale nebyl to její záměr. Celý koncept výstavy se pojmu post internet vyhýbá, ačkoliv je jím silně ovlivněn. Kerstin Stakemeier ve své, zřejmě vůbec nejobsáhlejší recenzi, co k této výstavě byla vydána,⁹⁴ hovoří o post internetu, ale zároveň dodává, že výstava skutečně nebyla jeho přehlídkou. Podle ní se tato výstava nezaměřila na rozšíření postmoderního diskurzu o hybridizačních tendencích internetem generované každodennosti, což je dle ní dominantním tématem debat o post internetovém umění. Spíše se přiklání k pojmu post-digitální, protože podle ní výstava ukazuje příznaky krize, které jsou symptomatické pro digitální věk. „Digitálnost“ se nepřenáší z internetu do reality, ale je exhumována z předmětů, které nás obklopují, aby se odhalila jako každodenní přítomnost.⁹⁵

⁹¹ Ibidem.

⁹² Čerpám z rozhovoru, který jsem s Katjou Novitskovou vedl 11. dubna 2014 v jejím ateliéru na Rijksakademii v Amsterdamu.

⁹³ Tento fakt stojí za to rozvést více: Jedná se zejména o 47 Canal v NYC, Cabinet Gallery v Londýně, Galerii Isabelly Bortolozzi v Berlíně, Galerii Christine Mayer v Mnichově, Galerii Buchholz v Berlíně, Galerii Tanyi Leighton v Berlíně, Galerii Jahana Breggena v Malmö, Kraupa-Tuskany Zeidler v Berlíně, Future Gallery v Berlíně, Galerii Andrei Rosen v NYC a další. Velmi široké zastoupení galeriemi neznámá, že by všichni umělci zde vystavení byli oblíbeni u sběratelů nebo že by ve velké míře díla prodávali. Spíše jim zprostředkovávají další kontakty a pomáhají s přípravou a financováním výstav.

⁹⁴ Kerstin STAKEMEIER: Protetische Produktionen. Die Kunst Digitaler Körper Über „Speculations on Anonymous Materials“ im Fridericianum, Kassel, in: Texte Zur Kunst 93, 2014, 167.

⁹⁵ Ibidem.

Kurátorka dle svých slov v každém ateliéru hovořila o spekulativním realismu, novodobém filozofickém proudu, který je spojován například s Grahamem Harmanem.⁹⁶ Pfeffer se domnívá, že spekulativní realismus je filozofie, která konečně pohřbila postmodernu tím, že prohlašuje, že objekty jsou pouze umělé obaly hlouběji uložené reality. Harman se domnívá, že již brzy se pojem realismus a nebo realita vyčerpá a nebude již více relevantním filozofickým pojmem. Dále uvádí, že vše může být objektem, ať už se jedná o elektromagnetickou radiaci a nebo náš vlastní postoj k něčemu. Všechny věci, ať už jsou fyzické nebo smyšlené, jsou objekty, které jsou si rovny.⁹⁷ Tím se dostáváme k filozofickému pendantu existence uměleckého díla mimo fyzickou rovinu a její možnosti a zároveň k internetu jako prostředí, které se pro rozvoj spekulativního realismu stalo zásadním. Lze zaznamenat jistý boom esejí a příspěvků k tomuto proudu po roce 2007, kdy na Goldsmiths College, University of London proběhla konference se stejným jménem jako tento filozofický proud.

Na druhou stranu Larios ve výše zmíněné recenzi kritizuje spekulativní realismus jako snůšku nelogických klamů, kde filozofické je zaměněno za zobecňující, zobecňující za estetické a estetické nakonec za sociální, vše pod nabubřelostí zvědavé „anonymity“. Není to chyba umělců, ale jak takoveto „anonymní materiály“ ve výsledku vypadají? Jako zavazadlo rozsypané na ploché zemi při celní kontrole na letišti, plné vágní masy věcí, hromad, ze kterých vyčnívá ústní voda, účtenky a smetí. Nakonec uzavírá: *„Stejně jako osvícenství vedlo k barbarství, nyní nás teorie vede k dogmatu a dogma k neosvícenému konfliktu, nyní vysílaném ve velkém rozlišení.“*⁹⁸

Samotná Novitskova je přirozeně ráda, že se vystavují její díla i díla z ateliérů jí blízkých tvůrců (na této výstavě asi nejvíce Timur Si-Qin, se kterým společně vystavovala v Bard College v Annadale-on-Hudson ve státě New York),⁹⁹ ovšem dle jejich slov chybí dostatečná teoretická reflexe post-internetu. Spekulativní realismus

⁹⁶ Susanne PFEFFER: *Trouvaille*, in: *Frieze* 12, 2013, 40.

⁹⁷ HARMAN Graham: *Prince of Networks – Bruno Latour and Metaphysics*, Melbourne 2009, 213.

⁹⁸ LARIOS (pozn. 90).

⁹⁹ <http://katjanovi.net/ccsbard.html>, vyhledáno 16. dubna 2014. Více informací také na <http://www.bard.edu/ccs/katja-novitskova-and-timur-si-qin/>, vyhledáno 9. 5. 2014.

je v tomto případě přinejmenším zavádějící,¹⁰⁰ jelikož se zaměřuje na existenci objektů nezávisle na existenci našeho vědomí, na metafyziku a na široké uplatnění spekulace, což nejsou primární témata post internetu. Tomu by dal za pravdu i Benoit Lamy de la Chapelle, který mluví o nutnosti nového filosofického systému, který by pojmul fakt, že celý systém umění se mění, stejně jako jeho instituce, oběh obrazů, jeho pochody a zejména pak vlastní práce profesionálů na všech úrovních světa umění.¹⁰¹ Samotná Novitskova je autorkou knihy *Post-Internet Survival Guide*,¹⁰² která vyšla v roce 2010, a v současnosti (květen 2014) připravuje novou knihu, která shrne její způsob tvorby a myšlení v post internetové době. Byla oslovena kurátorkou, stejně jako ostatní umělci, ale aktivně nezasahovala do celé koncepce, která (podle Novitskové) měla být lépe teoreticky zaštitěna. S tímto hodnocením lze naprosto souhlasit, neboť výstava takového rozměru by si zasloužila obsáhlý katalog s řadou textů o umělcích, ze kterých by musela vyplynout jejich souvislost s post internetem. K výstavě byla vydána německo-anglická brožura, která ve stručnosti hovoří o jednotlivých vystavených fyzických artefaktech, ale nedává tato díla do širšího kontextu tvorby jejích autorů, ani nepřináší alespoň stručné medailony o tvůrcích samotných. Na jednu stranu je jasné, že všechny tyto informace jsou dohledatelné na síti a tudíž by nebyly nutné, na druhou stranu by bylo nutné právě otištění teoretických textů, jejichž vyhledávání na internetu vyžaduje delší čas.

K výstavě proběhlo několik diskuzních panelů s tvůrci a teoretiky a byla také reflektovaná řadou kritik,¹⁰³ příznačně zejména v internetových časopisech, ze

¹⁰⁰ Enzo CAMACHO / Amy LIEN: *Speculations on Anonymus Materials*, in: *Flash Art* 295, 2014, 42.

¹⁰¹ Benoit Lamy de la CHAPELLE: *Speculations on Anonymus Materials*, in: <http://www.zerodeux.fr/specialweb/speculations-on-anonymous-materials/>, vyhledáno 23. 4. 2014.

¹⁰² Katja NOVITSKOVA: *Post Internet Survival Guide*, Milano 2010.

¹⁰³ Například Kerstin STAKEMEIER: *Protetische Produktionen. Die Kunst Digitaler Körper Über „Speculations on Anonymus Materials“ im Fridericianum, Kassel*, in: *Texte Zur Kunst* 93, 2014, 167-178, Enzo CAMACHO / Amy LIEN: *Speculations on Anonymus Materials*, in: *Flash Art* 295, 2014, 41-42, Tomasz KOBIALKA: *Anonymus Materials at Fridericianum*, in: <http://www.sleek-mag.com/showroom/2013/11/anonymus-materials-at-fridericianum/>, vyhledáno 23. 4. 2014, Pablo LARIOS: *Speculations on Anonymus Materials*, in: *Frieze* 13, 2014, <http://frieze-magazin.de/archiv/kritik/speculations-on-anonymus-materials/?lang=en>, vyhledáno 12. 5. 2014, Kate BROWN: *Last Chance: Speculations on Anonymus Materials at The Fridericianum*, in:

kterých zde již bylo citováno. Nepochybně je to dáno významností celého muzea, které je považováno za jedno z nejstarších svého druhu v Evropě. Pokud se jedná o tištěná média, byly kritiky mnohdy zveřejněny až po skončení této výstavy.

Katja Novitskova se na současný svět dívá pohledem, ve kterém se, podobně jako Ed Atkins, snaží hledat předpoklady a jistou materiálnost za digitálním světem. Současný svět sám sebe prezentuje velmi komplexně do té míry, že je nepředvídatelný, hluboce propojený a nelineární. Možná právě paradoxně vzestup internetu nám usnadnil si uvědomit, že každý pojem, produkt a umělecké dílo ztělesňuje velmi materiální historii. Digitální obrazy potřebují naši pozornost, aby mohly existovat, ale také vyžadují fyzickou existenci sloučenin uhlíku – řadu vzácných minerálů, které jsou těženy za účelem sestavení nejjednodušších chytrých telefonů. Podle Katji Novitskové nám toto dává to, co bychom mohli nazvat ekologický pohled na svět, ve kterém jsou lidské bytosti zvláště se vyvíjející sociální predátoři, vedení neurochemickými silami a závislí na existenci přírodních zdrojů.¹⁰⁴ Katja popisuje proces vzniku díla u umělců, jako je Alisa Barenboym, Josh Kline, Ryan Trecartin, Timur Si-Qin, Pamela Rosenkranz, Jaakko Pallasvu, Jogging, Anne de Vries nebo Energy Pangea (duo Iann Ball a Emily Jones) v návaznosti na jejich kořeny v on-line virtuálních kulturách, kde si doslova jako z bazénu nabírají obrazy a všechny možné věci způsobem, jako kdyby to byly barvy a nebo hlína k modelování: trendy, značky, technologie, produkty, obrázky zvířat a další. Prozkoumávají tak prostor a možnosti, které nabízí vlastnosti předmětů současnosti, ze kterých vytvářejí nové formy, a tak odhalují a přibližují budoucí realitu.¹⁰⁵

<http://bpigs.com/diaries/reviews/last-chance-speculations-on-anonymous-materials-at-the-fridericianum>, vyhledáno 23. 4. 2014, Benoit Lamy de la CHAPELLE: Speculations on Anonymus Materials, in: <http://www.zerodeux.fr/specialweb/speculations-on-anonymous-materials/>, vyhledáno 23. 4. 2014, Annika BENDER: #Neuland, in: <http://www.donnerstag-blog.com/artikel/neuland/>, vyhledáno 23. 4. 2014, Kito NEDO: Die Kunst der Digital Natives, in: http://www.art-magazin.de/kunst/68317/speculations_on_anonymous_materials_kassel, vyhledáno 23. 4. 2014, Silke HOHMANN: Im Griff der Digitalisierung, in: <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20107479/Speculations-on-Anonymous-Materials-Kunsthalle-Fridericianum-Kassel.html>, vyhledáno 23. 4. 2014.

