

Micha Ullman – konkrétní a obecné

Micha Ullman – Specific and General
Kateřina Dytrtová

Doc. Kateřina Dytrtová

Pracoviště: Katedra dějin a teorie umění,

Fakulta umění a designu

Katedra výtvarné kultury, Pedagogická

fakulta, Univerzita J. E. Purkyně,

Ústí nad Labem

Kontakt: katerina.dytrtova@ujep.cz

Anotace

Tento text si klade za cíl předvést důležitou edukační interpretační praxi, která souvisí s analýzou edukovaného díla, totiž s budováním zdůvodněného kontextu pro vybranou strategii. V první části textu Micha Ullman: sochy na rozhraní nebe – země prozkoumáme dílo autora, který začal tvořit v sedmdesátých letech a jeho tvorba je kontinuálně vystavována.

V druhé části Strategie a její variace: nalezení shodného při vědomí odlišností teoreticky zakotvíme odlišnost mezi konkrétní praxí autora a strategií jako objevenou obecninou. Objevovat strategie, umět je chápat ve spojitosti s určitou dobou, znamená, že při významných shodách zároveň zaznamenáváme odlišnosti a vsazujeme jev do adekvátního kontextu. Je to jednak velmi účinná edukativní možnost, jak chápat dějiny oboru v souvislostech a trsech a neutápět se v jednotlivých případech autorských řešení, ale také možnost, jak pro jednotlivé autory získat výkladový rámec porovnáváním a vyhledáváním shod při podstatných odlišnostech s jinými.

Klíčová slova

Akce, prostor, konkrétní, obecné, analýza díla, obsah díla, edukace

Abstract

This text aims to demonstrate an important educational interpretation practice that is related to the analysis of the educated work, namely to building a justified context for the chosen strategy. In the first part of the text Micha Ullman: sculptures at the interface of heaven and earth, we will explore the work of the author, who started creating in the seventies and whose work is continuously exhibited.

In the second part, Strategy and its variations: finding the same while being aware of differences, we theoretically anchor the difference between the specific practice of the author and strategy as a discovered generality. Discovering strategies, being able to understand them in connection with a certain time, means that in case of significant similarities, we simultaneously note differences and place the phenomenon in an adequate context. It is, on the one hand, a very effective educational opportunity to understand the history of the field in contexts and clusters and not to get bogged down in individual cases of authorial solutions, but also an opportunity to obtain an interpretive framework for individual authors by comparing and searching for similarities in substantial differences with others.

Keywords

Action, space, specific, general, analysis of the work, content of the work, education

Úvod

Pro náš text jsme si vybrali dílo autora, které je hojně vystavováno a bylo zastoupeno například i na Documentě 8 (1987), *obr. 1 (s. 57)*. Je z edukativního hlediska zajímavé, protože budeme moci porovnávat vazby a proměny koncepce díla napříč padesáti lety v rámci jedné autorské cesty, jednoho osobního zrání autorského konceptu až do současnosti. Čím je to zajímavé i teoreticky? Především kontrastem, jak se performativní dynamické a nestálé akce raného díla vybraného izraelského autora, Michy Ullmana (nar. 1939), zajímavým způsobem propsaly do staticky působících instalací pozdní tvorby. Pracuje s kovem v kontrastu se zeminou a procesy růstu (například trávy) a s nestabilním médiem sypkého písku pouště, na jejímž okraji autor v Izraeli žije. Země, písek, nebe, vzduch, odraz nebe ve vodní hladině, či ve skle jsou základní „hmoty“ živlů, které vztahuje k pra-základním existenciálním tématům domova a místa.

1. Micha Ullman: sochy na rozhraní nebe – země

Micha Ullman se narodil v Tel Avivu německým Židům, kteří emigrovali do mandátní Palestiny v roce 1933,¹ což se projektuje i do témat jeho díla.² Vytváří sochy na rozhraní země – nebe, kdy vykopané a dodané tvoří pevnou vazbu, filosofickou úvahu nad plným, prázdným, odstraněným, přemístěným. Bývají označovány jako tzv. podzemní sochy, *obr. 2 (s. 57)* z nichž některé sotva vyčnívají ze země, odebraná hmota je kontrastována strukturně příbuznou dodanou, ovšem geometrickou soustavou, někdy v nestabilních pozicích. „Jáma,“ říká umělec, „je přesně napůl plná a napůl prázdná. To znamená, že materiál je přítomný a nepřítomný zároveň, dalo by se také říci: substance a duch“.³

V roce 1972 vykopal Ullman s izraelskou a palestinskou mládeží dvě jámy v arabské vesnici Metzger a v kibucu Messer a každou naplnil zeminou z druhé, *obr. 3, s. 58*. Kopání od té doby chápe jako symbolickou akci „za naději“ v soužití, které se dodnes mezi těmito sousedními národy nenaplnilo. Způsob použitých prostředků souvisí vždy s procesem a tedy temporalitou, což je samotné kopání jako „akt“, následně pak jáma jako důsledek či úvaha nad materiálem odebraným z místní půdy, téma konkrétní lokality, které často souvisí s židovskou zkušeností, s vlastí a diasporou. Židovský národ byl jeden z prvních, který začal střídat svou minulost a paměť hluboce v časech,

1 O vznik Izraele usilovalo sionistické hnutí již od konce 19. století. Po první světové válce ustanovila Společnost národů Britský mandát Palestina s cílem vytvořit „domovinu pro židovský lid“. V roce 1947 Organizace spojených národů schválila rozdělení Mandátu Palestina na dva státy – židovský a arabský.

2 Micha Ullman v letech 1960-1964 studoval na Bezalel akademii umění a designu v Jeruzalémě. V roce 1965 navštívoval Central School of Arts and Crafts v Londýně. V letech 1970-1978 vyučoval na Bezalel Academy. V roce 1976 se stal hostujícím profesorem na Akademii umění v Düsseldorfu. V letech 1979-1989 vyučoval na univerzitě v Haifě. V letech 1991-2005 byl jmenován profesorem sochařství na Státní akademii výtvarných umění ve Stuttgartu.

