JIRKA

\+

DAVID

Korektně nekonvenční Jiří David / muž středních let

Jan Mahr

Magisterská diplomová práce, obor: Tvůrčí fotografie, vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus , oponent: Doc. Mgr. Aleš Kuneš

Korektně nekonvenční Jiří David / muž středních let

Jan Mahr

Magisterská diplomová práce

obor: Tvůrčí fotografie

vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

oponent: Doc. Mgr. Aleš Kuneš

Institut tvůrčí fotografie Filosoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě

Opava 2009

Děkuji celému Institutu tvůrčí fotografie a především Prof. PhDr. Vladimírovi Birgusovi
Dále mnohokrát děkuji Jiřímu Davidovi, Jiřímu Ptáčkovi ml., Vítu Soukupovi, Janu Kubešovi

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do knihovny FPF SU v Opavě, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

V Českých Budějovicích 8. září 2009

© 2009 Jan Mahr, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

Obsah

Vlastní text, který mapuje životní údobí a s ním spojenou práci Jiřího Davida, jsem koncipoval jako souvislý tok textu, do kterého jsou včleněny kapitoly, v nichž se zabývám stěžejními fotografickými cykly autora.

úvod	4
Korektně nekonvenční Jiří David	10
Skryté podoby	20
Moji rukojmí	29
Tak daleko, tak blízko	34
David David	36
Bez soucitu	39
rozhovor s Vítem Soukupem	45
rozhovor s Jiřím Ptáčkem	56
Jiří David, ročník 56.	62
Inside Out	68
Neodcházej, zmiz	69
Pátá pečeť	73
Předběžná retrospektiva	83
závěr	85
poznámky, citace, použitá literatura	87

stručná anotace

proč jsem se pro toto téma rozhodl: Jiří David je současný „výkonný" umělec. Jiří David je výtvarný umělec volně používající médium fotografie. Jiřího Davida osobně znám a pomocí tohoto textu se chci utvrdit ve svých pohledech na danou problematiku nebo je naopak přehodnotit.

Cíle práce: Čtenáři bych chtěl následujícím textem přinést nejen známá fakta o které se také opírám, ale také něco z pozadí vzniku Davidových děl a projektů.

Struktura práce: Rozhodl jsem se text rozdělit na dvě části, paralelně probíhající na každé stránce. V pravém sloupci je vlastní text práce popisující Davidův život, umělecký vývoj a konkrétní díla, v levém sloupci je záznam mých rozhovorů a emailové korespondence s autorem. Pohledů na Jiřího Davida a jeho umění je mnoho, samotnou kapitolu tvoří výklady děl teoretiky umění. Proto se v mém textu objevují citace úryvků jejich prací, jelikož je pro mně důležité, můj pohled konfrontovat s jejich spontánními i konstruovanými výklady autorova díla.

V zájmu mého co možná nejkomplexnějšího pohledu na Jiřího Davida je dále struktura práce rozdělena na jedné straně na text, který se již objevil v mé bakalářské práci, který jsem také zčásti upravil a doplnil a na straně druhé na zcela nový text zabývající se především nejsoučasnějšími pracemi a projekty autora. Do celkového konceptu textu jsou také vloženy reakce na mé otázky, které mi zaslali Jiří Ptáček ml. a Vít Soukup.

„Dobrý den.
Jmenuji se Jiří David. Zabývám se činností, která se nazývá normálně umění.“(1)

Jiří David, „Rick Decart“ českého „výtvarného“ umění, permanentně testuje analogickým způsobem cílené i náhodné diváky svého díla, dílo samotné a v neposlední řadě i sám sebe v komplexním horizontu okolí. (2)

Psát diplomovou práci o díle a především fotografické poloze práce Jiřího Davida není pro mne zase nic noveho. Podstupoval jsem toto již v roce 2005, když jsem pracoval na diplomové práci bakalářské, která je součástí této magisterské práce. Říká se ale, že člověk nevstoupí dvakrát do stejné řeky! A já si troufám tvrdit, že toto platí i v mém případě. To se nyní pokusím vysvětlit. S Jiřím Davidem se znám osobně přibližně od roku 2001. Poznali jsme se díky našemu společnému kamarádovi malíři Petru Písaříkovi a od čistě pracovního vztahu, kdy si mne Jiří David „najal“ k fotodokumentaci svých obrazů, jsme dospěli k určitému druhu přátelství. Dalších pět let jsme se vídali poměrně často. Nutno podotknout, že po celou tuto dobu jsem také pořizoval Jiřímu fotodokumentaci nově vznikajících děl. Ať již to byly obrazy (například cykly *Při vědomí*), objekty nebo instalace (*Srdce nad Hradem*), ale také třeba i provedení úprav interiérů divadelního prostoru Činoherního klubu. A ačkoli jsem nebyl a nemohl být u vlastního vzniku děl, často jsem byl jedním z prvních, kteří měli tu možnost nová díla uzřít. A s autorem o nich diskutovat. Jak z logiky věci vyplývá, tehdy v mé bakalářské práci se samozřejmě určitá má zainteresovanost a mé vlstní prožitky v textu promítly. A kdo zná jiřího Davida osobně, mi určitě dá za pravdu, jakou silou jeho charizma a sugestivní vystupování dokáže připoutat. Nyní je situace ale odlišná, ne že by naše přátelství doznalo změn, ale již se nevídáme tak často. Naše zatím společné pracovní setkání bylo na přípravě katalogu (knihy) Neodcházej, zmiz v roce 2007. Tudíž (a jak je patrné) dva roky vnímám nově vznikající díla již v odstupu v roli diváka znajícího práce určené prezentaci a znajícího konotace a významy které autor divákovi nabízí. A právě tento výstup z intenzivního „pracovního procesu“ Jiřího Davida mi vytváří specifický odstup dovolující mi vnímání jeho děl zase jiným prizmatem. Ne v rovině diametrální změny pohledu na jednotlivé artefakty, ale v linii chápání vzniku děl a celkové autorovy sebeprezentace. A dlužno dodat, že mne právě tyto aspekty stále více v celé práci Jiřího Davida zajímají. A pokud dále ponechám text této práce ve znění úvodu práce bakalářské (se kterým i s odstupem doby souhlasím) nezbývá než podotknout, že mne čeká úkol zdolávat laťku asi ještě vyšší. Ve své práci také publikuji dva rozhovory, s Jiřím Ptáčkem a Vítem

obr. 1: Alena Kotzmannová, z cyklu Kyjev Kiev, 2001, černobílá fotografie (zdroj katalog Kyjev Kiev)

Soukupem. Druhý jmenovaný v zimě roku 2007 zemřel. Domnívám se, že čtenář při četbě tohoto rozhovoru pocítí, s jakou upřímností a s jakým osobitým pohledem Vít Soukup reflektuje práci a osobnost Jiřího Davida. Zmiňuji se o tom zde proto, že pro mne, a musím podotknout, že asi pro většinu přátel Víta Soukupa, s ním zmizelo určité schéma pohledu nejen na práci jiřího Davida, ale na celé umění a vlastně celý život.

Musím podotknout, že psát diplomovou práci o fotografické poloze tvorby Jiřího Davida se mi zdálo na první pohled , ve smyslu vytyčení směru svého pohledu, snadné. Tato práce by se dala rozdělit podle reakcí na jeho díla, jak lidí do umění zasvěcených, tak laiků, do zcela jasně definovaných oddílů a já bych k tomuto pohledu také mohl snadno sklouznout. Vždyť málokterý český umělec může registrovat ohlas na své dílo u celé české populace, včetně občanů, kteří se o výtvarné umění vůbec nezajímají. Je to způsobené samozřejmě faktorem zapojení děl do veřejných míst. A to těch nejexponovanějších. Třeba podotknout, že svou, do jisté míry komickou roli zde sehrává také jméno DAVID, jenž je také křestním jménem jiného umělce, který se inplantováním svých děl co nejblíže veřejnosti zabývá. Z Jiřího Davida a Davida Černého tak u mnoha lidí uměním se nezabývajících vzniká jedna „mýtická" osoba. A pokud podzim a zima 2002 byl suverénně u celé české společnosti ve znamení Jiřího Davida a jeho *Srdce nad Hradem*, tak rok letošní patřil suverénně *Entropě* Davida Černého.

Také v době, kdy jsem Jiřího poznal, jsem právě pracoval na teoretické diplomové práci (v letech 2001–2002 na Pedagogické fakultě Jihočeské Univerzity) zabývající se interpersonálními vztahy v současném výtvarném umění. A její dosti obsáhlá část se týkala práce Jiřího Davida, konkrétněji jeho cyklu *Skryté podoby.* Na vytvoření mého jasného názoru na jeho dílo jsem potřeboval tenkrát jen krátký čas. Nyní se stává opak pravdou. Za dobu, kdy jsem mohl nahlédnout do struktury Jiřího práce a pohybovat se v jeho ateliéru, být u realizací ambiciozních instalací ve veřejných prostorách, prohlédnout si obrazy, objekty a fotografie, které sám autor nechce vystavovat, daleko více zjišťuji, že ten můj rychlý černobílý pohled na jeho práci je v troskách a vše se stává mnohem a mnohem komplikovanější a nejednoznačné.

„Ahoj Honzo, všechno je pravda, narodil jsem se jak říká M. Dostál, neboť to na mámu přišlo nečekaně a sál byl plný. Možná tam v té čekárně dotáhli nějakou slušnější postel, to nevím, ber jak ber!“

V mém obraze Pod sluncem je důležité, že tam byly přilepeny i mé vlasy, což se dnes dá možná psychologicky interpretovat jako jistá sebeidentifikace s objektem umění, což v jedenácti letech je divný, ne?!

obr. 2: Pod sluncem, 1967, kombinovaná technika na lepence, 20x35 cm (zdroj: monografie Jiří David)

Jiří David se narodil 28. srpna v Rumburku. Martin Dostál v textu knihy Jiří David se odvolává na katalog k výstavě Na Bidýlku, kde je k místu narození uvedeno: „ na severu, mezi kopci, přesněji na kožené lavici v čekárně.“(3)

Rané dětství prožívá v malé vesnici Dolní Poustevny, kde má rodina předky z otcovy strany, kteří do těchto míst přicházejí po II. světové válce. „Při vzpomínkách na to, čím chtěl být, se svěřil, že by chtěl být myslivcem. Nikoliv snad proto, aby měl blízko ke střelným zbraním, ale protože vyrůstal v těsném kontaktu s přírodou“(4) V této souvislosti vidím před sebou obraz *Pod sluncem,* který Jiří vytvořil v jedenácti letech. Kde ve formě expresivní malby na lepence provedl asambláž z knoflíků, provázků, mušlí a tuby od barvy. Po přestěhování ze samoty do Děčína, kde jeden rok navštěvuje Střední průmyslovou školu železničářskou, se dál Jiří s rodiči stěhuje do Ostravy. To v roce 1973. Zde navštěvuje Průmyslovou školu strojní. V knize Petra Volfa se také dočítáme o Davidových problémech v rýsování. Rysy prý vyměňoval od svých spolužáků za své scifi kresby. Maturita, vojna, koksárny a konečně post kulisáka v Divadle Petra Bezruče. Tam také poznává Viktora Koláře[1].

V této době, již od roku 1976, se opakovaně snaží o přijetí na Akademii výtvarných umění. Stálé nepřijetí je na sedmý pokus v roce 1982 vystřídáno úspěchem. Přijat je profesorem Janem Smetanou[2]. Netřeba zdůrazňovat, jak bylo klima na AVU oproti dnešku rozdílné a kritéria pro přijetí také asi nebyla vždy podle pravidel a v mnoha případech hrály kádrové profily dosti velkou roli. I přesto se v tomto klimatu objevují jména, která budou silně ovlivňovat podobu českého umění především devadesátých let. Martin Mainer, Tomáš Císařovský, Antonín Střížek, Jan Merta, Petr Nikl a Stanislav Diviš[3]. Poslední dva jmenovaní se později stanou Davidovi kolegové ve skupině Tvrdohlaví.

David se v této době věnuje výhradně malbě, kterou studuje v ateliéru Arnošta Paderlíka[4], i když vznikají i prostorová díla, jako je například asambláž *Stříbrný vlk*. Z velké potřeby mladých studentů umění, kterým je v dobách studií zapovězené samostatně prezentovat svá díla veřejnosti, vzniká v roce 1983 „ilegální“ výstava nazvaná prostě Konfrontace. Název výstavy odehrávající se v Davidově soukromém ateliéru vystihuje

Tenkrát jsem chtěl malovat jako Jan Zrzavý“.

Existovalo na AVU určité napětí mezi vámi, kteří jste nebyli přijati na základě nějaké komunistické „tlačenky“ a těmi, kterým to zařídil „strýc“. Jak to vlastně fungovalo? Já konkretně znám „takové malíře“ studující třeba také u Smetany, jejichž práce je dnes stále v intencích Fondu výtvarných umění. a kteří jsou přesvědčeni o své roli „arbitrů dobrého vkusu“ a kteří nemají o své práci žádné pochybnosti. To museli být tví spolužáci? Jak jsi ve škole s takovými lidmi vycházel, nebo jsi na to kašlal? A také jsem zaslechl názor (již nevím od koho), že někteří z profesorů po revoluci tvrdili, že zůstávali učit, aby tzv. „ředili bahno“?

Máš pravdu, mnoho lidí i od Smetany se „prokousalo“ do „dílových abstrakcí“ dobrého vkusu. Smetana však vychoval i některé dobré umělce. Je to paradox, že ne moc a přitom byl nejliberálnější. Já u něho dělal pouze přijímačky! Samozřejmě jsme věděli alespoň u těch jasných, kdo a jak se dostal, a udržovali jsme si od nich patřičnou distanc! To ředění bahna je slabé alibi pro konvenci a konfekci a je to směsné a už tehdy bylo!!!

Ty jsi už vstup do fondu minul, jak by ses s tím vypořádával?

hlavní myšlenku akce. Nehovořit nad díly pouze v akademickém kruhu školy, ale vyexpedovat je k širšímu spektru diváků. Výstavy si brzo našly poměrně značné publikum nejen z řad studentů Akademie a Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Nakonec během dalších let, než začala plně fungovat skupina Tvrdohlaví, zaznamenala výstava ještě šest pokračování.

V roce 1987 je založena skupina Tvrdohlaví, jejímiž členy jsou Stanislav Diviš, Jaroslav Róna, František Skála, Čestmír Suška, Petr Nikl, Stefan Milkov, Michal Gabriel, Zdeněk Lhotský. V pozici jakéhosi manažera skupiny se objevuje jméno Václava Marhoula[5], kterého jako manažera (v tomto případě je termín manažer naprosto v pořádku) můžeme chápat především díky velké výstavě uspořádané ve Valdštejnské jízdárně v roce 1999. To by se dalo opravdu chápat jako promyšlený marketingový tah, neboť od roku 1991, kdy se skupina oficiálně rozpadla, se tvorba členů značně názorově rozdělila a její znovusloučení k této velké ambiciozní a salónové výstavě rozhodně nepramenilo z nějaké naléhavé potřeby členů k opětnému spoluvystavování. Záměrem bylo spíše utvrzení se v konstantách, na nichž určitá umělecká generace vyrostla. „Tato skupina vnesla do českého prostředí filozoficko-výtvarný pojem postmoderny“.(5) Vedle autorů jako Čestmír Suška, Michael Gabriel, Stefan Milkov, Jaroslav Róna, kteří stále zůstávají věrní intencím své práce z dob Tvrdohlavých, stojí František Skála a Petr Nikl, kteří se posouvají dále a stále hledají další polohy pro svou práci. Nejdále zachází Jiří David, jenž začíná proplouvat mezi uměleckými disciplinami zcela volně. Což dnes také mnozí z jeho z bývalých kolegů nenesou zrovna se sympatiemi.

V Davidově práci se v této době stále intenzivněji hlásí ke slovu vlivy uměleckých vzorů především z Itálie a Německa. Martin Dostál v Davidově monografii dodává „Prezentoval David díla v intencích nové divoké malby a italské Transavantgardy.“ Tyto vlivy jsou ale již patrné při studiích na Akademii, kdy schématické obrazy, jako například *Říká se, že nová vlna je mrtvá*, jsou střídány expresivní formou (např. obraz *Milenky*). Pro další obrazy je charakteristická hutná zemitá malba. Což může připomínat barevný kolorit německých „Divokých“. Při letmém pohledu na díla například Waltera Dahna nebo

Honzo, fond mne neminul, mělo to podobu fondu mladých umělců, či jak se to jmenovalo, nikdy jsem s nimi nepřišel vědomě do styku (to bylo před revolucí!!)

Jednou jsi na mou otázku na vztahy současných Tvrdohlavých odpověděl: „Můj vztah k ostatním ze skupiny je určitě lepší než vztah například Jaroslava Róny k mojí osobě." Můžeš to specifikovat? Komentujete si ještě vzájemně své umění, nebo se tomu raději vyhýbáte?

Mezi Tvrdohlavými se nikdy moc nepěstoval zvyk být kritický ke své práci, což mne dost sralo, ale byla to většinová vůle, takže k tomu docházelo velmi zřídka, i když jsem se o to s Petrem Niklem a Stanislavem Divišem pokoušel. Ani František Skála o to nikdy moc nestál, natož další!! Dnes si už vůbec své umění nekomentujeme ani náhodou, snad občas se S. Divišem (namátkově!) Jsme totálně jinde!

Kdo vlastně inicioval výstavu Tvrdohlavých ve Valdštejnské jízdárně? Nebyl to především komerční tah? Vždyť z Tvdohlavých se stala dobrá obchodní značka. Myslím si, že některým autorům to asi v otázce návratu do povědomí umění pomohlo, ne? Ty, Petr Nikl nebo František Skála mezi ně asi nepatříte?

Valdštejnská jízdárna byl pokus něco zhodnotit a byla to asi chyba, i když galerie Tvrdohlavých ještě větší. Ničemu to nepomohlo , možná někomu ano?!? Asi ne!

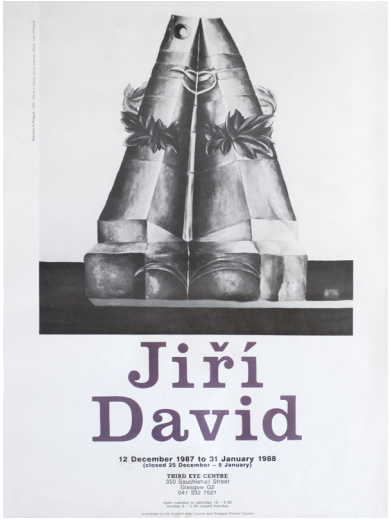
Petera Bömmelse, Rainera Fettinga[6] vidíme mnoho podobností a inspirací německým uměním, které ale v Davidově rukopisu nese rysy poetiky u Neue Wilde[7] scházející. Toto ovlivnění není jen v rovině formy, ale i v námětech (např. starozákonní výjevy). Mnohé z nich ale mají směřovat především do českého prostředí té doby. Možná i toto spojení s vlastí je typické pro práce vznikající v době Tvrdohlavých. Jiří také sám podotýká, že by se nedokázal vykořenit z prostředí České republiky a odejít žít do jiné země. Divadelní pandán české „transavantgardy" má svou podobu v divadelní skupině Pražská pětka[8], která podobně jako Tvrdohlaví představuje určité názorové uvolnění konce 80. let. Navíc se zde čím dál více projevuje vliv určité skupinové kompaktnosti těchto mladých umělců, které je tehdejším režimem, ač přes výhrady, tolerováno. Pro Jiřího Davida to vrcholí spoluprací na filmu Tomáše Vorla[9] *Kouř*. Nutno podotknout,že již v této době se intenzivněji věnuje fotografii. Zatím spíše formou určitého druhu záznamů neaspirujíce na samostatnou prezentaci.

V roce 1986 vzniká cyklus obrazů *Bílá série*, jež mohou evokovat přenesení trojrozměrných plastik s mýtickými motivy, jež v té době realizují ze dřeva nebo z kovu, Jaroslav Róna nebo Čestmír Suška, na dvojrozměrnou plochu plátna. Expresivní forma rukopisu se zde umírňuje a přesouvá se z traktace malby do tonálního kontrastu mezi bílým plátnem a zemitými tóny, jimiž je vlastní objekt na obraze namalován. V protipólu *Bílé série* je série *Černá*. Konkrétní předměty i abstraktní tvary, grafické pojetí plochy plátna, to vše na rozdíl od předešlých obrazů vymazává podmínku tvoření třetího rozměru prostoru. To přechází do podoby vizuální schématičnosti, jež v letech 1988 – 89 graduje v cyklu *Domov*. Kompozičně odlehčené obrazy, provedené povětšinou v technice linkrusta. Národní a folklórní motivy jsou použity se značnou dávkou ironie, na druhé straně je cítit autorovo již zmiňované spojení s vlastí a uvědomění si pocitu neschopnosti jí opustit. V katalogu k druhé výstavě Tvrdohlaví z roku 1989 ve výstavní síňi Úluv můžeme romantické náměty pražských panoramat zapojené do schématické malby v cyklu *Praha krásná, Praha naše* sledovat i u Stanislava Diviše. V tomto období se také začínáme u jiřího Davida setkávat jak s koncepčně tak i vizuálně

obr. 3: členové skupiny Tvrdohlaví, fotokoláž F. Skály a V. Písařík (zdroj: katalog Tvrdohlaví)

ucelenými soubory. Podotýkám také, že obrazy *Černé* i *Bílé série* jsou v současnosti v kruzích sběratelů českého umění té doby velmi žádané. (A jak mi také autor sdělil, z „černobílé" série bohužel nemá asi už nic.)

Jistý předěl pro mne znamenají práce jako je například obraz *Rodina,* jenž vzniká také v roce 1989 , kdy na modrém monochromním podkladu je jen lehkou malbou vyobrazena rodina. Nejedná se ale zatím konkrétně o autorovu vlastní rodinu, jak tomu bude posléze. Zde je již patrný postup, který bude pro mnoho dalších obrazů typický. Reálná fotografie je pomocí starého epidiaskopu přenesena na rozměrné plátno obrazu. Proporce postav jsou tak na plochu plátna promítány bez jakýchkoliv potíží. David ale neusiluje o žádné hyperrealistické pojetí malby! Projekce fotografie svým způsobem eliminuje mnoho kreslířských principů a zvládnutí perspektivních zkratek. Nejzřetelnějšími příklady takovéhoto postupu jsou pozdější obrazy *Chlapec s dýkou*, *Daniel se vzduchovkou*, *Zelený stín, Markéta v polštáři*, které pocházejí ale až z roku 1998. Posledně zmiňovaný obraz má pandán ve fotografii, kterou autor také prezentuje. V těchto plátnech se Davidův rukopis zpřesňuje, modelace objemů není náhodná, daleko více respektující zdrojovou fotografii. Nejde ale v žádném případě o přemalování již vzniklých fotografií, nám odstrašujícím způsobem předváděné např. u Jana Saudka[10], ale o jistý způsob realistické stylizace, ne nepodobné například pojetí tvorby Erika Fischla.[11] Jiřího Davida s tímto autorem spojuje také další a pro mne daleko zásadnější věc. A to jsou časté náměty s dětmi nebo jejich zapojování do scén. Způsob přenosu předlohy postarším epidiaskopem byl také například použit při výrobě obřího bigboardu, jenž byl na podzim roku 1998 společně s podobnými reklamními poutači od Stanislava Diviše, Jiřího Votruby, Františka Matouška a Tomáše Císařovského[12] nainstalován kolem dálnice D1 ve směru z Brna do Prahy. Malba se také v této době začíná oprošťovat od oněch zemitých tónů, projasňuje se, „pastelovatí". A pokd nás napadne například na již zmíněném obraze *Babylónská věž v Čechách* formální podobnost například s Jaroslavem Rónou, nyní se již David definitivně zbavuje „vizuální rétoriky" Tvrdohlavých. V této době se také odehraje událost, která bude další tvorbu často zásadně formovat.



obr. 4: plakát výstavy Jiřího Davida v Glasgow 1987–1988

Ovlivňovala tě tehdy práce Enza Cucchio, Sandra Chii, Palladina....[21] a německých Divokých ? Tipnul bych Kiefera[22] a třeba Immendorffa.[23] Nevím, jak moc se za komunismu dalo tahle jména sledovat. Zajímáš se i nyní o současnou tvorbu těchto autorů? Cucchiho docela velkou výstavu jsem mohl před časem vidět ve Francii. Rozměrné pastelové obrazy. Expresivní lehce provedená malba, které úplně pulzovaly kontury! Až když jsem se přiblížil tak na dva metry, jsem zjistil, že plátno je v těchto místech prořízнuto a pod obraz je vložena neónová trubice

Co se týká německé Nové vlny a italské Transavantgardy: Pravdou je, že jsem měl rád především Enza Cucchio a Francesca Clemente[24], z Němců spíše než Kiefera, tak lidi, jejichž jména jsem skoro už zapomněl, kdyby jsem něco z té (vidíš, nemám

Jiří David se totiž stane otcem.

Po přelomu do devadesátých let se i pro Jiřího Davida začnou prostorové instalace stávat často používaným komunikačním médiem. Je to do značné míry v té době také módní záležitost. Komunikační prostředek, který se v západním světě v druhé polovině minulého století plynule rozvíjel od Pop artu[13] přes minimalistická díla Donalda Judda[14], obří kovové bloky Richarda Serry[15], práce Reinharda Mucha[16] nebo Billiho Woodrowa[17] a vyvrcholil především v objektech a instalacích Josepha Beuyse[18] a Jeffa Koonse[19] se po změně režimu do našeho klimatu doslova vřítil.