¹⁰⁴ Beginnings + Ends, in: Survey, Frieze 159, 2013, 126.

¹⁰⁵ Ibidem.

Proces vzniku děl umělců, o kterých píše Katja Novitsková, je však doprovázen kritickými hlasy ze samotné komunity. Například Constant Dullaart hovoří o tom, že tito umělci ignorují a ignorovali idealistické tendence internetu, které jsou zaměřené na prolomení starých sociálních hierarchií. Podle něj tím, že začali překládat kulturně lokální komercializaci internetu do uměleckých objektů, které by mohly být prezentovány v nejkonzervativnějším prostoru, jaký jen může umělecký svět nabídnout – v bílé krychli.¹⁰⁶ Dullaartovi připadá, že post internet v galerii je v podstatě nový futurismus, vytvořený Photoshopem a propagovaný Facebookem. Tyto skulptury a tisky, které jsou vytvořené jako dokumenty a umístěny v galerii, brzy zaplní naše oblíbené blogy o umění a budou vypadat naprosto skvěle. Současně s ironií a zároveň bez ní. Velmi trefně se nakonec ptá, zda-li může umění stále hrát aktivní roli v hledání nových vizí a objevování naděje a krásy v internetu v době PRISM?¹⁰⁷ A nebo nechat na aktivistech, aby se starali o takovéto věci a umělci si užívali své obrazy skrz Google Glasses? Pasivní roli a přenechávání zkoumání negativ na aktivistech nepřijímá například Josh Kline, o kterém bude později ještě řeč. Ten se naopak domnívá, že je právě na umělcích, aby si kladli otázky o tom, kdo profituje na převratných změnách spojených s technologiemi, doslova kdo získává radikálně prodloužený život a kdo je pouhou pracovní silou a zároveň i nákupčím ve Walmartu¹⁰⁸ bez zdravotního pojištění.¹⁰⁹

Po vstupu do Fridericiana nás trefně uvítá změť klíčových slov v angličtině a němčině,¹¹⁰ které jsou označené předponou „#“.¹¹¹ Hashtag hraje historicky velmi

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Jméno tajného bezpečnostního programu NSA, jehož úkolem je sledování elektronické komunikace.

¹⁰⁸ Americká společnost provozující mamutí obchodní domy, kritizovaná za zneužívání pracovníků, svého dominantního postavení na trhu a v konečném důsledku i značný negativní vliv na celou společnost v USA.

¹⁰⁹ Focus Interview: Josh Kline, Frieze 157, 2013, www.47canalstreet.com/jk/press/jkpress25.pdf, vyhledáno 5. 5. 2014.

¹¹⁰ Užití těchto dvou jazyků lze chápat jako jazyk hostitelské země výstavy a mezinárodně užívanou anglickou mutaci, ale zároveň i jako jazyk dvou center umění – Berlína a New Yorku, ve kterých, jak již bylo zmíněno, tvoří většina zastoupených umělců. Dále je zastoupeno několik umělců z londýnské scény a jednotlivě pak Montreal v Kanadě, Basilej a Curych ve Švýcarsku, Los Angeles v USA, Kuwait City v Kuvajtu a Bejrút v Libanonu.

důležitou roli v programovacích jazycích a informačních technologiích, odkud se jako významový znak přenesl do sociálních sítí a s ním související umělecké komunity, kde má právě smysl jako znak, který uvozuje zásadní jednotící prvky – téma, kanál, skupinu či jednu informaci. Setkáme se zde například se slovy a souslovími „#přítomnost“, „#přenos nevýznamného“, „#generované obrazy“, „#prostor“, „#založený na procesu“, „#seriální opakování“, „#technologická změna“, „#konstantní cirkulace“, „#povrch“ či „#obraz z fotobanky“. Zde jsou tedy hashtagem mimo jiné označena slova, která slouží návštěvníkovi si lépe představit témata, se kterými zde vystavení umělci pracují. Hashtagy tedy indexují celý obsah výstavy. Lze se však setkat i s názorem, že hashtagy jsou v prezentaci této výstavy mnohem lepší než celé věty,¹¹² čímž se dostáváme k alternativnímu názoru na nedostatečnou teoretickou reflexi.

Vraťme se však ke zmíněným tématům, které jsou zde artikulovány jako úvod k výstavě. V první místnosti za těmito pojmy nalezneme videoinstalaci amerických umělců Trishy Bagy (1985) a Jessieho Steada (1979). Už popis použitých materiálů dává pocit, že se bude jednat o jakýsi „punkový nepořádek v galerii“. Je zde 3D videoinstalace, sedmi kanálová zvuková instalace na hracích židličkách typu Music Rocker, 3D brýle, tempera na zdi, karton, molitan, skleněné lahve, polyetylenové lahve, různé objekty a tři videa různých velikostí.¹¹³ Pod pojmem „různé objekty“ se skrývá obsah krabic s elektronikou, nepřehledná změť kabelů, přehrávačů a zrcadlová koule známá z diskoték, která dává svým osvětlením polokruhové místnosti nádech vesmíru s hvězdami. Tato úvodní instalace svým formálním výrazem nepřináší nic nového nebo nevídaného. Z klíčových slov výše uvedených by však částečně odpovídala „technologické změně“ a „současnosti“. S jakýmsi „nepořádkem“ v uměleckém díle se setkávám od dob Kurta Schwitterse a jeho „Merz“ objektů. Zde ve Fridericianu jednotlivé položky představují současné materiály a obaly od nejmodernějších technologií s názvy nadnárodních koncernů,

¹¹¹ Tento symbol, nazývaný hashtag, je složený ze dvou slov – hash a tag. Hash pochází z francouzského slova hacher, které znamená nasekat a v přeneseném významu znamená směs a nebo zmatený nepořádek. Význam slova tag je v tomto případě etiketa anebo informační jmenovka či přívlastek.

¹¹² Enzo CAMACHO / Amy LIEN: Speculations on Anonymus Materials, in: Flash Art 295, 2014, 41.

¹¹³ Susanne PFEFFER (ed.): Speculations on Anonymus Materials, Kassel 2013, 5.

produkcijících všemi užívané počítačové vymoženosti. Setkáváme se tak tváří v tvář se zajímavým trendem post internetových umělců. Totiž že pracují s každodenností velkého počtu lidí a reflektují vjemy, které zná každý - nejvíce prosperující společnosti planety se stávají nejen inspiračním zdrojem, ale jednou z hlavních ikonografií instalací a uměleckých děl post internetovými tvůrci vytvořených. Druhou specifickou vlastností této instalace je užití speciálních technologií, a to 3D projekcí a pohodlných houpacích ozvučených židlí. Zde vidíme snahu umělců propojit a zapojit cenný technologický pokrok. Obě snahy však vyznívají poněkud naprázdno, jelikož celá instalace stojí rozkročená mezi velmi zmateným výrazem připomínajícím nepořádek po party v multikině a snahou postihnout nelineárním narativním způsobem prostředí internetu v 3D videích. Tedy dioráma, které je fyzickou výzvou a zhmotněním představ o zkušenosti, které jsou podle autorů pouhým zlomkem toho, co vědomě přijímáme svými smysly. Reálný prostor, virtuální prostor a prostor promítaný na stěnu v samotném filmu se překrývají proto, aby překonaly diváka s nepochopitelnou synchronizací různých stupňů percepce. Takto vytvořené dioráma je tedy logicky velmi selektivní a subjektivní, což z díla činí velmi obskurní záležitost. V konečném důsledku je tak dobrou průpravou a úvodem pro zbytek výstavy, protože z něho pociťujeme tradici a oceňujeme poněkud futuristické vymoženosti. Samo o sobě je však do sebe zahleděným pokusem o přechod virtuálna do skutečného prostoru.

Druhou místnost výstavy uvádí instalace Pamily Rosenkranz (1979), která sestává z děl vytvořených mezi léta 2010 a 2013. Samotná umělkyně pak uvádí celou výstavu svým citátem: „*Myslím, že je zajímavější hovořit o umění na základě materiálů, které určují výslednou podobu díla, než hovořit o identitě umělce.*“¹¹⁴ Není bez zajímavosti, že Rosenkranz v prosinci roku 2009 v časopise Artforum International¹¹⁵ označila za nejlepší knihu roku dílo íránského filozofa Rezy Negarestaniho „*Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*“,¹¹⁶ jejíž titulek je v názvu výstavy parafrázován. Autor této knihy od roku 2006 zveřejňuje na svém

¹¹⁴ Tisková správa k výstavě, například <http://www.contemporaryartdaily.com/2014/03/speculations-on-anonymous-materials-at-kunsthalle-fridericianum/>, vyhledáno 23. dubna 2014.

¹¹⁵ Best of 2009, in: Artforum International, December 2009, 200.

¹¹⁶ Reza NEGARESTANI: Cyclonopedia – Complicity with Anonymous Materials, Melbourne 2009.

blogu¹¹⁷ své filozofické články a úvahy. Jeho starší články bychom mohli zařadit k již zmiňovanému spekulativnímu realismu.

Ve své instalaci pracuje Rozenkranz s barvou, která vznikne smícháním barev log globálně užívaných značek. Čistá sterilní lednice je naplněna plastovými lahvemi značky SmartWater. Tento subdodavatel koncernu Coca Cola se sídlem v Glaceau ve Švýcarsku produkuje vodu, která je označena jako umělecké dílo – dokonalá imitace přírodního cyklu vody, kdy je zachycena dokonale čistá dešťová voda, neznečištěná zplodinami z továren, které se drží v atmosféře. Vědomě je zde užit transparentní symbol čistoty – netknutě čistá plastová lahev, kterou plní viskózní směsí silikonu a pigmentem imitujícím barvu kůže, který je užíván ve filmovém průmyslu. Výsledkem je nová forma fragmentovaného těla, jakási čistá esence lidského prostředí. Podle Kate Brown se jedná o naprosté rozdrobení definice materiálů, které nás obklopují, včetně nás samotných.¹¹⁸ Kate Brown dále ve své recenzi hovoří o tom, že instalace je prezentována jako jakýsi nový ekosystém, ve kterém manipuluje s materiály, aby vytvořila něco, co Reza Negarestani nazývá „žijící hypotézou“.¹¹⁹

Yngve Holen (1982) na výstavě prezentuje asi nejvíce fotogenický materiál, totiž instalaci „*Extended Operations*“ (2013). Zajímá ho podstata skrytého, a tak se v jeho instalacích setkáváme například s příčnými řezy umyvadel, varných konvic či chladičů vody, opět jakýmsi asociacemi na čistotu a její instrumenty. *Extended Operations* sestává ze série desek s různě nastavitelnou výškou, na které byl přilepen koberec. Ten je převzat z leteckého průmyslu a doplněn zářícími pásy, čímž přesně evokuje podlahu uličky v letadlech. Na tento objekt Holen umísťuje další části instalace, které svou strukturou připomínají syrový kus masa. Ve skutečnosti se však díváme na kus červeného mramoru, který, na základě 3D scanu skutečného masa z jednoho berlínského řeznictví, byl vytěžen a upraven v italské Veroně a dodatečně impregnován chemickými činidly tak, aby připomínal skutečný organický materiál. Setkáváme se s jakousi absurdní hrou, která si klade za cíl ukázat komplexní proces

¹¹⁷ <http://blog.urbanomic.com/cyclon/>, vyhledáno 6. 5. 2014.