3 Givon Art Gallery, Micha Ullman [online] © 2023 [cit. 12. 04. 2023]. Dostupné z: <https://www.givonartgallery.com/artists/micha-ullman>

kdy ostatní národy předávaly své zkušenosti pouze v orální tradici. Tedy navazuje na velmi starý kulturní jev „pamatovat si“ a fixovat minulost, navazovat a držet kontinuitu (rodu) národa, stávat se „historickým“ a v důsledku toho chápat čas lineárně, nikoliv jen cyklicky (Sokol 1996).

Toto téma paměti dobře vystihuje Ullmanovo dílo ve veřejném prostoru náměstí Bebelplatz v Berlíně, památník Prázdna knihovna (1995), který odkazuje k spálení více než 20 000 knih mnoha převážně židovských, komunistických, liberálních a sociálně kritických autorů nacisty, ke kterému došlo na tomto místě 10. května 1933. Památník splývá s náměstím, *obr. 4, s. 58*, je vyhlouben a kryt sklem a celá filosoficky chápaná prázdnota po vypálení plodné židovsko-německé symbiózy má obdivuhodné měřítko. Prázdnota, splývání a minimální stopa památníku kontrastují s ostatními „vztyčenými“ a reprezentativními kulturními symboly budov knihovny a univerzity okolo, hrdými a zneužitými kulturními kulisami, „které to viděly“. Je zde připomenuta záměna velkého a malého, reprezentativního a přehlédnutelného, a tak v pozadí možná tušíme biblické: kdo byli první, budou poslední... Jámu autor opět chápe jako symbol hloubky a otevřenosti a jako základní metaforu své tvorby. Do ní umístil prázdné regály odpovídající počtu spálených knih. Památník jako skleněnou desku v dlažbě lze snadno přehlédnout; neupozorňuje na sebe, tiše čeká a dočká-li se, že se chodec zastaví, nenastaví mu pohled do prázdných regálů, ale nejčastěji (což se mění podle počasí) do vlastního odrazu a plujících oblaků „tam nahoře“, což zajistí sklo. Byla tak vytvořena – volbou materiálu, velikosti, site specific umístění, domyšlením okolního „reprezentativního“ kontextu – krásná metafora pohlédnutí do odkazu k drsné minulosti „svým obrazem/sebou“ a „s nebem v zádech“. Tedy velkoryse, s nadosobním přesahem a rozměrem „nebe“, s přáním, jak píše autor: neobvinit, ale spojit lidi, aby spolu mluvili, ptali se, přemýšleli.

Ve dne sklo odráží nebe, skrývá „vypočítanou prázdnotu“, čímž vzniká v průhledu a odrazu výtvarný kontrast pravidelného geometrického rastru a magmaticky se chovajících mraků a v noci tajemně svítí jako oko paměti z hloubi Země a připomínky, aby se podobné neopakovalo. Velkorysé řešení a subtilní prostředky „splývání s terénem“ a „citátem nebes“ kontrastují s historickými daty: nejednalo se tehdy jen o „spálení“, ale o zručný propagandistický a velmi promyšlený tah. Knihy byly poučeně vybrány, tedy s využitím intelektu a vzdělání vybírajících; a pak za působivých ohňových kulis – 5 000 německých studentů drželo hořící pochodně za hudebního doprovodu SA a SS-Kapel – samotný akt prováděli civilisté: 40 000 lidí se tísnilo na náměstí Bebelplatz, aby zapálili hromadu knih zabavených pro tuto událost. „Joseph Goebbels, německý ministr pro lidovou osvětu a propagandu, promluvil na této akci a prohlásil, že éra přehnaného židovského intelektualismu je nyní u konce... a budoucí Němec nebude jen mužem knih... v tuto pozdní hodinu svěřuji plamenům intelektuální odpad minulosti. V tomto měsíci došlo po celém Německu k dalším čtyřiatřiceti případům pálení knih“.⁴

4 Wikipedia. Prázdna knihovna [online] © 2023 [cit. 02. 08. 2023]. Dostupné z: Prázdna knihovna – Wikipedie (wikipedia.org)
Na uvedených stránkách najdeme technické údaje památníku, například jak často se musí vyměnit sklo (každé tři měsíce), a kdo jeho výměnu hradí, i další vývoj „podzemí“ tohoto náměstí označené jako kontroverze k „prázdnotě“ této symbolické jámy, a tou je výstavba podzemního parkoviště, proti které autor ostře vystupoval.

Vulgární populismus na straně jedné a tichá vyhloubená prostora jako odpověď. Jak autor sděluje: „materiální a nehmotné nelze oddělit, to je důležitá zkušenost“. Nedaleko památníku najdeme do plochy náměstí vloženou kovovou desku s děsivě předvídavým citátem z hry Almansor (1820) taktéž „spáleného autora“ Heinricha Heineho: „To byla jen přehra, kde se pálí knihy, nakonec budou hořet i lidé“ (tamtéž).

1.2 Akční a stabilní

Jestliže jsme představili hlavní koncepční linie autorova často citovaného díla, pojďme se v krátkém videu podívat na to, jak se performance ze sedmdesátých let spolupodílejí na pozdní tvorbě Michy Ullmana. Jde o z edukativního hlediska zajímavý kontinuální přerod a možnost uplatnit dvojí perspektivu (rané – pozdní dílo) na souvisle a hutně působící tvorbu. Je příkladem logiky vývoje akce/reakce v umění od sedmdesátých do dvacátých let, tedy v desetiletích kolem přelomu století. Pro porozumění dalšímu odstavci je nutné, aby si čtenář video pustil.⁵

Otevírají se podnětné edukativní otázky: jak souvisí Ullmanovy akce s pískem ze sedmdesátých let s pozdější tvorbou? Proč je dobře, že tyto performance jsou tak elementární, prajednoduché, předvádějí obyčejnou činnost? Na základě čeho je máme považovat „za umění“? Co vlastně tyto akce mimo doslovnosti (a) rozhrnování písku koštětem na 2'33 času videa, (b) vysypávání písku z bedýnky tažením na 8'35, (c) házení písku lopatou proti zdi na 18'54 znamenají? Elementaritu a zdánlivou bezobsažnost, která splývá s všední prací s pískem, můžeme srovnat s pozdější Ullmanovou tvorbou zachycenou ve filmu z roku 2013 a zpětně se vrátit ke zkoumání jejího formátu.