V roce 1991 také začíná vznikat zatím Davidův nejambicióznější projekt nazvaný Skryté podoby. Autor nevolí ale nástěnný obraz nebo instalaci, nýbrž černobílou fotografii. Z média sloužícího Davidovi zatím spíše jako pracovní a ideový mezičlánek se nyní stává výhradní a jediný výpovědní prostředek. V květnu 1992 je pak část série, prozatím mapující prostředí Čech, vystavena v pražské galerii MXM. Visí zde13 portrétů známých osobností, například Milana Knížáka, Karla Schwarzenberga, Michaela Kocába, Karla Gotta, Václava Klause, Václava Havla. V průběhu dalších pěti let pak autor, jak sám říká „sestaví tým lidí a bude cestovat pět let po světě a fotografovat významné osobnosti kultury, sportu, politiky".(6) David netouží portrétovat ty mediálně nejfrekventovanější, jejichž medialita stojí často více na vratkých základech interpersonálních vztahů v mediálním bussinessu, než na jejich talentu, zkušenostech a píli. David portrétuje skutečné osobnosti svých oborů podobně jako Gerhard Richter[20] ve svých *Portrétech významných mužů 19. a 20. století.*

Jedná se vždy o dvojici portrétních fotografií. Autor ale vychází z jednoho snímku portrétovaného obličeje, který ve středové vertikální ose rozpůlí a následně složí dva nové portréty, jeden z levých polovin tváře, druhý z pravých. Vznikají tak dvě značně odlišné, v mnoha případech komické, podoby člověka. Tato komičnost ale rozhodně není autorovým záměrem. Je to logické vyústění principu zvolené metody. „Musím předem vyloučit jakékoliv zkreslení, anekdotičnost a podobně. Děj proměny je pouze a výhradně stanoven tváří samotnou"(7). Přesnou simulaci postupu nám autor předvádí

ani žádný souhrnný katalog!) doby našel, rád Ti to upřesním. Imendorfa jsem tak moc rád neměl, vlastně ani Baselitze[25], ale pár jich bylo. Italové na tom byli u mne lépe! Ty nové Cucchiho věci s neony jsem nikdy neviděl, pamatuji si ty věci z 80. let, pak dlouho nic, pak ještě něco z počátku 90. let, a pak zase nic.

obr. 5: Babylonská věž v Čechách, 1985, olej na plátně, 310x250 cm (zdroj: monografie Jiří David)

na úvodu svého CD-R katalogu, kdy samotná autorova tvář je v počítačové animaci podrobena tomuto procesu. Tento elektronický katalog je ale samozřejmě vydán až později. Co je ale také nové a s čím se později budeme u Jiřího moci setkávat stále častěji, je spolupráce na díle s dalšími tvůrci. V katalogu Skrytých podob je v závorce uvedeno (za technického přispění fotografů Petra a Martina Polákových[26]). Helena Kontová[27] to ve svém článku v katalogu charakterizuje takto: „David se tímto uměleckým projektem vzdaluje od tradiční distribuční a produktivní sítě umění, od obvyklého galerijního publika, omezeného na malý okruh znalců, a od tradiční postavy umělce, jakožto jediného tvůrce svého díla. Pro realizaci tohoto projektu byl David nucen hledat sponzory a vytvořit zvláštní pracovní ústřednu. Soustřeďuje se na okruh notoricky známých osobností současné kultury, vědy, literatury, politiky, teorie a umění, tento umělecký projekt míří do reálné sféry distribuce, a umění se tak přibližuje k pravidlům, které determinují konzumní vztahy.“(8)

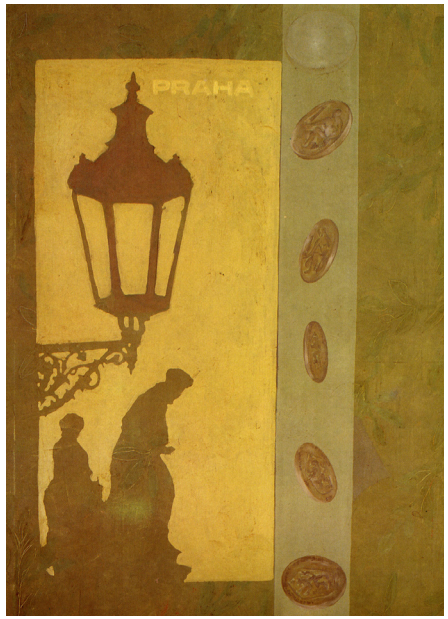
Paralerně s tímto projektem pracuje Jiří David na nových cyklech obrazů a také instalací. Začínají vznikat třeba obrazy horských štítů. David zde vychází z principů a formy krajinářské malby. Ale vzápětí vše posouvá dál. Aby na často ani nenašepsovaném plátně vytvořil vlastně opět ikony. Monumenty horských štítů, jako symbol opravdové touhy a ryzího prožitku. A přestože začíná vznikat rozsáhlá kolekce maleb, kterou se bude autor s přestávkami zabývat přibližně deset let, aby ji v roce 2002 vystavil, snad jako všeobecně poslední výstavu v doposud domovské galerii MXM, nemůžeme ani zde říci, že by si počínal jako „skutečný malíř,“ ve smyslu uchopení matérie a barev, jako je tomu v případě např. Vladimíra Skrepla, Víta Soukupa nebo i Petra Písaříka[28]. Tato bipolarita tvorby je, a dále stále intenzivněji bude pro práci Jiřího Davida typická (mám na mysli toto střídání médií). Bude na ni často poukazováno a bude mu také často vytýkána. Z instalací, v této době určených výhradně pro galerijní prostory, kterým se v té době intenzivně věnuje, vybírám například *Dech* nebo *Světelné objekty,* obě z roku 1991. V roce 1992 vzniká instalace *Monogramm*. Pět záchodových mís s reproduktory, do kterých je pouštěna píseň „Happy birthday Mr. President“. Nad tímto je na stěně

Bral jsi fotografii nejprve jako záznamové médium pro malbu, mám na mysli, že jsi při malování vycházel z fotografických předloh. Pokud ano, tak jestli pouze ze svých nebo i z cizích (třeba z časopisů - např. obraz se Serenou Williamsovou, obrazy aktů Daniela...)

„Když jsem začal v ještě v Ostravě fotit takovým foťákem (asi ten z NDR?!, nepamatuji si název!) fotil jsem tak i tak, tedy jednak jen pro fotku samotnou, vetšinou paneláky a industriální místa, to bylo ještě před vojnou, čili jsem neměl ani ánunk o V. Kolářovi atd. a pak i jako skici k obrazům.
Později jsem fotku používal jako podklady, a to zejména cizí, avšak postupně výhradněji svoji fotku, která se zase zpětně osamostaňovala, vlastně šla souběžně a nevadilo(nevadí dodnes!), když se fotka prolnula jak do obrazu, instalace a zpětně obraz do fotky. Prostě jsem kašlal, jak správně podotýkáš na čistotu media přenosu, nectil jsem a nectím stavovskou čest fotografie.
Je nutné dodat, že v mé práci! Jinak samozřejmě respektuji, když to někdo činí, ovšem, pokud z toho dělá svatou záležitost a je netolerantní, pak mi to vadí a považuji to za nepochopení „světa umění."

nainstalována policejní fotografie mrtvé Marilyn Monroe. Tato elektrizující nutkavost zobrazit mrtvou „ikonu" se opět opakuje ve videu z letošního roku, kdy je divákuu pomalu odhalováná pitevní fotografie těla Johna Lennona. Tento Duchampovský motiv použití pisoárů se také samozřejmě neobjevuje poprvé. Koncem osmdesátých let tvoří instalace s motivem této sanitární keramiky například Robert Gober.[29]

Další instalací, jež vyvolala rozruch nejen podstatou díla, ale také okolnostmi vystavení, je *Simulátor lyrické patologie*. Obraz Krista, instalovaný na stěně, jež má místo tváře malou lebku v kruhu kůže. Na druhé stěně je pověšena kančí kůže s kresbou vytvořenou pájkou znázorňující defektní embryo. To vše je spojeno barevnými bavlnkami s kufrem ležícím na zemi, ve kterém jsou vyšívaná játra. Dílo bylo nainstalováno v rámci výstavy Prešparty na pražské Staroměstské radnici. Hovězí játra musela být „pochopitelně" i bez vědomí autora odstraněna a vystavováno bylo dále jen torzo celé instalace. Toto využití syrového masa použil například také v instalaci *Poslední ráje a Hitlerovy oči* v galerii MXM, která až do svého zrušení v roce 2002 Jiřího Davida zastupovala, kde je fotografie hippies z Woodstocku promítána pomocí diaprojektoru pod mapu světa sestavenou z různých druhů masa. V roce 1992 vzniká instalace *Vodopád* (Jiří David tuto instalaci, s jistou modifikací, zařadil do koncepce právě probíhající výstavy nazvané *Předběžná retrospektiva*) a *Raketa-Level I* poměrně složitá instalace, vesmírný stroj sestrojený pomocí „recyklace" mnoha různých předmětů jako jsou židle, staré dětské hry, provazy a podobně. Pro prezentaci projektu a samozřejmě pro účely katalogu, je také důležitý sám autor sedící v „kokpitu". V této souvislosti nám může vytanout na mysli instalace a prezentace děl Davidova bývalého „spolutvrdohlavého" Petra Nikla, jenž prezentuje své objekty také často v kontextu zapojením sebe samého do díla. Na *Raketu-Level 1* naváže v roce 1999 *Raketou – Level 3*. Z roku 1993 kromě již zmíněného díla vytvořeného z masa, stojí určitě za zmínku série laminátových embrií zapojených za sebou umělohmotnou pupeční šňůrou. Tato laminátová embria budou také použita jako jeden z artefaktu v cyklu fotografií *Moji rukojmí*. „Fragmentální způsob vyprazdňované narace, čerpaje ze sociálně – biologické reality a mediálních i vědeckých informací, přinesl na počátku 90.



obr. 6: Praha III, 1989, kombinovaná technika na plátně, 203x140 cm, z cyklu Domov (zdroj: katalog Tvrdohlaví)

obr. 7: Stanislav Diviš, Praha krásná, Praha naše 3., 1989, pastel a akryl na plátně, 115x115 cm (zdroj: katalog Tvrdohlaví)

let změnu nejen v obsahovém „zmorbidnění" a zesociálnění Davidových děl, ale také výrazný nárůst instalací a objektů. Personální výstavy se stávaly prokomponovanými inscenovanými celky, pulzujícími překvapivými zvraty a ataky."(9) Musím dodat, že můj vymezený vztah k mnohým z těchto děl je velice komplikovaný, znám je také pouze z popisů a fotografické dokumentace.

Pocity prožívané a naléhavě potřebné autorovy výpovědi u mne převálcovávají pocity snahy o estetickou a vizuální efektnost. Dosti úderně, bez jakéhokoli zastírání, reaguje na Davidovy snahy v článku nazvaném *Ráje našich vnitřností* Lenka Lindaurová30, kde se jedná o reakci nejen na Davidovu instalaci *Poslední ráje a Hitlerovy oči*. Je to článek, který se mi nyní dostal do ruky a pokud zde často cituji Martina Dostála, jenž se po cyklu *Skryté podoby* stává „dvorním" Davidovým teoretikem, myslím, že si mohu dovolit i uvedení této dosti ostré reakce: „Jiří David pěstuje svou image umělce nejsoučasnějšího ze všech současných velmi precizně. Dbá na to, aby se objevoval v časopisech a novinách, (pokud možno s vlastní tváří), na své vernisáže připravuje nákladná občerstvení, mění styl výtvarného projevu tak, aby mu lid nerozuměl a dokonce se nechal tetovat. Výtvarník Michal Cihlář použil nedávno metaforu o autobusu, jehož řidič veze za slávou jen ty vyvolené (ostatní skromně chodí pěšky). David samozřejmě sedí na předních sedadlech, a jak sám přiznává, dělá mu radost plivat z okýnka a přeskakovat popřípadě z jednoho autobusu do druhého. Pro svou slávu se neváhá vecpat mezi termíny dvou výstav a uspořádat jednovečerní expozici. V pondělí se takto exhiboval ve své domovské galerii MXM instalací Poslední ráje a Hitlerovy oči. Byla na zvracení, jak řekl v úvodním slovu známý uklízeč konfortních autobusů, kritik Martin Dostál. Přišli všichni známí snobi a obdivovatelé zkaženého postmoderního světa, otroci plurality. Umělecký večírek točila i televize. …. Kdybych nevěděla, že Davidovi jde jen o neustálé překvapování snobů (a o peníze), myslela bych si, že snad vypovídá něco o neúnosnosti světa, ve kterém si lidi navzájem řežou hlavy a kde každá moralita zní jako nejlepší vtip. Jiří David se však veze autobusem a usmívá se: výčitky svědomí nemá." (10)-zkráceno

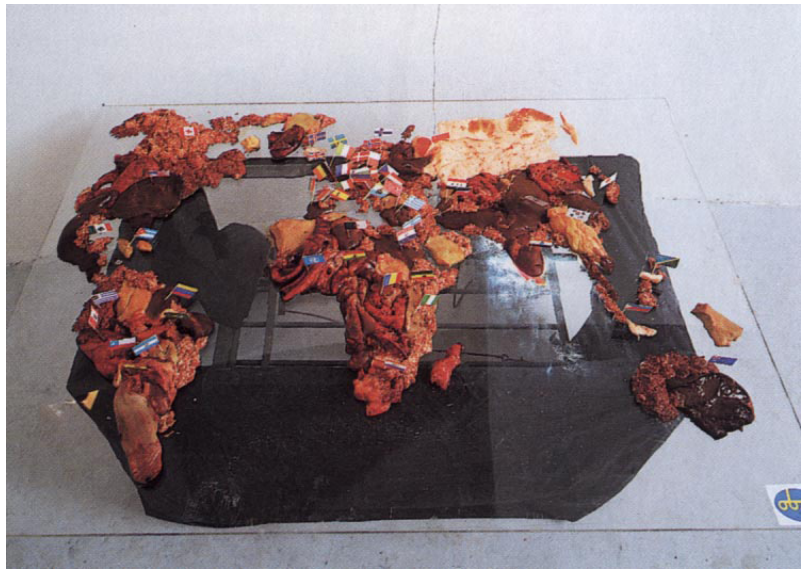
Dodávám, že ono zmínění Lenky Lindaurové o natáčení vernisáže televizí bylo sou-

Obr. 8: Daniel, 1990, kresba tuší, 35x48 cm (zdroj: katalog Jiří David-Kresby)

obr. 9: Monogramm, 1992, instalace (zdroj: monografie Jiří David)

částí dokumentu České televize *Něco z postmoderny*. Pomocí televize byla také zahájena výstava *Hory*. David v přímém přenosu z Kavčích hor, konkrétně v pořadu Přesčas promlouval k návštěvníkům své vernisaže v galerii MXM z nainstalovaného televizního přijímače. A také vlastní rozsvícení *Srdce nad Hradem* prezidentem Václavem Havlem mohl sledovat národ v přímém přenosu zpravodajství TV Prima. Domnívám se, že takto ostré články byly také součástí proklamované „ postmoderny" té doby. Dnes je ostří mnoha nožů již otupené, samozřejmě také vlivem „rodinného prostředí" českého umění. I otevřený dopis, který David adresoval Petru Lysáčkovi a Jiřímu Surůvkovi[31] v souvislosti s bienále ve Veletržním paláci a který se jak lavina rozšířil mezi celé české umělecké prostředí, měl pro mnohé mladé umělce vyznění otcovského napomenutí.

Mezi obrazem a instalací osciluje *Plynová komora*. Lehká komiksová kresba na bílém monochromně natřeném plátně. Průřez bytem (nebo celou?) je na horním okraji obrazu doplněn opěrkou hlavy z automobilové sedačky. Stejným způsobem je vytvořen obraz *Asi vrah*. Důležitý je moment vzniku série obrazů Davidova syna Daniela. Ten se od této doby bude objevovat v díle stále častěji. Na rozměrově malých obrazech (akryl na plátně) je lineární kresbou načrtnut malý chlapec roztomile svírající štěně, slunečnici nebo list. Tyto „něžné" atributy se mají zakrátko změnit v revolver, pušku, nůž nebo kápi a provaz. Série obrazů byla prezentována také jako součást instalace. Pozorujeme-li sjezdaře jedoucího ze svahu, na obraze *Lyžař*, můžeme se domnívat, že jde o přepis rodinné fotografie. To ještě umocňuje levá část díla, kde stejný výjev je znázorněn v negativu. Další prostor se ještě otvírá přimalováním mouchy jakoby lezoucí po výjevu. Prostor vlastní scény se tak logicky zplošťuje a naopak začíná najednou fungovat v plánu hmyzu lezoucímu po plochém obrazu. Tato vícevrstevnatost, o které píše v introspekci opět Martin Dostál[32], je pro malířskou tvorbu Jiřího Davida té doby příznačná. Struktura malby je nyní znakovitější a plošnější, než jak tomu bylo v době ovlivněné italskou transavangardou. „Pro vnímání vizuálního umění Jiřího Davida je důležité hledání osobního klíče, jakéhosi individuálního rastru, se kterým se můžeme pustit do prohlížení umělcových „obrazů". Tento přístup k autorovi je patrně důležitý u



Obr. 10: Poslední ráje a Hitlerovy oči – detail, 1993 (zdroj: monografie Jiří David)

obr. 11: Pohled do instalace v Domě umění České. Budějovice, video J. Davida 1995, na stěně dílo T. Vaňka (foto Jan Mahr)

každého uměleckého díla či jeho souborů, nicméně mám dojem, že u Jiřího Davida je tento moment klíčový."(11) Podobná technika simulované asambláže je čitelná např. v obraze *Beránek*. V roce 1994 vznikají obrazy *V pokoji, Rovnováha, Abdikace,* obrazy formátu pohybujícím se kolem metru a půl, formou navazují na obrazy *Asi Vrah* nebo také již zmiňovanou *Plynovou komoru*. Tato komiksová podoba, mísící se se surealistickou estetikou (bude se opět několikrát vracet), je střídána zhutněnou zemitou malbou, jako kupříkladu na obraze *Zezadu*. I v tomto momentě se domnívám, že autor vychází opět z fotografické předlohy, kterou až „otrocky" přepisuje technikou malby. Z erotického detailu ženského těla vzniká malbou, postrádající barevný akcent a expresivní rukopis až abstraktní výjev.

Lenka Lindaurová k formě barvy trefně dodává: „Nejasné struktury a špinavé barvy vycházejí Davidovi nakonec zase jako „krásné" malby."(12) Obrazy jsou obtížně čitelné. Pohled na ženský rozkrok je dále rozvíjen v cyklech obrazů z roku 1996, kdy ale ona abstrahující forma plátna ustupuje mnohem jasněji čitelnému podání. Plastičtější modelace a hnědookrová barevnost mi asociuje rychle vyfotografované snímky nějakým kompaktním fotoaparátem. Intimní šerosvětné osvětlení výjevu zvládnuté v ploše plátna poměrně velkých rozměrů s „brilancí" malby jakoby se blížící „Mertovskému" pojetí. Formální podoba malířského rukopisu se stále poněkud zjednodušuje, oproti možnostem interpretace, které se zacyklují a myslím, že ani sám autor netouží po jejich úplném rozkrytí. Já tyto obrazy vlastně neposuzuji nebo nenahlížím na ně jako na bytostnou malbu, kterou v našich končinách představuje například již zmíněný Vít Soukup. Davidova malba je plochá, značně zůstávající v područí svých fotografických předloh. A ačkoli u něj sledujeme snahu po malbě syrové, mnohdy anarchistické, je výsledek kontrolovaný a především estetizující. Markantně to například pociťuji u obrazu *Chlapec se zlatou kápí* , kde určitě zapracovala velká míra náhody. Na rozměrném plátně je v nadživotní velikosti nahozena postava chlapce. Obraz je hotov? Domnívám se, že konečná forma obrazu měla být podobná obrazům jako *Chlapec s dýkou, Nehty* atd., jež vznikají ve stejné době. Autor překvapen onou formální estetizující silou nechává

V Rudolfinu viseli politici, sportovci, umělci, zkrátka lidé, kteří to „někam dotáhli“. Já ale pořád koketuji s myšlenkou, že kdybych je fotil já, setkal se s nimi, a i byl s nimi vyfocen, měl bych tu šanci, že divák, který výstavu uvidí, si řekne, že tedy i já do této společnosti patřím. Myslel jsi na to při realizaci?
Asi jediný „provařeňák“, který visel v MXM byl Karel Gott. Proč sis ho vybral? Chtěl jsi objektivně zmapovat prostředí (myslím tím nyní to české)? Tvá sympatie asi nebyla podmínkou? Třeba Michael Kocáb, který v té době byl na výsluní více za odchod ruské armády a skrze sametovou revoluci, nebo byl pro tebe důležitý spíše jako skladatel a „Výběrák“?

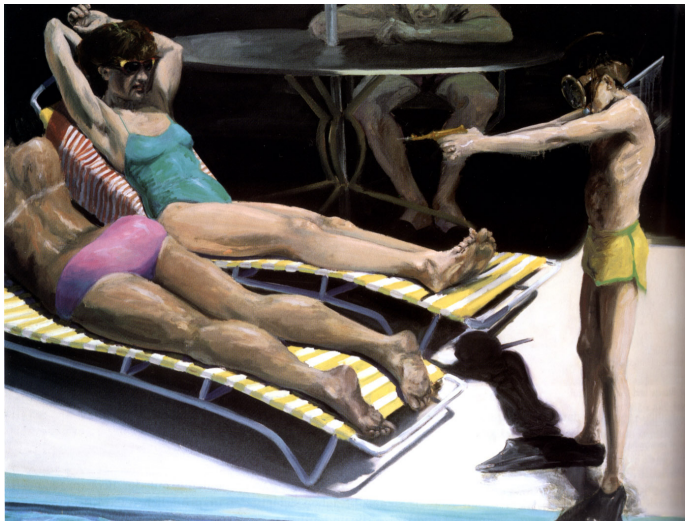
U Skrytých podob mi šlo především odchytnout co nejvíce výrazných osobností z celého spektra výrazných aktivit společnosti. To, že bych se k nim předem měl takto jednoduše přiřazovat, mi nepřipadalo vhodné, přestože jsem se v knize nechal taky rozdvojit, ale jen proto, a to mi alespoň Ty věř, že jsem tu metodu musel na sobě vyzkoušet, hlavně abych do ní nestrkal ty lidi a sám se zdekoval nepříjemnému pohledu na sebe sama!!! Asi jako doktor, který si na sobe aplikuje nevyzkoušené léky, metody! Toť vše! Gott a Kocáb, ano potřeboval jsem pro pochopení smyslu jisté ikony popu, skrze které se některé segmenty společnosti identifikují. Ber to jako sociologický průzkum!

práci nedokončenou. Princip přenosu fotografie, tentokrát z cyklu *Mí rukojmí,* na plochu plátna je tímto ještě průkaznější. Proč opakuje stejné, pouze v jiném médiu?

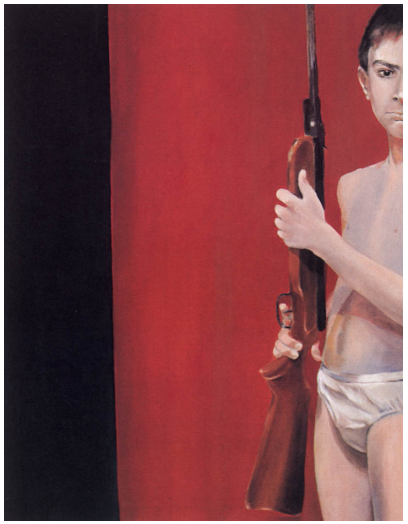
Skryté podoby

Již v předešlém textu jsem se o základní ideji zmínil. A jak již vyplynulo, nejedná se o portrétní fotografie v nám často známé podobě magazínových titulních stran, jež mistrně zvládá třeba Annie Leibovitz[33] nebo o oduševnělé snímky Antona Corbijna.[34] Pokud Curbijn fotografuje Leonarda Cohena[35], snaží se přenést divákovi co nejvíce z povahy tohoto romantického rozervance. Prohlížíme-li si Newtonův[36] portrét Anthony Hopkinse[37], vidíme před sebou onoho psychopata z filmu Mlčení jehňátek. Tuto naprosto nejpřirozenější snahu o vystižení a přenesení povahy a intelektu portrétovaného budeme u *Skrytých podob* hledat marně. Spíše by se daly fotografie přirovnat k policejním snímkům, ale to také zdaleka není přesné. Portrétovaní jsou zbaveni projevu větší emoce, žádná exprese, nepodpořená dramatickým osvětlením. Již také zmiňované „ technické přispění“ vlastně obnáší zhotovení veškerých portrétních fotografií všech osobností. Po fotografické stránce perfektně provedené. Tato profesionální „rutina“ středoformátových černobílých fotografií, kdy neutrální pozadí a ateliérové osvětlení je na každé fotografii neměnné a u diváka vyvolává pocit, že celý projekt byl nafotografován na „jeden zátah“ a ne v rozsahu několika let. A v tomto momentu pociťuji značnou změnu v přístupu k tvorbě díla od dalších dosavadních děl nebo cyklů Jiřího Davida, který zde také nevystupuje jako fotograf, ale svrchovaný autor. Nejen celá idea, ale de facto také vlastní technická realizace je zcela v režii autora.

Napadá mě srovnání s cyklem *Řeholní pacient* Václava Stratila[38] vznikajícího přibližně ve stejných letech. Ten využíval služeb komunálního studia Fotografia, zhotovujícího především občankové portrétní fotografie. Z černobílých negativů 6 x 7 a 6 x 9 následně nechával zhotovovat velké zvětšeniny. Stratil záměrně využívá skýtaných technických prostředků fotostudia i se všemi nedokonalostmi, na rozdíl od Jiiřího Davida, jako je ne vždy správné osvětlení nebo různý způsob vyvolání negativu. Plně se



obr. 12: Eric Fischl, Squirt (für Ian Giloth), 1982, olej na plátně, 173x244 cm (zdroj: Bildende Kunst im 20. Jahrhundert, Thomas Ammann Fine Art, Zürich)



obr. 13: Daniel se vzduchovkou, 1998, akryl na plátně, 160x130 cm (zdroj: monografie Jiří David)

zde projevuje „sériovost procesu“, kdy nezáleží, jaký fotograf snímek zhotovuje. Tento fakt samozřejmě autorovi zcela vyhovuje, nejen po technické stránce, ale především v pocitu určité anonymity, kdy je jedno, kdo fotografii pořídí. Moment takového napětí a přiznání „procesu vzniku“ je pro Václava Stratila především zrušující. To bylo markantně zřetelné například letos při přípravě Pražského bienále v Karlíně, kde kurátor, shodou právě Jiří David, byl nucen nechat zhotovit tři metr a půl velké fotografie z tohoto cyklu krkolomnou cestou scanu z původních kontaktů, jelikož se negativ ani větší fotografie nedochovaly. Naproti reakci kurátora, který byl nucen se s daným faktem vyrovnat, autor tento způsob uvítal. Sdělil mi: „Já myslím, že je to výborný. Vlastně taková recyklace a přiznání vývoje věci.“

Naproti tomu Jiří, potažmo fotografové Polákovi, zhotovují všechny portréty s velkou profesionální brilancí sobě vlastní. V této technologii práce připomínající například prostředí Factory[39] Andyho Warhola[40], kde vnikaly známě sítotisky nebo kde Paul Morrissey[41] natáčel své a Warholovy filmy, Jiří David spatřuje potencionální fenomén. Práce fotografů Polákových není jen jakousi technickou výpomocí, stává se součástí konceptu. Sám jsem měl několik debat s Jiřím o tomto postupu práce, týkalo se to konkrétně série abstraktních obrazů malovaných podle přesně daných počítačových předloh. A zde vyvstala otázka, zda a do jaké míry je přípustné nechat si konkrétní obrazy namalovat cizí osobou, samozřejmě podle přesné předlohy. Mluvili jsme o tom konkrétně v souvislosti s prací Jiřího Georga Dokoupila[42], který takto pracuje. „Přitahovala ho aktuálnost malby a v neposlední řadě i pronikavost úspěchu českých, v emigraci žijících umělců, Jiřího Georga Dokoupila, Milana Kunce a Jana Knapa.“[43](13) A mám pocit, že Jiřímu Davidovi to vlastně dost imponovalo, přesto měl pochyby. V tomto případě se jednalo o obrazy malované akrylem na plátno, kde traktace malby a vlastní rukopis osoby, která dílo malovala, měly být zcela potlačeny. Malby měly být pouze co nejčistčím přepisem počítačové předlohy. Tohoto stupně realizace se zhostily dvě studentky vysokých uměleckých škol a nakonec takto vzniklo okolo sta obrazů, jež byly na podzim roku 2003 vystaveny v galerii Futura.

Obr. 14: Chlapec s dýkou, 1998, akryl na plátně, 160x130 cm (zdroj: monografie Jiří David)

Fotografie netvoříš sám. Například na Skrytých podobách jsi spolupracoval s fotografy Polákovými. Jak se stavíš k takovéto týmové práci? Obvykle při fotografování je autor konceptů i fotograf, který „mačká spoušť". U tebe je to jinak, že ano? Vzpomínám si, že když jsme společně připravovali katalog obrazů pro tvou výstavu v galerii Futura, bavili jsme se spolu právě na téma, zda je pro tebe přípustné nechat si konkrétní obrazy namalovat cizí osobou, samozřejmě podle tvé přesné předlohy. Mluvili jsme o tom konkrétně v souvislosti s prací Jiřího Georga Dokoupila, který takto pracuje. A mám pocit, že ti to vlastně i imponovalo? Přesto jsi měl pochyby.