¹¹⁸ Kate BROWN: Last Chance: Speculations on Anonymus Materials at The Fridericianum, in: <http://bpigs.com/diaries/reviews/last-chance-speculations-on-anonymous-materials-at-the-fridericianum>, vyhledáno 23. 4. 2014.

¹¹⁹ Ibidem.

přechodu či překlady jedné technologie do druhé. Kus mramoru/masa je stejně digitálním produktem jako připomínkou fyzické cesty mezi Veronou a německým Kasselem, uskutečněnou letecky.

Josh Kline zde představuje asi nejkomplexněji pojatou instalaci, která sestává ze sedmi příbuzných částí. Skrz jeho práci můžeme pozorovat odcizeným okem kreativní sektor, jeho materiální kulturu a způsoby, jakými je konstruována identita. Jeho instalace totiž vyznívá, podobně jako ta Pamelý Rosenkranz, jako nové prostředí, jakýsi environment - futuristický pokoj, plný materiálních výtvarných existujících mezi realitou a virtuálem. Ve dvou instalacích se jmény *Creative Hands* a *Tastemaker's Choice* používá Kline technologii 3D snímání rukou vybraných designerů, kurátorů a umělců, které on sám zná. Výsledek prezentuje v komerčně užívaných stojanech na zboží, které známe z obchodů a přidává k nim levně vypadající LED osvětlení. Tyto sochařské portréty, vyrobené ze silikonu, připomínající lidskou kůži, kladou nové otázky, které jsou spojeny se zvyšujícím se rozostřením hranic mezi technologiemi spojenými s životním stylem a zcela komercializovaným lidským tělem. Není bez zajímavosti, že v únoru 2014 vypršel patent na laserové spékání, které je technologicky nenahraditelné při masovém rozšíření 3D tisku.¹²⁰ Od této doby se dá předpokládat masivní pokles cen a dále velký rozvoj celého průmyslu kolem této technologie, kterou Kline ve své instalaci svým způsobem podrobuje rozboru a jisté kritice. Každá osoba zde drží symbol doby nebo spíše ikonografický atribut svého řemesla, což z instalace dělá i jakousi novodobou obdobu symbolů středověkých cechů. Jaké jsou tyto atributy? Setkáme se zde s těmito profesemi a předměty: DJ/Designer s iPhonem, Editor s malou lahví, Módní promotérka s telefonem Blackberry, Návrhářka se zápěstní ortézou, Fotograf s digitálním fotoaparátem, Retušérka s počítačovou myší, Kurátor s čistícím prostředkem na ruce a Managerka studia s krabičkou prášků proti bolesti. Následující řada profesí svírá ve svých dlaních různé druhy nápojů - Kurátor/Spisovatel Poland Spring, Party promotér Maté, Kreativní ředitel San Pellegrino, Začínající umělec Coke Zero, Impresário kohoutkovou vodu v termo lahvi a Editor Vitamin Water. Tyto hyperrealistické „sochy“ se od skutečnosti liší kousky zbytkové hmoty, která v pásu obíhá dokola jednotlivé ruce, aby nás nenechaly na

¹²⁰ Susanne PFEFFER: Trouvaille, in: Frieze 12, 2013, 40.

pochybách, že se jedná o průmyslový výrobek. Vizualně mohou připomínat či navazovat na díla amerického umělce Paula Theka (1933-1988),¹²¹ který vytvářel instalace a sochy částí lidského těla, avšak z velmi efemérních materiálů.

Kritik Lumi Tan o těchto dílech hovoří jako o časových schránkách newyorské přítomnosti, která se vyznačuje bojem v předem prohrané bitvě, stejně tak ekonomické jako psychologické, s narůstajícím závoděním o slávu a snahu o komerční úspěch.¹²² Kline tohoto vztahu mezi fyzickými pády ve snaze udržet krok s newyorským, dvaceti čtyř hodinovým, nikdy nespícím cyklem a snahou na něj najít protilek, využívá v instalaci *Sleep is for the Weak*. Tento „triptych“ zobrazuje tři směsi, Red Bull s Vivarinem, DayQuill s Dentine Ice a konečně Coke Zero s ibuprofenem, připravené v konvičkách na čaj či kávu.

Další částí instalace je video s názvem *Liquid Assets* z roku 2012, což by se dalo přeložit jako „Likvidní aktiva“.¹²³ Název je v tomto kontextu vtipně dvojznačný – přejímá burzovní rétoriku, když se tu setkáváme se slovem liquid-likvidní, ale jedná se zároveň o narážku na tekutý stav, jelikož to samé slovo může znamenat i tekutý. Obsahově se jedná o méně než minutu trvající video-smyčku, provedenou ve velmi velkém rozlišení, na kterém se střetávají dvě proti sobě letící hmoty kapaliny, podobně jako například v televizní reklamě na minerální vodu.

Josh Kline – abychom utvrdili jeho pozici post internetového umělce - patří do skupiny umělců kolem galerie 47 Canal, vystavoval na výstavě „*Art Post-Internet*“ v Pekingu a podílel se na projektu DIS Image Studio. V souvislosti s jeho tvorbou se lze setkat i s termínem posthumanismus.¹²⁴ Sám autor v rozhovoru pro časopis Frieze toto objasňuje. Tento termín pro něj osvětluje, co znamená být člověkem v čase překotných technologických změn. Je zde pozitivní posun v sebeaktualizaci

¹²¹ Kline o něm hovoří v rozhovoru, který vedl 20. 1. 2012 s Jenny Borland. Josh KLINE: New York, Dignity, and Self Respect, in: <http://www.47canalstreet.com/jk/press/jkpress9.pdf>, vyhledáno 5. 5. 2014.

¹²² Lumi TAN: Josh Kline, in: Frieze 145, 2012, 86.

¹²³ Dílo je volně ke shlédnutí na adrese <http://vimeo.com/74546153>, vyhledáno 5. 5. 2014.

¹²⁴ Viz 3. kapitola - Post lidské tělo a umělecké dílo jako produkt.

každého člověka, ale také neúprosný tlak na to vymáčkout z lidí větší produktivitu, udělat z nich stále připojené „přístroje“.¹²⁵

Timur Si-Qin představuje instalaci *Axe Effect* z roku 2013. V dubnu roku 2010 vystavil Josh Kline několik obrazů, které byly vytvořené tělovým mýdlem značky Axe. Zatímco se však Kline zajímá o značku a mýdlo Axe jako o kulturní signifikant, jakýsi jeden z mnoha symbolů životního stylu, Timur Si-Qin využívá psychologický aspekt specifického designu tohoto produktu.¹²⁶ V roce 2011 firma Axe vyvinula design, který byl navrhnut v souladu s experimenty s lidskou sítnicí a její reakcí na různé podněty, která byla zaznamenávána 3D technologií. V další instalaci zase pracuje s podložkou na jógu. S těmito ikonickými výrobky nepracuje způsobem, jaký bychom mohli nazvat ready-made. Pracuje s nimi jako s objekty, které formují lidské tělo. Následně na ně vede brutální útok. Na každou z šesti trojnožek nadživotní velikosti umisťuje samurajský meč, který penetruje vždy tři lahve s mýdlem Axe Effect. Následně se jejich přilnavý a barevný obsah smíchá vlivem gravitace na podlaze a vytvoří tak jakási generativní abstraktní obrazce. Ty jsou doprovázeny již zmíněnými roztavenými podložkami na cvičení jógy. Symbolický masakr na obecně rozšířené předměty našeho denního užívání se dají chápat jako zástupci skutečných lidských bytostí. Tato instalace je spíše zrcadlovým obrazem představ a estetiky vycházející z post internetu, kde je taktéž předmětem zájmu všudypřítomnost digitální kultury v produkci a formování (ne-) lidských těl.

Ve videu Eda Atkinse, jež nese název „*Warm, Warm, Warm Spring Mouths*“, se setkáváme se seriální poezií nesouvisle vyprávěného textu, který se střetává s hyperrealistickou existencí a vizuálně velmi studenou animací různých lidských těl. Linie, která odděluje zdánlivě nehmotné prostředí videa a divákovu hmotnou existenci, je až nestřídmě rozostřena. Atkinsovo dílo zkoumá umístění materiálnosti a právě tělesnosti ve světě transformovaném informacemi a komunikačními technologiemi. Podle samotného autora se právě střetáváme s enormním kódem, který v jeho filmech s velkým rozlišením plodí jakýsi typ hyperrealistické osobnosti, která je však zbavena těla. Atkins vzájemně srovnává tento nemateriální aspekt

¹²⁵ Focus Interview: Josh Kline, Frieze 157, 2013, <http://www.47canalstreet.com/jk/press/jkpress25.pdf>, vyhledáno 5. 5. 2014.

¹²⁶ Michael SANCHEZ: 2011, in: Artforum International, Summer 2013, 299.

osobnosti s textem, který, řečený či jako součást titulků, vstupuje do proměnlivého vztahu s jeho kinematografickými obrazy. Zde se pak to poslední, co nemůže být digitalizováno, objevuje označené konturami lidských vlasů. Atkins tedy takto reflektuje vzrůstající užití technologií s velkým rozlišením a zároveň objevuje jejich potenciál a limity znázorňování.¹²⁷ Ed Atkins, narozený roku 1982 v Oxfordu ve Velké Británii a dnes žijící v Londýně, byl ve svých metodách tvorby experimentálních filmů ovlivněn Stanem Brakhagem¹²⁸ a Hollisem Framptonem¹²⁹. Pro Encyklopedický palác na Benátském Biennale v roce 2013 připravil video, ve kterém se objevují předměty z bytu André Bretona v Paříži, jež byl zaplněn africkými sochami, modlami a nepředstavitelným množstvím osobních věcí, takže se v něm nedalo téměř pohnout. V tomto videu je Ed Atkins velmi fascinován digitálním médiem právě kvůli tomu, že je schopné uchovat mnohem více, než jsme schopni pochopit a poznat. A těchto dvou skutečností, které si vlastně odporují, si všímá i Hans Ulrich Obrist ve svém interview s Atkinsem. Celý svět tlačí na techniku, aby poskytovala digitální obrazy a záznamy ve stále větším rozlišení a zároveň se zbavovala hmoty, ve které je uchovává. Neexistuje již žádná páska, žádné DVD, pouze kvanta kódů, které jsou do určité míry naprosto jiným médiem. Setkání hypermateriálnosti samotného obrazu a žádného těla nebo žádné viditelné hmoty, ve které je uchován – zjevný nemateriální stav, je pro Atkinse ozvěnou mrtvého těla, se kterým když se setkáme, cítíme velkou obsažnost na jedné straně, ale zároveň absolutní absenci na straně druhé. Atkins se tak pokouší pochopit tento zjevný protimluv, kdy vytváří dílo při vědomí materiálního-nemateriálního aspektu obsaženého v digitálním filmu.

Pro Atkinse je velmi důležitá paralela s mrtvým tělem kvůli osobní zkušenosti, kdy se musel vyrovnat a potýkat s mrtvolou svého otce.¹³⁰ Text, který můžeme číst v titulcích, se liší od zvuku. Používá různé digitální textury, které míchá s počítačem

¹²⁷ PFEFFER (pozn. 113) 12.

¹²⁸ Stan Brakhag (1933-2003) byl americký filmař a představitel takzvaného nenarativního a experimentálního filmu druhé poloviny dvacátého století.