Tento krátký film začíná instalováním jediného zrnka písku pod zvětšovací sklem autorem Michou Ullmanem na výstavě v roce 2011 v Izraelském národním muzeu. Upírá pozornost na protiklad jednotlivosti zrnka a jeho zmnožení, které je používáno dále v jeho sochařském díle. Úvahu nad monumentalitou zmnožených jednotlivostí pointují hlavní kontrasty charakterizující výstavní projekt. Sypký a nestálý materiál složený z nespočtu malých zrnků je používán pro tvorbu extrémně staticky a stabilně vyhlížejících objektů. Procesy jsou zastaveny za určitých zkoumaných podmínek gravitace, sypkosti a suchosti červenavého materiálu z pouště, která obklopuje autorův domov. Jeden takový proces začíná na 0'54 minutě videa, konec procesu zachycuje 2'28 minuta, zafixovány jsou symbolické postavy ležícího muže a ženy, které odkazují jak k celoživotnímu uléhání partnerů vedle sebe, tedy jakémusi základu vztahu a rodiny, tak k uložení vedle sebe po smrti. Vzhledem k abstraktnosti prostředků a kontextu výstavy spíše než konkrétního muže a ženu chápeme obě sochy jako mužský a ženský princip. Autor volí takové způsoby odkazování ve svém díle; zjišťujeme, že písek chápe v širším významu duchovnosti a domova pro izraelský národ, jak dokládají názvy děl: *Den, Půlnoc, Pilíř, Okno, Havdalah, Jesod* atd.⁶

5 Micha Ullman – Sand Clock Exhibition at the Israeli National Museum [online] 24. 6. 2013 [cit. 02. 08. 2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=r6HPQDDFX2o&ab_channel=OrenHarel

6 Wikipedie, Micha Ullman [online] © 2023 [cit. 02. 08. 2023]. Dostupné z: Micha Ullman – Wikipedie (wikipedia.org)

Které akce s pískem ze sedmdesátých let autor do tohoto filmu vybral? První akce (ve filmu na 2'33) spočívá v zaboření smetáku do hromady písku s cílem ji rozhrnout. Po velké námaze vedené k narušení hmoty hromady se silový vklad umenšuje a ve chvíli, kdy písku zbývá už málo, autor může akci dokončit pohodlně v napřímené chůzi. Zdánlivou banalitu akce můžeme shrnout do povelu písku: rozestup se (za podmínky ohnutého hřbetu)! Jestliže autor nemine koštětem střed hromady, ta se dokonce „rozestoupí“ symetricky do dvou linií s ubývajícím pískem.

Jak tato obyčejná činnost souvisí s Ullmanovou pozdní tvorbou, odtajňuje 4'03 minuta videa. Princip symetrického rozhrnutí se stal „plnivem“ pro rámové konstrukce objektů vymyšlených tak, aby šikmá plocha ještě udržela písek v nehybnosti, ale hrozila sesuvem. Tyto pochopené a „využití“ procesy vratkosti a sypkosti autor pointuje s tématy stabilních symetrických objektů domu se sedlovou střechou a inverzního „negativního“ prostoru s názvy nikoliv očekávatelně *Domov*, nebo doslovně *Dům*, ale *Den* a *Půlnoc* ze série *Kontejnery* (negativní prostor *Den*), obr. 5, 6, s. 58.

1.3 Nový pojem prostoru

Temporalitu procesu (doslovný dům s tmou uvnitř se jmenuje *Půlnoc*, zatímco inverzní objem domu, otevřený a plný světla, spíš „držák“ pro světlo, se jmenuje *Den*) vtahuje autor i do metafory dané názvem, vzniká z-prostorovělý čas a časovaný prostor. Vzniká propojení času a prostoru, dvou sice myšlenkově oddělitelných fyzikálních jevů, které ale reálně oddělit v našem přirozeném světě nelze. A právě tato vztažnost, úvahy o vztazích nebo spíše o nerozpojitelnosti času a prostoru a vzájemných tlacích (změny v jedné kategorii působí změny i v druhé) je tématem sedmdesátých let. Zrodilo „existenční prostor“, jehož domyšlení v dalších letech bude startovat raně postmoderní úvahy nad neoddělitelností díla od lokality, mediality od významu a kontextu díla. Příkladem tohoto kontinuálního vývoje je tvorba Michy Ullmana.

Tento nově nalezený prostor obsahuje základní znaky období po minimalu, označovaného jako „nová smyslovost“ s existenčními tématy. Jedním z takových témat je fyzikální nestabilita objektů jako metafora, v případě Ullmana chápána jako labilita politická. Také začíná vznikat aktivizující apel díla k divákovi, který může dílo „nalézat“, (památník na Bebelplatzu), vstupovat do něj, obcházet je: takové skulptury vyžadují, aby se pozorovatel stal uživatelem, aktérem, který na sebe prostor „nenechá jen pasivně působit, ale který jej žije, vstřebává, objevuje jeho vnitřní význam“ (Merleau Ponty).

Vzniká nový pojem prostoru, který je protitezí k bílé konstruované krychli, uchopitelné jedním pohledem, anonymní, předpokládatelné a dekontextualizované. Objekty „existenčního prostoru“ se zbavují anonymity nezaměnitelnými příběhy, lokalitou místa, stopami všedního užívání a výraznou expresí. Takto nově nalezený prostor je časovaný a nabitý procesy. Nevznikl z krystalického rozčlenění objemu jako u konstruktivistů. Není ideální ani abstraktní, operuje se základními pojmy našeho architektonického a krajinného prostředí. Mnohé skulptury nyní mohou být chápány v kategoriích cesty

a směru, místa a středu, pole a éry, vnitřku a vnějšku spíše než v tradičních pojmech jako byly materiál, hmota, objem, kompozice a rytmus.