V cyklu Skrytých podob šlo vlastně o podobný princip. Vlastní fotografova (nyní mám na mysli otce a syna Polákovi) byla zredukována do jasně daných mantinelů vlastního konceptu a to platilo i pro další proces, kdy se fotografie osově půlila a znovu složila. Je zajímavé, jak silné bylo působení Davida na portrétované a do jaké míry řídil práci fotograf. V tomto cyklu se Jiří David zabývá zvláštní formou vizuální komunikace, která má expandovat přímo k recipientovi. „Dá se přímo říci, že zde se v plné míře dostává na povrch, nebo se s tím přinejmenším počítá, potřeba zpětné vazby diváka, jež pro autora znamená důležitý aspekt oslovení. Divák si tak připadne jako špion pozorující předmět dokonale ochráněný proti konkurenci: jde vlastně autorovi o tváře osobností, co patří pouze jemu samotnému. David toto posunul ne do té nejexponovanější oblasti mediálně "provařených" osob. Každý může najít své oblíbené tváře. Z politiky (Václav Havel, Václav Klaus), kultury (John Cale, Josef Suk, Jan Hammer, Miloš Forman, Denis Hopper, Roman Polanski, Norman Mailer, Arthur Miller...), sportu (Martina Navrátilová, Boris Becker), z výtvarného umění (Helmut Newton, Salvátor Dalí, Jeff Koons, Martin Kippenberger, Ralph Gipson aj.) Jedná se vlastně o parafrázi trendu konzumu přinášející masově známé tváře. Díky nim si možná zapamatuje i autora snímků. A kdo nezná například Jiřího Bartošku, ani se o tyto portréty zajímat nebude. Zároveň je to autorův pokus po vlastním oslovení těchto person a z toho logicky směřuje k pocitu blažené sounáležitosti s nimi. David skrze ně stoupá po žebříčku společenského „bulváru" vzhůru. Nejprůkazněji to dokládá snímek, který vznikl v téže době, co portréty pro *Skryté podoby*. Jiří David na něm stojí po boku herce Dennise Hoppera.[44] Počítá s tím, že takový snímek neodhaluje vzájemný banální "pracovní" vztah, ale že naopak zavdá příčinu k dohadům o tom, zda se z českého výtvarníka skutečně také nestala "star". David se tedy zviditelňuje, a tím, že fotí celebrity, zviditelňuje i umění". (15)

Jacques Derrida[45], jenž se také stal Davidovým předmětem výzkumu, dosti trefně podotýká v předmluvě katalogu tohoto cyklu. „Píši to velice rychle a ještě dříve, než jsem viděl ono jiné já, připraven na nejhorší, a předem vítám zjevení, ať je jakékoli. Budu - toto mé já bude - vyloučený třetí těchto dvou jiných já, která uvidím před sebou

obr. 15: Jiří David, autorův portrét z CD katalogu Skryté podoby (zdroj: CD Skryté poboby -vyjňatek z úvodní animace, (reálný autoportrét autora je první z leva)

(V knize Jiří David píše Martin Dostál, žes byl přitahován úspěchem Jiřího Georga Dokoupila, Milana Kunce a Jana Knapa). Ty ses pro tento postup také rozhodl a vznikl takto opravdu rozsáhlý cyklus obrazů. Ale myslím, že jsi to spíše tajil, než že bys to nějak dával na odiv, nebo to dokonce prezentoval jako koncept. Jak se k takovýmto postupům stavíš ve svých fotografických pracích? Ptám se i proto, že cítím určitý rozpor mezi skutečností jejich vzniku a částmi textu, který Martin Dostál v katalogu píše, jako např.: „Malování supluje psychotropní, zde ovšem ani v nejmenším vyvolaný drogovými látkami, k extázi dochází skrze ostrou, chladnou vizi".(14) Pokud by při práci na těchto obrazech šlo i o prožitek z procesu vzniku, tak ty „psychotropní seance" spíše platí pro někoho jiného?

a která na mne již hledí."(16)

Za zcela samostatnou kapitolu bych považoval teoretický příspěvek Martina Dostála k celému projektu. Ten využívá onoho naprosto regulérního práva na subjektivní výklad věci a poskytuje nám antropologicko-sociologickou sondu a historické pozadí tohoto lékařského zkoumání. Sám si také klade otázku, zda tato metoda, byť ne spojena s takovouto vizualizací, byla již v historii použita. Ale až na malé výjimky se tak nestalo. Přesto se dozvídáme ve zkratce o historii zájmu o zkoumaní somatotipů osobnosti od starověkého Řecka po současnost. Jiřího Davida, který jak sám podotýká, že se před samotnou prací o tyto výzkumy zajímal, musel zaujmout spis Physiognomische Fragmente, vytvořený v letech 1775 až 1778, švýcarského faráře Johanna Caspara Lauatera , který dogmaticky trval na názoru, že fyziognomie obličeje přesně odráží mravní kvalitu té které osoby. V této souvislosti by mne moc zajímalo, k jakým závěrům by psychologové došli, kdyby toto aplikovali na Davidův cyklus *Bez Soucitu*. Jiný vědec Franz Joseph Gall zase přikládal váhu vlastnímu tvaru lebky. Co také M. Dostál zdůrazňuje, je práce Němce Karla Ewalda Hasseho, jenž do svých výzkumů použil nového zobrazovacího media -fotografie. Lidé jím zkoumaní byli snímáni přes mřížku rozdělenou na pole o velikosti 2x2 cm. Hasse tak získával poměrně přesné záznamy různých symetrických anomálií. I když v tomto případě vlastně anomálie není přesné, protože Hasse zastával názor, že „žádná větší část dospělého člověka není vystavěna přísně symetricky"(17). Za zmínku ještě také stojí zastavení se u práce, a nyní budu citovat opět Martina Dostála: „Tímto způsobem získal jistý Hollerwarden[46]tři fotografie jednoho lidského obličeje - původní, pravostranný a levostranný. Skutečná podoba byla označena za výraznější a živější, pravostranný portrét pak prý působí inteligentnějším, oduševnělejším a ráznějším dojmem, než podobizna levostranná. U leváků tomu bylo naopak. Odtud vyplynulo, že pro posouzení výrazu a charakteru obličeje je směrodatnější u pravorukých pravá a u levorukých levá polovina obličeje. Metoda zrcadlově spojených polovin obličeje pak víceméně upadla do zapomenutí, aniž by se na jejím základě dospělo k nějakým exaktnějším závěrům. Metoda také nikdy nebyla využita v

Neměl jsem a nemám takové foto náčiní, které by mi dovolovalo to, co jsem od těch fotografii potřeboval. Zvolil jsem proto u Hidden Image (a nejen u nich) takovou metodu práce, aby po první podrobné konzultaci bylo Polákům jasné, co od toho chci. Zvolil jsem jednotnou metodu u všech portrétovaných, nešlo je fotit jinak, než u toho prvního! A byl jsem vždy u toho a kontroloval vše do detailu. Byl jsem u každého záběru. Oni byli mé ruce na jejich mašinách, navíc dobrovolné a měl jsem s nimi dohodu, že se od počátku zříkají autorských práv. U těch obrazů to bylo opravdu jiné, nepotřeboval jsem se prezentovat metodou, ostatně ani u Hidden Image, ale výsledky . Nikdy mne přednostně nefascinovala týmová práce na věcech, pokud to nebylo jasným konceptuálním účelem. Neobdivoval jsem proto kvůli tomu Dokoupila a spol. Prožitek jsem opravdu dokázal zažívat při tvoření těch vlastních stovek skic. To bylo určující. Převedením na plátno mne už fascinovala skutečnost, že to funguje i bez mé ruky, jako bych to vyndal přímo z mé hlavy a to je dobrý pocit, pokud o něm předem víš!

obr. 16: J. David s D. Hoperem (zdroj: kniha P. Volfa Jiří David)

žádném uměleckém projektu."(18)

Ač, jak jsem se již zmínil, Jiří David studoval tyto výzkumy, je pro nás jejich znalost jen další, ne však zásadní, rovinou vnímání díla. A jestli budeme porovnávat, zda mají některé Davidem zpracované osoby, např. fyziognomické předpoklady masového vraha, jak by mohlo podle metody Johanna Caspara Lauatera vyplynout, je to pouze exkurze do poloh, se kterými autor ani nepočítá.

Zásadní ale je, že k publikovaným polovinám není vystavena také zdrojová fotografie. Tím je diváku vlastně znemožněno jakékoli porovnání s realitou a on je nucen zapojit, pokud není schopen periferně analiticky rozdělit a následně spojit pravou a levou polovinu fotografie, svou paměť a portrétovaného opravdovou podobu si vybavit. A pokud divák nezná skutečnou tvář Heleny Kontové, Norris Church[47] nebo třeba Yehudi Menuhina[48] ani nyní toto tajemství nerozkryje. A také vycházíme-li ze zkušeností rozdílnosti pravé a levé hemisféry, kdy „Levá hemisféra plní analytické a verbální funkce, pracuje s abstraktními symboly, s jazykem a čísly, je logická, lineární a má talent na procesové zpracování informací. Pravá hemisféra je důležitá pro smyslové a prostorové vnímání, pojímá věci v celku, generuje mentální obrazy, porovnává vztahy a ve svém principu funguje halisticky."(19) porovnáváme levý portrét analytické osoby a pravý portrét

člověka syntetického, kdy pravá polovina obličeje působí oduševněleji než levá, což se samozřejmě u leváků obrací.

Jistě také nebyla reakce na toto dílo stejná v cizině, především v západní Evropě a Spojených státech, a v Čechách. Rok 1995, kdy byl cyklus vystaven v galerii Rudolfinum zastihl ještě tu dobu, kdy příjezdy takovýchto osob se teprve začínaly stávat běžnými. Sám si vzpomínám na koncert skupiny Pink Floyd o rok dříve na Strahově, kdy lidé byli ochotni za lístek zaplatit cokoli, jen aby mohli zahlédnout a slyšet legendu, mýtus, zbožštění. Portrétovaní ve Skrytých podobách podléhají témuž. V našich končinách to nejsou jen lidé proslulí svým umem. Jsou to do nedávné doby zapovězené legendy. Po značném úspěchu, jež výstava sklidila, se přesunula do Newyorkské Jack Tilton Gallery

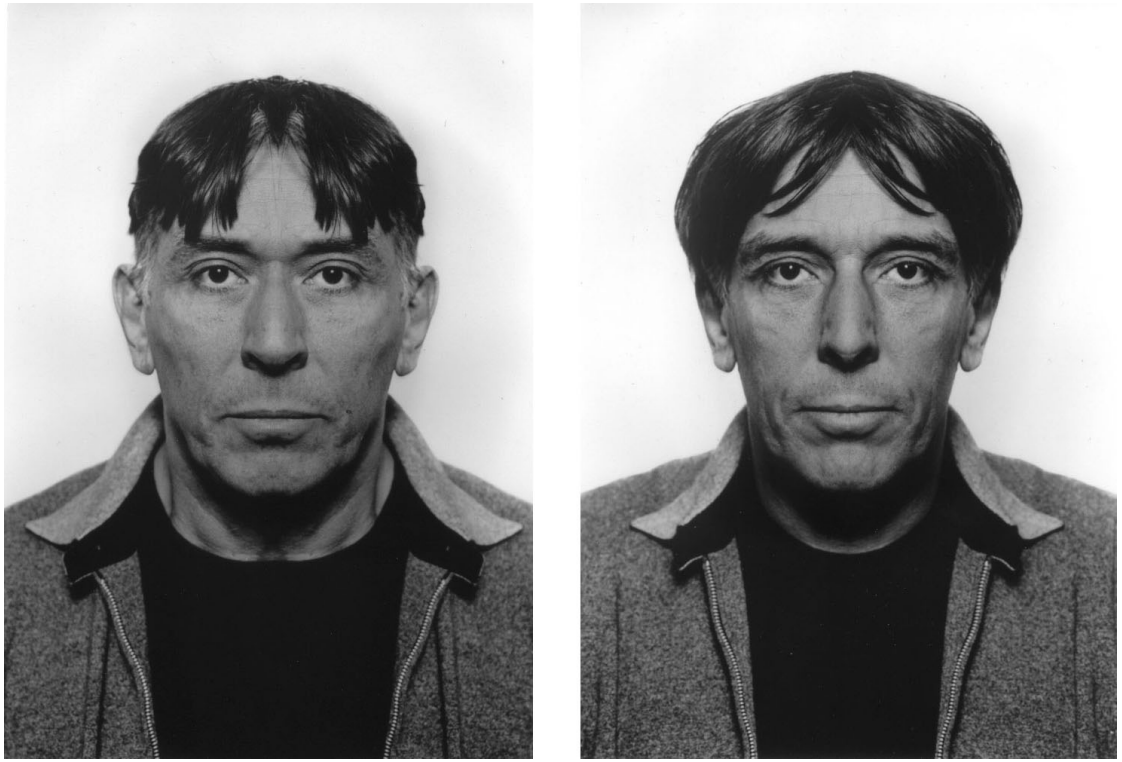
Ke Skrytým podobám v textu katalogu Martin Dostál dosti obšírně popisuje pozadí cyklu, jako určitého antropologicko-psychologické studie. Mně to připadá jako takové roubování na primární koncept. A nejde také o vytvoření komické situace kdy na nás koukají známé osobnosti, které sice poznáváme, ale na fotografiích jsou díky rozpůlení tváře někým jiným. Nejedná se hlavně o autorův pokus směřování k pocitu sounáležitosti s nimi a tím se zařadit po jejich bok ve smyslu společenské prestiže?

Tato a podobné otázky samozřejmě i tehdy občas zazněly (mám na mysli tu sounáležitost s „hvězdami"!), ale ujišťuji tě, že skrze známé tváře šel celý projekt důrazněji prezentovat. Říkalo se taky, abych tak udělal radši anonymní tváře nebo já dodával „a co vrahy" atd. Jistě, proč ne, ale byl by to jiný projekt. Šlo asi o to , kromě dalšího, znejistit pojem idolu, hrdiny a přitom jej slepě nekritizovat, nezesměšňovat z pozice intelektuálního přesahu. Přiznat tuto tvář světa, jeho pohyb, směřování. A co se týká té antropologie, tou jsem se skutečně před samotnou realizací a v důsledku celého projektu opravdu podrobněji zabýval. Nikdy nejdu do jakéhokoliv projektu nepřipraven, tím myslím nevybaven jistou erudicí. Tím se rozhodně nic nezkazí a emoce nevyprchávají, to se neboj!

Jak jsi sestavoval klíč k výběru osobností pro Skryté podoby? Využíval jsi vždy návštěvy té které osoby v Čechách? A o těch, které k nám nepřijeli, jsi měl také jasno, kterou „ulovíš"?

a posléze do Centra současného umění ve Varšavě. Dodnes jsou portréty zařazovány do kolektivních výstav, jak doma tak i ve světě. Cyklus nepronikl také pouze do periodik věnujících se výhradně umění a fotografii jako je například Flash Art (mimochodem šéfredaktorka Helena Kontová byla do projektu také zařazena, ale i do časopisů jako Life a Esguire. Davidovy S*kryté podoby* se tak s *Řeholním Pacientem* Václava Stratila stávají nejrozsáhlejšími fotografickými cykly, které spoluformovaly místní umělecký prostor 90. let.

Václav Stratil také sám na Skryté podoby reagoval svou vlastní parafrází. Pozorný



obr. 17: John Cale, z cyklu Skryté podoby, 1991–1995, toto, 2x, 100x70 cm (zdroj: CD katalog Skryté podoby)

V Čechách jsem myslím využil maximálně 4-5 lidí. Pokud nepočítám tu pilotní sestavu, kterou jsem nejprve představil v MXM, tedy v Čechách. Jinak jsem měl pak sestavený zahraniční seznam, který jsem předtím koordinoval i s M. Dostálem! Na tomto podkladě jsem vytvořil malý producentský tým a ten rozesílal naše požadavky na konkrétní jména, agenty, agentury atd. To se případně řetězilo o další jména, nebo naopak!

O kterou osobnost jsi stál a nemohl jsi ji mít?

Těch lidí bylo samozřejmě více, stál jsem o mnohé, ale hlavně z hlediska financí to nešlo udělat. Někdy tomu zas nenahrály okolnosti a podobně. Chtěl jsem třeba J. Nicholsna, už to bylo na spadnutí a pak musel den před tím odcestovat z LA do Londýna, nebo M. Jacsona, ten měl však v té době první soudní problémy atd atd. Prostě šlo se případ od případu.

Jak jsou pro tebe důležité jednotlivé fotografie cyklu? Jsou na stejné úrovni?

Jsou stejně významné, nedělím je na významnější!

Probíhala u portrétovaných nějaká cenzura? Musel jsi jim ukazovat fotografie a následně získat jejich svolení to použít? Pokud ano, stalo se, že ti zakázali fotky použít?

Většinou jsem těm lidem předem ukázal, či poslal nástin toho pilotního projektu, aby věděli do čeho jdou! Jenom v jednom divák ale zjistí zásadní rozdíl v tom, že Stratil na svém autoportrétu nic nepůlil. Hledíce tak na reálnou podobu autora.

Po úspěchu tohoto cyklu „půlených tváří“, který Davida ve světě proslavil, spíše jako koncepualistu pracujícího s médiem fotografie, než jako bytostného malíře, se pouští do dalšího neméně náročného projektu *Moji rukojmí*. To v letech 1997–1998. Již od roku 1994 působí jako profesor na Akademii výtvarných umění a po krátké době zakládá Ateliér vizuální komunikace. Asi nejliberálnější ateliér, který v té době na této škole je, začíná být studenty hojně navštěvován a nezřídka sem přechází poslouchači studující v jiných ateliérech. To vše končí v roce 2001, kdy Jiří David ve volbách svůj post neobhájí. „ Po sedmileté pedagogické činnosti ho v létě 2001, proti vůli studentů, ale za souhlasného mručení zahnízděných kolegů bývších avantgardistů, vyhodili... .“(20)

případě se pak, už po vyfocení ozvala jedna americká dáma, která tam nechtěla figurovat! Manželka tehdejšího ředitele nějakého Muzea! Měla dobré přátelské vztahy se zdejšími disidenty a kulturou. V knize vsak je!

Já si myslím, že je to dosti zásadní, zda se portrétovaný vzdává kontroly nad dalším použitím své podoby, nebo si svůj vizuál takto chrání.

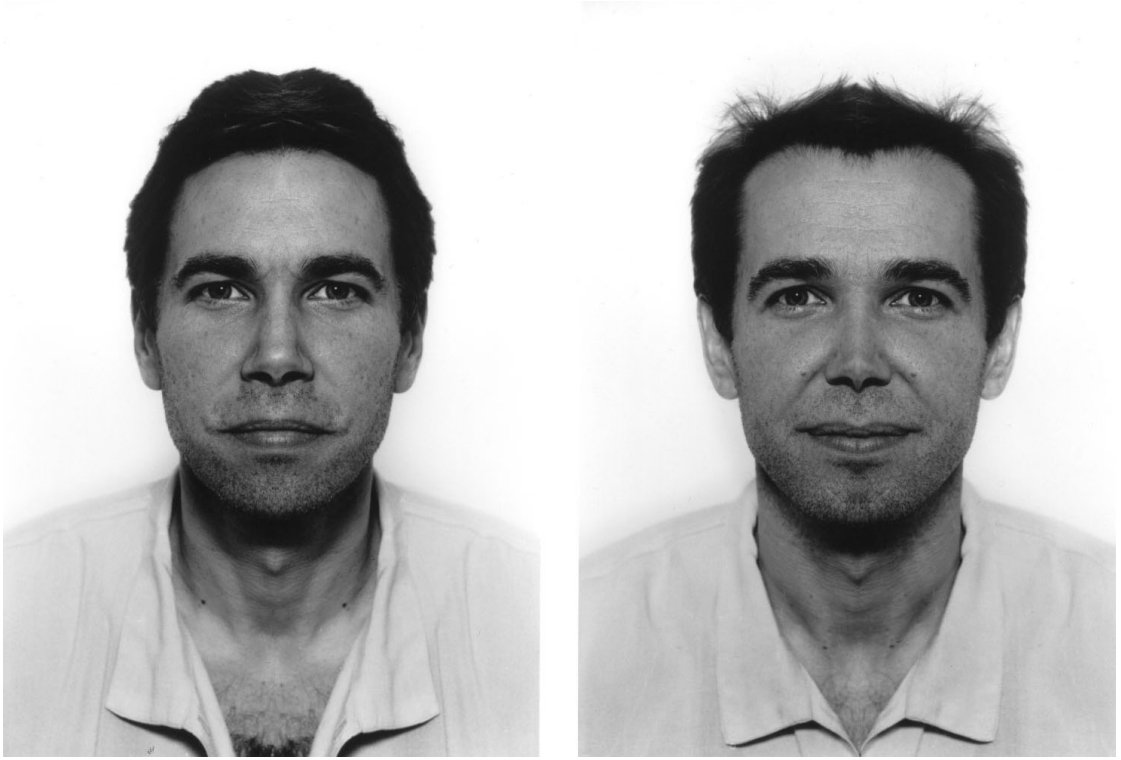
Každý tu možnost ode mne předem dostal! Pamatuji si například, že Havel to ani nechtěl a říkal, dělejte si se mnou co chcete, třeba mne dejte na červeno....!

V Katalogu na CD-R je 101 osobností. To je vše, co vzniklo, nebo je to výběr? Předpokládám výběr protože, jsem tam nenašel třeba již zmiňovaného Karla Gotta?

Tak vidíš, já myslel, že jich bylo kolem devadesáti, no na CD je asi výběr, nekoukal jsem se, Chybí tam asi někteří Češi, kteří v mezinárodním kontextu nic neříkají!

Skryté poboby otiskl také Flash Art, H. Kontovou jsi také zařadil mezi fotografované osobnosti. Nastartoval se tímto projektem tvůj užší vztah s Flash Artem?

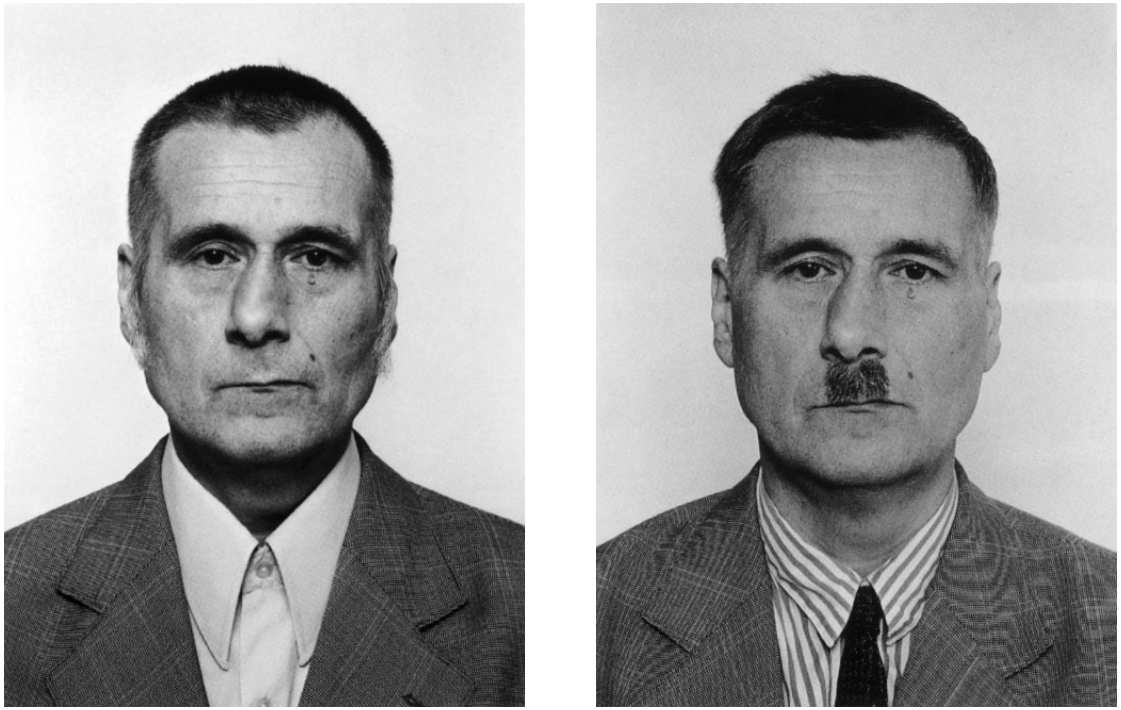
Ne, s Helenou se znám od dob prvních Konfrontací, tedy od roku cca 1983, čili dlouho před tím!



obr. 18: Jeff Koons, z cyklu Skryté podoby, 1991–1995, toto, 2x, 100x70 cm, (zdroj CD katalog Skryté podoby)

Jaké byly reakce v New Yorku? Byla výstava v rozsahu stejně velká jako Rudolfinská? Petr Volf doslova píše „ohlas byl znamenitý“. Mne zajímá spíše, jesli máš reference o tom, zda byla výstava chápána podobně jako doma nebo se to lišilo? Já mám totiž dojem, že v tom 95. roce hrálo v našem prostředí ještě navíc roli, že se ve většině případů jednalo o osoby komunistickým režimem zapovězené. A jejich příjezdy do Prahy v té době ještě nebyly zcela něčím normálním, jako je tomu dnes. Tedy když měli v 93. roce přijet Velvet Undergrund, bylo to pro určitou populaci něco nepředstavitelného! Proto tvůj portrét Johna Calea mohl fungovat podobně. I já to ještě také zažíval.

Honzo, v New Yorku bylo, a to nevím teď přesně cca asi dvacet z těch cca 85 co byli v Rudolfinu. Ohlas byl OK, NY Timesy, Esquiere atd. pro českého autora místa, kam se normálně nedostaneš, tak nevím, jak jinak to hodnotit?!
Politický kontext v tom nehrál v New Yorku příliš velkou roli! Samozřejmě ano, ale ne tak cíleně! Mimochodem víš, že V. Stratil udělal parafrázi na Skryté podoby!!



obr. 19: Václav Stratil, Skryté podoby, černobílá fotografie (zdroj: Revue Labyrint č 13-14)

obr.20-21: Z cyklu Moji rukojmí, 1998, fotografie 120x120 cm (zdroj: monografie Jiří David)

Moji rukojmí

Jiří David je otec, má dvě děti, dceru Markétu a syna Daniela. Ve své profesi je, snaží se býti, nekonvenční, ne prvoplánově provokativní, snaží se bourat zaběhlá klišé. V rodinném životě je starostlivý otec a manžel. Jak mi sám zdůrazňoval, je pro něj moc důležité, aby po dnu stráveném „v umění", se navečer vracel do harmonicky fungujícího zázemí. Jeho rodina je vždy také první arbitr hodnocení nových děl a jejich hodnocení je pro autora často zásadní. Strach ze všech nástrah, které na jeho děti čekají, ze zneužívání, ze lži a násilí, které na jeho děti mohou čekat, byl hnacím motorem pro vznik cyklu *Moji rukojmí*. David vždy, ať již jde o *Skryté podoby* nebo *Bez soucitu*, pociťuje, ač to zní jako klišé, určitou spoluzodpovědnost za „stav světa", jak toho uměleckého, tak politiky. Nyní ale tento globální pocit ještě narůstá o zapojení obav o své nejbližší. Na barevných čtvercových fotografií formátu 120 x 120 cm David vykonává (aranžuje) děje plné násilí a příkoří. Postavy dětí se svázanýma rukama sedící na židli nebo stojící, oblečené do bizarních kostýmů, širokých klaunských kalhot, dámského kožichu, rubášky, pyžama, mámořnického oblečku mají vždy na hlavě přehozený pytel nebo alespoň přelepené oči a ústa. Na každé fotografii je vždy jeden objekt tohoto mučení k divákovi frontálně natočen před barevně nevýrazné pozadí. Na záběru se dále ještě objevují různé atributy, dětské hračky, jako domek, divadelní maska, maska medvěda. Dále květiny ve váze nebo také umělohmotná embrya, se kterými jsme se mohli setkat již v instalaci z roku 1993. Přístup vytvoření cyklu je podobný jako u *Skrytých podob*.