¹²⁹ Hollis Frampton (1936-1984) byl autor desítek experimentálních filmů, například Zorns Lemma, fotograf a přítel mnoha umělců, například Franka Stelly, považován za pionýra digitálního umění.

¹³⁰ Hans Ulrich OBRIST: Ed Atkins (interview), in: Kaleidoscope 13, Milano 2011, 140.

generovanými záběry jako formu, která mu pomáhá uskutečnit pokus popsat věci, které jsou v podstatě nepopsatelné.¹³¹

Velmi zajímavou instalací v druhém patře galerie přináší John Rafman, se kterým jsme se setkali již na výstavě „Free“, kde vystavoval neobvyklé obrazy z Google Street View. Na kasselské výstavě mimo jiné vystavuje několik výstupů z projektu „NAD – New Age Demanded“, na kterém stále pracuje, a to od roku 2012. Původně se jednalo o sérii 3D polyamidových tisků s námětem digitálně modelovaných trojrozměrných bust, které následně převedl na dvojrozměrný obraz. Rafman používá množství obrazů a textur, které pak tvoří povrch počítačem generovaných forem, které jsou referencemi na populární kulturu a i dějiny umění – pracuje s notoricky známými obrazy Rothka, Mondriana a Kandinského, což je opět další příklad existence objektu – v tomto případě busty - napůl mezi skutečností a virtuálem.¹³² V druhé části projektu, který byl k vidění právě v Kasselu, vytvořil skulptury, které jsou jakýmsi tichými návštěvníky z jiného, budoucího světa, ale připomínající typ busty z klasického starověku. Místo mramoru a nebo bronzu jsou vyrobené ze syntetických materiálů a vytvořené ze stejných virtuálních a softwarových forem, kterých bylo použito k vytvoření výše popsaných dvojrozměrných tisků. Velmi důležitá je myšlenka za těmito díly, která je inspirovaná americkým básníkem Erzou Poundem, který ve své básni *Hugh Selwyn Mauberly*¹³³ hovoří o básníkovi, který se snaží přežít se svým uměním v době ignorantství. Každá epocha nutí své umělce, aby vytvořili jedinečné obrazy, které však, vzhledem ke své statické podstatě, nikdy nemohou vyjádřit dynamismus. Rafmanovy sochy tak vypadají jako trýzněné, křičící pokusy dostat těmto nárokům.¹³⁴

Oliver Laric systematicky zkoumá koncept znovu prezentace a různé variace masek, které s tím souvisí – opakování, padělání, přiblížení se a kopírování. Například ve videu „5“ z roku 2013 Laricovy postavy v dialogích opakují neustále ty samé věty dokola. Změny tónů, významů a konotací jsou dosaženy různými

¹³¹ Peter ELEEY: Ed Atkins at MoMA PS1, in: <http://momaps1.org/exhibitions/view/367>, vyhledáno 8. dubna 2014.

¹³² New Age Demanded, in: Phoebe ADLER (ed.): *Art and the Internet*, Londýn 2013, 162.

¹³³ <http://www.americanmedium.net/index.php/newagedemanded.com/>, vyhledáno 10. 5. 2014.

¹³⁴ PFEFFER (pozn. 113) 19.

vzájemnými kombinacemi epizodních postav. Video vyjadřuje symptomy našeho současného světa, ve kterém je význam a estetika stoprocentně závislá na kontextu.

Stejně jako v instalacích Joshe Klinea můžeme ve videích Ryana Trecartina spatřovat univerzální reprezentanty post-lidské budoucnosti, ve které se naše životy stanou značně syntetické a kontrolované. Jsou to díla, která kladou otázky, zda-li žijeme, reálně i uměle, v post-utopickém nebo post-optimistickém světě?¹³⁵ Bezpochyby jsou ovlivněné sitkomy či všudypřítomností reality show, ať již na televizních obrazovkách, anebo v poněkud osobně lépe kontrolovatelném formátu profilů na Tumblru. Podle Brada Troemela televizní reality show efektivně zrušily hranice mezi veřejným a soukromým. Dokázaly to tak, že neustále vysílaly ve svých programech chování lidí, kteří věděli o tom, že je sledují kvanta lidí, ale chovali se takovými způsoby, jako v naprostém soukromí. Celebrita z reality show není slavná kvůli svým profesionálním dovednostem, ale kvůli schopnosti zůstat viditelná za maximálního opakování většinou banálního chování.¹³⁶ Roztomilá je charakteristika Patricka Langleyho, který při pokusu o popis Trecartinových videí poznamenal, že vypadají, jako kdyby „*se Hieronymus Bosch a Keith Haring dali dohromady a vytvořili film*“.¹³⁷ Trecartinovy filmy blikají jako radioaktivně ozářené videopásky se záznamem něčím velmi přesyceného světa. Jeho postavy jsou šibalské a hovoří schizofrenním jazykem, nářečimi a domácím slangem, firemními slogany, stupidností floskulí z internetových místností pro chatování, která se mísí s mumláním v digitálním bezvědomí. Tok vyprávění v těchto filmech je jako by se médium, ve kterém si je přehráváme nebo ze kterých je sledujeme, postupně rozpadalo a přehřívalo. Jsou však nepopíratelně přesvědčivé a působivé.

O svých vlastních dílech, *Approximations*¹³⁸ (2012 až do současnosti), hovoří Katja Novitskova jako o pokusech si představit nové produkty pro ekonomickou expanzi, která nevyhnutelně musí následovat po současné globální krizi. Místo toho, aby ukazovala formální základy těchto produktů nebo budoucích značek, nabízí

¹³⁵ Beginnings + Ends, in: Survey, Frieze 159, 2013, 126.

¹³⁶ TROEMEL (pozn. 32).

¹³⁷ Patrick LANGLEY: Ryan Trecartin: The Real Internet is Inside You, in: <http://www.thewhitereview.org/art/ryan-trecartin-the-real-internet-is-inside-you/>, vyhledáno 11. 5. 2014.

¹³⁸ Odhady, aproximace.

určité emocionální/neurochemické reakce, které mohou vyvolat v lidské psychice. Jejimi nástroji jsou internet a neurologický most k předchozím realitám – mozek. Něco z expresivity zvířat spouští v její mysli schopnost si představovat a předjímat budoucnost. Dívá se na pár tučňáků a na způsob, jakým mají prohnutá záda, na matku žirafu, jak se dotýká a propojuje se svým mládětem, na běluhu severní, jak se směje do kamery... Pak izoluje tyto vizuální signály, natiskne je na hliníkové desky a prezentuje je v galerii jako reklamní stojany. Podle Novitskové nás historie žití na Zemi učí, že klimatické katastrofy a masový zánik je vždy následován rozšířením nových forem. Svými díly se ptá, jaké budou tyto formy v době po úsporných opatřeních a v nové prosperitě a kde bude lokalizován hlavní zdroj růstu.¹³⁹ O vizuálním dojmu z *Approximations* hovoří Enzo Camacho a Amy Lien jako o „zesílené tupé síle privilegovaného vizuálního zážitku“,¹⁴⁰ čímž narážejí na text k výstavě, kde jsou Novitskové díla popsána jako „solističnost mainstreamového vizuálního zážitku.“¹⁴¹ Její díla mohou působit jednoduše, a proto lze chápat výtky ohledně jejich tupé síly. Nabízejí však svou formou neobvyklý zážitek optického klamu v prostoru galerie, který není vzdálený od optických klamů 3D technologie obrazovek.

Výše popsaná díla na jednu stranu upozorňují na bezprecedentní změny ve společnosti po internetu, ale zároveň ukazují na krizi materiálního života. Podle Kerstin Stakemeier síla této výstavy spočívá v různých přístupech k tomu, jak je znovu vytvořeno a prezentováno lidské tělo.¹⁴² Tóny pleti, psychické stavy, pohlaví, potraviny, technologická média, dekorace – vše v neřešitelném propojení paradigmatu „digitality“. Výstava je zároveň klíčovou přehlídkou a velkým krokem k přijetí umělců, jejichž umělecká praxe je probírána v post internetovém diskurzu. Celkové vyznění výstavy nedává sevřený pohled na celé hnutí, což je dáno tím, že není jeho přehlídkou. Sledujeme zde skutečnost, jak si i všímají všichni kritici výstavy, že jsou zde rozpory mezi názvem, koncepcí výstavy a vystavenými díly. Výstava v konečném důsledku působí velmi nesourodě, ale dává prostor velkému množství umělců, jejichž díla a témata jsou pro změnu paradigmat naší doby klíčová.

¹³⁹ Beginnings + Ends, in: Survey, Frieze 159, 2013, 126.

¹⁴⁰ Enzo CAMACHO / Amy LIEN: Speculations on Anonymus Materials, in: Flash Art 295, 2014, 42.

¹⁴¹ PFEFFER (pozn. 113) 28.

¹⁴² STAKEMEIER (pozn. 94) 170.

Raster, Raster!, 2014, Los Angeles, USA

Jedenáct umělců, mezi nimi Conor Backman, Petra Cortright, Bunny Rogers, Jasper Spicero či Artie Vierkant, je zastoupeno na této skupinové výstavě, kurátorované autorkou sousloví post internet, Marisou Olson.¹⁴³ Tato výstava obsahovala různé práce od malby, sochy a textilu k digitálním tiskům, portrétům z portálů SecondLife, site specific instalaci od Jaspera Spicero a sochy vytvořené 3D tiskem.

Název výstavy je jakousi variací na nadšené a zároveň lyrické sousloví Faster, faster! – rychleji, rychleji! a zároveň v sobě skrývá slovo raster, což je termín z grafického designu, spojený s přípravou obrazu pro prezentaci. Jak název výstavy napovídá, umělci zde zastoupení mají sebe-reflektivní přístup ke skenování světa a prezentují zde svá pozorování. I když žádná z prací zde vystavených není on-line, praxe každého zde zastoupeného umělce je ovlivněna internetem a jak kurátorka píše v tiskové zprávě k výstavě, většina děl by se dala nazvat post internetovým uměním. Zde také vysvětluje, co stojí za tímto názvoslovím: „*Jsou to práce, které současně oslavují a kritizují internet, reagují a začleňují jeho tropy, memy, kulturní politiku a vizuální jazyky do forem, které mohou, ale nemusejí žít on-line.*“¹⁴⁴ Marisa Olson¹⁴⁵ je mimo jiné také umělkyně a mediální teoretička, která ve své práci kombinuje performance, video, kresbu a instalace ve snaze promluvit o kulturní historii a technologiích, politice účasti v populární kultuře a estetice selhání. Její fascinace technologiemi se zřejmě datuje do jejího raného mládí, kdy její otec pracoval pro výzvědnou službu v Německu a byla obklopena supermoderními technologiemi.¹⁴⁶ Podle jejího názoru většina post internetových děl, která dosáhla popularity, byla díla, která měla fyzický charakter – tedy off-line, ale věří v to, že post internetové dílo může být on-line i off-line.¹⁴⁷ Její práce byly vystaveny na Biennále

¹⁴³ Tisková zpráva k výstavě, in: http://www.arancravey.com/files/rasterpr_69217.pdf, vyhledáno 10. 5. 2014.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Více informací o autorce zde: <http://www.marisaolson.com/>, vyhledáno 11. 5. 2014.