Jeho vznik byl připravován již v 60. letech *Koridory* Bruce Naumana, které přinášejí napětí mezi iritací a „tápajícím já“, labilně pouze o sebe „opřenými“ krajinnými objekty Richarda Serry, jenž jimi zintenzivňuje psycho-fyziku až k pocitu ohrožení, a Longovými dočasně vyšlapanými cestami, metaforicky chápanými jako „princip cesty“, i s jeho pozdějšími kruhy vyhraňujícími archetyp místa. Alice Aycocková, Claus Bury, Richard Fleischner, Dani Karavan, Per Kirkeby, Walter Pichler, George Trakas a Micha Ullman nyní navrhuje skulpturální stavby a prostory jako místa psychologického bezpečí nebo znepokojení. Jejich koridory, tunely, bludiště, věže, mosty, stezky, jámy srovnávají naše chování až ke klaustrofobii bezvýhodných labyrintů (Manfred Schneckenger, in Ruhrberg 2004).⁷

Tyto funkční dynamické „směřované“ vztahy pracující s kontextem a časem přinesly i proměnu myšlení v teoriích oborů. Místo staršího používání statických pojmů „obsah“ a „forma“ vznikají referenční vztahové soustavy, takové texty používají triádu symbolických referencí denotace, exemplifikace a exprese. „Vztahovost“ se zde projevuje pohybem ve všech třech „spojitých nádobách“ najednou. Změníme-li podmínky exemplifikace (například proměnou média), okamžitě to startuje proměnu způsobu odkazování (denotace) a také výslednou expresi (Dytrtová 2019, 2021).

1.4 Od performance k pískové instalaci

Vrátíme-li se k filmu z Ullmanovy výstavy, například na 4'30 minutu, kde se červenavým pískem vysypává rám objektu, opravdu v exemplifikační vrstvě není jedno, že víme/vidíme, jak se písek procesuálně při vzniku objektu chová a jak „špiní své okolí“. A kontrastně: v jak strnulé aseptické čistotě jsou objekty (hotové dílo na 4'50 minutě) vystavovány. Divák na dálku opravdu nevěří, že tato „stabilita“ je zajištěna něčím tak nestálým, jako je písek. Tedy medialita odkazující k neochvějnosti domova (okno, vstupní dveře s klikou a klíčovou dírkou) spolu s logikou chování média (písku) vytváří tuto stabilitu křehkou a dočasnou. Vzniká jakási antropologická fyzikalita bez přítomnosti figur a aktérů. Víme o nich, vidíme okna a dveře jejich domů, ale je samotné nevidíme. Při pohledu do instalace výstavy (od 5'11) vyplave na povrch hlavní kontrast mezi nestálostí média a státností zajištěně na zemi ležících objektů. Čistota a hladkost podlahy, kde neleží ani zrnko, v tomto typu projektu, který metaforicky využívá procesualnost média, hraje zásadní roli: rez železa a navátost vrstev písku (např. objekt *Půlnoc*, 7'23) tvoří vizuální příbuznost.

Druhou akcí na 8'35 bychom mohli nazvat „vyprazdňování tažením“. Efekty samopohybu písku vzniklé sypáním a zarovnáváním, které jsme sledovali na předchozím díle, jsou vystřídány „průtokem“ písku štěrbinami, který zajišťují gravitace a sypkost. Dřevěnou bednu a akci těla ze sedmdesátých let vystřídají v pozdním díle železné trubky ve funkci nohou stolu a židlí. Železná

7 Volně parafrázováno z textu Manfreda Schneckengergera (in RUHRBERG, Karl et al. 2004).

tíha stolu a židlí nedovolí písku jiný efekt než jen tence kresebný, zatímco dřevěná bedna písek takto sofistikovaně regulovat nemohla: bedna se spíše vyprazdňovala, což je celkem přirozený „neumělecký“ proces, zatímco stůl a židle dokumentují v „mapě“, svůj pohyb a nejsme na pochybách, že to máme chápat jako symbol. Tak kontrastuje jednoduchost a přímota performancí raného díla, kde byla mnohem více akcentovaná tělesnost a možnosti, které autor kotvil úzce k běžnosti, s promyšlenou koncepcí pozdního díla.

Zde jsme u kořene sice jemných odlišností (rané a pozdní dílo), ale ony vytvářejí naprosto odlišné exprese a významy obou „akcí“ a také dobře odlišují období, do kterých spadají. Je to důvod, proč jsme si tohoto autora vybrali k analýze připravující edukaci.

Ranou akci s bednou opravdu můžeme nazvat „performancí“; jejími znaky jsou významná obyčejnost a jednoduchost jak prostředků, tak vztahů. Aby nám nesplynula se všedním (tažení bedny po zemi), je nutno dodat myšlenkové dobové kontexty, které zejména pod vlivem zenových textů hledaly významné ve všedním a vytržení akce z utilitárnosti (chci vyprázdnit bednu bez lopaty) ji zvýznamnilo a nechalo nás upřít pozornost na sice jednoduché, ale najednou spíše pra-jednoduché, základní, zakládající. A to v akci. Stejně jako činí věda, která aby síly a tlaky byly v pokusu vidět, musí eliminovat rušivé vlivy. V tomto smyslu je raná Ullmanova performance vlastně vysypáváním sklonem zad a lidskou silou „přes“ štěrbinové a hmotnostní možnosti dřevěné bedýnky při gravitačních podmínkách.

K tomu je významným kontrastem tažení stolu v pozdním díle. Ten zanechává pískovou stopu, a proto tato instalační praxe není performancí, ale pískovou instalací, *obr. 7, s. 59*. Došlo k akci, ale ta není „vystavována“; je zastaven a vystaven její výsledek a my si akci instalování můžeme sice představit (na videu ji i vidíme), ale nese jiný obsah a význam. Nejde o sledování těla, média a podmínek v akci (sedmdesátá léta, „pra-jednoduchá“ témata, prst na tepu elementarity života, obdiv k základním jevům), jedná se o symbolicky sofistikovaný úkon, protože stolu a židli ubylo tolik písku, jak daleko cestovaly (tažení vzad 5-9 metrů). Když uvážíme (na 10'15), jak musel autor nechat nohy nesouměrně přivářit ke stolu a jaké rozměry musí mít nohy židle, aby se v půdoryse vykreslilo šest drah písku „násilně tažených“ a aby se uprostřed kontrastně „volně“ písek sypal (dírkou v židli), je jasné, že v tomto díle jde hlavně o křehce dočasný kresebný dvoj-efekt na zemi. Každé fouknutí kresbu poničí, což je kontrast k masivnímu stolu a židli na konci kresby. To není „lehkonohá“ akce „vysypání tažením o možnosti bedýnky a těla“, ale komplikovaná a symbolicky „zahuštěná“ úvaha nad svorníky rodiny a domova: stolu a židle, kde písek figuruje také.