Na ateliérových kvalitně nafocených celcích tentokráte Jiřímu Davidovi pomáhal Robert Portel.[49] Jako modely použil syna Daniela a jeho kamarády. Pro pozorovatele je ale zcela nemožné rozpoznat, na jaké fotografii syn Daniel je. To jen dokládá jistou univerzálnost výpovědi na té které fotografii. S násilím vykonávaným na dětech se samozřejmě ve fotografii nesetkáváme poprvé. Stala se částí díla třeba Cindy Sherman[50]. Vyhraněným způsobem přistupuje k těmto námětům také například Hellen van Meene[51]. Většinou jde ale autorům o záběry konkrétních osob fotografovaných spíše dokumentárním způsobem v prostředí, v kterém je skutečné násilí vykonávané.

obr. 22-23: Z cyklu Moji rukojmí, 1998, fotografie 120x120 cm, (zdroj: kniha P. Volfa Jiří David a katalog Moji rukojmí)

U Davida je příkoří inscenované, v mnoha případech vyvolávající záměrný rozpor mezi motivem a zpracováním majícím estetiku malovaného obrazu. Zajímavé jsou také reakce fotografovaných dětí, když se jich autor při realizaci ptal. Jejich odpovědi se také staly součástí katalogu k výstavě. Cyklus měl premiéru na podzim roku 1998 v galerii Nová síň. Fotografie byly také zařazeny do výstavy *Konec světa,* jež pořádala Národní galerie v roce 2000 a byla to asi poslední díla, která Jiří David v této instituci vystavil.

David: Bojíš se starších lidí?
Šimon, 10 let: Ano, někteří jsou divný.
David: Co říkáš na svého tátu?
Daniel, 10let: Nic, ale nikdy jsem neviděl svýho tátu brečet, což je divný. (21)

Paralelně s prací na rozsáhlých cyklech jak malířských a fotografických, tak i instalací, Jiří David fotografuje „amatérsky". Záměrně to takto formuluji, protože struktura vzniku těchto fotografií je diametrálně odlišná od cyklů *Skryté podoby* nebo *Moji rukojmí*. Jsou to také cykly, ale ne již tak pevně koncepčně sevřené. David fotografuje, možná fotodokumentuje, dění kolem sebe. Většina snímků působí opravdu velice prostě někdy „až diletantsky", ale opět se jedná o velkou míru estetizmu, podobně jako u některých obrazů. A také si nemůžeme nevšimnout východiska inspirace v malířství. Opět, již několikrát zmiňovaná, italská transavangarda, i když se domnívám, že mnoho fotografií vzniká velice náhodně bez těchto vizuálních ambicí. Ale možná autorova podvědomá selekce sehrává svou roli. Jiří David fotografuje děje a předměty, které míjí. Které v té dané chvíli upoutávají svým vzájemným surrealistickým spojením. Fotografuje při svých častých cestách do zahraničí, ať již s rodinou na dovolené u moře, nebo pracovně. Fotografuje ve svém bytě a na chalupě v Dalekých Dušnikách. Mnohé z těchto výjevů vlastně již známe. Poznali jsme je dříve v podobě obrazů. *Pudr*, *Chlapec s revolverem* (fotografie z cyklu *Daniel*), *Markéta v polštářích* (fotografie z cyklu *Markéta*). O tomto postupu tvorby a její selekce, kdy autor zprostředkuje divákovi jeden obraz (nyní ve

obr. 24: Na moři, 1997, foto 70x100 cm (z cyklu Lidé v krajině) (zdroj: kniha David David)

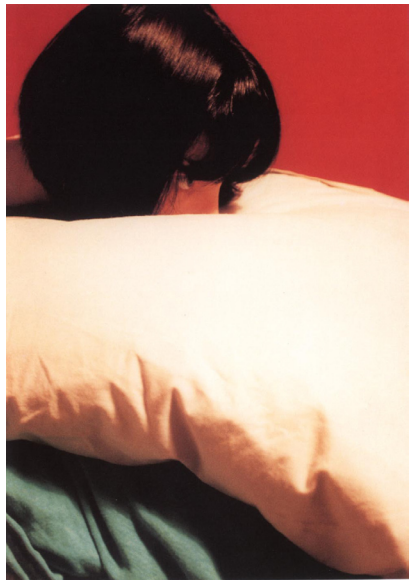
smyslu výjev) ve dvou různých médiích, kdy je jasné že vzniklá fotografie sloužila nejdříve jako předloha (i když slovo předloha není také správné) pro obraz a až posléze začala pro autora existovat samostatně, by se samozřejmě mohly vést spory. Z těch nejspodnějších pater umění (a to ještě přeceňuji) může vytanout na mysli, ve spojení fotografie-obraz jméno Jana Saudka. Saudkovy obrazy „kvalitní" podobně jako například obrazy Karla Gotta, vznikají z neschopnosti prostorového cítění, a jediný způsob jak docílit na dvourozměrném plátně rozměr třetí, je přemalovávat již vzniklý fotografický obraz na malířské plátno. Podezírat z tohoto Jiřího Davida rozhodně není nutné. Ba byla by to velká troufalost. Za příklad použijme třeba obraz *V červené,* kde Serena Williams[52] vlaje v bílém tenisovém oblečení, ale bez rakety, na ostře červeném pozadí (antuce). Ale podívejme se na stín ruky, ve které měla být raketa! Fotografický pohled je přiznáván, ale malbou je posunut k Davidově charakteristickému malířskému stylu a barevnému koloritu, který se drží barevnosti předlohy a v mnoha případech ani neopouští technické nedostatky zdrojových fotografií.

Vraťme se ale opět k Davidově práci v kontextu využívání svých nejbližších jako modelů, „herců" na fotografických cyklech a obrazech. Jiří se při fotografování své rodiny nevěnuje sféře partnerských vztahů. Rodina je mu zdrojem „spolupracovníků", které zná nejdůkladněji a se kterými dokáže nejlépe pracovat. Samozřejmě že to nefunguje pouze jako chladný vztah autor model. Fotografie z cyklu Zdena jsou, nebo alespoň působí jako momentky z běžného domácího žití. Že se jedná o autorovu manželku, ví pouze lidé, kteří autora a jeho rodinu znají. Pro diváka to vlastně ani není důležité. Nerozehrává se zde nějaká interpersonální intimní hra. Intimita záběrů, detailů ženského těla v roztodivných částech oblečení, kdy dámské kalhotky jsou nataženy přes silonky se spuštěnými oky, rozepnuté kalhoty s odhaleným krajkovým prádlem, bleskem nasvícené nohy v sametové sukni na domovním schodišti je převálcována autorovou, do jisté míry určitě nechtěnou, ale velice zřetelnou, snahou o estetizující obraz. Například u fotografie ženské postavy (samozřejmě manželky Zdeny) ležící na boku s polosvlečenými kalhotami těsně se dotýkající svými intimními partiemi nějakého elektrospotřebiče

obr. 25: fotografie z cyklu Zdena, 1997, foto 70x100 cm (zdroj: kniha David David)

(možná přímotopu) máme pocit že se spíše jedná o jednu z Davidových instalací. Ten se na těchto snímcích také vyhýbá zapojení obličeje fotografované osoby do obrazu. Pokud se nejedná o detail, ale o celou figuru, je od nás obličej většinou odvrácen. To ale v žádném případě neplatí pro fotografie syna Daniela, který se stal nejvděčnějším Davidovým modelem. A pokud jsem se o fotografiích autorovy manželky zmiňoval jako o určitém univerzálním modelu, kde jde o spíše o vizualitu výsledného obrazu než o „dokumentaristickou" reflexi emociálních vztahů, je syn Daniel podrobován dalekosáhlému rozboru. Kdo se zajímá o Davidovu práci podrobněji, může sledovat vývoj Daniela od malého batolete po teenagera. Nejprve představovaného ve formě obrazů, např již zmiňovaných osmi obrazech z roku 1991, v dnešní době spíše ve fotografické podobě. Od poloh rodinných snímků z letních pobytů v Dalekých Dušnikách nebo u moře, přes stylizované portréty až k vyloženě hraným záběrům (*Daniel s revolverem*, *Daniel s puškou*) V cyklu *Mí rukojmí* Danielova identita zcela zaniká pod nejrůznějšími maskami a převleky. Toto schéma použije také v roce 2006, kdy v projektu *Pátá pečeť* syna obleče do kombinézy pilota formule 1 s nášivkami nesoucími názvy teroristických skupin.

Zvláštním spojení mezi aranží a reálným, zcela obyčejně snímaným prostředím je cyklus *Jeden den* z roku 2001. Daniel opatřen maskou mimozemšťana je fotografován před známými atributy Londýna. Ale jak často Jiří podotýká, čím je Daniel starší, tím hůře si na něm jakoukoli takovouto spolupráci vyvzdorovává. V časopise Umělec (1/2005) publikuje Lenka Vítková[53] článek zabývající se na příkladech Jiřího Davida a Kurta Gebauera[54] uměním, ve kterém děti umělců hrají důležitou roli. Sama v podtitulu píše: „Někteří umělci žádné děti nemají, někteří ano, ale z jejich děl to není patrné, a někteří umělci mají děti a v jejich umění je to znát. Jsou- li tématem díla umělcovi rodiče, odráží dílo umělcovy kořeny. Oblast partnerských vztahů je chápána jako přirozený zdroj. Zahrne-li umělkyně nebo umělec do své tvorby vlastní dítě, zároveň se tak prezentuje jako rodič. Staví tedy vedle svých uměleckých děl bytost, kterou skutečně stvořil. Vedle tvorby mateřství/ otcovství. Zároveň se dítě zahrnuté do uměleckého díla



obr. 26: Markéta v polštáři, 1997, fotografie, 100x75 cm (zdroj: kniha David David)

obr. 27: Markéta v polštáři, 1998, akryl na plátně, 100x75 cm (zdroj: monografie Jiří David)

stává objektem, s nímž je nějak nakládáno. Jako materiál má předem dané vlastnosti. Kromě velikosti, barvy a temperamentu je to především soubor dítěti přisuzovaných charakteristik a symbolických významů – duše, mládí, zdraví, nevinnost, čistota, zranitelnost, svědomí, svědomí světa, pokračování, budoucnost... Některé z těchto významů jsou pak automaticky pojednávány a proměňovány dílem, jehož součástí se dítě stalo."(22) Autorku tohoto textu samozřejmě v první řadě zajímalo, zda a do jaké míry, je pro umělce důležitá přítomnost právě vlastních dětí v umění. Jejich nezastupitelnost jinými. Jiří David jí na toto odpověděl e-mailem. Jelikož tyto otázky ve spojitosti právě s Davidovou fotografickou tvorbou jsou i pro mne poměrně důležité, uvádím zde i odpověď.

„To, že jsem do své práce postupně zapojoval coby modely (inspiraci) svou bezprostřední rodinu, bylo pro mou práci vcelku příznačným rysem. … Poté, co se narodila Markéta (1980) a pak Daniel (1987) , začal jsem skrze jejich přítomnost nacházet, nejdříve sporadicky, později, zejména u Daniela častěji, více námětů a možností pro svou práci. … Daniel se svým věkem „ trefil" do doby, ve které jsem pro své sdělení hledal to, co jsem v něm postupně plně nacházel. Nevinnost, čirost, krásu, proměny v co nejosobnější sdělení, na čas vědomý obrat od věcí obecných apod. Markéta došla uplatnění pouze v několika, i když pro mě zásadních věcech, až ve věku puberty a později. ...Danielova „hvězda" však v mé práci začala vycházet... asi od roku 1995. Vznikalo tak množství již velmi koncepčně pojatých cyklů. Samozřejmě vedle jiných, zcela odlišných věcí. Jak Daniel rostl, dostávaly tyto cykly jednoznačnější míru uplatnění. Využíval jsem proto (pro někoho se to dokonce mohlo jevit jako zneužívání, i když ne v patologiském smyslu pedofilie atd.!) mnoha momentů, ale později i jednoznačných stylizací. Jeho smyslová fotogeničnost triumfovala a stala se tak základem pro mou další nejen estetickou řeč. Mapoval jsem jeho dospívání a jeho tvář, výraz, vzdor (postupně), sebeuvědomování se. Byla, je a snad ještě bude, to práce, na které jsem rád kontinuálně dělal (dělám). Říkám snad, neboť Daniel se časem zdráhal být mým „modelem". Styděl se za svou dřívější podobu, někdy i nahotu. Pamatuji se také, jak jsem jej asi před pěti šesti lety nutil

obr. 28: 99 CZ / Daniel, (ráno v Dalekých dušnikách)1994–2001, fotografie, 4x, 120x 120 cm (zdroj: monografie Jiří David)

v Londýně „pózovat“ na různých frekventovaných místech města v masce komiksového ufona. To byl možná jistý předěl, pak vše přicházelo pomaleji a obtížněji. Jeho dnešní názor je ten, že dřívější věci nezatracuje, ovšem ani nijak nevyzdvihuje. Necítí v nich prozatím svou ambici. V legraci a s jistou dávkou recese mi říká, že jsem mu sebral jeho já. Ví, že to není pravda, i když by to leckdy a leckdo v mém uměleckém okolí rád takto interpretoval.“(23)

Tak daleko, tak blízko

Tohoto projektu se kromě Davida zúčastnili Stanislav Diviš, Jiří Votruba, František Matoušek a Tomáš Císařovský[55]. Každý autor byl vyzván, aby zpracoval bigboard – gigantickou reklamní plochu jakou u dálnic vídáme polepenou reklamami. Jiří David vytváří obrovskou bílou lebku jakoby plující po hvězdné obloze. (opět pro Davida častý motiv smrti). V konečném výsledku působil Davidův a Votrubův poutač asi nejreklamněji. Třeba podotknout, že mé nazírání na „smějící se lebku“ se ještě posunulo, když mi autor sdělil, že její billbordovost není pro něj zas až tak významná. Důležitější je její úsměv a umístění v místech před tzv. zatáčkami smrti. Na jedné z nich se zabil i Alexandr Dubček[55]. Mne ale tato akce zajímá také, ve spojení se jménem Jiřího Davida, především z pohledu „exportu“ umění do veřejného prostoru, což je ještě umocněno tím, že cestující na dálnici se stává na několik vteřin „Davidovým rukojmím“, neboť nemá jinou možnost, jak se dílu vyhnout. Jedině se upřeně zaměřit na přerušovanou čáru nebo rychle, pokud je možnost, sjet na exit. Koncept kurátora Martina Dostála nevyplýval z nějaké potřeby kritiky konzumu a nástrojů jeho propagace, jak by se mohlo na první pohled zdát. Ani téma jednotlivých obrazů nebylo tvůrcům nijak pevně stanoveno. Jednalo se spíše o prezentaci zcela nezávislých děl – obrazů, jež byly také instalovány do netypického prostoru, a tím pádem oslovovaly jiné publikum než galerijní. “Koketování s mediálně reklamní exploatací mohlo pochopitelně svádět k jejímu většímu či menšímu vtažení do vznikajícího obrazu. Bezpochyby to nebylo od pop-artového nadšení amerických 60. let, či od prací od současných západních umělců (například od mladé hvězdy němec-

obr. 29: Tak daleko, tak blízko, 1998, dálnice D1, km 90vpravo, malba, cca 5x10 m (zdroj: katalog Tak daleko, tak blízko)

Moc se už toho napsalo, v souvislostech tvé osoby a politického angažování se, kolem Srdce nad Hradem. S Rudolfinem to bylo asi podobné? Tvá Záře se tam objevila v době, kdy probíhala výstava *I.N.R.I.* ?

Nevěděl jsem v okamžiku plánu Trnové Koruny, že tam výstava *I.N.R.I.* bude! To mi věř!! Vadila mi pak ta souvislost, ale nemohl jsem ustoupit, neboť bych už jindy všechna ta povoleni, sponzory nedostal, toť prozaické ujištění v plné pravdě!!

kého malířství Michaela Majeruse). To však nebylo záměrem této poloreklamní akce, ve které šlo v první řadě o konstrukci velkého, ale tradičního rukodělného obrazu,který vychází z kontextu dosavadní tvorby jednotlivých autorů. Reklamní nosič byl jen prostředkem k vystavení Díla."(24) V tomto případě se jedná o komunikaci, která je zcela odlišná od vlastního programu vybraných umělců. Šlo o vztah kurátora, jeho koncepce a každého umělce jako subjektu. Za zmínku o specifikách umělecké interpersonality určitě také stojí příznačná forma vernisáže, kdy pozvaní teoretici a jiní hosté nasedli do autobusu a vykonali cestu za bigboardy. A měla Lenka Lindaurová pravdu, když viděla Jiřího na předních sedadlech imaginárního autobusu pro českou uměleckou smetánku? Nutno dodat, že k bigbordům se můžeme stále vracet, a to formou perfektní fotografické dokumentace v katalogu vydaném nakladatelstvím KANT.

V roce 2001 jede společně s Alenou Kotzmannovou[56], teoretikem Martinem Dostálem a a majitelem galerie MXM Janem Černým v rámci účasti na výstavě No Flash! do ukrajinského Kyjeva. Z fotografií, v případě Kotzmannové černobílých, v případě Davida barevných, vzniklých k tomuto projektu, je posléze v pro Davida domovské galerii MXM na podzim roku 2001 uskutečněna výstava Kyjev Kiev. Některé fotografie pak autor začlení do svých cyklů *Lidé v krajině* a *Zvířata v krajině*. Za povšimnutí jistě stojí velká podobnost snímků obou autorů. Příčina je, jak mi také oba potvrdili, banální. Jelikož, ve strachu aby se neztratili, chodili a fotografovali po Kyjevě společně.

Začátek roku 2001 je pro Jiřího Davida a celou Prahu dosti zásadní! A dosti výrazně určí vztah veřejnosti k autorově osobě. Instalace, zatím určené výhradně do galerijních prostor, tedy do míst, které běžný občan navštíví jen zřídka, ne-li vůbec, je vystřídána monumentálním ambiciózním projektem. David se sice vrací se svým dílem do Rudolfina, neinstaluje ho ale do výstavních prostor, nýbrž na samý vrchol budovy. Tedy pro „své Pražany" z mnoha stran a úhlů viditelné. Nad Rudolfinem rozsvicuje *Záři*, obrovskou modře svítící trnovou korunu rozměru 11x15 x5 metrů. A pokud byla vytýkána ze

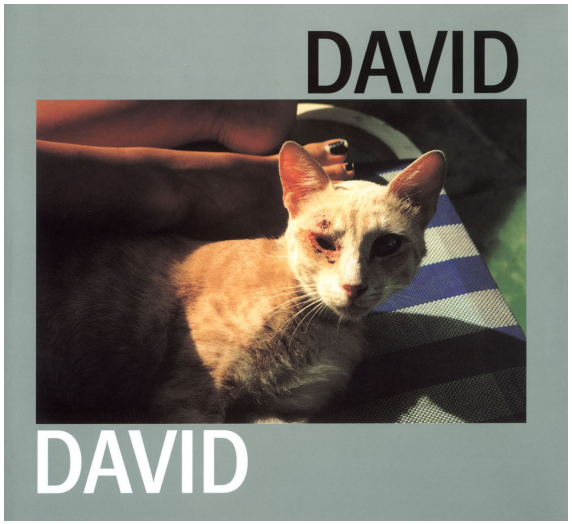
obr. 30: Alena Kotzmannová, z cyklu Kyjev Kiev, 2001, černobílá fotografie (zdroj: katalog Kyjev Kiev)

obr. 31: Lidé v krajině, 2001, fotografie, z projektu Kyjev Kiev (zdroj: kniha David David)

stran teoretiků umění a umělců jeho snaha po zmedializování svého díla a potažmo sebe sama, nebo nemožnost podržet si jednoznačnou polohu své práce, je před ně postaveno ještě náročnější sousto. Další rozměr získává *Záře* také načasováním, které, jak mi David potvrzuje, šlo zcela mimo jeho kompetence. Shodou náhody Trnová koruna září ve stejné době, kdy v sálech Rudolfina vystavuje spisovatel Serge Bramly [57] a bývalá modelka, nyní fotografka, Bettina Rheims[58] svůj cyklus o životě Krista nazvaný *I.N.R.I.*. Je zbytečné pochybovat o výrocích, že autor „neadoruje křesťanskou věrouku. Jeho snahou je naopak vymezit dílo vůči jakémukoliv dogmatickému výkladu." Trnová koruna pro něj neznamená totéž co pro tvůrce *I.N.R.I.*, a pro ty také asi neznamená stejné jako pro prostého věřícího člověka. David často v mnoha významech používá slovo stigma. A *Září* se také toto kolektivní stigma probouzí a provokuje. Pro mnoho lidí se *Záře* také ale nestává oním symbolem utrpení Krista za naše hříchy, ale je pouze nástrojem bezvýznamového vizuálního zážitku, oproti *Srdci nad Hradem*, které přichází za další rok. Tam se do hry zapojuje politika a ona radost z vizuálního zážitku je převálcována podezíravostí z podlézání a prospěchářství. V doprovodném katalogu jsou otištěna další Davidova díla, která s motivem trnové koruny souvisejí. Mimo jiné *Krajíc chleba,* kdy na skutečný krajíc chleba namazaným máslem je vyryta kresba trnové koruny. K tomuto (již v roce 1990) takto dále vznikaly krajíce s biblickou krajinou, pastýřem nebo Kristovou tváří.

David David

V roce 2002 díky vydavatelsví KANT, mimochodem ve spolupráci s „KANTem" potažmo Karlem Kerlickým vychází, až na výjimky, všechny katalogy, které Jiří David produkuje, spatřuje světlo světa kniha nazvaná lakonicky *David David*. Je to kniha složena právě z fotografií a cyklů volněji vznikajících. Tedy od jasně daných koncepčně zaměřených projektů, kterými byly právě *Skryté podoby* nebo cyklus *Moji rukojmí*, se nyní dostáváme ke spontánním záznamům autorovy bezprostřední reality. Kniha, jejíž koncepce by ve světě nebyla až zas tak nová, vlétá do českého fotografického světa, kde povětšinou



obr. 32: přebal knihy David David, 2002, (foto J. David, grafická úprava K. Kerlický)

obr. 33: Daniel, 1995, fotografie (zdroj: kniha David David)

autor potvrzuje očekávání tak trochu jako neřízená střela. Bez nadsázky lze totiž říci, že v porovnání s množstvím dokumentárních fotografických publikací líčících s větším nebo menším úspěchem určité společensky akcentované problémy, jako je například nezaměstnanost horníků nebo život rómských komunit nebo konceptuálně zaměřených deníkových záznamů, nepostrádajících svou již tolikrát přetavenou efektní vizualitu, působí tato kniha paradoxně daleko více opravdověji. Kniha jako kompaktní celek upoutává především svou bezprostředností, řazením fotografií v menších cyklech, které působí velice svižně, nespoutané přísnou dějovou linií. Jsou to fotografie, které Jiří David pořizuje jednoduchými kinofilmovými fotoaparáty (opět rozdíl od cyklů *Skryté podoby* a *Moji rukojmí*, kde se jedná o středoformátové přístroje), které vtiskují obrazům trochu tupý, ale poutavý kolorit, nabývající v cyklech krajin výraz a atmosféru ne nepodobnou malbám Johna Constablea[59]. *Lidé v krajině,* tak jsou nazvány tyto snímky vznikající jak v zahraničí, například fotografie vzniklé a prezentované společně s Alenou Kotzmannovou na výstavě Kyjev Kiev, tak vytvořené v již několikrát zmiňovaných Dalekých Dušnikách. U moře nebo rybníka, na trajektu nebo v parku. David se tímto ale nepřipojuje k fotografům, kteří pro sebe náhle objevují malý jednoduchý fotoaparát využívajíce s konceptem jeho nedokonalosti. Pracuje s ním spíše proto, protože tento přístroj dovede ovládat".(25) Vše se točí kolem nejbližšího autorova okruhu - rodina, přátelé. I krajinné motivy jsou spojeny s přítomností nejbližších. Kromě cyklů *Lidé v Krajině* a již zmiňovaných snímků manželky nazvaných *přirozeně Zdena* obsahuje kniha dále *Zvířata v krajině*, *Prostory a předměty*. Největší pozornost je však věnována opět Danielovi. Možno namítnout, že v mnoha fotografiích z cyklu Daniel se autor spoléhá na fotogeničnost svého syna, ta ale jenom napomáhá našemu zájmu o fotografie, ve kterých je rozkrýván pevně ukotvený intimní vztah otce a syna. Výborná je například série čtyř fotografií, kdy nemocný Daniel připomínající budhu sedí, právě probuzen, na pohovce v ostrém protisvětle, nazvaná *99 CZ*, což byl také název stejnojmenné rozsáhlé kolektivní výstavy, ve které došlo k dosti zajímavému mixu již etablovaných umělců s v té době začínajícími autory. Charakter fotografického záznamu nese nejvíce část

obr. 34: Vladimír Birgus, Barcelona 2002, z cyklu Cosi nevyslovitelného, fotografie, (zdroj kniha Cosi nevyslovitelného)

obr. 35: z cyklu Lidé v krajině, 2002, fotografie, (zdroj: kniha David David)

Předměty a prostory. A ačkoliv se David často vizuálně přibližuje fotografiím např Jörga Sasseho[60], celou věc pojímá jinak. Nehledá onu vyprázdněnost v přísném konceptu. Toho svým naturelem není schopný. Naopak, touží po vyzuálním expresivně symbolistním prožitku.

Naproti tomu některé snímky z cyklu *Lidé v krajině* bych mohl vystavit srovnání například s prací Vladimíra Birguse[61]. A pokud jsem doposavad u Jiřího hledal podobnosti a vztahy k autorům pracujících s médiem malby instalace a konceptu (výjímkou byla snad jen Alena Kotzmannová) nyní se „konečně" objevuje také fotograf. Pro zamyšlení nad podobností a rozdíly vybírám dvě fotografie. Obě shodou okolností vznikly v roce 2002. U Jiřího Davida je to snímek, zachycující obyčejný děj odehrávající se na palubě výletní lodi nebo trajektu. V případě Vladimíra Birguse se jedná o záběr z barcelonské pláže. Snímky co do kompozice, tak atmosféry dosti podobné. To, co ale u JiříhoDavida vychází z určité náhody, kdy se nemohu zbavit pocitu, že by celá situce vlastně mohla fungovat, i kdyby byla vyfocena o moment později a že vůbec vznikla prostě proto, že měl Jiří u sebe fotoaparát. V případě snímku Vladimíra Birguse máme před sebou snímek vyfotografovaný s jasným záměrem o vizuální výsledek. I přístup k samotnému ději snímku je v obou případech značně rozdílný. Jak jsem se již o něco výše zmínil, David fotografuje určitou atmosféru s všedním dějem, Vladimír Birgus přináší až surrealistický výjev, kdy také všední děj odehrávající se před jeho objektivem přetaví v bizarní výjev nutícího diváka po hledání smyslu a vztahu aktérů a artefaktů, které jakoby autor pečlivě narežíroval.