¹⁴⁶ we-make-money-not-art.com/archives/2008/03/how-does-one-become-marisa.php, vyhledáno 10. 5. 2014.

¹⁴⁷ Rozhovor Nicka Warnera s Marisou Olson, in: Phoebe ADLER (ed.): Art and the Internet, Londýn 2013, 199.

v Benátkách, pařížském Centre Pompidou, Tate Modern. Její díla vlastní například Whitney Museum nebo Museum of Modern Art v New Yorku. Podílela se na řadě výstav a programů v Guggenheim, White Columns, Artists Space, the Performa Biennial, Zero1, SFMOMA či New Museum, pro které pracovala více než 10 let.

Petra Cortright se na výstavě prezentuje dílem *“psxvideo username password SARA homepage”* z roku 2013. Jedná se o digitální malbu na obdélník z hedvábí, který je v galerii zavěšen za své dva rohy. Měkké, průsvitné tahy „malby“, na které je možno vidět kontury postavy či několika postav, se vzdouvají přes tkaninu takovým způsobem, jak by poněkud tvrdý povrch obrazovky nemohl učinit. O této umělkyni píše Domenico Quaranta, že patří k první generaci „digitálních domorodců“. Uvádí příklad, že pokud strávíte půl dne hledáním jejího jména na Googlu, dozvíte se o ní naprosto vše – co má ráda, co nenávidí, na co zemřel její otec, kdy prožila romanci a kdy se s někým rozešla. Její život je nepřetržitá on-line performance, která se odehrává na jejím Twitteru, Facebooku a Flickeru. Její práce není o médiu, je o osobě Petra Cortright. A to znamená být velmi silnou osobou.¹⁴⁸

Nejsilnější je instalace Jaspera Spicero s názvem *„Cesta k úsvitu“* z roku 2013. Ta přenáší fantazii do reality prostřednictvím 3D tisku, kdy vytváří montáž dvojice zbraní z video hry Kingdom Hearts v životní velikosti. Přináší tak realistickou vizi destruktivní a zároveň kreativní roviny internetového světa, ve kterém se biologické a materiální podmínky provždy proměňují. Je cosi infantilního na těchto objektech, které bychom v dětském hračkářství považovali za roztomilé dárky. V kontextu post internetu a existence 3D tisku však působí varovně.

Bunny Rogers zde představuje několik lentikulárních tisků bez názvu, na kterých můžeme rozeznat avatary z on-line virtuálního světa SecondLife, kteří jsou v různých pozicích, rovněž sexuálních. Zachycují také právě objevenou a vzrůstající sexualitu mladé dívky. Jsou dohromady nainstalované s v rohu opřeným osamělým smetákem s růžovou stuhou a názvem *„Autoportrét (ufňukaný mop)“*, který je prostřednictvím osobní metafory aluzí na autorčin internetový archiv sloupků a elegií a vzpomínkou na dávnou minulost a identitu. Naprosto ukázkové post internetové dílo, které vychází z dřívější autorčiny on-line identity, která se zhmotnila do galerijní

¹⁴⁸ QUARANTA (pozn. 3) 164.

instalace v době, kdy již toto alter ego zaniklo. Tato díla dohromady dávají divákovi dojem mementa soukromého dívčího dospívání, které bylo velmi veřejně prožito skrz internet.

Abe Ahn se ve své recenzi výstavy domnívá,¹⁴⁹ že většina zde vystavených umělců může svá díla vystavovat v prostoru galerie či muzea, ale povětšinou se cítí lépe v prostoru obrazovky a způsob, jakým lidé prožijí jejich díla, bude skrz digitální rozhraní fungovat lépe. Na tomto názoru je opět vidět, jak je pohled na přechod internetové avantgardy do galerií naprosto subjektivně a rozporuplně vnímanou záležitostí.

Text této práce je zářným příkladem v tomto případě čtyřnásobné transformace osobního prožitku. Ukažme si to na instalaci Bunny Rogers: 1) Bunny Rogers prožila, řekněme v počátečních letech po roce 2000, své dospívání a zanechala stopu v internetu skrz mnohonásobné trávení času jako své alter ego. 2) V dnešní tvorbě se vrací k této virtuální identitě a nazírá na ni jako fenomén, který měkce transformuje do subtilní instalace. 3) Tato výstava je mnohovrstevnatě zdokumentována a tato dokumentace, která už je sama o sobě interpretací, je zveřejněna zpět na internetu. 4) Autor této práce přistupuje k této již trojnásobně interpretované osobní zkušenosti a píše o ní, za souběžného čtení jiných interpretací a kritik, vlastní kritiku, která si klade za cíl shrnout celou cestu předání zážitku. Již samotný popis této cesty se stává součástí vnímání díla, a tak i díla samotného. Právě s těmito „druhými životy“ díla – cyklickými reinterpetacemi bez jasného omezení, post internetové umění velmi rádo pracuje. Tím se staví do role hrdého potomka konceptuálního umění.

Výstava zkoumala roli umělce, jakou má a bude mít ve 21. století. Dívá se skrz syntézu vizuální kultury a její hru se slovy jako „skutečný“ a „fiktivní“ na tradiční média malířství a sochařství. Šlo v podstatě o představení umělců, kteří si jsou v duchu post internetu vědomi zmenšující se propasti mezi fyzickým a digitálním světem, ale zároveň nepotřebují Google Glass, aby otřásali touto dichotomií.

¹⁴⁹ Abe AHN: Art After the Internet, in: <http://hyperallergic.com/111638/art-after-the-internet/>, vyhledáno 10. 5. 2014.

Art Post-Internet, 2014, Peking, Čína

Konání této výstavy v čínském hlavním městě vyvolává otázky ohledně umělecké a internetové cenzury v této zemi. Ullens Center for Contemporary Art, kde byla výstava prezentována, je nicméně nezávislý umělecký prostor, který je podporován německým Goethe Institutem a sídlí v Dashanzi Art District, obklopen řadou dalších galerií, jejichž program se jeví bez vážnějších cenzurních zásahů. Na druhou stranu je nutno podotknout, že žádný post internetový umělec, který byl na této výstavě zastoupen, není z Číny.

Kurátorka výstavy, Karen Archey, pochází z NYC, přispívající do magazínů Art-Agenda, Frieze, Kaleidoscope, Art Review či LEAP. O post internetovém umění v poslední době promluvila ve Slovenské národní galerii v Bratislavě nebo v londýnském ICA,¹⁵⁰ kde 17. října 2013 moderovala diskusi Post-Net Aesthetics za účasti umělce Harm van den Dorpela, galeristky Rozsy Farkas, jejíž galerie Arcadia Missa zastupuje například post internetové umělce Amalii Ulman, Jaspera Spicero či Bunny Rogers, dále pak Bena Vickerse, kurátora ze Serpentine Gallery, a Josephine Berry Slater, koordinátorky post-mediální laboratoře z Leuphana University v německém Luneburgu. V prosinci roku 2013 velmi trefně formulovala fakt, že ačkoliv pojem post internet koluje více než pět let, je často kritizován z toho důvodu, že nebylo dosaženo konsenzu ohledně toho, co vlastně znamená. Podle ní je zřejmé, že mnoho kurátorů a kritiků umění se brání užívání tohoto termínu. Jak tedy definuje post internet a jeho významné umělce a hrdiny ona? Blízkostí sociálnímu okruhu (dominantními jsou umělci z Berlína, reprezentovaní Societé a Tanya Leighton Gallery, a z New York City spjatí s 47 Canal a Real Fine Arts) a sdílenou estetikou a nebo ještě lépe, koncepčním rámcem?¹⁵¹ Sama si není tak úplně jistá, což je velmi symptomatické pro všechny osoby kolem post internetu – mnozí o něm hovoří, aniž by dokázali popsat, o co se jedná. Ale nemáme na tento pojem přehnané nároky, pokud chceme slyšet jasnou definici? Kolik definic pojmu renesance či modernismus zaplňuje učebnice o dějinách umění? Bud' jak bud', nazvala výstavu pro UCCA, na které spolupracovala s Robinem Peckhamem, „*Umění Post-Internetu*“.

¹⁵⁰ <http://www.ica.org.uk/whats-on/post-net-aesthetics>, vyhledáno 7. 5. 2014.

¹⁵¹ Beginnings + Ends, in: Survey, Frieze 159, 2013, 128.

Sama ráda vysvětluje etymologii tohoto pojmu, která je poněkud nelogická. Předpona „post“ v tomto případě neznamená, že se jedná o umění, které přichází po tom, co internet zanikl. Spíše bychom řekli „v módě“ či v „manýře“, čímž je popsáno, že internet už není nějakou fascinací nebo tabu, ale spíše banálním každodenním faktem. Post internet je kulturní podmínka. Karen si zve na pomoc Rosalindu Krauss a její způsob, jak definuje postmodernismus, totiž že podmínky pro jeho vznik a tedy i odpor vůči modernismu vznikají teprve ve chvíli, kdy je modernismus přijat. Podobně tedy o post internetu můžeme hovořit ve chvíli, kdy je internet všudypřítomný.¹⁵²

Pokud je podle ní pojem pronesen v kontextu současného výtvarného umění, nabírá extrémně specifický význam. Popisuje většinou umělce Západního světa, kteří dříve masivně pracovali a zveřejňovali své práce on-line, ale jejich umělecká praxe se diverzifikovala většinou do prací, které jsou fyzické, jsou to většinou umělecké objekty. Právě takové umělce na této výstavě Karen shromažďuje. Tito umělci, propojení sociálními sítěmi a blogy, však možná cítí jistou frustraci, možná se chtějí zkrátka „prodat“. I když „být post internetový“ jednou znamenalo být v defenzivě, dnes se zdá, že se jedná o regulérní estetickou charakteristiku. Jako by slova umělce Harma van den Dorpela chtěla říci, že už se jedná o hotovou věc, vyhranou bitvu a prosazené hnutí: *„Neměli bychom jít opět hledat nějakou další velkou věc?“*¹⁵³

Obsáhlá výstava, která proběhla mezi prvním březnem a jedenáctým květnem roku 2014, představovala na čtyřicet umělců a dvě umělecké skupiny. Deset z nich bylo zastoupeno na kasselské výstavě *„Speculations on Anonymus Materials“*, a to například Alisa Barenboym, umělecká skupina GCC, Josh Kline, Oliver Laric (který je zde zastoupen stejným dílem *„Versions“* jako v Kasselu), Katja Novitskova, Jon Rafman či Timur Si-Qin. Dále zde byli prezentováni např. duo Aids-3D, Kari Altman,

¹⁵² Čerpám z příspěvku, který autorka přednesla v lednu roku 2012 v Mnichově na konferenci DLD (Digital-Life-Design). Volně přístupný zde: Karen ARCHEY: Postinternet Observations, in: www.karenarchey.com/s/Postinternetessay.pdf, vyhledáno 6. 5. 2014.

¹⁵³ Ibidem.

Cory Arcangel, Petra Cortright, Harm van den Dorpel, skupina LuckyPDF, Marisa Olson, Jaakko Pallasvu, Seth Price, Bunny Rogers či Artie Vierkant.¹⁵⁴

Dříve zmíněná instalace „*Outperformance Options ATM Partition*“ od dua Aids-3D si na výstavě hraje s podobností mezi skly, které oddělují bankomaty a skleněnou obrazovkou vlastního bankomatu. Přejímají fotografie obou a tisknou je na přesné kopie podlouhlých skleněných panelů, nainstalovaných podobně jako v bankách mezi bankomaty. Ve výsledku jsou tak hravou kritikou cirkulace mediálně hojně užívaných obrazů. Ačkoliv toto dílo nelze doslovně propojit s webem, je výsledkem konverzace mezi lidmi a infrastrukturálních, internetem šířených propojení.