První fáze – akce židli – přinesla úvahu nad časem volně sypaným (větší a menší hromádky) a pískem „třeným“ váhou židle. Druhá fáze – přisunutý stůl – zmnožila třené stopy. Na jejich kvalitě (řídké, husté, roztřesené) se tělesnost asistentů propsala; to je motiv chování média pozdvihnutý ze sedmdesátých let, ale není cílem, je součástí dalších metaforických vztahů: stůl, židle, domov, setkávání rodiny, volné, hnětené, ovlivňované. Jednou volné plynutí času, podruhé „z-obsažněný“ čas pro něco, nebo pro někoho. Komplikovaná úvaha nad volným a ovlivňovaným, „stolem a židli“ jednak

umožněným, ale také třeným nebo dokonce drceným... jak tak rodiny, svazky a domov přinášejí.

Téma stolu a domova pokračuje v objektu Sand Table, kde je hlavní napětí drženo v ostrosti obrysů atributů stolování, které musí v šikmé rovině držet písek jistě jemnosti, a opět je k ostrosti těchto hran podstatné, že jsou důsledky propadání písku odstraněny. A tak sice vidíme dokončené procesy padání (od 12'16 do 13'58), ale stejně stále při sypkosti písku hrozí. Vratké zastavení, které je pointováno stolováním, scházením se u společného stolu, „večeřadlem“, které rozehrává významné kulturní konotace napříč náboženstvími, Starým i Novým Zákonem.

Ullman zde nejvíce nechal působit přirozené procesy písku na poušti, erozi a tvorbu muld a přesypů. Tyto neurčité kráterky jsou protikladem k ostrosti stolovacího „vymyšleného“, ve smyslu k civilizaci a kultuře odkazujícího designu. Kráterky podléhají zákonu gravitace a chování právě takového typu sypkosti a suchosti písku, zatímco do stolovacího designu je vtěleno myšlení o pohybu ruka – ústa: nabodávání, řezání, nabírání, podávání... Významnou roli hraje světelný režim objektu: jednak nasvícení krystalků písku seshora, protože exkluzivní třpyt na rovné ploše není lom světla v krátercích, a pak vržený stín. Naše zkušenost s podobnými přesypy a pískovými krátery počítá s „bezedností“ či „hmotou“ písku, o to větší kontrast způsobuje „useknutá“ plocha stolu a chybějící „hmota“, která tyto procesy v přirozeném světě provází. Pod navátým nebo zavátým (?) probleskuje civilizační, které se ve své ostrosti zjevuje hlavně ve stínu na zemi, kde naprosto chybí efekt písku (na 14'21).

1.5 Prázdnost po přítomnosti člověka

Od 14'23 minuty sledujeme další téma výstavy a to je „noření“ objektů do podlahy galerie, která se stává jakýmsi apokalyptickým pohltivým magmatem. Není jisté, zda se objekty potápí nebo vynořují, každopádně fragmentárnost a procesualita pointují stabilitu konstrukcí, které jsou všechny sice pravoúhlé, ale diagonální vratkost jim dodává obvyklou Ullmanovu „dynamiku ve státnosti“, kterou jsme zatím objevili v každém autorově díle, kterým jsme se zabývali. Osamělost jednotlivých „nořících se“ evokuje představu, co všechno může být „pod hladinou“, a dostavuje se oceánický pocit nezměrného množství, ze kterého vidíme jen poslední zbytky ledovce. A tak v Ullmanově díle platí, že jako dynamičnost cítíme ve statickém a existenční témata bez přítomnosti lidí, tak zde osamělost „trosek“ evokuje množství. Stav po potopě, po rozprášení domovů.

Třetí performance z raného díla začíná na 18'50 minutě: nabírání, vrh, odražení a pád a to až do „přemístění“ původní hromady písku do posypu pod zdí/překážkou vrhu. Předvádí, jak se chová při hodu lidským tělem a silou, což využívá pozdní dílo *Svatba* (od 19'39 minuty). *Svatba* pracuje s grafickou metodou rezervy, kterou tvoří lidé a předměty na fiktivní svatbě, a jejíž výsledný vzhled je vymezen také směrem hodu, Ullmanovým tělesným výkonem a množstvím vrženého písku. Písek se na zemi chová, tvoří gestický efekt, sám sebe místy shrabuje, vrství se a posouvá. Když lidé opustí svá místa, a to

chůzí po stolech, aby nepoškodili gestický obraz na zemi, zbude (obvyklé) Ullmanovo prázdno po přítomnosti člověka, tentokrát ne po spálených knihách, ale po rituálu zakládajícím domov a rodinu. Uklízení shrabováním je další akce, která odkazuje nejen k tažení stolu (*Mapa*), ale také dala vznik Ullmanovým kresbám, které jsme ve videu sledovali na 18'30 minutě.

Jaké strategie jsme v Ullmanově „pískovém“ sochařském díle objevili? (a) Vytvoření stopy tlačáním do hmoty, (b) vyprazdňování tažením, (c) naplňování sypaním a hlazením (*Půlnoc/Den*), (d) kresba roztíráním sypkého (*Mapa*), (e) volný pád, (f) ubírání házením, (g) otisky vrhem, rozprášením, dopadem a posuvy (*Svatba*), které souvisí s (h) kresbami vzniklými rezervou a tahem. Skrývají se za nimi všední zkušenosti, jako je zametání, vyprazdňování, uhla-zování, které rozpracovávalo rané Ullmanovo dílo. Tímto způsobem jeho dílo souvisí s lidskou bytostí, která se ale nikdy v jeho díle neobjevuje. Daří se mu spojovat soukromé a nadčasové, snad až kosmické. Tematizuje prázdnotu, ač vytváří objekty. Jeho rané dílo přesvědčivě ilustruje sedmdesátá léta a jeho pozdní tvorba, kořenící v druhé moderně, předjímá postmoderní postupy.