Pokud jsme se zabývali dosavadními fotografickými cykly, které Jiří David fotografoval, ať sám nebo s pomocí druhých fotografů, jednalo se o snímky vytvořené klasickou analogovou technikou. David ale paralelně s tímto vytváří své digitální umění, ať se jedná o fotografie nebo počítačově montované koláže, kde fotografii podrobuje různým efektním filtrům v kombinaci s fragmenty svých kreseb a obrazů. Někdy je pocit iluze poměrně dokonalý, jako např. u *Adama a Evy,* jindy má obraz charakter ručně

Obr. 36: fotografie z cyklu Zvířata v krajině, 1997 (zdroj: kniha David David)

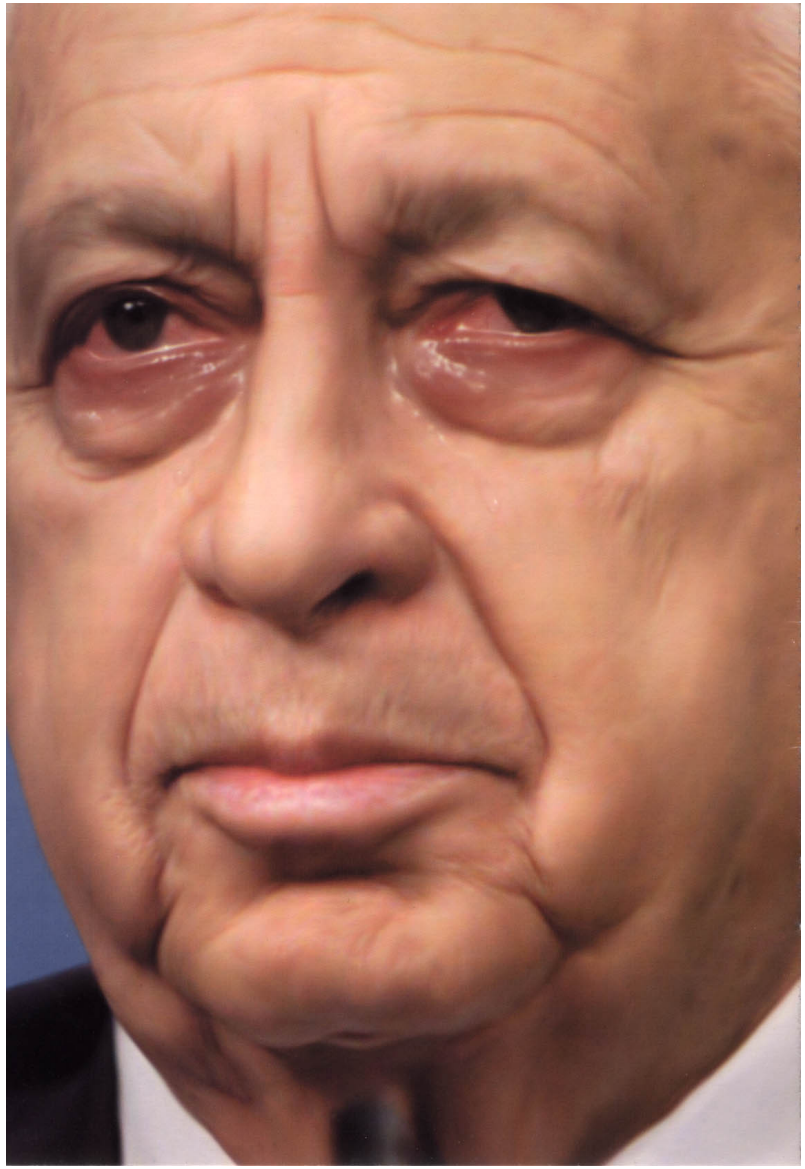
Obr. 37: fotografie z cyklu Zvířata v krajině, 1997 (zdroj: kniha David David)

vystřihované koláže, což je charakteristické například pro sérii *Vetřelců*. To vše z cyklu *Stříbrní lidé*. Jiného technického principu využívá v cyklu *Inverze*. Název jasně vypovídá o vzhledu fotografií, které jej tvoří. Převedením reálných barev fotografie do negativu David dostává zvláštní snové vize, které především u snímků prostor koncentračních táborů (Terezín, Osvětim) působí velmi sugestivně, jako bychom se pohybovali v prostředí jaderného záření. O cyklu *inverze* bude ale ještě řeč.

Ještě se na okamžik vrátím do roku 1999. Kdy si Jiří odskočil asi nejdále, tedy v obrazném smyslu slova. Stal se nedělním malířem. A s velkým zájmem si prožíval všechny slasti a strasti malování v plenéru. Vznikly tak, oproti dosavadním obrazům, dosti odlišné malby, ale velice podobné, a to jak formou, tak způsobem vzniku s již zmiňovanými *Lidmi v krajině a Zvířaty v krajině*. Samozřejmě, že toto nedělní malování není prožíváno doslova, stává součástí konceptu. A pokud často mluvím o spojení fotografie a malby, jsou pro mne tyto obrazy tohoto ušetřené a plně si zde mohu prožít atmosféru českých luk, polí a lesů. Bez ambice na jakoukoliv aktuálnost. S čímž opět ostře kontrastuje cyklus fotografií vznikajících o něco později nazvaný *Bez soucitu*.

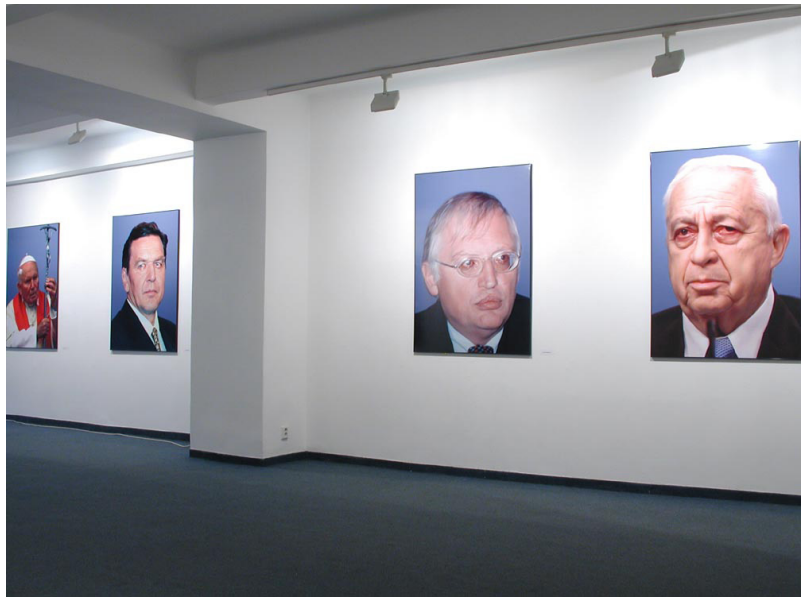
Bez soucitu

V roce 2002 byl ve Špálově Galerii poprvé českému publiku představen cyklus Bez Soucitu (No Compassion). David vytvořil formálně ucelenou přehlídku „mocných tohoto světa"(26). Mocných, jak ve smyslu síly a strachu, tak i mocných silou ducha. Do cyklu u veřejnosti, i u samotného autora , nazývaného *„Plačící politici"* jsou zařazeny jména Kofi Annan, Jásir Arafat, Silvio Berlusconi, Tony Blair, George W. Busch, Fidel Castro, H.H.14th Dalai Lama, Václav Havel, Saddám Hussajn, Usáma bin Ládin, Jan Pavel II, Vladimír Putin, George Robertson, Gerhard Schröder, Jacques Chirac, Ariel Šaron, Gunter Verheugen. Výsledné velkoformátové tisky, jsou vytvořené z malých agenturních fotografií pomocí speciálního digitálního programu Quantel Paint Box. Díky tomu je dosahováno nepoměrně větší kvality než klasickým způsobem přerastrování obrazu. Přesto portrétovaní působí spíše jako z muzea voskových figurín. Politici však nepláčí své slzy. Pláčí slzy



obr. 38: Ariel Šaron, 2002, fotografie, 150x120 cm, z cyklu Bez soucitu (zdroj: katalog Bez soucitu)

autora, a to jak obrazně, tak i fakticky, jelikož počítačovou manipulací jsou Davidovy slzy, mimochodem vyvolané uměle, naimplantovány do zarudlých očí politiků. Usáma bin Ládin nebo Saddám Husajn, asi jen těžko zjihnou a budou litovat své činy. Nebo se mýlím? Nebo je to autorovo přání, aby se tak stalo? Mají všichni plakat nad stavem celého světa? A je to v tomto konceptu vlastně důležité? Ve většině případů se ale daří nám známé výrazy neústupných „tvrďáků",tím mám na mysli Tonyho Blaira, Vladimíra Putina a především George Busche změnit v lítostivé chlapce. Vždyť co pro nás může být více nepředstavitelné, než vidět tyto muže plakat. Kontext by měl byť jistě pro někoho naivně (či vyprázdněně) připomínat, že je šance se se světem občas i domluvit, že je šance se i nezabíjet, a to z jakéhokoli důvodu, že je šance milovat i odpouštět, že je šance žít, a to nejen vzrušivý, nečekaný, riskantní, ale i všední, obyčejný život. Nakumulování těchto myšlenek exploduje, v mnoha ohledech v ryzejším a upřímnějším, Srdci nad Hradem o půl roku později. A opět ocituji M. Dostála, jenž fotografie charakterizuje takto: „Jednoduchost, s jakou je možné vtáhnout hypermedializované portréty Velkých na uměleckou půdu, je mrazivá a magická zároveň. Papež Jan Pavel II.,Vladimír Putin, George Busch II., Usáma bin Ládin, Václav Havel a další z hodných, lepších i mizerných jsou Davidem sešikovány do čekárny vizuální historie, kde je mírným počítačovým zásahem zkoumá ze své emotivně-existencionální distance."(27) Možná touto jednoduchostí, s níž je možné vtáhnout hypermedializované portréty Velkých na uměleckou půdu, přesně vystihuje onen princip vzniku tohoto cyklu. Jiří David má s těmito osobnostmi jedno společné. Jeho kroky jsou v českém prostředí také důsledně hlídané a především komentované (ne, že by o to sám autor nestál a také o to neusiloval), jako činy těchto mužů ve světě. A nutno podotknout, že i přes toto prizma bylo předvedení politiků , dávajících na odiv onu M. Dostálem popisovanou „nesnesitelnou lehkost tvorby", ve Špálově galerii posuzováno. Což ještě umocňuje fakt, že pro tuto výstavu David plánoval úplně jiný výběr věcí. Předešlý rok intenzivně pracoval na sérii obrazů jako *Svatý, Zlatý mrak, Vír, Černé hvězdy*, ... A ačkoliv byl mezi díly této série také obraz, jenž měl vzniknout podle jednoho autorova snu a který rozpoutal dosti živou



obr. 39: Bez soucitu, 2002, pohled do instalace ve Špálově galerii (foto: Jan Mahr)

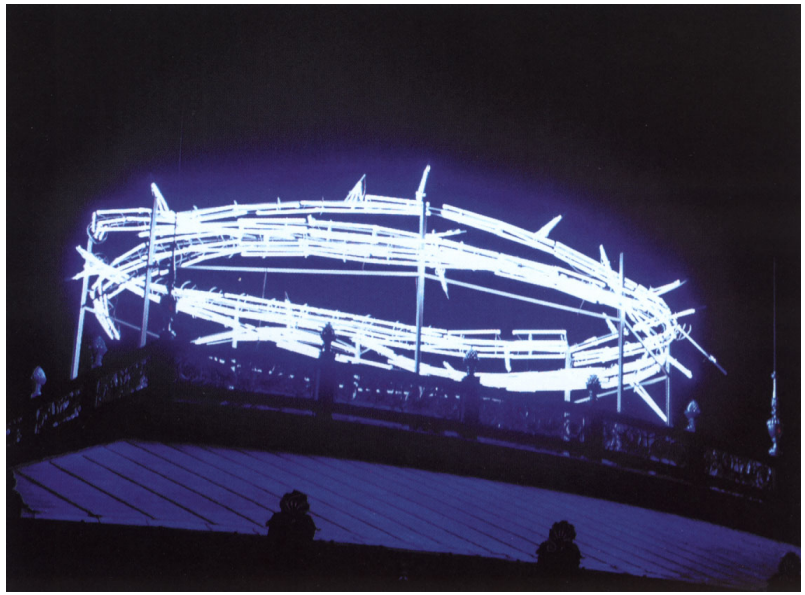
Jak jsi vlastně koncipoval fotky pro Bez soucitu. Jména politiků v katalogu jsou všechny portréty, které jsi vytvořil, nebo jsi dělal selekci?
Proč jsi např. neudělal Radovana Karadžiče nebo anglickou královnu atd.? Je důležité, že tyto konkrétní emoce jsou spojeny zrovna s tebou vybranými osobami?

Bez soucitu jsem od počátku, tak jako vždy u svých projektů, koncipoval sám. Selekce byla dána kupodivu jistou dostupností státníků v ČTK, takže jsem litoval, že u některých, zvláště u Číňanů a Japonců, jsem nepochodil, ačkoliv jsem o to diskuzi nad skutečným datem vzniku, kdy autor tvrdil, že byl namalován v srpnu roku 2001, tudíž před jedenáctým zářím roku 2001 (na obraze je totiž medvídek padající před dvěma pásy patron určených pro kulomet, které nápadně připomínají mrakodrapy newyorského Světového obchodního centra, s hořícím velbloudem. To celé ponořeno do hustého kouře), jistě by mediální dopad výstavy nebyl tak velký jako u *Bez soucitu*. I když podle autora byl bez větší odezvy. Do celkového vyznění instalace zde také zahrála roli specifičnost Špálovy galerie, kde k *Bez soucitu* vybraní politici expandují díky velkým proskleným stěnám do Národní třídy a Jiří David tak kolemjdoucím přináší tuto „opravdovou emoci". A nebo ona přináší Jiřího Davida.

Pokud byly odezvy v Čechách malé, v cizině tomu mělo být naopak. Ve Vídni a v Moskvě byl cyklus vystaven samostatně. V Londýně, Drážďanech či v Madridu byl zařazen do kolektivních výstav a ve švýcarském Lausanne je instalován na ryze fotografické výstavě *Fotografie a smrt portrétu*. A ačkoliv rozdíly v reakcích ve světě a doma, například na *Srdce na Hradě,* byly také velké, cyklus *Bez soucitu* má v Čechách dodnes jen málo zastánců. Možná zajímavým pokusem o zapojení těchto „hypermedializovaných portrétů „Velkých" do „světa konzumu" bylo vystavení cyklu ve Slovanském domě. Přestože mě tehdy Jiří David osobně projevil obavu o vyznění fotografií v konfrontaci módních boutique, kdy možná fotografie dostávaly vyznění, ne nepodobné, například kampani firmy Benetton.[62]

Když se nyní, po několika letech opět k tomuto cyklu vracím, je pro mne velice zajímavé sledovat, jak se do oné angažovanosti a aktuálnosti zapojil čas, ve kterém některá jména svou aktuálnost neztratila (samozřejmě, že v tom velkou roli hrají činy, které vykonali nebo zpáchali) a jiné, které se již z povědomí ztrácejí. Vyvstává tedy další otázka. Jakým prizmatem bude tento cyklus vnímán v průběhu dalších let. Vyvstává otázka, jelikož jde o vlastní koncept celku, kde vlastní snímky ve vztahu k celku mají zcela jinou důležitost, mohly by se tudíž v průběhu času osobnosti aktualizovat? Neaktualizovala by se takto autorova snaha po globálně společenském účinku vždy na nejnovější verzi , jak tomu je třeba u computerových aplikací? Tak i tak, je ale rozhodně

stál. Karadžiče jsem neudělal, neboť mi v těch souvislostech nepřipadal podstatný (byl prostě menší figurou, přes veškeré hrůzy, které inicioval!). No, o Alžbětě jsem uvažoval a nakonec ji vyloučil, jako politicky nevýkonnou, byla by pouze okrasným dekorem a oslabovala by význam. Emoce byly podřízeny momentalní moci vybraných!



obr. 40: Záře, 2001, instalace z neónových trubic (zdroj: monografie Jiří David)

Co se týče samotného Srdce nad Hradem jako uměleckého artefaktu má pro tebe dnes stejnou váhu, nebo bylo atributem určitého sentimentu, který provázel dobu konce roku 2002 ? (Čechy se ještě vzpamatovávaly z povodní, pro Václava Havla to byly poslední měsíce v úřadu prezidenta). Bránil ses jakému-

Bez soucitu dobovým záznamem (možná jako určitý vedlejší produkt) emocí spojených se jmény osob v té době formující světové politické dění.

Jen o něco později, na přelomu roku 2002–2003 je Davidova existence a to nejen na poli výtvarného umění zcela ve znamení *Srdce nad Hradem*. David na jižní věž kláštera sv. Jiří nainstaloval patnáctimetrové neónové pulzující srdce, navazující takto na *Záři* na střeše Rudolfina. Ale naproti zmíněné *Záři,* která byla laickým publikem přijmuta, tímto počinem rozdmýchal české veřejné mínění tak, jako se snad ničemu jinému ze světa českého současného umění zatím nepovedlo. Dlužno dodat, že Srdce mělo být nad Hradčany zavěšeno již dříve, v rámci výstavy *Politik-um*. Tenkrát se ale nepodařilo zajistit všechna nutná povolení. Čím četnější byly ale reakce občanů a politiků, Srdce bylo předmětem rozmluvy v parlamentu ČR, skoro denně se řešilo ve zpravodajství televizí, řešilo se v obchodech a na zastávkách tramvají, tím méně se o něm zmiňovali umělci a periodika uměním se zabývající. Mně samotnému se stala poměrně kuriózní historka, když mi, jakožto oficiálnímu fotografovi projektu, volala redaktorka jednoho bulvárního periodika, v době, kdy bylo Srdce odpojeno od elektrické energie zásahem tzv. darkerů, a celá nervózní sháněla jakoukoli informaci, co se stalo, jelikož se prý Jiřímu Davidovi nemůže dovolat. Naproti tomu, snad až jen na jednu výjímku, české časopisy zabývající se výtvarným uměním se moc o mé fotografie „Srdce“ nezajímaly a pokud mnoho lidí pohybujících se po českém uměleckém dvorku v průběhu let na Davidovu práci reagovalo a vyjadřovalo se k ní, v otázce „srdce“ vyvstalo jakési vákuum, které se jen málo lidem chtělo narušit. Jako by cítili, o co autor usiluje - vyvolat diskusi, polemiku a té se mu z této strany nedostávalo.

Co do náročnosti ve smyslu materiálových finančních prostředků to byl v doposavaď Davidův nejnáročnější projekt. Jiří David již samozřejmě poznal specifika podobně náročných projektů, vzpomeňme na *Skryté podoby* nebo *Záři* a jistě počítal s náročností a musel to být také on, kdo v roli manegera koordinoval vše, od výroby prefabrikátů, ze kterých byl vlastní objekt poskládán, po naplánování rautu, při kterém se vlastní srdce

obr. 41: Jiří David a Martin Dostál před objektem Srdce na Hradě, foto: Jan Mahr

koliv spojování díla s politikou, ale zároveň jsi také prohlásil, že „V. Klausovi bys tam srdce nepověsil". Bral jsi tedy Hrad, ne jako historický komplex, kam je jedině možné srdce instalovat, ale jako symbol státu a politické moci?

Srdce nebylo absolutně výsledkem jakéhokoliv sentimentu! Kdyby na Hradě byl prezidentem kdokoliv, kdo by to povolil, bylo by tam. Proto jsem pak říkal, že bych to V. Klausovi nedal, neboť jsem věděl, že neměl schopnost si to, na rozdíl od Havla, uvědomit. V tom byl Havel OK! A samozřejmě kontext Hradu byl pro Srdce podstatný z mnoha již mockrát uvedených důvodů, které sám znáš. Srdce nebylo koncipováno jednostranně, jeho výklad byl ambivalentní, ostatně jako i Trnová koruna. Neordinoval jsem jednoznačný lék, ale vlastně jakési mnohoplatné kulturně politicko-sociální placebo.

rozsvítilo. Tedy něčím, co v západním světě zajišťuje galerie zastupující daného umělce. Musím zde ale také dodat, že v té době galerie MXM již nefungovala. Financování se tedy ujala soukromá firma, které také již v době vzniku vlastní „Srdce" patřilo. Pokud jsem psal o chladném přijetí ze stran etablovaných umělců a uměleckých periodik, ze strany studentů tomu bylo jinak. Reakce vznikaly, přičemž ta největší bylo zakrytí poloviny artefaktu a vytvoření tak ze symetrického tvaru srdce otazník. To také již srdce místo „tepání", které zajišťovaly čtyři postupně se rozsvěcující řady neónových trubic, pouze svítilo, neboť hlavní kabel zajišťující napájení byl při útoku již zmiňovaných darkerů přeseknut, čímž došlo k poškození jednotky řídící vlastní pulsování.

Meerguese. To je název Opery podle libreta Františka Škroupa, kterou v témže roce uvedlo ve Stavovském divadle Národní divadlo. David se tak po letech vrací k divadelní a filmové spolupráci. Nutno podotknout, že jen o něco dříve David spolupracoval s dalším divadlem, to se ale jednalo o zcela jinou formu, neboť měl za úkol v rámci rekonstrukce Činoherního klubu navrhnout změnu designu interiéru. Ve Stavovském divadle byl v roli autora scény, ne ve smyslu návrhu kulis nebo rekvizit, ale projekcí na obří projekční plátno. To nemělo sloužit jen k nějakému vizuálnímu doprovodu výkonu operních pěvců, ale bylo v podstatě určujícím faktorem děje (iluzivního) na jevišti. Formou důmyslných a propracovaných předních a zadních projekcí vytvořil do jisté míry pouze slideshow složenou z fragmentů mnohých svých děl. Reakce byly rozporuplné. Co bylo mnohými přítomnými umělci (výtvarnými) přijímáno poměrně vlažně, nebylo naproti tomu zrovna vlažně přijato mnohými přítomnými milovníky opery, kteří tuto fúzi klasického díla s nekonvenční aranží neunesli. Tím, že Národní divadlo nemělo v plánu žádné reprízy, jednalo se pouze o jeden moment prožít další kontext, ve kterém Davidovo fotografie mohou fungovat.

Na sklonku léta je pak v galerii Futura, která po ukončení galerie MXM Davida zastupuje, vystavena série asi 80 abstraktních obrazů vytvářených podle přesných počítačo-

Jaké ohlasy na „Srdce“ jsi zaznamenal především z řad umělců? Nechodí se kolem tebe trochu po špičkách, když je ve vzduchu otázka tohoto projektu?

Honzo, je mi to už jedno! Nikoho jsem nezbil, nikomu tím neublížil a přitom kontext současného umění neponížil!

Vzpomeneš si s odstupem doby, jak jsi se cítil na „marketingových akcích -večírcích“ spojených se Srdcem na Hradě. A jak, s odstupem času, tyto doprovodné záležitosti, které jsou s uskutečněním takového projektu asi nevyhnutelné vnímaš? A podstoupil bys to znovu?

Nijak mne to nestresovalo, neboť jsem byl rád, že jsem mohl pozvat pár svých známých a příbuzných. Ti, co se na podobné akce nabalují, bez vědomí autora, ty příliš nevnímám, prostě tam jsou. Srdce byl dárek, překvapení, a já rád překvapuji.Kohokoliv. Normálně nikam stejně moc nechodím, takže jsem „vyvezl“ („To je dost, že nás taky někam vyvezeš !“ to je myslím z Hrabala) i svou rodinu. Bylo to vlastně příjemné a příjemně na to vzpomínam a klidně, kdybych to nemusel organizovat, to podstoupím znovu.

Také jsi se zmínil, že na Září a Srdce navážeš dalším dílem a tím trilogii uzavřeš. Máš to stále v plánu?

Mám i nemám, vše záleží na penězích a ty už nemíním útrpně

obr. 42: Václav Havel rozsvicuje Srdce nad Hradem, fotografie pořízená při slavnostním rozsvícení projektu Srdce na Hradě, 17. 11. 2002, foto Jan Mahr

shánět! Projekty na třetí objekt vznikly dva, jeden jsem už zrušil, neboť ho částečně, samozřejmě nezávisle na mně, využili U2 na svém megakoncertě (z) před dvěma třemi léty. Ale já ho měl o rok dříve (úsměv!) No, teď je v placu jiný a vše buď vyjde a nebo ne.

Vracím se opět k Bez soucitu. V cyklu jsou osoby, které si svou aktuálnost dodnes udržely a osoby, které ji již ztrácejí. Jak to pociťuješ ty, ve smyslu zda to třeba celý kontext neoslabuje? Zajímavé bude vystavit jej za několik desítek let. Já jsem v této souvislosti psal, ze pokud vlastním dílem nejsou artefakty samy ale koncept, pak by se portréty mohly obměňovat. Prostě podobně, jako kytky ve váze. Nenapadlo tě to? Nebo jsem totálně vedle?

Ne, pokud nějaký podobně koncipovaný projekt jednou dokončím, tak se k němu nevracím, i když mne to mnohokrát lákalo a to i v případě Hidden Image. Bez soucitu bude snad vnímán tímto prizmatem, neboť jak správně podotýkáš, ale já to trochu pootočím, v tomto se stal samotný koncept (tedy i samotný proces) artefaktem.

vých předloh. Jiřího malba je konceptuální. Jiří je konceptuální malíř, pracující výhradně sám na svých obrazech. V této sérii to neplatí. Zůstává konceptuálním malířem, ale vlastní obrazy maluje někdo jiný. O zbůsobu práce na cyklech, kde Jiří není přímo ten, co zmáčkne spoušť.

Rozhovor s Vítem Soukupem

V létě roku 2005 se uskutečnil v industriálním prostředí karlínských hal první ročník Prague Biennale. Giancarlo Politi[63] s Helenou Kontovou a časopisem Flash Art nebyli ale v té době, jediní. Konkurenční projekt se odehrával také ve Veletržním paláci, tedy v Národní galerii. Na jedné straně tedy Milan Knížák[64] jakožto ředitel Národní galerie, na straně druhé Jiří David co by kurátor jedné části Prague Biennale. Nepovažuji za nezbytné se zde nyní obšírněji rozepisovat o náladách a postojích, které mezi těmito personami jsou. Koneckonců musím přiznat, že já znám spíše postoj Jiřího Davida k Milanovi Knížákovi, naproti tomu můj názor na vztah Milana Knížáka k Jiřímu Davidovi formují pouze televizní a textové komentáře. To ale nic nemění na věci, že tou dobou, jak jsem alespoň já cítil, byl v politice českého výtvarného umění díky dvěma konkurenčními biennále a potažmo mnoha českými umělci rozpoután někdy až nemilosrdný boj, kdy misky vah vyvažovala vzájemná přátelství a respekt s pocity zrady a zaprodání. Jedním z autorů, kteří chovajíc přátelství a respekt k oběma stranám prožívali osobní dilema, byl i Vít Soukup. Z tohoto důvodu zde nyní zařazuji můj rozhovor s ním. Tento text byl také použit skupinou Guma guar[65] v tiskovině, kterou skupina speciálně pro Prague Biennale vydala.