Většina zde vystavených objektů do své estetiky zahrnuje reklamní vizuální rétoriku, grafický design, obrazy z fotobank, korporátní značky, vizuály prodejní politiky a nástroje komerčních softwarů. Jedním z cílů výstavy bylo uvést post internet do kontextu umělecké teorie a dějin umění, o čemž svědčí řada teoretických textů z malé brožované publikace k výstavě.¹⁵⁵ V jednom z nich je rozebírána nová role jazyka a to, jakým způsobem dnes funguje.¹⁵⁶ Globalizace znamená nejen naprostou převahu angličtiny a latinky, ale také rozvoj nové kategorie symbolů, jejichž zástupcem může být již výše zmíněný hashtag. Z místa pořádání, zastoupených umělců a jména výstavy lze vyvodit několik závěrů - post internet se zde profiluje jako hnutí umělců západního světa, které se prezentuje v nově budované metropoli s ambicemi světového centra. Umělci, kteří byli zastoupeni na předchozích výstavách, o kterých zde bylo hovořeno, dostávají konečně nálepku, které se v případě nechuti budou již těžko zbavovat. Všichni tvoří „*Art Post-Internet*“. Výše uvedené příklady výstav jsou zásadními snahami umělců, kurátorů a pracovníků galerií představit umění vědomé si internetu širšímu publiku. Na jeho počátku sledujeme aktivity Katji Novitskové, která artikuluje problémy, se kterými se vyrovnává ve své tvorbě. Ty pak nalézá v tvorbě jiných umělců, se kterými je v kontaktu, zejména on-line, a prezentuje je následně v menších, avšak významných galeriích v Evropě. Tyto snahy se pak následně prezentují ve významných

¹⁵⁴ Tisková zpráva k výstavě, ke stažení například: http://ucca.org.cn/wp-content/media/pressroom/140301_Art_Post-Internet_Press_Release_en.pdf, vyhledáno 7. 5. 2014.

¹⁵⁵ Karen ARCHEY: *Art Post-Internet*, Peking 2014.

¹⁵⁶ *Ibidem* 6.

galerijních institucích i menších soukromých galeriích v USA, Německu a Číně. Výsledkem je stále častější přijímání pojmu post internet a snahy o inovativní prezentaci myšlenek, které vycházejí z umělecké praxe na internetu.

5. Česká scéna

Pražská a potažmo i česká scéna se v mnohém, co se týče vystavování post internetového umění, podobá jiným střeoevropským lokálním scénám, tj galerie nemají přímo vyhraněný post internetový program a akcentují ho pouze v krátkodobých výstavách v rámci různorodého programu. Jistým specifikem je Galerie Plevel v pražských Karlín Studios, jejíž činnost byla zahájena na počátku roku 2013 a která během sedmnácti měsíců prezentovala třináct výstav umělců, projektů a uměleckých skupin, které jsou analogické nebo shodné s post internetovými umělci. Kromě umělců jako je Ryan Trecartin, Michael Manning, Aids-3D či z české scény Kristýny Lutzové připravila galerie například výstavu post internetového trendu „*Beyoncé with Elongated Skull*“ – Beyoncé s prodlouženou lebku, na kterém jeho autor Iain Ball (*1985) začal pracovat v roce 2010. Projekt začal, když jeho autor náhodně zadal slovní spojení názvu projektu do Googlu a vyhledávač obrázků nenalezl žádné výsledky. Následně společnost TEN24 specializující se na 3D skenování a modelování vytvořila rotující 3D sochu Beyoncé. Tento artefakt koreluje s představami o současné i starověké mytologii, pověrách, uctívání idolů i nebeských božstev. Zkřížením ikony naší současnosti a starověkého jevu, připisovaného nebeským božstvům, tím Ball získal možnost využít podobných metafor jako na Tumblr. Vytvořil digitální estetiku a technologický animismus. V roce 2013 soše založil facebookovou stránku, která z ní udělala fenomén. Pokaždé, když někdo na stránce kliknul na „Like“, socha, reprezentovaná ikonou a jménem, se zdvojila a zkopírovala se na facebookovou stránku tohoto člověka, ukazovala se v sekci jeho oblíbených stránek, stejně jako ji mezi vybranými novými příspěvky viděla většina jeho přátel. Z velké části zajistil účinek sochy marketing – propagování uměleckého díla stejným způsobem, jako kdyby to byl výrobek – a strategické, pravidelné každotýdenní přispívání na jeho facebookové stránky, což

pomohlo zvýšit počet obdivovatelů a rozmnožovat tak sochu ještě dále. Výstava v Galerii Plevel usilovala o další prozkoumávání potenciálu, který socha, coby fenomén spíše než jednotlivý artefakt, nese. Vzhledem k tomu, že mluvíme o artefaktu fyzicky neopodstatněném a šířícím se po síti, jeho rozklad či postupný rozpad je relativní vzhledem k jeho životnosti a podpoře, tedy k systémům souvisejícím se spotřebováváním a znásobováním. Tím Ball prozkoumával životnost post internetového díla na základě jeho oblíbenosti mezi uživateli.

Z dalších uvedme například edukativní výstavu „*Z internetu do galerie*“, která přibližovala českým divákům post internetové umění v teorii a světové výstavní praxi.

Nejzávažnějším pokusem o přechod internetové zkušenosti do fyzického prostoru galerie byl projekt „*So, Who's the Artist?*“. Pět pražských umělců a blogerů, mezi nimi Lukáš Hoffmann, Jakub Hošek, Lužek Marný a Nik Timková byli osloveni, aby přispěli ze svých Tumblových blogů do databáze obrazů, které budou ve zrychleném tempu promítány na pět obřích vedle sebe zavěšených pláten. Tento polyptych, připomínající pozdně gotické oltáře, byl obrovskou obrazovkou, na které se vedle sebe neustále měnilo pět obrazů - každý zde zůstal jen jednu sekundu a následně byl odsunut dalším obrazem. Tímto způsobem byla navozena atmosféra scrollování – posouvání webových stránek a jejich obsahu, který je typický pro celou post internetovou generaci – vizuálním vjemům na webových stránkách je vždy věnován jen malý okamžik a následně uživatel posune stránku níže.

V Galerii 207 pražské VŠUP proběhla na sklonku března roku 2014 třídní výstava s názvem „*Sampling a sampler*“, která podle kurátora Lumíra Nikla stírá hranici mezi produkcí a recepcí. Minimalistická instalace, připomínající prostředí meetingu ve firemní zasedací síni, pracovala s obrazy, natištěnými na velké papíry, umístěné ve flipchartu, přes které byly další promítány z diagonálního směru. Část tedy dopadala na tyto obrazy a část na promítací plátno, které tvořilo zadní stěnu prezentace. Tento způsob náhodným způsobem kladl vedle sebe spolu související i naprosto nesouvislé obrazy, vybrané z fotobank a z portfolií post internetových umělců. Výstava si také kladla otázku, zdali je fungování alternativních foto úložišť (nejen disimages, ale kreativní nakládání s blogy a sociálními sítěmi celkově) v zásadě emancipačním aktem, nebo pouze ironickým lícováním?

Český původ u mezinárodně významných post internetových umělců lze zaznamenat u Martina Kohouta či Richarda Nikla. Oba jsou finalisté Ceny Jindřicha

Chalupeckého, nejvýznamnější české ceny pro umělce do třiceti pěti let. Nikl v roce 2013 a Kohout v roce 2014. Oba dva se taktéž účastnili panelové diskuze v kavárně NG ve Veletržním paláci v červnu roku 2014 s názvem „*Já bych ty post internetu zakázala*“, která je se svým humorným názvem dalším příslibem rozproutání debaty o významu post internetu a jeho společenského přijetí.

6. Znepokojující otázky a negativní vlivy internetu

Lorenzo Durantini zahajuje tiskovou zprávu k výstavě „*Quality of Life*“ Joshe Klineho¹⁵⁷ slovy: „*Tiskové zprávy jsou příšerné a odporné; zvláště pokud jsou psány pokleslou Mezinárodní Uměleckou Angličtinou, tím výstředním nesprávným překladem francouzské filozofie spojené s neporozuměním¹⁵⁸ německé ideologie 19. století a nakonec nesprávně vyložené intelektuály z východní Evropy. Je to tautologická sekaná, obvykle uvařená stále rostoucí populací kognitariátu, té specifické třídy nedostatečně placených, ale nesmírně snaživých kulturních pracovníků, kteří jsou dostatečně radikální na to, aby si stěžovali na přescasy, ale ne dost na to, aby zastavili montážní linky.*“¹⁵⁹ Je možné po uměleckém světě a jeho institucích žádat, aby byl stejně demokratickým jako internet? A není zarážející, že ačkoliv se internet prezentuje jako horizontální pole informací a nabízí pro každého stejné možnosti, centra post internetového umění se více méně kryjí s paradigmaticky nastavenými a obecně uznávanými centry současného umění, jako jsou New York City, Berlín a Londýn?

Brad Troemel se domnívá, že vizionářští otcové sociálních médií ze Silicon Valley, totiž kalifornští ideologové technologií, kteří žonglují s utopiemi a kapitalismem v obou rukou, jsou odpovědní za generaci umělců posedlých médii,

¹⁵⁷ Výstava byla zahájena 13. října 2013 v galerii 47 Canal, NYC, USA.

¹⁵⁸ V originále je použit anglický termín Mondegreen, čímž je označována nechtěná změna významu sousloví na základě ústního předání určitého textu. V českém prostředí tento postup použila například Irena Dousková v názvu své knihy Hrdý Budžes.

¹⁵⁹ Lorenzo DURANTINI: Josh's Kline Quality of Life, in: <http://www.47canalstreet.com/jk/press/jkpress31.pdf>, vyhledáno 4. 5. 2014.

kteří pracují stejným způsobem - v jedné ruce ideologii a v druhé kapitalismus.¹⁶⁰ Jsme svědky artikulace „umění vědomého si kapitalismu“?

Caterina Fake, spoluzakladatelka portálů Flickr či Hunch, je známou investorkou a vývojářkou sociálních sítí. Ve své eseji pro katalog výstavy *Free* v New Museu se zamýšlí nad negativními dopady internetového světa, které jsou nepopiratelné.¹⁶¹ Je nemožné nevidět, jak lidé v on-line anonymitě ve vzájemné interakci ztrácí své lidství. Tento efekt není nikde tragičtější než v reálných sebevraždách teenagerů, kteří žijí své životy on-line: Tyler Clementi, student prvního ročníku na Ruthers University, měl sex s jiným klukem ve chvíli, kdy ho jeho spolubydlící a další studentka živě natáčeli a vysílali přes web kameru. Výsledkem bylo, že Clementi skočil z mostu a zabil se. Abraham Biggs, devatenáctiletý mladík z Floridy, spáchal sebevraždu živě v přímém přenosu na Justin.tv ve chvíli, kdy ho k tomu ostatní sledující začali urážlivě a emocionálně nabádat. A Megan Meier, třináctiletá dívka, se oběsila po tom, co si maminka její rivalky vytvořila falešný profil na síti MySpace pod jménem Josh Evans, aby jí terorizovala a ponižovala.¹⁶² Je možné zmizet? Je možné existovat bez toho, aniž by byla lidská bytost zaznamenávána přístroji, za kterými opět stojí jiná lidská bytost, zbavena morálních zábran?