2. Strategie a její variace: nalezení shodného při vědomí odlišností

Abychom Ullmanovy postupy mohli označit jako metaforické, a tedy plodící exprese, ne jako nahodilé autorské přístupy, museli jsme pro ně najít reci-proční výkladové pole, které jsme našli v běžném životě: zametání, uhla-zování (omítky, ubrusu, činností kolem domova a domu). Tedy jsme je zakotvili na straně jedné ve všedním a žitém, na straně druhé v důležitých hodnotách paměti, viny, odpuštění, domova, ale i národa. A tak jsme Ullmanovy postupy zdůvodněně označili jako existenciální metafory, týkající se našich životů, osudů, hodnot. I v běžných životech uspořádáváme/uklízíme, uskupujeme do symetrických uskupení, i v krajině si uspořádanosti okamžitě všimneme, čímž vyjadřujeme tendenci k řádu.

V této kapitole pro Ullmanovy strategie najdeme ne již výkladový rá-mec existenciální, ale oborový. Přesvědčíme se tak o důležité interpretační praxi, která souvisí s analýzou díla, totiž se zdůvodněným kontextem pro vybranou strategii a tedy s přípravou pro edukaci. Sledovaný autor používá určitou strategii a my ji můžeme najít variovanou u dalších autorů. Vždy je ale nutné všimnout si doby, ve které tito autoři dané postupy užívají a co jimi získávají, stejně jako jsme autorovy akce ze 70. let, také založené na práci s tělem, jasně odlišili od pozdního díla. Tedy po nalezených shodách (autory níže bude spojovat spolupráce s živly, procesy a krajinou) je naprosto zásadní uvést odlišnosti.

Pouze tehdy strategii variovanou dobou a rozmanitými autorskými in-tencemi – proč tuto strategii vůbec užívají a co tím ve své době získávají – můžeme chápat komplexněji a ve významu, který nám pomáhá uspořádávat dějiny umění do významových souvislostí. Kdybychom ji takto kontextuálně neukotvili, proměnila by se na konkrétní autorův přístup a nemohla by být například typickou pro určitá léta, tedy by nám nesloužila v obecnější poloze

svého obsahu. Autorův přístup chápeme jako konkrétní případ, zatímco kontextuálně zakotvenou strategii jako objevenou obecninu. Daný autorský přístup v nalezené a doložené strategii je pak pouze jednou z vícero variant rozsáhlejší praxe a my můžeme sledovat, kdy se vynořuje v dějinách kultury jako inspirující pro řadu autorů či kdy se například začíná objevovat opakovaně. Pak je podstatné zjistit, s jakými novými obsahy, protože se změnil její kontext.

Objevovat strategie, umět je chápat ve spojitosti s určitou dobou, znamená, že při významných shodách zároveň zaznamenáváme odlišnosti a vsazujeme jev do adekvátního kontextu. Je to jednak velmi účinná možnost, jak chápat dějiny oboru v souvislostech a trsech a neutápět se v jednotlivých případech autorských řešení, ale také možnost, jak pro jednotlivé autory získat výkladový rámec porovnáváním a vyhledáváním shod při podstatných odlišnostech s jinými. Jedná se o analogie vedoucí k procesu abstrakce, která aby se nestala pouhou podobností, ale aspirovala na to stát se strukturním vztahem, musí uvnitř sebe nést pravidla chování dané struktury v daném kontextu, které objevujeme/vymýšlíme/tvoříme. Jedná se tedy o mentální výkon „myslet v oboru“. Nejen co se za jakých podmínek děje nyní, ale i odhad budoucího, co se za pozměněných podmínek zřejmě dít může nebo by se dít mohlo: potencialita možného. Struktura nám umožňuje předpokládat a vytvářet závěry (Peregrin 1999).

Nejedná se tedy o mentální entity a představy „v naší hlavě“ (subjektivní prožitky), ale o námi nalezené a v oboru zakotvené významy, obsahy a strukturní vazby díla, což jsou nehmotné ideje existující mimo individuální lidskou mysl. Subjektivní zážitek je autentický a časovaný, zatímco nehmotné ideje jsou bezčasá abstrakta.⁸

Zde oceníme (byť jsme vizuální obor) nezastupitelnou roli jazyka, bez kterého by dohody o těchto intersubjektivně potvrzovaných/vyvrácených idejích nebyly možné. „Bez přirozeného jazyka nemáme schopnost pojmy vytrhnout z jejich propletených konekcíonistických sítí a manipulovat s nimi“ (Dennett 2004, s. 146). Analogicky pak vztahy, které jsme vymysleli pro strukturní naši zkušenosti (s Ullmanovým dílem), mají sílu ovládat konfigurace celého svého kontextu, tedy i diskurzů a teorií, které se k ní vážou.

Práce s pískem, hlinou, jámou, zrcadlením, nebem a důsledná nepřítomnost těla v díle Michy Ullmana, který na tělesné akce navazuje a k tělu a jeho měřítkům odkazuje, způsobují propojení lidského, duchovního s živly, se základní materií. Tato strategie má vícero zástupců a to i na české scéně.

Prvním příkladem variací tohoto přístupu může být například Jiří Příhoda.⁹ Jeho dílo *Spojit nebe se zemí*, obr. 8, s. 59, je instalací, která slouží k umělému vyvolání blesku a pochází z období, kdy toužil propojit duchovní a fyzické se silami přírody a s technickým experimentem. Toto dílo následuje po Příhodově „lesním období“, kdy převážně v noci a bez účasti diváků pracoval ve fyzicky náročných a rituálních akcích s ohněm a trojúhelníkem, obr. 9,

8 Významy, obsahy a struktura díla jsou nehmotné ideje a jsou proto mimo lidskou mysl. Nelze je proto zaměňovat s mentální entitou a představami „v naší hlavě“ (Slavík et al. 2013).

9 Jiří Příhoda, PRIHODAars 2002–2023 [online] © 2023 [cit. 4. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.jiriprihoda.cz/spojit-nebe-se-zemi-1986-88/>

s. 59, (*Sredni Vaštar*, 1986; *Prostor blankytu*, 1985).¹⁰ Na vrcholu Havlova kopce nedaleko města Batelov učinil Příhoda první pokus o vyvolání blesku v roce 1988. Projektoval situaci, kdy z navijáku vystřelený drak z duralu a hedvábí dosáhne ve výšce výboje blesku. Šlo mu o propojení různých prostředí jedním objektem pomocí technického experimentu, toto zaujetí technickým a předjímání kvazi vědeckých experimentů připomínají svět Julese Verna. Přináší tedy při shodě (živly-matérie krajiny) jiný obsah a především expresi, než dílo Ullmana, ale také než srovnatelné strategie dalšího vybraného autora.