Nutno podotknout, že Jiří David po předčtení tohoto mého rozhovoru s Vítem Soukupem zdůraznil, že mé otázky jsou podle jeho názoru zavádějící a nevystihující atmosféru formující se kolem biennále konaném v karlínských halách.

Mé otázky a odpovědi Víta Soukupa jsem v rámci zachování autenticity ponechal ve stavu záznamu naší vzájemné debaty. Text tak vystihuje daleko více spontánnosti vzájemných reakcí. Vyskytují se zde tudíž vulgarismy a hovorová slova.

obr. 43: z cyklu Jeden den, fotografie, 2001, (zdroj: kniha Petra Volfa Jiří David)

Ty jsi se zúčastnil letos v Brně sympozia *Žáci Jiřího Davida*. Jaký máš vlastně k Jirkovi vztah a studoval jsi vůbec u něj? A neposunul se váš vzájemnej vztah v souvislosti s „hysterií", kterou kolem sebe nyní ve spojení s biennále Jirka vytváří? Asi se to trochu změnilo? (vždyť i ty budeš vystavovat v Národní galerii)

Sympozia v Brně jsem se zúčastnil a jsem za to Jiřímu (a samozřejmě i Iloně[66] a Galerii Brno) bez nadsázky vděčný – konfrontace a komunikace s klukama, kterejch si vážím jako výraznejch osobností, pro mě byla hodně důležitá, neřkuli v tu chvíli zásadní. Je třeba ovšem připomenout, že Jiřího student jsem nikdy nebyl – pokud by se tak nedal nazvat přátelský kolegiální dialog, kterej začal někdy v době mý stáže u Knížáka. Jiří pro mě byl vždycky důležitej, byť kontroverzní (nebo právě proto) umělec, proto jsem byl tou tykačkou a otevřeností poctěnej i lidsky potěšenej. Tohle trvá a nemám důvod jakkoli měnit názor – jak to má momentálně Jiří, nevím. (Malá odbočka – při nešlehovský ateliérový výstavě v Karlovejch Varech tam naběh Milan Kozelka[67], uviděl můj obraz *Šimka* a začal cosi vykřikovat o „davidovskejch sračkách". Polichotil mi velice). No a teď k bienálový hysterii: stejně jako nemám důvod měnit svůj – jak už sem řek uctivej a přátelskej vztah k Jiřímu – nemám důvod měnit ani svůj vztah ke Knížákovi. Znám ho jako pedagoga, kterej dovede (nebo aspoň doved) bejt kromě svý egoistický ješitnosti i velice otevřenej a podnětnej. A ke svejm pedagogům mám zenovej vztah – stejně jako budu do smrti ctít Nešlehu[68] pro jeho lidský kvality a hájit jeho umění, nemůžu se už nikdy přidat k stále se opakujícím a naprosto logickejm antiknížákovskejm tažením – prostě jenom proto, že jsem oběma těm lidem stál za to, aby si mě vzali do ateliéru.

Jiřího současnej boj (odmyšleno od formy – ale na tu má každej právo) chci vnímat jako čistě idealistickej, nepartikulární a příjemně zásadovej. Veškerý nepříjemný pocity, který ve mně vyvolává, chci dešifrovat jako svý osobní pocity potrefený husy. Jako jeho osobní názor to naprosto beru. Jediný, co mi nahání husí kůži, jsou semknutý umělecký fronty a mávání prapory ve jménu jedním dechem vyslovovaný etiky a světovosti – zažil

obr. 44: z cyklu Jeden den, fotografie, 2001, (zdroj: kniha Petra Volfa Jiří David)

jsem to v devadesátejch a končí to vždycky malou českou fackovandou a zatrpklostí. Osobně nemám konzistentní a jednoznačnej argument, se kterým bych Knížakovi bacil furiantsky telefonem – kromě ztráty kamarádství s Jiřím, ale to by snad nemělo stát na hliněnejch nohou falešný loajality?! Nejsem na to nijak zvlášť hrdej, ale taky nechci, aby to v mý práci a životě hrálo nějakou zásadnější roli – stejně jako si nemyslím, že by v současným českým umění hrál zásadnější roli Knížák. Ten už jí sehrál a v současnosti spíš rozděluje, zatímco Jirka jí ještě sehraje a má vzácnej dar lidi spojovat. To by si měl Jiří uvědomit – a třeba by v jeho argumentaci ubylo hysterie.

Myslíš si, nebo považuješ ho za umělce který má silný vliv na utváření profilu českého umění nebo je to poslední vzepětí, jak už jsem také zaslechl? Lépe řečeno, Jirka jistě silný vliv má, ale spíše mne zajímá ‚zda vychází z jeho umění nebo spíše z umělecký politiky! A s tím souvisí to, jak sleduješ jeho postavení v současném prostředí umělec-kém, jeho naprosto zřejmý odpor k Národní galerii a potažmo k Milanu Knížákovi, to samozřejmě známe. A to že do svého „problému dokáže mistrně vtáhnou spoustu lidí - studentů, a vzbudit pocit, že jsou součástí a hlavně nepostradatelní - což nemyslím v záporném ale asi spíše v kladném vyznění. Já jsem to při focení pro něj často pociťoval. Nebyl jsem pouze osobou, která nezaujatě věci fotodokumentuje, ale měl jsem pocit, že k věci nějak patřím. Takže si dokonale představuju, že studenti z jeho ateliéru na AVU šli po jeho „vyhození“ křičet M. Knížákovi pod okna.

Jak jsem už jsem řek – myslím si, že Jirka má teď jedinečnou šanci nahradit Knížáka na trůně – myslím tím jako umělecké intelektuální autority a ne ve smyslu nějakejch pochybnejch trafik jako je např. ředitelování NG nebo Ministr kultury atp. Mám do-konce někdy pocit, že to i minimálně tuší a pracuje s tím – to bych pak ale očekával víc nadhledu a velkorysosti. Takže nezbývá než uvěřit v idealismus a čistotu postojů. Víra je ovšem složitý proces a je hodně o dobré vůli. Jiří má navíc velký dar kontaktovat vše mladé, nové a zajímavé – a tak trochu to i zapojit do svý hry – a i to lze vnímat pozitiv-

obr. 45: z cyklu Jeden den, fotografie, 2001, (zdroj: kniha Petra Volfa Jiří David)

ně. Jeho čuch na lidi, ideje i trendy souvisí hodně i se zvědavostí, otevřeností a jakousi sympatickou zaschlou pubertou – znám spoustu studentů, kteří mi v tomhle směru přijdou už v uměleckém důchodu.

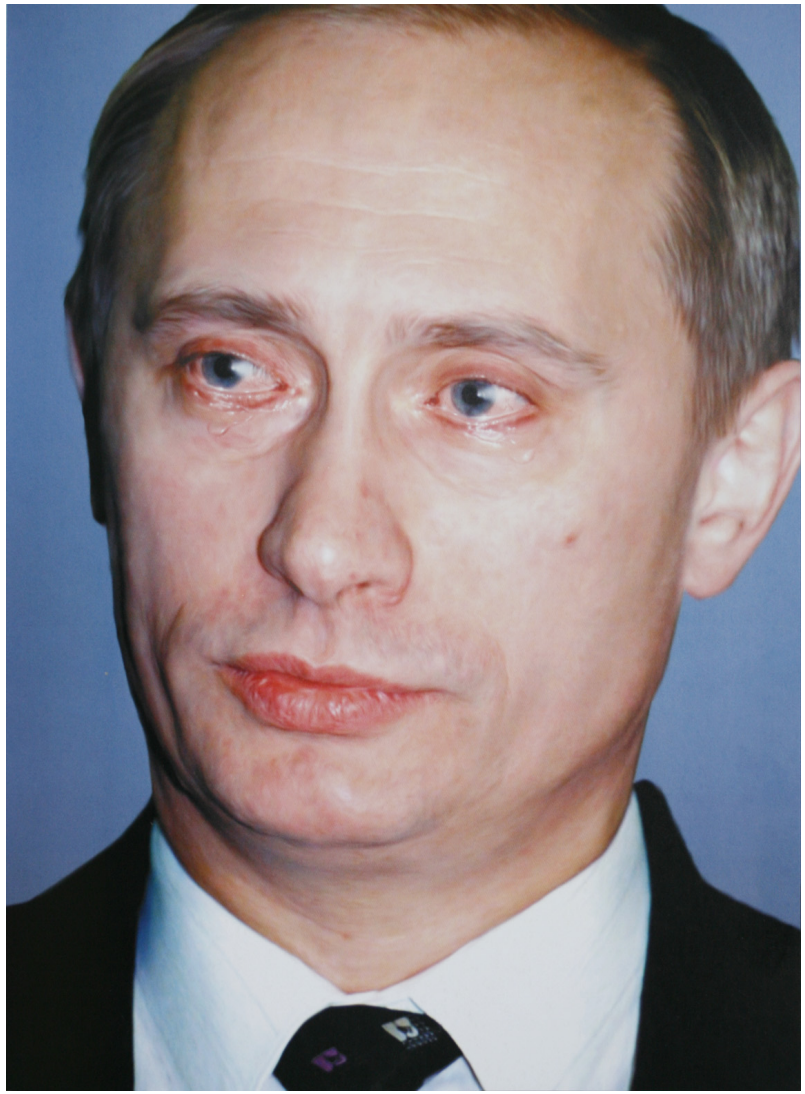
Na druhé straně: Jiří je, i díky přirozenému intelektu a vrozenému charizmatu, obratný manipulátor – a těžko soudit, nakolik vědomě a nakolik podvědomě. Živě si z devadesátých let pamatuju, jak dovede být nepříjemné a dokonce i ohrožující octnout se, často i shodou náhod a momentálních vztahů, na opačné straně barikády. Nu, a právě tohle Jirkovo paradigma, tedy kde je v tu chvíli opačná strana barikády, je někdy dost obtížné sledovat, pokud s ním nejsi v permanentním úzkém kontaktu a podrobně nesleduješ jeho publikační činnost. Často se nemůžu ubránit dojmu, že v posunu tohohle paradigmatu hrají pod hlavičkou správné politickoumělecké tendence až příliš výraznou roli osobní vztahy, křivdy i momentální estetické naladění. Nechci rozhodně říct, že by Jirka nebyl morálně konzistentní a že by tohle všechno nebylo lidsky pochopitelné – ale když někdo tak výrazně operuje etickými pojmy, vystavuje i vlastní postoje téhle šifrovací mřížce. (např, pamatuju si z debat o"rozostřeném myšlení"na AVU v půli 90. let Jirku, Jiřího Ševčíka[69] a Knížáka na jedné straně velice ježaté barikády namířené vůči všem čechohlupcům – sentimentalistům, lyrikům, umprumákům, behemoťákům, mazalům – prostě všem, kdo nebyly zrovna v partě a jakkoli (často pravda debilně) oponovali. Přesto chci znovu zopakovat, že po užším osobním kontaktu bych si troufnul za Jirkův idealismus dát ruku do ohně – jen by se konečně mohl vzdát jakékoli ublíženosti a v neustále zdůrazňované světovosti skrytého českého mindráku – mám pocit, že té se nedosahuje verbováním do nějaké fronty trendařů, ale na co nejkvalitnějším pedagogickém i materielním podhoubí vystavěné síle a rezonanci osobních výpovědí jednotlivých sebevědomých individualit. A Jiří takovýchhle individualit vychoval víc než dost. Tak kvalitně a otevřeně, že by jim mohl tolerovat i osobní a nezávislý názor v některých pro něj v tu chvíli kardinálních, z hlediska historické perspektivy ale zcela marginálních otázkách.

obr. 46: V červené (z cyklu Stříbrní lidé), akryl na plátně, 155x160 cm, 1999, (zdroj: kniha Petra Volfa Jiří David)

Registroval jsi jeho fotografické projekty? A co jsi na ně říkal? Mám na mysli například *Skryté podoby, Bez soucitu*..... A máš nějakej jeho ART tak rád , že třeba po letech můžeš říci, že tě stále hodně baví? Já bych u tebe tipnul třeba malované krajiny kolem Dalekých Dušniků, nebo jeho *Hory*.

Dušníky jsi mi tipnul sice správně, leč prvoplánově. Jsou mi samozřejmě blízký, ale líbí se mi u Jirky jako podivná část podivnýho celku. Co mi příliš konvenuje, oblibuju, ale neobdivuju. Víc mě rajcuje takovej ten podivnej, neopankovej, rozmlženej, trochu naslizlej, dekadentně pobledlej, lehce nepříjemně esteticky upatlanej a až neoromanticky ježatej duch – společnej, nepojmenovatelnej, ale velice přesně cítěnej rozměr, podle kterýho Jirku identifikuješ i v naprosto odlišnejch věcech. Jsou lidi, který právě tohle strašně nesnášej, ale mě to přijde jedinečný. Dává to celýmu Jiřího dílu etos ohromnýho a neuchopitelnýho gesamkunstwerku. Týká se to i těch zmiňovanejch fotografií, ale nedokážu je vnímat až tak odděleně, baví mě to jako součást tý podivný stavby, kde jako malta slouží tahle prazvláštní, ambivalentní a pro mě nezaměnitelná estetika.
„…a co tam měl Jirka?“„takovýho něco…jako pinďour, pak taková jako socha, byly tam ještě takový proužky a pak nějaký fotky jako z dovolený…tamto už tam dávat nemusel, ale bylo to docela dobrý…“ No, a výslednej artefakt i pocit je pak tak podivně neuchopitelnej a Jirka o tom umí tak vášnivě diskutovat, že máš z toho nakonec úžasnej a jedinečnej zážitek. Hodně mě baví konkrétně Domovy, linkrustový obrazy, černobílá vlajka –silný, jednoznačný věci. Ale pak mě baví právě ty jakoby rozplizlý, příjemně nejednoznačný…otevíraj prostor vnímání a i když někoho jenom naserou, tak to myslím není málo.

Považuješ Jirkovu práci za systematickou, nebo si myslíš, že dost sleduje mnoho různých vlivů a s dobrým citem dokáže vysledovat na jakou notu udeřit. Mne tak trochu napadá případ Bowieho[70], ten přesně a brzy vystihne kam to bude směřovat a udělá dobrou hudbu. A je mu vždy pak připisováno prvenství, což nemusí být až zas tak pravda.



obr. 47: Vladimír Putin, 2002, fotografie, 150x120 cm, z cyklu Bez soucitu (zdroj: monografie Inside Out)

Když jsem prohlížel „velkou knihu“ od Kerlickýho, tak mě víc než kdy jindy trklo, jak to ta zmiňovaná podivná estetika spojuje jako neuvěřitelně pevnej tmel. Nadávání za eklekticismus a trendaření považuju za českou řemeslnickou posranost.

Vidíš – vlastně mě Jirka imponuje jako setrvalej a zaburalej antiřemeslník. Líbí se mi to, protože je v tom obsažená veliká svoboda. Víš, že já s takovou jakoby klasickou formou víc koketuju, ale právě proto vím, jak je to nebezpečný a duchamorný. „Prvenství“ jako estetická či dokonce etická kategorie je fašistickej blud. I když je někdo první v nějaký disciplíně na Olympiádě, kde se to dá ještě relativně změřit, co s tou medailí a proč? Jirka je první Jirka David, narozenej v Rumburku v roce 56, kterej vyfotil kočku s vyraženým vokem, i kdyby se předchozí dekády vizuálního umění zabejvaly jenom disciplínou, kdo líp vyfotí kočku s vyraženým vokem. Stejně, jako ty seš jedinej Honza Mahr z Českejch Budějovic, kterej vyfotil gumovou rukavici, a já jedinej Vít Soukup od tamtéž, který tu samou blbost omaloval barvičkama. Všici jsme vítězové.

A taky by mě zajímalo zda ti nepřijde tak trochu jako „ hájený živočich“ - ve smyslu např. toho, že mnoho lidí reaguje asi takto“ Jó to je ten Jirka“ a tim v mnoha případech komentář končí.

Na to je tady moc lidí, který jsou na něj nasraný a pomlouvaj ho – prostě ho nemaj rádi, lidsky ani umělecky (což se ovšem tady v tý komunitě stane skoro každýmu, komu je nad třicet). Hrajou v tom roli mindráky, závist i takový ty nechtěný šlápnutí na kuří oka, kterejm se zase při delším působení na místní scéně nevyhneš.

Pak je další skupina „upřímně věřících“ – který Jirkovu práci prostě respektujou, vyloženej průser si s ním jsou ochotní vyříkat do očí a na tvrdo a v případě rozpaků, kdy je to tak „mezi kozy“, řeknou „no jo, Jirka…“.

Třetí parta jsou loajální z vychcanosti – Jiří byl, je a nějakým způsobem jistě bude (viz. Otázka 2) strategická a aktivní figura a některý lidi si prostě spočítaj, s kým je dobrý bejt momentálně zadobře. Nejde jim o dialog, zatímco Jirkovi většinou právěo něj.

obr. 48: Václav Havel, 2002, fotografie, 150x120 cm, z cyklu Bez soucitu (zdroj: monografie Inside Out

Venkoncem jsem vděčnej za Jiřího roli určitý lučavky, katalyzátora postojů. Figury, která tě může srát, můžeš jí ctít, můžeš nad ní teatrálně mávnout rukou, ale úplně ji obejít s čistým svědomím nemůžeš. Problém je, že takováhle figura minimálně byl Milan Knížák – a takovýhle lidi se nemůžou nadlouho spojit a musí mezi nimi zákonitě dojít k válce. A mě osobně tyhle lidi stojí a vždycky budou stát za komunikaci, ale nechci se stát jejich pasivní objetí ani rukojmím – skřetem z Knížakova Nového ráje ani Rukojmím z Jirkovi stejnojmenné, rozhodně podařenější a zajímavější série.

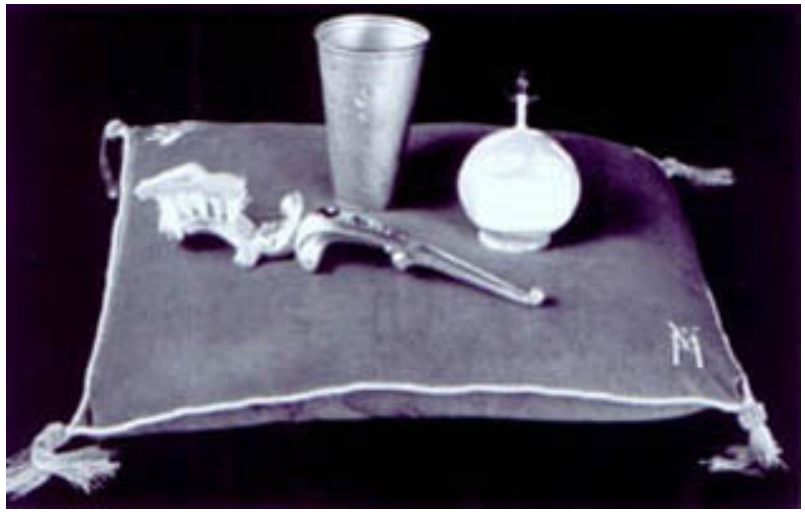
Jistý asi je, že Jirkovi můžeš říci co si o jeho artu myslíš a i když to není třeba pozitivní nebo když mu řekneš, že je to „sračka“* tak Jirka je ochoten se o tom bavit a neurazí se. Nebo jsi zažil něco jinýho?
(výraz je použit v souvislosti s termínem „davidovská sračka“ použitého na str. 48)

Souhlasím a chci jen dodat, že zvlášť některý, míň intimní Jiřího věci jsou k tomu (opět nevím, nakolik záměrně a nakolik intuitivně) vyloženě stvořeny. Otvíraj a přímo si i vynucujou diskusi – a Jiří, jak víš, je nadaný a zapálený diskutér. Problém trochu je, když se tím potenciál celý věci vyčerpá a nic dalšího už ten kterej artefakt nenabídne – což je ovšem zřídkakdy, a ani to samo o sobě není špatný – otevřenej myšlenkovej proces má sám o sobě uměleckou hodnotu a je mnohem důležitější, než neodiskutovatelně nudný, uzavřený artefakty, jakejch se vyrábí tuny. Neznám tu nikoho (snad kromě Milana Saláka [71]) s touhle mírou otevřenosti v komunikaci o vlastní práci a od takovejch lidí je pak člověk schopnej přijmout kritiku bez ublíženosti a paranoie. Na druhou misku vah – byl by pro mě Jiří větší frajer, kdyby stejnou míru nadhledu, otevřenosti, neřku-li velkorysosti projevil v již zmíněnejch sociopolitickejch aspektech. Myslím, že by to českou scénu nezátáhlo hlouběji do bažin morální i stylotvorný rozbředlosti, ale právě naopak. Leč – uč orla klovat.

léto, 2005

Zabývám se i tvým vztahem k Václavu Havlovi, který se v různých podobách v tvých pracech objevuje. Vím o Korunovačních klenotech, Skrytých podobách, Czech Republic 1989, Bez soucitu, a i v případě Srdce nebyl také pouhým hostem. Nemluvil jsi s ním o tom, jak on sám sebe vnímá v tvých pracích, a nezajímalo tě například v kontextu Bez soucitu, kdyby takto skutečně plakal, co by bylo příčinou jeho lítosti?

Nikdy jsem se s ním na toto téma nebavil. Vidíš, ani mne to nenapadlo, a to jsem měl tehdy na výstavě Tvrdohlavých po 10 letech ve Valdštejnské Jízdárně i Dagmar Havlovou. Obraz.



obr. 49: Korunovační klenoty pro Václava Havla, společné dílo Jižího Davida, Františka Skály, Petra Nikla, Michala Gabriela, Jaroslava Rónyho, 1989, (zdoj: www stránky skupiny Tvrdohlaví)

Podobně jako tomu bylo s „východem hvězdy syna Daniela“, tak podobně, sic ne tak intenzivně, ale poměrně zásadně vychází již v 80. letech hvězda Václava Havla, kolem které s jistou nepravidelností David krouží, aby si ji podle potřeby stáhl a použil.

Jestě jako „tvrdohlavý“ se podílí i se svojí manželkou Zdenou v prosinci roku 1989 na díle *Korunovační klenoty pro Václava Havla*. Nešlo o práci samotného Jiřího Davida, jednalo se o koncepci Františka Skály a výsledek byl společným kompilátem jednotlivých příspěvků dalších členů skupiny Tvrdohlaví. Říšské jablko bylo prací Petra Nikla, Frantisek Skála vyřezal kartáček na zuby, podobu ženského torza nabyla pasta od Michala Gabriela, Jaroslav Róna vytvořil slavnostní nosítka a Jiří David znak na pohár. Manželka Jiřího Davida společně s ženou Františka Skály se potom ujaly vyrobení podušky s monogramem V.H. Celek vznikl samozřejmě v době očekávání blížících se prezidentských voleb. Jak jsem se také dočetl na stránkách skupiny, byli Tvrdohlaví pozváni také V. Havlem na Silvestr v domě DKK v Praze na Smíchově.

V roce 1997 se Jiří jak k Václavu Havlovi, tak také k událostem sklonku roku 1989 vrací instalací *Czech Republic 1989*. Objekt tvořený z hedvábné černobílé státní vlajky kterou prosvítá videozáznam z jednání Václava Havla s tehdejší komunistickou vládou.

Tomuto ale samozřejmě předcházelo zpodobnění Václava Havla, již co by prezidenta republiky ve Skrytých podobách. Havlovu reakci na koncept rozříznutí a znovusložení obličeje jsem konečně v předchozím textu uvedl. V roce 2002 ho pak pro změnu „nechá rozbrečet“. Ještě týž rok Václava Havla osloví s prosbou, zda by mohl na slavnostním rautu(vernisáži) pomocí mobilního telefonu, dodaného hlavním sponzorem akce, rozsvítit *Srdce nad Hradem*.

Jakou roli hraje Václav Havel v Davidových dílech a proč se k němu po určitém čase opětovně vrací? To, že jistá náklonost a sympatie k činům a vystupování Václava Hala u Davida existuje, by asi nevyvracel. Ale pokud se podíváme na jednotlivá díla, v nichž nějakým způsobem Václav Havel figuruje, vysledujeme různé způsoby přístupu. Také tím, že Václav Havel byl osobou, která samozřejmě nejvýraznějším způsobem formovala politicko-kulturní dění v Česku (Československu) od listopadových dnů a představovala určité

obr. 50: Václav Havel, z cyklu Skryté podoby, 1991–1995, toto, 2x, 100x70 cm, (zdroj CD katalog Skryté podoby)

postoje a konstanty, a David autorem, jenž s tímtéž pracuje, vylučuje, aby se minuli. David čerpá z onoho širšího politicko-kulturního, transformuje ho a ve výsledku do něho opět přesahuje, používá onu tvář jako určitý symbol, s vědomím, jaké emoce vzbudí. Ale porovnejme Skryté podoby Václava Havla a Václava Havla bez soucitu. V prvním případě je vybrán autorem jako výjímečná osoba dramatika, spisovatele, muže, jenž se zásadní měrou zasadil o změnu poměrů v Československu. V druhém případě je jednou z postav představující pouze široké spektrum politiky a moci. A pokud mi na mou otázku proč nezařadil do cyklu Bez soucitu anglickou královnu před časem Jiří David odpověděl, že mu připadá politicky nevýkonná, která by byla spíše okrasným dekorem a celý koncept by rozmělňovala, v případě Václava Havla si dovedu představit, že i v cizině by jeho nezařazení vzbudilo otázky. Netřeba podotýkat, že ve spektru osobností, které se v cyklu objevily, by Havel chyběl v „týmu" vedeném Janem Pavlem II, než v týmu Usámy bin Ládina. Ne že by David koncipoval sérii v intencích dělení dobra a zla, ale i Martin Dostál plačící aktéry rozděluje následovně: „...z kladného (dalajláma, papež, Havel), problematického (Putin, Bush) či záporného spektra (Castro, Arafat, Bin Ládin)." (28)

Paradoxně největší polemika, která ale spíše zasáhla občany o umění se zrovna nezajímající, ve vztahu David - Havel, vyvstala u Srdce nad Hradem, kde Havel jako objekt zpodobnění vůbec nefiguroval.

V roce 2001 se chvilkově zaměří na další osobnost . Tentokráte na známého fotografa Roberta Mapplethorpea[72], kterého zařazuje do nedokončené série *Před šokem*. V tomto případě bylo Davidovým záměrem pokusit se o jakýsi návrat „šokujících věcí", kleré se v umění staly, do původních souvislostí a podob. Duchampova[73] fontána se stává opět pisoárem. Důležité ale je, že i přes tuto rekunstrukci se onen pisoár nestává anonymním, ale zůstává Duchampovským. Konec konců, k Duchampovi se David již poněkolikráte vrací. A také jedním z jeho posledních obrazů je „přepis" slavné fotky, na které Duchamp hraje šachy se svou modelkou.

obr. 51: Mapplethorpe - před i po (z cyklu Před šokem), 2001, fotografie, 70x50 cm, (zdroj: kniha Jiří David)

Tomu se děje i v případě Mapplethorpea, kdy například na známém snímku David vrací „šokující penis zpět do poklopce". Něco podobného se odehrává i v případě autoportrétu s holí, na krerém rozkrýváme určitou přesmičku, kdy mladému mužskému tělu je dána do ruky hůl s lebkou, jako předznamenání blížící se smrti. Tím ,že David celou sérii nějak jasněji nezformoval a vlastně ani nedokončil, zůstávají jednotlivé snímky, byť jsou řazeny do cyklu, spíše jednotlivými solitéry.