Katja Novitskova vidí budoucnost post internetu v pragmaticky ponuré rovině ovlivněné účty za nájemné. Proč umělci opouštějí internet a pouští se do přípravy výstav? Zkrátka to přišlo, ani si není vědoma jak. Nejdříve ji kurátoři oslovili, ať připraví výstavu s nulovým rozpočtem a později, když se stala trochu slavnější, se částky zvyšovaly. *„Jak je vám jednou dvacet šest a opustíte brány školy, zjistíte, že musíte platit účty za nájemné a elektřinu a pro někoho cesta vede skrz vystavování v galeriích, což vám za určitých podmínek přinese komerční úspěch. Když jsem absolvovala, nikdo z mých profesorů mé práci nerozuměl, ale nechali mě, ať dělám, v co věřím. Myslím, že jednou, až budu starší a přijde nová generace umělců, ovlivněných jiným internetem, sama nebudu rozumět, co se post internetem míní. Nicméně myslím, že jednoho dne bude post internet pro naši generaci něco jako pro*

¹⁶⁰ TROEMEL (pozn. 32)

¹⁶¹ Caterina FAKE: How to be Free: Proustian Memory and the Palest Ink, in: Lauren CORNELL (ed.): Free (katalog výstavy), <http://archive.rhizome.org/free/>, vyhledáno 10. 5. 2014.

¹⁶² Ibidem.

*minulé generace pop art, je to zkrátka nevyhnutelné.*¹⁶³ S poslední myšlenkou, totiž že z post internetu se stane velký, obecně přijímaný styl velikosti pop artu, se v podstatě ztotožňuje i autorka pojmu Marisa Olson, která se domnívá, že post internetová umělecká praxe nemá jen speciální druh platnosti, ale že je také součástí balíku doposud nevyřčených, totálně platných a skoro až univerzálních podmínek, které jsou aplikovatelné na veškeré umění stejnou měrou, jako implikuje veškeré umění v přenesení podmínek propojenosti, podmínek, ve kterých všichni žijeme.¹⁶⁴

Marisa Olson se ve své praxi vysokoškolské pedagožky setkává se studenty, kteří jí doslova lámou srdce: *„Občas se stane, že se mi vyzná student ze strachu z toho, že je příliš sebestředný v tom, že si zvolil tvořit umění místo toho, aby dělal něco „více produktivního“.*¹⁶⁵

Tyto příklady jsou znepokojivými symptomy nemoci současného globalizovaného světa, jehož je post internet nedílnou součástí a řekli bychom i částečně virem, který tuto nemoc způsobuje. Existují jeho stinné stránky – podobně jako to reflektují někteří umělci ve svých dílech, někteří teoretici to akcentují ve svých textech. Jedná se ve všech těchto příkladech o okrajové jevy, anebo je jejich nárůst alarmujícím příznakem čehosi většího a mohutnějšího? Na to dnes neexistuje zřejmě dostatečně jasná odpověď.

¹⁶³ Čerpám z rozhovoru, který jsem s Katjou Novitskovou vedl 11. dubna 2014 v jejím ateliéru na Rijksakademii v Amsterdamu.

¹⁶⁴ OLSON (pozn. 86) 213.

¹⁶⁵ Rozhovor Nicka Warnera s Marisou Olson, in: Phoebe ADLER (ed.): *Art and the Internet*, Londýn 2013, 199.

7. Závěr

Artie Vierkant říká, že „...*jakýkoliv produkt kultury, který byl ovlivněn ideologií internetu, spadá pod pojem post internet.*“¹⁶⁶ Jak již bylo v úvodu této práce řečeno a dále i popsáno, pojem post internet budí odpor, vášně, nesouhlas, rozpory a různé názory na to, čím vlastně je. Svou špatnou pověst má jistě i proto, že si pod tímto pojmem každý představí něco jiného. Jsem však přesvědčen, že jeho pozitivní význam bude teprve doceněn. Svou obecností a zároveň stavěním internetu do středu všeho dění popisuje uměleckou praxi posledních let. Zároveň se jako zlatá nit objevuje v mnoha textech o současném umění. Jeho postupné přijetí jako označení umění našeho věku je dle mého názoru nevyhnutelné. Způsob, jakým se s ním kurátoři a umělci vyrovnávají a snahy o institucionalizaci umění, které vychází z internetu, svědčí o tom, že bude mít zřejmě jednu svou pevnou pozici v učebnicích dějin umění. Zároveň je však živnou půdou a odrazovým můstkem pro artikulaci problémů současného světa, což z něj dělá skvělý výchozí bod pro řadu umělců. Casey A. Von Gollan ve své eseji pro Pool Reader se jménem „*User Generated Content*“ hovoří o tom,¹⁶⁷ že způsob, jak se dnes věci okolo vztahu umění a internetu mají, připomíná spíše kupu metafor a recyklovaných kódů než zákony interakce, které by byly popsány v nějakém zákoníku. Rozhodně zajímavá je její myšlenka, že by umělci, kteří kriticky přemýšlí, jak technologie internetového propojování uspořádávají naše zkušenosti – post internetoví umělci, měli experimentovat s vytvořením naprosto nového, nám doposud neznámého média.¹⁶⁸ Možná to bude východiskem z jistého negativně chápaného napětí, které cítíme při pokusech prezentování umění, které vychází z internetu, v galerijních prostorách. Jak pohled na mnohé instalace a výstavy, o kterých jsem v této práci hovořil, svědčí, do budoucna bude zásadní výzvou lepší spolupráce mezi technologiemi a uměním samotným. Zdá se totiž, že technologické vymoženosti jsou poněkud napřed tím, jaké nabízejí možnosti a umělci jsou napřed v tom, jaké technologie si představují. Bylo by jistě velmi vzrušující sesbírat všechny neuskutečnitelné myšlenky post

¹⁶⁶ VIERKANT (pozn. 22).

¹⁶⁷ Casey A. Von Golan: User Generated Content, in: <http://pooool.info/user-generated-content/>, vyhledáno 12. 4. 2014.

¹⁶⁸ Ibidem.

internetových tvůrců, o kterých jsem v této práci hovořil, a propojit je s nejnávštěvnějšími technologickými centry světa. Dočkali bychom se možná syntézy, která by umožňovala prožívat umělecké invence určené pro internet skrz galerijní prostor, který by se „stal“ internetem.

Témata, která post internetoví tvůrci ve své práci artikulují, jsou distribuce, problém prezentace, prodejnost a dílo jako produkt, korporátní estetika a značky či post lidské tělo a lidská blízká budoucnost. Zároveň se setkáváme s diametrálním nárůstem tvůrců i publika a stíráním rozdílů mezi tradičním rozlišováním mezi čtenářem a autorem.

Komunitě vlastníků galerií, ředitelů a kurátorů je jazyk malby a sochy srozumitelnější kvůli jeho pevnému ukotvení v dějinách umění.¹⁶⁹ Pokud se setkají s něčím, co hovoří jiným jazykem, je možné, že dojde k neporozumění. Jazyku post internetu však rozumí čím dál tím více lidí, jak bylo ukázáno na příkladu výstav nejen v mladých a progresivně smýšlejících galeriích, ale i ve větších a etablovaných institucích. Je to projevem přijímání nového stylu, projevem proměny peněžních a mediálních vztahů a do značné míry i schopností sebeobrody.

Jestli na počátku této práce bylo několik nezodpovězených otázek, na jejím konci se jejich počet značně rozšířil. Co se zdálo být jasné, se rozostřuje a co se zdálo být nejasné, přitahuje nové otázky a nové varianty východisek.

Elvia Wilk říká, že nejcennějším přínosem internetového věku je, že po tom všem má schopnost rozeznat, vybrat, filtrovat a prosévat z velkého množství multimediálních materiálů podivuhodné valouny plné obsahu a zhodnotit je v širším kontextu, nebo-li nalézat perly a navléci je na stejnou šňůrku.¹⁷⁰ Dle mého názoru jsou post internetoví umělci těmito navlékači perel a galerie se dnes začínají starat o to, jak tyto náhrdelníky vystavit na nejlepším piedestalu.

¹⁶⁹ Z rozhovoru mezi Karen Verschooren a Cory Arcangelem, in: Karen VERSCHOOREN: .art: Situating Internet Art in the Traditional Institution for Contemporary Art (diplomová práce na Massachusetts Institute of Technology), Massachusetts 2007, http://www.bamart.be/files/Cory%20Arcangel_interview_KarenVerschooren_2007.pdf, vyhledáno 6. 5. 2014.

¹⁷⁰ Elvia WILK: International Architecture English – Drunk Texting and the Art (or Architecture) of the International Press Release, in: <http://www.uncubemagazine.com/news/9551595>, vyhledáno 10. 5. 2014.

8. Resumé

Post internetové umění v galerijní praxi popisuje současné proudy v umění, které vycházejí z internetu a mají ambice se prezentovat v galerijních prostorech. Post internetoví tvůrci se zajímají o technické vymoženosti naší doby a zkoumají možnosti internetu v umělecké praxi. Práce zkoumá existenci nemateriální podoby uměleckého díla a jeho návaznost na historii umění. Dnešní generace mladých lidí žije doslova na internetu a toto prostředí jim zprostředkovává kulturní povědomí, které jim vytvářejí „internetu si vědomí“ umělci. Příchod této nové umělecké avantgardy je spojen redefinicí umění pro náš věk, který je ve znamení interakce, sociálních experimentů, bloggování, sdílení informací, možností streamovat informace - dnešní internetový svět je zkrátka kolektivní zkušeností, spojený s urychleným vývojem technologií. Post internetoví umělci stojí na ramenou net artových umělců, kteří zase vycházeli z počítačového umění a konceptualismu. Zásadními postavami post internetového diskurzu jsou Gene McHugh, Marisa Olson, autorka sousloví post internet, Artie Vierkant, Brat Troemel, Katja Novitskova či Karen Archey. Význačnými tvůrci jsou pak Josh Kline, Oliver Laric, Jon Rafman, Timur Si-Qin, duo Aids-3D, Kari Altman, Cory Arcangel, Petra Cortright, Harm van den Dorpel, skupina LuckyPDF, Jaakko Pallasvuo, Seth Price, Bunny Rogers či Jasper Spicero. Hlavní témata, která post internetoví tvůrci reflektují, jsou distribuce, problém prezentace a prodejnost díla, korporátní estetika a značky, radikální identifikace a subverze, post lidské tělo a umělecké dílo jako produkt.

Byla učiněna řada pokusů o přechod umělecké praxe z internetu do galerií. K nejvýznamnějším patří *Post Internet Survival Guide*, výstavy *Free*, *Brand innovations on ubiquitous autorship*, *Speculations on Anonymus Materials*, *Raster*, *Raster!* a konečně *Art Post-Internet*. Většina výstav přináší inovativní myšlenky skrz nové možnosti současné techniky. Česká scéna je i přes svou lokální omezenost spojena s post internetovým hnutím tvůrci jako je Martin Kohout, Richard Nikl a Galerií Plevel. Internet přirozeně přináší i znepokojivé otázky a negativní vlivy, na které někteří tvůrci ve své práci upozorňují. Post internet je nové umělecké hnutí, které se profiluje jako trend západního umění s ambicemi stát se avantgardou současnosti.