Dalibor Chatrný,¹¹ další český autor, jehož výstavu jsme měli možnost vidět v *Domu U Kamenného zvonu* v roce 2015 (kurátor Jiří Machalický), v roce 1973 vytvářel skici pro *Plastiky země – vzduch*, obr. 10, s. 59. Zejména obr. 11, s. 59 připomene noření Ullmanových objektů domova, stejně jako Chatrného práce se zrcadlením *Souvislosti protilehlých horizontů a Záznamy zrcadlení*, (viz webové stránky) připomenou odlesky mraků z Ullmanova památníku na berlínském Bebelplatz.

Byť uvedené autory spojuje zájem o stejné procesy, strategie na rozhraní živlů, jejich propojování, metaforické uchopení materiálů krajiny a hledání nového vnímání a prožívání prostoru, je významný rozdíl ve způsobu užití této strategie a v obsažnosti díla. Protože uvedená Chatrného díla na papíře jsou ze 70. let, opět připomeneme již výše zmíněnou situaci stavu světa umění (nalezení existenčního prostoru) a land artové projekty, v případě Chatrného významné formální vytríbenosti. O tom svědčí další kontext jeho díla: kresby magnetem, Statická hudba, ale také architektonická realizace v Brně z roku 1982, jak přehledně systematizují uvedené webové stránky autora.

Závěr: tvorba obsahu díla

V předchozím textu jsme našli jednotně vyjádřitelnou strategii: práce se živly a prostorem krajiny a doložili tři odlišná provedení (Ullmanovo, Příhodovo a Chatrného), která představují varianty tohoto velmi plodného přístupu. Tedy ač jsme našli shodný obsah strategie (čímž jsme ji vymysleli a teď můžeme ověřovat její vlivnost, četnost, návraty atd.), také platí, že vždy ještě lze v každém z děl najít obsah jiný, který přesahuje dříve objevenou shodu a vypovídá o jejich rozdílnosti.

V tomto smyslu je obsah každého artefaktu/strategie otevřený pro objevy předem neočekávané souvislosti. Obsah plynule vyrůstá ze „systému vzájemných poukazů“ a ze strukturních interakcí, je to tedy „neurčená určitelnost“. Obsah je určitelný a myslitelný, ale při každém určení „něčeho“ on sám zůstává neurčeným předpokladem určitelnosti svých strukturních jednotek – významů kotvených v jazyce jako pojmy. Obdobně pojem obsah: je určitelný a myslitelný, ale při každém určení „něčeho“ on sám zůstává neurčeným předpokladem určitelnosti, protože během vnímání „jev zastíňuje

10 Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě. Jiří Příhoda: intervence Sochařský park hrad Roštejn. [online] © 2023 [cit. 5. 8. 2023]. Dostupné z: <https://ogv.cz/jiri-prihoda-intervence-socharsky-park-hrad-rostejn>

11 Dalibor Chatrný [online] © 2023 [cit. 4. 8. 2023]. Dostupné z: <https://dalibor.chatrny.cz/index.php?category/28>

předmět současně s tím, jak mu dává vyvstat“ (Barbaras 2005, s. 105; Slavík et al. 2013).

Obsah je vzájemně zacyklen s kontextem, takže ten, kdo ho vymýšlí, musí při řešení tvůrčího nebo interpretačního problému zvládat syntézy mezi historicky situovaným „aktuálně časovaným“ obsahem své zkušenosti, a sice také historickým, ale relativně mnohem stálejším intersubjektivně sdíleným kontextem (Slavík et al. 2013, s. 115–150).

Tyto úvahy o tvorbě obecného z jedinečného jsou ukázkou „myšlení“ v oboru. Jsou podmínkou pro vytvoření kvalitní edukace umění či galerijní animace.

Literatura

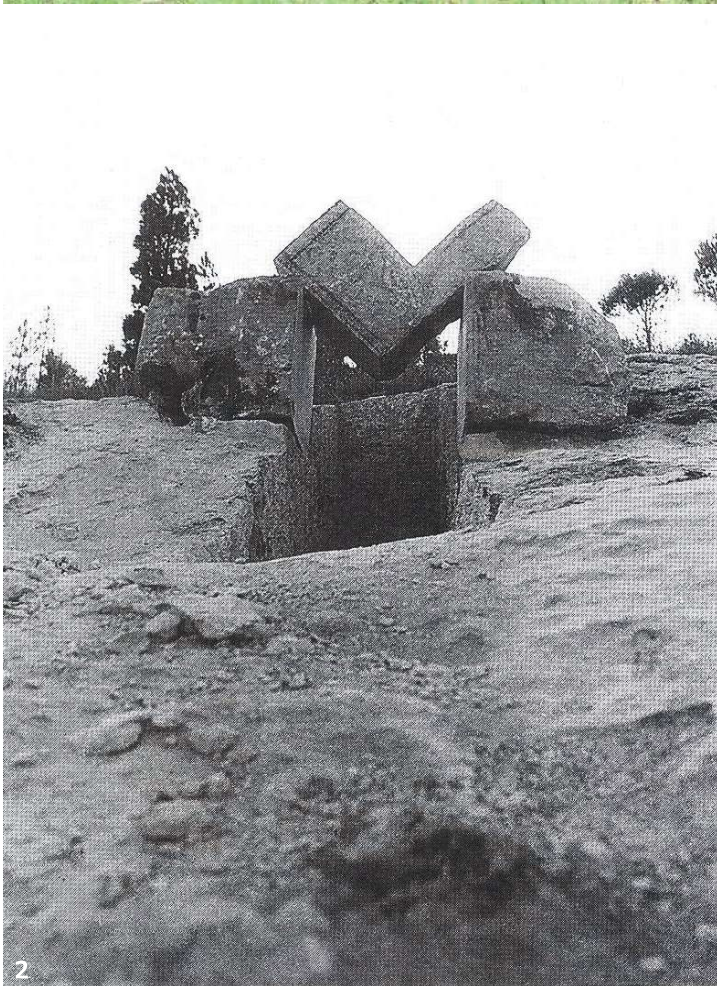
- Barbaras, R. (2005). *Touha a odstup: úvod do fenomenologie vnímání*. Praha: Oikoymenh.
- Dennett, D., C. (2004). *Druhy myslí. K pochopení vědomí*. Praha: Academia.
- Dytrtová, K. (2019). *Metafora a médium*. Ústí nad Labem: FUD UJEP.
- Dytrtová, K. (2021). *Galerijní animace: obraz a text*. Ústí nad Labem: FUD UJEP.
- Hawkes, T. (2004). *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host.
- Merleau – Ponty, M. (2008). *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH.
- Merleau – Ponty, M. (2004). *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH.
- Peregrin, J. (1999). *Význam a struktura*. Praha: OIKOYMENH.
- Ruhrberg, K. et al. (2004). *Umění 20. století: malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie*. Praha: Slovart.
- Slavík J., Chrz, V. & Štech, S. et al. (2013). *Tvorba jako způsob poznávání*. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum.
- Sokol, J. (1996). *Rytmus a čas*. Praha: Oikoymenh.