Po krátkém období, kdy musel opustit svůj ateliér na Akademii výtvarných umění, a které vyplnil například realizací Srdce nad Hradem, otevírá ateliér Intermediální konfrontace na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. V létě roku 2002 se ho v rozhovoru také k jeho pedagogické činnosti a okolnostem jeho odchodu z AVU ptá skupina Rafani[74]:

„Co tvoje pedagogická činnost?

No co bys chtěl slyšet o mé pedagogické činnosti?

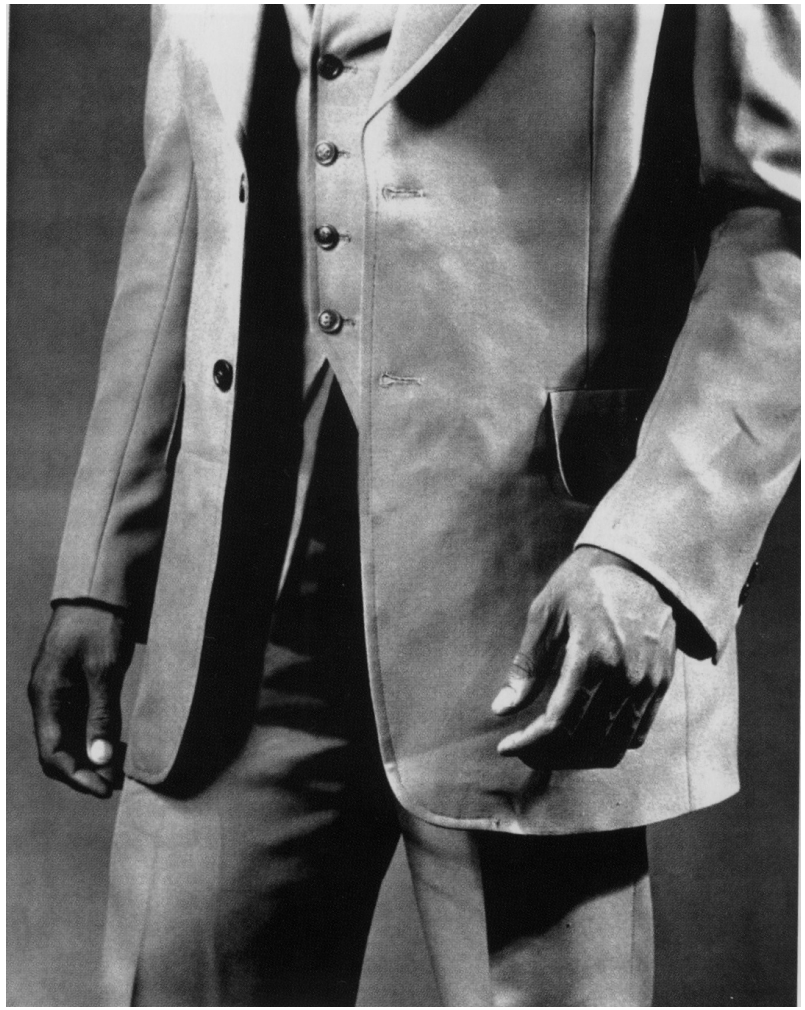
Takže tě zajímá komunikace s mladšíma lidmi?

Ano, přesně tak. Od počátku, a když mne vyhodili, cítil jsem to jako křivdu, právě a jen kvůli tomu. Kvůli vám studentům, neboť jsem nechápal, že mne vyhazují ti dědkové, které to už na škole se studentama moc nebaví a nemají jim co říci.

Jak to tvoje odejití vnímáš dnes?

Pohrdám těmi, kteří se chovají jako Berani, teda ovce.

Vždy to byly takhle dusný vztahy na Akademmíi?
No, vlastně ne hned, chvilku to trvalo. To víš, že mně třeba zakázali (Umělecká rada



obr. 52: Robert Mapplethorpe (z cyklu Před šokem), 2001, fotografie, 80x60 cm, (zdroj: kniha Jiří David)

pedagogů) chodit do jiných ateliérů, třeba k Beranovi, nebo že z počátku demonstrativně odcházeli studenti od Sopka, když jsem se k nim přišel ze zájmu podívat do ateliéru... no sranda. Pak později ti jejich pedagogové nechápali, že jejich studenti ke mně necítí nějakou tu jejich profesorskou iracionální zášť a chtějí dokonce, abych konzultoval jejich studentské práce.

Ty jsi byl přijat v devadesátým šestým jako čerstvá krev?

Asi ano Byl to nový ateliér, asi potřebovali inovovat, potřebovali bytí žlázy a domnívali se, že budu na základě této skutečnosti poslušen intencím jejich uvažování! No spletli se, ale ničeho nelituji, fakt ne.
Byla to dobrá zkušenost.
Kašlat na ně, nebyl jsem svatý, ale ne bezcharakterní, což se s úspěchem nedá říci o 60 procentech současného pedagogického sboru AVU. A to je docela dost! Možná jsem ještě hodně mírný...

Myslíš, že je nutná generační výměna?

Ne, ne, já si nemyslím, že je to jenom generační problém... ale výměna jako taková by byla pro celý pedagogický sbor na AVU a pro AVU, tedy pro studenty, vysvobozením. Bohužel si to ani většina studentů neuvědomuje, stačí jim to jejich teplounké, jisté status quo. To je neštěstí pro ně samé, pro nikoho jiného.

Vidíš nějakou naději na změnu?

Na dalších pět let určitě ne! Spíš naopak, ono je to dané celospolečenskou situací. A není to jenom AVU. Bohužel.“ (29) -zkráceno

Rozhovor s Jiřím Ptáčkem

Jelikož se zaměřuji více na fotografii Jirky Davida, tak by mě zajímal tvůj názor, především na jeho cykly *Skryté podoby, Moji rukojmí, Bez soucitu*...
Zajímá mě tvá reakce čistě na dílo samotné i to jak se tím kterým cyklem snažil „posunout své umění, potažmo sebe sama v českém prostředí"?
A pak na volné fotky (Daniela, rodiny „dovolenkové" žánry...)

Já bych ty „dovolenkové" fotografie Jirky Davida nenazval „volnými". Také ty jsou v důsledku utkány z přediva žánru. Žánru „dovolenkové fotografie" nebo „rodinného alba". V rámci tohoto žánru se také odehrávají posuny od takové té nejrozšířenější podoby dovolenkových a rodinných fotografií. Ale k tvé otázce: Davidovy fotografické cykly vždy vyvolaly polemické reakce a ovlivnily zdejší prostředí. Dokonce bych řekl, a může to být velmi subjektivní názor, že byly často jednoznačněji artikulované než Jiřího instalace a malířské série. Každý obíhal kolem jednoho nápadu a doplňoval se jeho zmnožením a variacemi na něj. Obecně vzato: myslím si, že Jiří paradoxně nastínil zdejšímu prostředí možnosti konceptuálního uchopení fotografie výrazněji než většina „výhradních fotografů". Asi neviditelněji poukázal, že médium je nosič své mimoumělecké, sociální a historické tradice a jako s takovým s ním lze nakládat. Už Skryté podoby – i s tím technologickým vtípkem – se týkají víc vztahu umělce ke společnosti, světa celebrit, sebeprezentace a porevoluční euforie na Východě i na Západě a méně se týkal arcimboldovsky[75] rozmařilého světa půl-podob. Navíc svou prací David mezi prvními dokázal, že záměr „vybírá" médium. V Čechách mu asi mohl sekundovat jedině Václav Stratil. Mladší generace tento přístup už bere úplně samozřejmě. Asi bychom byli jinde, kdyby tu David nebyl.

A ve vztahu k těmto posledním fotkám, jak se stavíš k tomu, že mnohé fotografie se objevují také jako obrazy (např. *Markéta v polštářích*). Že vlastně divák zná jeden motiv,

obr. 53: ze série Jen..., 2006, (zdroj: monografie Inside Out)

obr. 54: Jörg Sasse, W-86-02-02, Düsseldorf 1986, fotografie 40,5x30.5 cm

jak ve formě obrazu tak i fotografie.

Fotografická předloha už není pouze pomůckou, abychom podobu reality přenesli na plátno. Stala se tématem, protože vnáší do ostatních médií (a nikoli pouze do malby) svoji optiku. Deformuje, řekněme neutrálněji „transponuje" realitu svým svébytným způsobem. Jako každé médium, jako každý amplión. Fotografie ampliónuje realitu svým způsobem a tato amplionace se nabízí, aby byla svěřena dalšímu médiu.

Větším problémem než užití fotografie malby se mi u některých Jiřího obrazů zdá jeho přístup k malbě jako takové. Nikdy se nevzdal dikce začátku 90. let, že v obraze musí být znát distance k malířskému aktu. Taková negativní polemika s médiem. To je v Jiřího malbách silné. Trochu v tradici Konce malířství. Trochu udýchané, ostražité. Jiří je posedlý konceptualizací malby. To by se dalo říct třeba o Vladimírovi Skreplovi také, ale pro Davida je méně důležitý proces, kdy se konceptuální záměr může propadnout do nekontrolovaného malířského aktu. Takovou polohu jsem u Jiřího nikdy neviděl, zatímco u Skrepla často. Asi proto, že Jiří nehulí. A nebo proto, že je Jiří jiný.

U projektu „Plačících politiků" Jirka často dodává, jak nepochopen byl v Čechách oproti západu.
Myslíš si, že byl problém v tom, že na tento ambiciozní cyklus nahlíželi lidé skrz prizma jeho angažování se v místním klimatu? nebo reakce byla zcela korektní?

Nevím, jakou zkušenost učinil Jirka David. Za sebe a za okolí, s nímž jsem v kontaktu, mohu říct, že se o Bez soucitu mluvilo, usuzovalo - rozebíralo se. Padaly odsudky i ocenění. Takový úspěch zaznamená málokteré dílo. A myslím, že Bez soucitu bylo vidět i mimo uměleckou komunitu. Zamyslel bych se nad tím, jestli nespokojenost Jirky Davida s domácím publikem nesouvisí víc s obecnými vlastnostmi české kulturní komunikace a mnohem méně s projektem jako takovým. Česká média upřednostňují domácí fackovačky před širšími souvislostmi a dokonale odrážejí, co domácí publikum chce slyšet

obr. 55: fotografie z cyklu Předměty a prostory, 1994, fotografie, (zdroj: kniha David David)

obr. 56: fotografie z cyklu Předměty a prostory, 1998, fotografie, (zdroj: kniha Inside Out)

a na co je ochotné reagovat. Rčení „zamést si před vlastním prahem“ se zneužívá, aby si člověk neuvědomil, že jeho práh může být třeba ze dřeva amazonských pralesů, že může být prahem, kterým překračuje každé ráno americký prezident, prahem, který měla čečenská babka ve svém spáleném domě, prahem, o kterém sní eskymák nebo Konžan... Spousta Čechů se obává, že když přestanou myslet výhradně na svá humna, ztratí svoji identitu. Identita ovšem může přerůst v pohodlnost. „Co je nám do Bělorusů a jejich diktátora!? Až když nám Bělorusové berou práci, všimneme si, že existují.“ Je to postavené na hlavu, ale potkáme se s tím každý den. Jsme velmi nevzdělaní v tom, jak si myslíme, že si stačíme sami. Jsme snadné oběti zvůle domácích politiků, protože si udržujeme iluzi, že jejich rozhodnutí jsou ta nejdůležitější. Jsme pitomí v tom, jak si nechceme přiznat podprahový patriotismus, který proniká naším pohledem na svět. Některé průzkumy ukázaly, že si Češi nepociťují národní hrdost. Domnívám se, že je třeba jít za sociologické dotazníky a sledovat, jak nacionalisticky a sebestředně se chovají v každodenních situacích a při volních aktech. Zhusta se pustili do evropských poslanců, kteří kritizovali Václava Klause. Jistěže celá kauza postrádala otevřeného ducha a ti poslanci byli posedlí svými vlastními záměry, ale nejčastější reakcí českých občanů byla nějaká podprahová nesnášenlivost k tomu, že se Čechy řeší i jinde než u nás. A že se pomlouvá prezident. Prezidenta si přece máme pomlouvat jen my sami.

Jiřího projekt měl jakýsi planetárně-politický rozměr. Ta planetárnost, a koukej, jak se vyhýbám slovu globální, možná v tomto českém prostředí ani nemohla víc způsobit. Tady mnohem víc zabere lokální intervence. Srdce na Pražském Hradě bylo lokalizované: pěkně česky, havlovsky... a nevím jak ještě. Jiřího články v Reflexu jsou podobně lokalizované. Asi by bylo chybou očekávat stejnou reakci hokejových fandů, když vyhraje české mužstvo a když vyhraje finské. Proč by se tedy nemělo podobně uvažovat o ohlasech na angažované umění: když ukážeš Grosse s hitlerovským knírkem, vyvolá to chaos. Když to bude Kadáfí, nikdo se nad tím nepozastaví. Lokální kontext je důležitý také jinde než u nás. Zkoumat by se ale dalo, nakolik je jinde prostoupen jinými lokálními kontexty a tím „lokálně-nadlokálním“, planetárním kontextem. Domnívám se,

že v tomto si skutečně nemůžeme dávat zlatou medaili. Jestli Jiří očekával víc, možná nezhodnotil dostatečně, ke komu se obrací a s čím.

A ještě poslední poznámku bych dodal: Bez soucitu měl premiéru ve Špálově galerii. A přestože tehdy Špálovka ještě programově zůstávala na vrcholu, je nezodpovězenou otázkou, kdo o ní věděl a co si o ní běžní lidé mysleli. Možná by reakce byly jiné, kdyby výstava probíhala například v Rudolfinu nebo na kongresu MMF. Tam bych to viděl nejraději. Sví ke svým... . Publikum si přeci vybíráme a zhodnocujeme i místa, kde bychom na něj mohli narazit. Nepůjdu číst svůj deníček na Václavské náměstí. Ačkoliv je to veřejný, všem dostupný prostor, lidé se tam chovají tak, že by si ani nevšimli, že recituji. Stejně tak Špálovka nemohla být tribunou, z níž šlo mluvit k davům o planetárně-politickém kontextu, mediálních obrazech a emocích mediálních a politických figur. Myslím, že Jirka nemusí být nespokojený, pokud mu jde o reakci veřejnosti. Pokud mu jde o reakce odborníků a kolegů, řekněme otevřeně, že nejsou takoví machři, aby nepropadali fenoménu únavy z někoho. Jirka je přítomný na české scéně často a hodně. Objevit Davida už asi nebude možné. David už bude kolegy překvapovat pouze ve valérech. A mohli bychom mluvit i o únavě z Davida. Tak jako o únavě z Ptáčka. Lidé prostě mají tendenci spojovat myšlenky s osobností – Jirka se tomu ani nebrání. Pak se ani nemůže divit, že lidé mávnou rukou a řeknou: no jo, už zase Jirka David. Je v tom sice spousta podceňování a předsudků, ale stává se to tam, kde se často vyskytuješ. Moje holka taky není každé ráno u vytržení, když jí u snídaně mluvím o svých skvělých nápadech. A možná jsou skvělé, ale bohužel jsou moje.

Jestli bude Jirka jednou chtít zjistit, co z toho je pravda, udělá výstavu pod pseudonymem. Vždycky se dá přemluvit nějaký bezdomovec, aby měsíc hrál umělce. A možná, že výstava najednou vyvolá bouřlivé ovace. Pak by bylo jasné, že se nepletu a že Jirka opravdu je obětí své lokální proslulosti.

obr. 57: Markéta – dcera, 1998-2001, fotografie 60x80 cm (zdroj: monografie Jiří David)

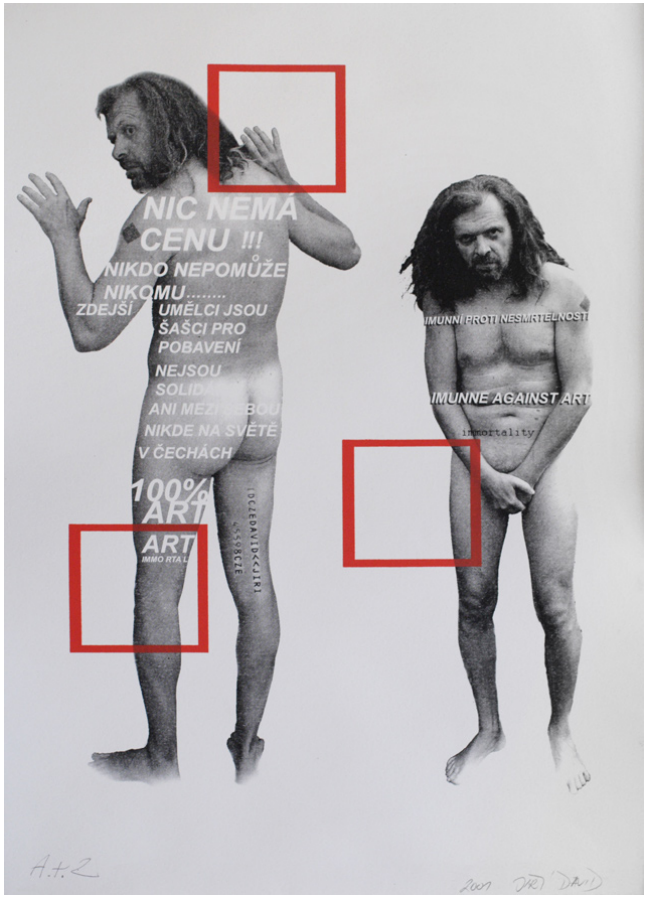
Považuješ jeho práci za systematickou, vyrovnanou nebo spíše za chaotickou a nesoustředěnou?

obr. 58: fotografie z cyklu Předměty a prostory, 1994, fotografie, (zdroj: kniha David David)

Spíš za systematickou. Že Jiří nemá jedno téma, že si najde oblast, která ho zajímá a pak ji třeba opustí, nebo že někdy udělá ryze jednorázové, nedomyšlené gesto – to je komplex přístupů, který má svou logiku. Patří k tomu i občasný sešup nebo nesoustředěnost. Jiří je pro mě představitelem koherentní osobnosti, protože není jen moudrou abstrakcí, ale směsí „jet na jistotu" a „zkušebního provozu". Zaplať pánbůh, že je hravý mizera.

Ještě se vracím k fotografickým cyklům. Zajímáš se ve Skrytých podobách, Mých rukojmích atd..., o tu kterou fotku jako solitér nebo je chápeš jenom jako část celku? Ono je vlastně asi jedno, jestli „rozpůlených hlav" nebo „plačících politiků" jsou 2 nebo je jich 20 nebo 200. Já to chápu vlastně vždy jako celek, vlastní fotka mne až tak nezajímá, nebavím se jimi. A zase to chápu v kontextu určitých autorových snah na poli umění.

Cyklus je soubor jednotlivých děl. Jsou tak nastaveny dvě základní roviny:
a) soubor
b) solitér
Pohyb v nich je ovšem věcí přístupu. Myslím, že větší roli v tom ani nehraje skutečnost, že v našem případě jsem některé cykly poznával od solitéru k celku a jiné opačně. Pokud ovšem umělec cyklus prezentuje jako cyklus, je nesmírně důležité, jestli jsou pohromadě čtyři nebo dvacet. Představit si dva plačící politiky – to ustavuje konkrétní vztah mezi dvěma politiky. Představit čtyři - to už ustavuje jiný. Třeba: Hele, tři evropští prezidenti a jeden africký? Co to je za kombinaci. Ukaž dvacet a máš třeba spektrum lidí, kteří se objevují v evropských novinách. Udělej jich 150 a dbej, aby tam byli po jednom z každé země a globální instituce, a máš reprezentaci celého světa. Přidej Billa Gatese a Murdocha a jsi jinde. Protože jsem viděl Bez soucitu pospolu a pak i v redukci na 4 fotografie, viděl jsem také, jak vyvíjí vztahy, které cyklus zprostředkovává. Jenže úplně jinak by se vztahy ustavovaly v *Mých rukojmích*. Protože i na nich dominují po-



obr. 59: Nic nemá cenu, sítotisk, cca 70x50 cm, 2001, (zdroj Jiří David)

stavy, oťukáváme si je. Pro většinu asi jsou anonymní, dokud nezjistíme, že to je Jiřího; syn. Pamatuji si totiž jenom syna. Byli tam i nějací další? Avšak to co je důležité, to jsou variace na estetizovaného pseudonásilí, alegorizace násilí. A s touto variací se zase dá operovat – dvakrát, pětkrát, desetkrát variováno. A nebo variaci zcela vyloučit a vystavit jedinou fotku. Na těchto dvou příkladech jsem chtěl ukázat, že neupřednostňuji ani a) ani b). Vždy jde o pohyb mezi obojím a vršení relací. Mohly bychom také mluvit o symbolice počtů a množství, která se ustavuje v různých kulturních oblastech. Je nesmírně zajímavé, co to znamená 3, 5, 10, 12, 20 nebo 100 000 000. Ale to by vystačilo na několik knih. Nyní snad stačí říct, že s cyklem vstupuješ o těchto symbolických světů čísel, počtů, mála a mnohosti.

Jestli tě nezajímá „vlastní fotka“, nesouhlasím s tím. Jistěže bychom si mohli říkat, že plačící politikové vypadají vlastně stejně a že Davidovy podobizny vycházejí z oficiálních podobizen, ale i toto opakování „stejného“ v jednotlivinách má svůj dopad na celek. A na druhou stranu u Mých rukojmích, třebaže jde o můj nejméně oblíbený Davidův fotografický soubor, je zajímavé, jaké kvazimučící techniky Jiří použil. V tom je i humor, řekl bych, že dokonce sebereflexivní, sebeironický: umělec, který vymýšlí simulace násilí, ke svému planému estetickému uspokojení. A jeho kluk se k tomu propůjčuje, protože „taťka už je takovej“. Jedině, když prozkoumá všechny ty fotografie postupně, uvědomí si, jak se nám zde autor chce představit.

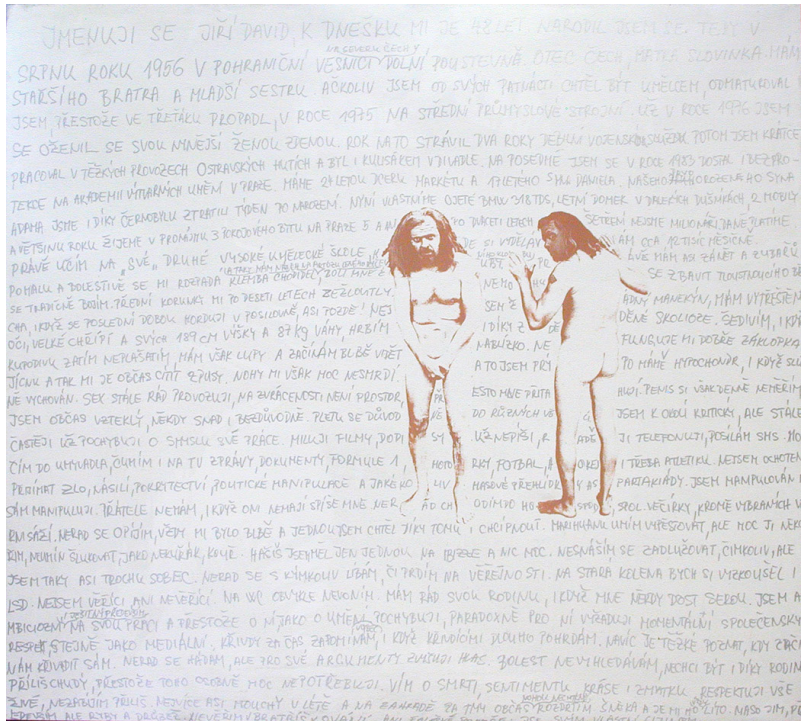
léto 2005

obr. 60: novoročenka Jiřího Davida, 2004, počítačová montáž (zdroj: J. David)

Jiří David, ročník 56.