9. Soupis použité literatury

- ADLER Phoebe (ed.): Art and the Internet, Londýn 2013
- AHN Abe: Art After the Internet, in: <http://hyperallergic.com/111638/art-after-the-internet/>, vyhledáno 10. 5. 2014
- ANTONELLIS Anthony: Impulse 101 – An essay about art, internet and everything, in: <http://anthonyantonellis.com/writing/item/45-impulse-101-art-the-internet-and-everything>, vyhledáno 25. 4. 2014
- ANTONELLIS Anthony: Internet art in a gallery, in: <http://nooart.org/post/81790659737/iaiag-antonellis>, vyhledáno 25. 4. 2014
- APPRICH Clemens (ed.): Provocative Alloys: A Post-Media Anthology, Luneburg 2013
- ARCHEY Karen: Art Post-Internet, Peking 2014
- ARCHEY Karen: Postinternet Observations, in: www.karenarchey.com/s/Postinternetessay.pdf, vyhledáno 6. 5. 2014
- Beginnings + Ends, in: Survey, Frieze 159, 2013, 124-131
- BENDER Annika: #Neuland, in: <http://www.donnerstag-blog.com/artikel/neuland/>, vyhledáno 23. 4. 2014
- BENJAMIN Walter: The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, in: Illuminations, Londýn 1968
- BLAIS Joline / IPPOLITO Jon: At the Edge of Art, London 2006
- BORCHERDT Gesine: Frei von Utopien: „Speculations on Anonymus Materials“ im Fridericianum, in: <http://de.blouinartinfo.com/news/story/990713/frei-von-utopien-speculations-on-anonymous-materials-im>, vyhledáno 17. 4. 2014
- BOURRIAUD Nicolas: The Radicant, New York City 2009
- BROWN Kate: Last Chance: Speculations on Anonymus Materials at The Fridericianum, in: <http://bpigs.com/diaries/reviews/last-chance-speculations-on-anonymous-materials-at-the-fridericianum>, vyhledáno 23. 4. 2014
- CAMACHO Enzo / LIEN Amy: Speculations on Anonymus Materials, in: Flash Art 295, 2014, 42
- CORNELL Lauren (ed.): Free (katalog výstavy), <http://archive.rhizome.org/free/>, vyhledáno 10. 5. 2014

- CORNELL Lauren: "New Age Thinking." Younger than Jesus: the Generation Book, New York City 2009
- CONNOR Michael: What's Postinternet Got to do with Net Art?, in: <http://rhizome.org/editorial/2013/nov/1/postinternet/>, vyhledáno 8. 5. 2014
- DOULAS Louis: Within Post-Internet, in: <http://louisdouglas.info/wp-content/uploads/2014/05/Within-Post-Internet-Part-One.pdf>, vyhledáno 11. 5. 2014
- DROITCOUR Brian: Why I Hate Post-Internet Art, zveřejněno 31. 3. 2014, in: <http://culturetwo.wordpress.com/2014/03/>, vyhledáno 15. dubna 2014
- DURANTINI Lorenzo: Josh's Kline Quality of Life, in: <http://www.47canalstreet.com/jk/press/jkpress31.pdf>, vyhledáno 4. 5. 2014
- ELEEY Peter: Ed Atkins at MoMA PS1, in: <http://momaps1.org/exhibitions/view/367>, vyhledáno 8. dubna 2014
- ERVIK Andreas: Between Stupidity and the Sublime, in: <http://pooool.info/between-stupidity-and-the-sublime-2/>, vyhledáno 11. 5. 2014
- GOLAN Casey A. Von: User Generated Content, in: <http://pooool.info/user-generated-content/>, vyhledáno 12. 4. 2014.
- GREENE Rachel: Internet Art, London 2004
- HALTER Ed: The Rematerialization of Art, in: <http://rhizome.org/editorial/2008/apr/1/the-rematerialization-of-art/>, vyhledáno 21. března 2014
- HARMAN Graham: Prince of Networks – Bruno Latour and Metaphysics, Melbourne 2009
- CHAN Jenifer: From Browser to Gallery (and Back): The Commodification of Net Art 1990-2011, in: http://dl.dropboxusercontent.com/u/1441203/Pool_Jennifer_Chan_TheCommodificationofNetArt.pdf, vyhledáno 4. 5. 2014
- CHAPELLE Benoit Lamy de la: Speculations on Anonymus Materials, in: <http://www.zerodeux.fr/specialweb/speculations-on-anonymous-materials/>, vyhledáno 23. 4. 2014
- CHRISTIANSEN Lauren: Redefining Exhibition in the Digital Age, in: <http://exhibitioninthedigitalage.tumblr.com/>, vyhledáno 29. 4. 2014
- KHOLEIF Omar (ed.): You Are Here – Art after the Internet, Londýn 2014

- KLAR Noam: Celebrate commerce with Amalia Ulman:, in:
<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/16293/1/celebrate-commerce-with-amalia-ulman>, vyhledáno 12. 5. 2014
- KOBIALKA Tomasz: Anonymus Materials at Fridericianum, in: <http://www.sleek-mag.com/showroom/2013/11/anonymous-materials-at-fridericianum/>, vyhledáno 23. 4. 2014
- LANGLEY Patrick: Ryan Trecartin: The Real Internet is Inside You, in:
<http://www.thewhitereview.org/art/ryan-trecartin-the-real-internet-is-inside-you/>,
vyhledáno 11. 5. 2014
- LARIOS Pablo: Speculations on Anonymus Materials, Frieze 13, 2014,
<http://frieze-magazin.de/archiv/kritik/speculations-on-anonymous-materials/?lang=en>, vyhledáno 12. 5. 2014
- LEW Christopher Y.: New Objects of Common Pictures, in: Mousse 40, 2013, 226
- MANETAS Miltos: In My Computer, Brescia 2011
- McHUGH Gene: Post-Internet: Art and Performance in the Networked Field, Bart College 2009
- McHUGH Gene: Post Internet, Brescia 2011
- NASTASIEVIC Asja: Art Post-Internet, in: <http://www.widewalls.ch/post-internet-group-show-ucca-beijing/>, vyhledáno 11. 5. 2014
- NORI Franziska: Identita Virtuali, Milano 2011
- NOVITSKOVA Katja: Post Internet Survival Guide, Milano 2010
- OBRIST Hans Ulrich: Ed Atkins (interview), in: Kaleidoscope 13, Milano 2011, 54-58
- O'DOHERTY Brian: Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Santa Monica 1986
- QUARANTA Domenico: #post-internet, in: Flash Art 305, 2014, 28
- QUARANTA Domenico: Beyond New Media Art, Brescia 2013
- QUARANTA Domenico (ed.): Born Digital, Brescia 2014
- QUARANTA Domenico (ed.): Holy Fire, Brescia 2008
- QUARANTA Domenico: In Your Computer, Brescia 2011
- QUARANTA Domenico: Media, New Media, Postmedia, Milán 2010

- QUARANTA Domenico / BERNARD Yves: Holy Fire. Art of the Digital Age, Brescia 2008
- PFEFFER Susanne (ed.): Speculations on Anonymus Materials, Kassel 2013
- PFEFFER Susanne: Trouvaille, in: Frieze 12, 2013, 40
- ROSENBERG Karen: A Show is All Cyber, Some of the Time, in: New York Times 22. 10. 2010, C25
- STAKEMEIER Kerstin: Protetische Produktionen. Die Kunst Digitaler Korper Uber „Speculations on Anonymous Materials“ im Fridericianum, Kassel, in: Texte Zur Kunst 93, 2014, 167-178
- SANCHEZ Michael: 2011, in: Artforum International, Summer 2013, 299
- TRIBE Mark: New Media Art, London 2009
- TROEMEL Brad: Art After Social Media, in: Art Papers - Červenec/Srpen 2013, http://artpapers.org/feature_articles/feature1_2013_0708.htm, vyhledáno 7. 5. 2014
- TROEMEL Brad: Peer Pressure, Brescia 2011
- TROEMEL Brad/VIERKANT Artie/VICKERS Ben: Club Kids: The Social Life of Artists on Facebook, in: <http://dismagazine.com/discussion/29786/club-kids-the-social-life-of-artists-on-facebook/>, vyhledáno 9. 5. 2014
- VIDOKLE Anton: Art Without Artists?, in: <http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>, vyhledáno 8. 5. 2014
- VIERKANT Artie: The Image Object Post-Internet, 2010, in: http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_a4.pdf, vyhledáno 25. 4. 2014
- WARA Agatha: Duck Theory, in: <http://dismagazine.com/discussion/59910/ducktheory/>, vyhledáno 6. 5. 2014
- WILK Elvia: International Architecture English – Drunk Texting and the Art (or Architecture) of the International Press Release, in: <http://www.uncubemagazine.com/news/9551595>, vyhledáno 10. 5. 2014
- <http://www.haaretz.com/culture/books/from-the-wall-to-the-web-1.69956>, vyhledáno 25. 2. 2014
- www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0703/msg00032.html, vyhledáno 1. března 2014
- <http://www.imal.org/HolyFire/en/>, vyhledáno 21. března 2014

10. Seznam vyobrazení

1. Schéma Webu 2.0. Foto: Markus Angermeier
2. Anthony Antonellis: *Internet Art Meme*. Foto: Anthony Antonellis
3. DIS: #di12054 („stock image“), součástí fotografie jsou díla Lizzie Fitch – *Pangea* a Seth Price – *Dispersion*. Foto: Archiv DIS
4. Aids-3D: *Outperformance Options ATM Partion* (2013). Foto: Nick Ash
5. Amalia Ulman: *Rebirth II* (Instalace pro Future Gallery v Berlíně, 2013), Foto: Archiv Future Gallery
6. Katja Novitskova: *Post Internet Survival Guide* (instalace pro FORMATS, Brakke Grond, Amsterdam, 2010). Foto: Katja Novitskova
7. Lizzie Fitch: *Pangea* (2010). Foto: Archiv New Muzeum, NYC
8. *Speculations on Anonymus Materials*. Vstup do výstavy. Foto: autor
9. Yngve Holen: *Extended Operations* (2013). Foto: autor
10. Josh Kline: *Creative Hands* (detail). Foto: autor
11. Josh Kline: *Liquid Assets* (2012). Foto: autor
12. Timur Si-Qin: *Axe Effect* (2013). Foto: autor
13. Katja Novitskova a Timur Si-Qin: Pohled do instalace v Center for Curatorial Studies: Bard College, Annandale-on-Hudson, NY (2012). Foto: Katja Novitskova
14. Jasper Spicero: *Cesta k úsvitu* (2013). Foto: Archiv galerie Aran Cravey
15. Bunny Rogers: *Autoportrét (ufňukaný mop)* (2013). Foto: Archiv galerie Aran Cravey
16. Iain Ball: *Beyoncé with Elongated Skull* – prezentace v Galerii Plevel (2010-současnost). Foto: Luis De Los Santos
17. Instalace výstavy *So, Who's the Artist?* (2013, Galerie Plevel). Foto: Luis De Los Santos
18. Instalace výstavy *Sampling a Sampler* (2014, Galerie 207). Foto: Teodor Sprock