Internetové zdroje

- Givon Art Gallery, Micha Ullman [online] © 2023 [cit. 12. 04. 2023]. Dostupné z: <https://www.givonartgallery.com/artists/micha-ullman>
- Wikipedia. Prázdná knihovna [online] © 2023 [cit. 02. 08. 2023]. Dostupné z: Prázdná knihovna – Wikipedie (wikipedia.org)
- Micha Ullman – Sand Clock Exhibition at the Israeli National Museum [online] 24. 6. 2013 [cit. 02. 08. 2023]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=r6HPQDDFX2o&ab_channel=OrenHarel
- Wikipedie, Micha Ullman [online] © 2023 [cit. 02. 08. 2023]. Dostupné z: Micha Ullman – Wikipedie (wikipedia.org)
- Jiří Příhoda, PRIHODAars 2002–2023 [online] © 2023 [cit. 4. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.jiriprihoda.cz/spojit-nebe-se-zemi-1986-88/>
- Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě. Jiří Příhoda: intervence Sochařský park hrad Roštejn. [online] © 2023 [cit. 5. 8. 2023]. Dostupné z: <https://ogv.cz/jiri-prihoda-intervence-socharsky-park-hrad-rostejn>
- Dalibor Chatrný [online] © 2023 [cit. 4. 8. 2023]. Dostupné z: <https://dalibor.chatrny.cz/index.php?/category/28>

Bibliografická citace

- Dytrtová, K.: Micha Ullman – konkrétní a obecné. Micha Ullman – specific and general, *Výtvarná výchova 1–2*, (64) 2024. ISSN 1210-3691. s. 28–41.



**„Jáma,“ říká umělec,
„je přesně napůl plná
a napůl prázdná.
To znamená, že
materiál je přítomný
a nepřítomný zároveň,
dalo by se také říci:
substance a duch.**

1 — Micha Ullman, Země/Uzemnění, 1987, Kassel, Documenta 8

2 — Micha Ullman, Nebe, 1983, vápenec, Tel Hai



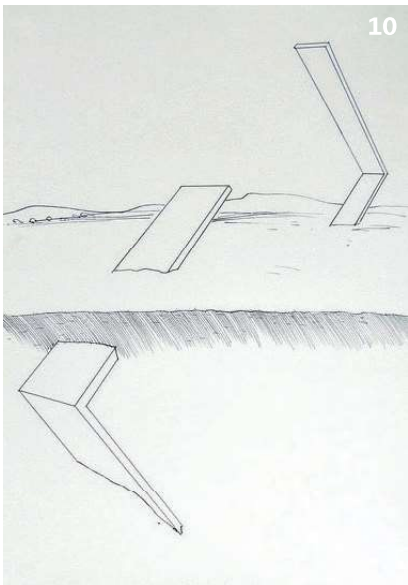
- 3 — Micha Ullman, 1972, výměna půdy mezi palestinskou vesnicí a izraelským kibucem
- 4 — Micha Ullman, Prázdná knihovna, 1995, Bebelplatz, Berlin
- 5 — Micha Ullman, Půlnoc, 1988
- 6 — Micha Ullman, Den, 1988
- 7 — Micha Ullman, Mapa, 2002
- 8 — Jiří Příhoda, Spojit nebe se zemí, 1986–88
- 9 — Jiří Příhoda, Sredni Vaštar, 1986
- 10 — Dalibor Chatrný, Plastiky země vzduch, 1973
- 11 — Dalibor Chatrný, Plastiky země vzduch, 1973



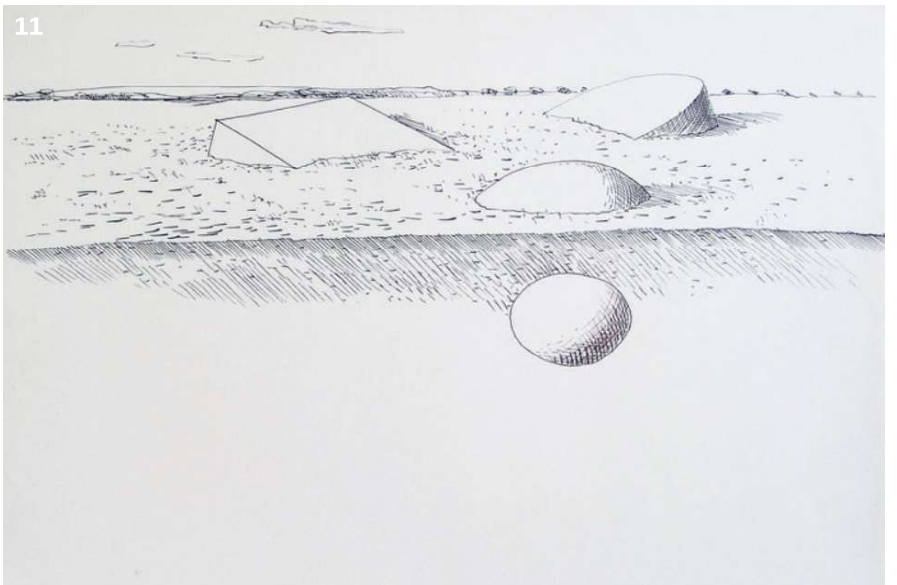
7



8 9



10



11