Čím se v pomyslné časové linii ve snaze zmapovat práci Jiřího Davida blížím k současnosti, tím častěji se zamýšlím také nad jeho vlastní intervencí coby předmětu zájmu sebe sama svých vlastních prací. Jak již vyplývá z první věty tohoto odstavce, dostává se Jiří David do let. Má již dospělé děti a zdálo by se, že si svou osobu a hájenství své osobní intimity bude o to více střežit. Opak je spíše pravdou. Jiří vstupuje do otevřeného prostoru se svými zdravotními problémy, sděluje své trable, odhaluje své tělo stárnoucího muže. Tuto polohu kumunikace směřující (asi nejspíše) jednostranně směrem David – čtenář, divák, popisuje poměrně trefně i Petr Volf ve své knize když komentuje textové příspěvky Jiřího Davida do časopisu Reflex a dále cituje jeho text: „Jeho sloupky jsou čím dál více intimnější: „Zajímá mně, kam až můžu v otevřenosti jít, kde jsou meze, co ještě mohu zveřejnit a co už je příliš." Těmito slovy mě varoval předtím, než mi poslal text, v němž se vypisoval z pocitů, které měl poté, co během jednoho letního večera roku 2004 -při sledování DVD s filmem Lidi co znám, kde hraje Al Pacino – zjistil, že močí krev. Poctivě popsal své rozpoložení a v závěru se ptá: Má smysl se veřejně vypisovat z vlastního strachu, není důležitější si zachovat svá vnitřní tabu, není to vše jen jistý druh narcismu, exhibicionismu? Je to etické? Nevím, krev je krev..." (30)

Nastoluje -li Jiří otázku, kam až může zajít ve vypisování svého intimního „Já" formou časopisových sloupků, já toto doplním textem Davidem psaným stříbrnou fixou na jeden ze svých obrazů přibližně z téže doby: „Jmenuji se Jiří David, k dnešku mi je 48 let. Narodil jsem se tedy v srpnu roku 1956 v pohraniční vesnici na severu Čech v Dolní Poustevně. Otec Čech matka Slovinka. Mám staršího bratra a mladší sestru. Ačkoliv jsem od svých patnácti chtěl být umělcem, odmaturoval jsem, přestože jsem propadl, v roce 1975 na střední průmyslové strojní. Už v roce 1976 jsem se oženil se svou nynější ženou Zdenou. Rok na to strávil dva roky debilní vojenskou službu. Potom jsem krátce pracoval v těžkých provozech Ostravských hutí a byl i kulisákem v divadle. Na posedmé jsem se v roce 1983 dostal i bez protekce na Akademii výtvarných umění v Praze. Máme 24 letou dceru Markétu a 17 letého syna Daniela. Našeho prvorozeného syna Adama jsme i díky



obr. 61: Životopis, 150x160cm, akryl a stříbrný fix na plátně, 2005, (zdroj: Jiří David)

Černobylu ztratili týden po narození. Nyní vlastníme ojeté BMW 318 TDS, letní domek v Dalekých Dušnikách, 2 mobily a většinu roku žijeme v pronájmu 3 pokojového bytu na Praze 5 a ani po dvaceti letech šetření nejsme milionáři. Daně platíme. Právě učím na „své“ druhé vysoké umělecké škole, kde si vydělávám cca 12 tisíc měsíčně. Pomalu a bolestivě se mi rozpadá klenba chodidel a taky mám náběh na artrózu levého kyčelního kloubu, bolí mě zuby. Právě mám asi zánět a zubařů se tradičně bojím. Přední korunky mi po deseti letech zežloutly. Nemohu se zbavit tloustnoucího břicha, i když se poslední dobou morduji v posilovně, asi pozdě! Nejsem žádný manekýn, mám vytřeštěné oči, velké chřípí a svých 189 cm výšky a 87 kg váhy, hrbím se i díky zděděné skolioze. Šedivím, i když kupodivu zatím neplešatím, mám však lupy a začínám blbě vidět nablízko. Nefunguje mi dobře záklopka jícnu, a tak mi je občas cítit z pusy. Nohy mi však moc nesmrdí. A to jsem prý po mámě hypochondr, i když slušně vychován. Sex stále rád provozuji, na zvrácenosti není prostor, přesto mne přitahují. Penis si však denně neměřím. Jsem občas vzteklý, někdy i snad bezdůvodně. Pletu se důvodně do různých věcí. Jsem k okolí kritický, ale stále častěji už pochybuji o smyslu své práce. Miluji filmy, dopisy už nepíši, raději telefonuji, posílám SMS. Močím do umyvadla. Čumím na TV zprávy, dokumenty, formule 1 , motorky, fotbal, hokej, třeba i atletiku. Nejsem ochoten přijímat zlo, násilí, pokrytectví, politické manipulace a jakékoliv masové přehlídky a spartakiády. Jsem manipulován a sám manipuluji. Přátele nemám, i když oni nemají spíše mne. Nerad chodím do hospod, spol. večírky, kromě vybraných vernisáží. Nerad se opíjím, vždy mi bylo blbě a jednou jsem chtěl díky tomu i chcípnout. Marihuanu umím vypěstovat, ale moc ji nekouřím, neumím šlukovat jako nekuřák kouř. Hašiš jsem měl jen jednou na Ibizze a nic moc. Nesnáším se zadlužovat, čímkoliv, ale jsem asi taky trochu sobec. Nerad se s kýmkoliv líbám, či prdím na veřejnosti. Na stará kolena bych si vyzkoušel i LSD. Nejsem věřící ani nevěřící. Na WC obvykle nevoním. Mám rád svou rodinu, i když mě někdy dost serou. Jsem ambiciózní, i ješitný především na svou práci, a přestože o ní jako o umění pochybuji, paradoxně pro ní vyžaduji momentální společenský respekt, stejně jako mediální. Křivdy za čas zapomínám (vůbec), i když

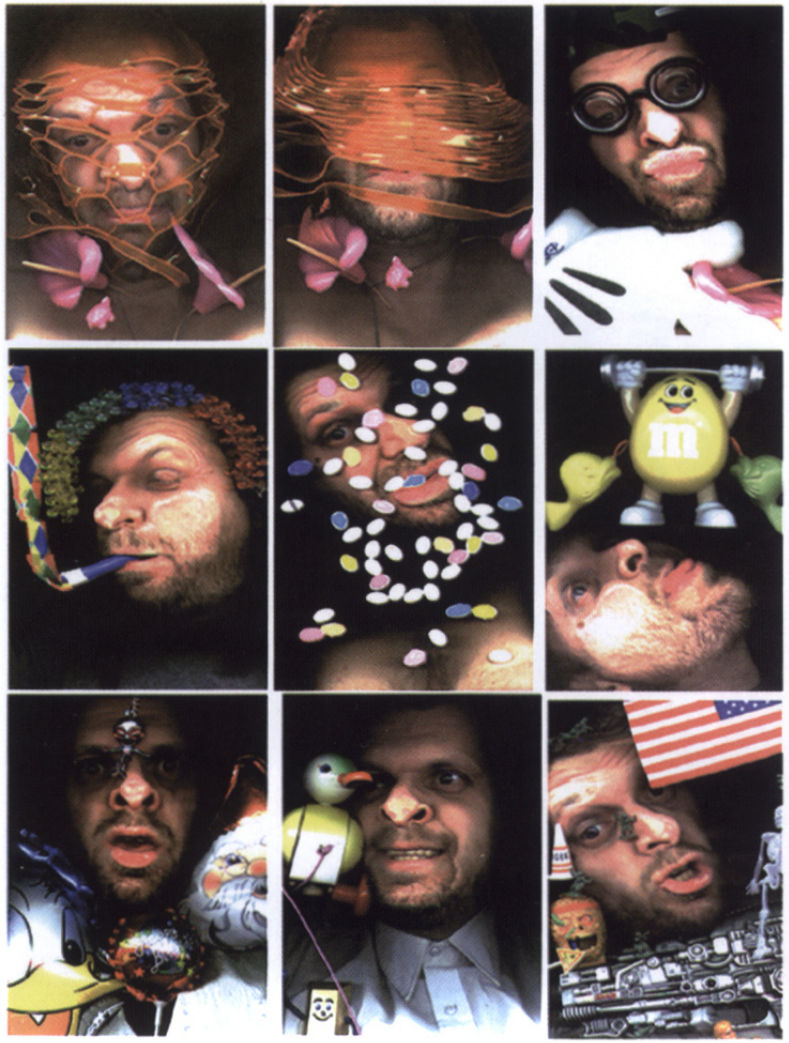
obr. 62: Eric Fischl, Sleepwalker, olej na plátně, 183x274 cm, 1979, (zdroj: kniha Kunst der Gegenwart)

obr. 63: ze série Jen..., 2004, (zdroj: monografie Inside Out)

křivdícími dlouho pohrdám. Navíc je těžké poznat, kdy začínám křivdit sám. Nerad se hádám, ale pro své argumenty zvyšuji hlas. Bolest nevyhledávám, nechci být i díky rodině příliš chudý, přestože toho moc nepotřebuji. Vím o smrti, sentimentu, kráse i smutku. Respektuji vše živé, nezabíjím příliš. Nejvíce asi mouchy v létě na zahradě. Za tmy občas nohou nechtěně rozdrtím šneka a je mi ho vždy líto. Maso jím, především ale ryby a drůbež. Nevěřím v bratříčkování ani falešné pokoře. Jsem svým vlastním cizincem.“ (31)

Onen způsob určitého konstatování, které je na jedné straně jasně vyřčené, aby na straně druhé přitom působilo nekonkrétně, nebo otázka, u které nevíme jak a zda-li má být vůbec zodpovězena, se pro mě u Jiřího stává zásadní, představujíc určitý filtr pro mé vnímání některých Davidových prací, jako například cyklu Pátá pečeť. Podobně bych mohl také ocitovat například text, kterým uvádí Jiří David své internetové stránky.

Čteme určitý sumář různých konstatování, sami selektujeme, co bychom sami byli ochotni o sobě sdělit, kam ve výčtu zajít? A je nutné nebo lépe je vůbec správné takovýto text chápat jako formu osobního sdělení? Existuje možnost, kdy dílo, coby nosič osobního sdělení, je vytvořeno ze složek, které na takovéto platformě nejsou vůbec založeny? Domnívám se, že právě s tímto David vědomě pracuje. Nenechává ono vypisování se ve forně syrového konstatování, ale zasazuje ho do určitého vyzuálně estetického celku. (formulaci vypisuje neberme samozřejmě priorativně.) A ačkoli se v Davidově práci, jak na obrazech, tak třeba v digitálních montážích často objevuje text, ono vypisování může fungovat také v samotné vizuální formě. Jako určitý pandán k výše zmíněnému obrazu bych uvedl například fotografii nazvanou *Tak jo* z roku 2005. V této computerové koláži spatřujeme autorův vlastní akt, odhalené tělo stárnoucího muže jako by se vznášejícího prostorem mezi v negativu (inverze) nasnímanými obličeji, z kterých jde jen těžce rozpoznat, zda se jedná o skutečný obličej nebo masku. To celé je opět doplněno textem onoho konstatování, jak je autor vnímán a co si asi přeje. Jak tedy ve výsledku chápat, pokud sám napíše: „Běžně jsem považován za českého umělce a taky se tak někdy i cítím, pak však... „. (32)



obr. 64 Debil I, fotografie, 60x40 cm, 2000 (zdroj: kniha Petra Volfa - Jiří David)

Odlišný přístup lze vysledovat v sérii Debil z roku 2002. Jedná se o sérii snímků spojených do mozaiky složené vždy z devíti autoportrétů, kde David coby businessman obklopen infantilními atributy dětských hraček, laciných pouťových cetek, překvapení z „kindervajec" sám s deformovaným obličejem nalepen na sklo, výrazem podobajícímu se spíše Milanu Šteindlerovi, rozehrává fikci sebestředného upjatého muže, ve volných chvílých podléhajícímu různé deviaci. To může být jeden z pohledů. Ale je možné pohled obrátit a uzřít člověka vyrovnávajícího se s pohledem okolí na něho samého, jak nám možná napoví pohled na autoportrét, na němž David drží v ústech párek a kolem něj jsou rozmístěny placky se slogany No a?!, Promiňte že žiju, To je bordel, co? A známá placka Občanského fóra také stojí za komentář. V sérii nechybí americká vlajka, jakožto původce oněch lentilkových postaviček, Kačerů Donaldů atd. Na jiném snímku nemůže chybět ani česká vlajka. Za povšimnutí jistě stojí, jak se autor na obou těchto snímcích tváří (stylizuje). Další konfrontaci bychom mohli rozkrývat ve spojení autoportrét („idiotský výraz") - plastový zajíček od bonbónů - kniha Kdo je kdo nebo například -autoportrét (idiotský výraz) – dětský náhrdelník, čelenka? - přívěsek s křížkem. A není to pouze plitká exhibice? Spíše forma performance!

S tím také souvisí fakt, že čím méně se objevují v Jiřího díle syn Daniel a dcera Markéta, kteří již dospěli, tím častěji nalézáme na obrazech a fotografiích samotného autora. Přesto sám podotýká, že například performance nerealizuje právě díky tomu, že je na veřejnosti velice stydlivý. Můžeme si říci, že tomuto faktu neodpovídá třeba jeho vystupování v médiích, kdy například v televizi nepůsobí zrovna plaše, ale to je samozřejmě něco jiného než performance. Když se ho v roce 2002 ptala skupina Rafani, zda někdy dělal nějakou performanci, odpověděl: „Nikdy, já se strašně stydím. Opravdu. Pokud mě k tomu někdy zneužili, tak to bylo někdy před deseti lety Na Chmelnici, ale to jsem byl součástí asi deseti lidí, takže jsem se víceméně schoval. Prostě se strašně stydím před lidmi. Hrozný. Nedokážu to. Nedokážu si představit, že bych jel třeba na těch schodech jako kdysi Jirka Kovanda proti lidem s rozpaženýma rukama. Vůbec si to nedovedu představit. Já bych se snad studem propad."(33) Tedy přímé živé konfrontaci své osoby

Nemohu se tě nezeptat, v kontextu tvého způsobu „jednosměrné“ komunikace emilem nebo SMS, kdy rozesíláš své fotky, texty..... jako hromadný email. Nemáš za tímto účelem třeba založen svůj Facebook?

Facebook mne nezajímá právě pro svou hromadnost atd.

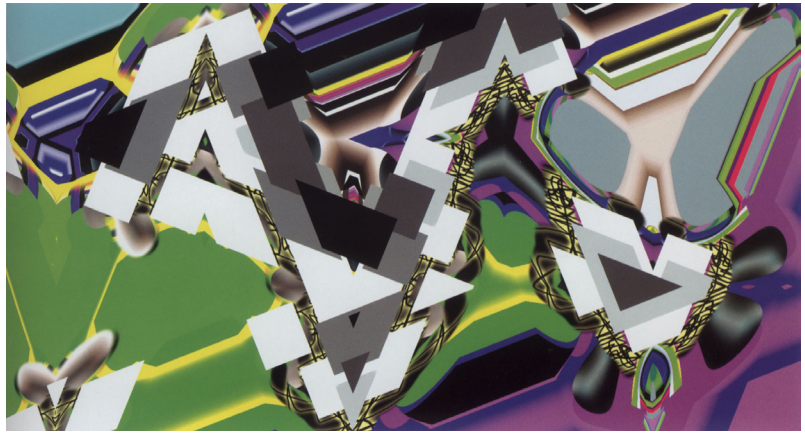
obr. 65: ze série Jen..., 2005, (zdroj: monografie Inside Out)

s okolím a diváky se David vyhybá. Oproti tomu formou obrazu nebo fotografie svou osobu - osobnost odhaluje (a to nemusíme chápat jen obrazně). S tím souvisí také určitý „Davidovský fenomén“ který zná každý, koho má autor v adresáři svého emailu. Jiří tak svým kamarádům, přátelům, známým, posílá hromadné emaily, někdy také zprávy SMS s avízy na věci stojící si za to přečíst nebo zhlédnout. A není to často třeba jen na vlastní texty v periodikách, komentáře širokého spektra kulturně politického dění, pozvánky na své výstavy. Samozřejmě lze, a také oprávněně namítnout, že takto si počíná více z nás. Já osobně toto u Jiřího považuji, za další rovinu formující globální pohled na něj (alespoň pro mne). Na základě této formy korespondence, ztrácející na jedné straně pouze tu e-mailovou podobu pouhého avíza a zároveň na straně druhé také formu osobně směřovaného dopisu, napadá podobnost třeba se sociální sítí Facebooku, a to v případě další polohy Jiřího fotografií, které jak mi sám David potvrdil pozbývají jakýchkoliv ambic uměleckého díla. Tedy po koncepčně sepjatých sériích, digitálních fotokoláží a volných, často velice osobních, fotografiích seskupených v cykly jsou zde snímky, zhotovované takzvaně „pouze pro sebe“. A pokud jsem se Jiřího Davida ptal, zda důvod tohoto posílání „banálních, obyčejných“ fotek hromadně je nějaký jasně směřovaný záměr nebo, v nadsázce řečeno, další formou publikační činnosti (konkrétně, proč poslal „všem ze svého adresáře“ množství svých fotek které pořídil při tandemovém seskoku padákem), odpověděl mi prozaicky. „Nechtělo se mi vypisovat jednotlivé adresy“.

Ohlédnu-li se na začátek Davidovi tvorby, kdy první snímky tvořily pouze určité předobrazy k malbám aby se posléze u Davida staly suverénními díly, pak je i v tomto případě možné, že i tyto snímky nebo jejich fragmenty budou mít své pokračování v jiné dimenzi. I když tuto hypotézu sám autor rezolutně odmítá.

Několikrát jsem se také zastavil u samotné technické stránky Davidových snímků. Samozřejmě, že s používáním digitálních technologií jde u Jiřího vysledovat další rozšíření prolínání médií. A pokud fotografie prodělala u Davida vývoj od záznamového

obr. 66: Sekvence /7/, akryl na plátně, 120x180 cm, 2003 (zdroj: katalog Při vědomí)



obr. 67: Sekvence /6/, digitální grafika, 150x250 cm, 2003 (zdroj: katalog Při vědomí)

média a „nástroje pro obraz" k suverénnímu prostředku tvorby, nyní se často můžeme setkat také s opačným přístupem, a to přesahu malby do fotografie, nebo digitální grafiky. Podobný postup digitální grafika – malba na plátně připomínající digitální grafiku naplno rozvinul především v již zmiňované sérii *Při vědomí* z roku 2003.

Dále se u něj (a logicky) stále častěji sekáváme s polohou počítačově transformované reality, která mu nyní poměrně výrazně pomáhá v tvorbě artefaktů, které by sám v klasickém analogovém prostředí realizoval poměrně těžko, nebo pomocí poměrně rozsáhlé produkce. To je například případ cyklu *Pátá pečeť*. S používáním digitální technologie se u něj můžeme setkat v několika vrstvách. Ryze technicky ji použil na Bez soucitu, aby tak rozměrově malé snímky „nafoukl" do monumentálních zvětšenin. V technice určitých digitálních koláží (označení koláž v tomto případě nebrat priorativně) je computer použit jako nedílný element díla, jako je tomu v případě matérie barvy na obraze, aby se v dalším stádiu stal hlavním, i když autorem samozřejmě kontrolovaným elementem vzniku díla, jak jsme se o tom mohli přesvědčit v případě již mnohokrát mnou zmiňovaných, a nyní se poměrně dosti zdráhám použít formulaci obrazů, výstupů z rozsáhlého celku *Při vědomí*, kdy ony výstupy dostávaly formu obrazu malovaného akrylem na plátně tak, aby se jakýkoliv rukopis osoby provádějící vlastní úkon promítl co možná nejméně, nejlépe vůbec. „Rukopis osoby" jsem použil zcela záměrně, neboť onou osobou nebyl sám autor, ale o tom jsem se již zmiňoval. Přitom některé výstupy zůstaly pouze ve formě počítačové grafiky (vektorové? fraktální?). Jen jako poznámku podotýkám, že při fotografování těchto obrazů při přípravě katalogu *Při vědomí* bylo mým úkolem, aby výsledek tohoto „mixu obrazů a computeru" byl co možná nejkompaktnější.

Jedním z postupů, které David dlohodoběji a napříč analogo-digitální technologií používá, je způsob inverze reálných barev snímku. A stejně *(Inverze)*, se také jmenuje rozsáhlý cyklus fotografií, kdy oproti třeba pevně formovanému cyklu *Bez soucitu*, se dá u *Inverze* mluvit jako o široké rodině fotografií, z nichž jen část do této kompilace patří. Další snímky jsou s ním, díky jasně podobné vizualitě semknuté. To dokládá i

Vracím se ještě k tvým fotkám, které jsou v Inside Out v oddíle „Jen“
1. Zajímá mě, proč nejsou snímky drženy, tak jako tomu bylo v David David, v cyklech (Lidé v krajině, Zvířata v krajině,.....)?

Nechtěli jsme zopakovat stejný princip, už jdnou vyzkoušený a zveřejněný, nic jineho za tím není.

2. Pokud těmito snímky listuji, všímám si, že čím méně figurují na tvých fotkách tví nejbližší (možná, že je prostě nepoznávám), o to více přidáváš v určité syrovosti. A taky se sám na snímcích objevuješ. Je to jen můj pocit?

Hmm, tak to nevím!? Možná můžeš mít pravdu, chceš tím však říci, že ty tzv. mé rodinné, jsou moc sentimentalní a mdlé (úsměv!) Syrovost ve fotografii, to je sám o sobě jistý fenomén, který se však musí k něčemu vztahovat, aby vyzněl. Já nevím, jsou syrové fotky z Rwandy od Antonína Kratochvíla, či jiné od Salgada, či válečné, nebo sociální fotky z 20. let v Americe a jiné z Iráku dnes?!?, hmm, nevím, zdá se, že tzv. reportážní fotografie, nebo i ty „humanistické“ o to nějak musí usilovat. Já se o to nesnažím, snažím se jen vypovídat o věcech které znám a skrze ně pochopit stav světa z mysli...

doba, po kterou snímky vznikají. A to v rozsáhlém časovém rozpětí. Stejně tak široký je i rozsah v rovině námětů, kdy společným jmenovatelem je onen technicko-vizuální princip barevně invertovaného obrazu. Zmiňoval jsem se již o záběrech prostor koncentračních táborů. Tento efekt invertování reálných barev reality aplikuje například na portrét své dcery Markéty nebo eroticky laděného souboru snímků s názvem *Dotýkej se mě* z roku 2004. Nasnímaná intimní hra dvojice seřazena do série v této černomodré monochromní barevnosti ztrácí erotický fyzický účin, aby podobně jako na snímku *Clapec a střely* vyzněla jako metafyzický akt.

Inside Out
Knihou David David se nám poprvé autor i bez této ambice představuje jako fotograf. Namítnout lze, do té doby vznikla již řada Davidových fotografických děl. To ano, ale jednalo se spíše o vědomé využívání tohoto média. Fotografickou publikací David David se byť o to vnitřně nesnaží ve svéře pohybu tímto médiem dále. O čtyři roky později, v pro Davida dosti „plodném“ roce, spatřuje světlo světa další poměrně rozsáhlá kniha věnující se Davidovým fotografiím, nazvaná *Inside Out* a sumarizující snímky vzniklé v rozsahu let 1993 – 2006, vydaná „KANTem“ k výstavě v Domě umění města Brna. Nepřekvapí nás samozřejmě editorská spolupráce Martina Dostála. V této souvislosti si vypůjčím od Vladimíra Birguse termín „Jistoty a hledání“, který mne napadl při mém listování touto knihou. Ujistíme se, zde v představení cyklů, jakými jsou *Skryté podoby*, *Bez soucitu*, *Moji rukojmí*, *Pátá pečeť*, abychom v části nazvané *Jen* ... (*Just*...) našli mnoho nových snímků, které Martin Dostál označuje za „normální“ (Fotografie, které v předešlé knize byly rozděleny do částí nazvaných *Lidé v krajině, Zvířata v krajině, Daniel, Zdena*... jsou zahrnuty do jednoho velkého celku nazvaného právě *Jen*.... A přestože na přebalu knihy je poznamenáno, že nám je představována tvorba vzniklá mezi již zmiňovanými léty 1993 – 2006, zde setkáváme s datací 1991 – 2006. Martin Dostál toto formuluje následovně: „ Jiří David od 1. poloviny 90. let sám intenzivně fotografuje v několika nekonečných, soustředěných sériích. „Svůj“ vizuální svět začal snímat klasickým

3. Co fotka z autobusu? Výlet do Benátek? Ta se trochu vyděluje z celku. Je důležitá.? A je důležité, koho jsi vlastně vyfotil? Samozřejmě, že Vasil je tam parádně!

Pro mě je důležitá a není tak moc důležité, kdo je na ni, nějak mi připomíná jiné spící, mrtvé, třeba ty v tom ruském divadle a podobně.

obr. 68: ze série Jen..., 2005, (zdroj: monografie Inside Out)

černým kinofilmovým poloautomatem Nikon F 601 m., později také malým stříbrným automatem Olympus MJU 115, v digitální podobě posíleném o přístroj Minolta Dimage G 500. Dlužno říci, že fotografoval již v předchozím desetiletí – černobílé vyprázdněné městské prostory.Tehdy však upřednostnil malířství. Jedním z impulzů k „ návratu“ k fotoaparátu byla bezpochyby barva, která propojila Davidův malířský cit s rychlostí, bezprostředností a atmosférou zachycených „momentek“ (34) Vysledujeme zde posun od výběru pro David David? Aniž bychom se museli dívat na dataci snímků, samozřejmě nám nemůže útéci fakt stárnutí Davidových modelů, lze vysledovat určitou změnu. Já bych to nazval syrovost, která je možná spojená s faktem, že Jiří se „využitím“ fotografie vzdaluje svým malbám. Již nenalézáme stejný motiv zpracovaný formou fotografie a obrazu. Také určitá rodinná intimita, která byla v 90. letech zobrazována náznakem, je nyní otevřenější. Že to neplatí zcela, dokládá například fotografie dcery Markéty sedící u stolu s rajčetem v ruce z roku 2006. Ta ovšem ostře kontrastuje např. se snímkem z téhož roku, na kterém sledujeme záběr zrcadlového odrazu děje v hotelovém pokoji. Zajímavé je také zjištění návratu Daniela, opět v sérii čtyř fotografií coby „Buddhy“.

Z poměrně kompaktního celku tohoto výběru vystupuje (vědomě) pouze jedna fotografie, na které v roce 2005 zachytil v autobusu spící studenty VŠUP během přesunu na benátské Biennále. V hlavní roli s Vasilem Artamanovem[75].

Neodcházej, zmiz

Takto nazval Jiří David Knihu (záměrně se vyhýbám formulaci katalog) obrazů z let 2006 – 2007. A pokud bychom se několikrát ohlédli k již zmiňované sérii obrazů z roku 2003, mimochodem u Jiřího Davida sérii asi nejpočetnější, tak vydíme opět jiného Davida. Jestliže chtěl předtím vyzkoušet roli tvůrce, jenž nemusí na vlastním vzniku obrazu (samozřejmě nemám na mysli duševní zrod díla) participovat, nyní se setkáme opět se skutečně odpracovaným vnitřně odžitým dílem. V předmluvě Martina Dostála čteme: „Konceptuální myšlení ve vizuálním umění neznamená nutně odemocionalizivanou, stroze intelektuální tvorbu. Zásadním reprezentantem konceptu, který je stejně

obr. 69: Domov, sladký můj domov, akryl na plátně, 150x360 cm, 2007, (zdroj: kniha Neodcházej, zmiz)

Když jsem před časem viděl tvé obrazy, mám na mysli Neodcházej, zmiz a podobné, cítil jsem, že vlastní jejich vznik tě musí strhávat, bavit, nenechávat v distanci. Vím, že to samozřejmě vychází z toho, že v danou chvíli celou matérii ovládáš. Domnívám se, že podobně vznikají i tvé fotky např. Z cyklů Lidé v krajině, Zvířata v krajině... Jak jsi na tom, pokud se jedná naopak o koncepčně sevřené cykly, jako jsou Bez Soucitu nebo Pátá pečeť?

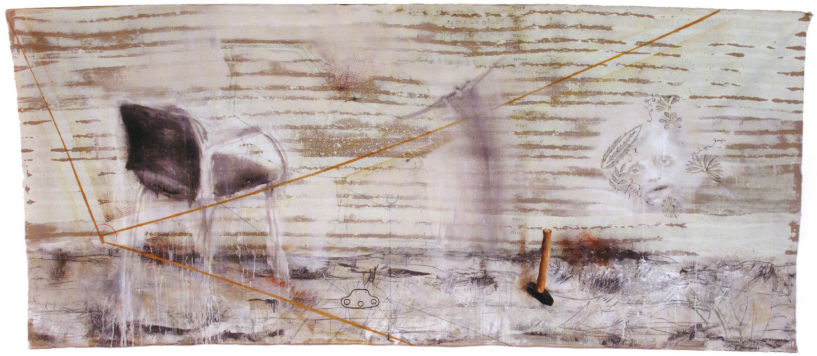
Je to velmi podobné, akorát to má pevnější obrysy, vidím to vždy předem jako celek, který udržuje v napětí (to aby mne to vůbec pak bavilo), prvotní vnuknutí (možná i myšlenka?)

ikonograficky náročný jako komunikativně jasný, přímý a citový, je Jiřím David." (35) A opravdu. Konceptuální myšlení ve vizuálním umění neznamená nutně odemocionalizivanou, stroze intelektuální tvorbu především pro tento cyklus. Jasně určitelná barevnost jakoby nebo skutečně vycházející z principů computerové fragmentální grafiky, na které byl postaven koncept obrazů z roku 2003, je vystřídán zemitými, „špinavými" tóny. Převládající barvou až na výjimky je hnědá, šedá a i jiné barvy jsou lomené v tomto monochromním duchu. Jak obrazy vnímat a prožívat? Zbůsoby jsou dva. Divák, který Jiřího Davida nezná, se nechá unášet celkem, který se pomalu začne rozpadat na mnoho od sebe oddělených dějů, které rozhodně nespojuje konkrétní čas, kdy se mohly udát. Mne u tohoto napadá srovnání s praxí archeologa nebo restaurátora. Obě profese odkrývají jednotlivé vrstvy, a čím hlouběji, tím na světlo vypluje čím dál tím starší skutečnost. To ještě umocňuje fakt, že vlastní obrazy, tvořené autorovou nejčastěji používanou technikou akrylu na plátně, jsou poměrně rozměrné. Obraz měřící 4 metry na délku není výjimkou. Těm, kteří Jiřího znají osobně, se v této stratigrafii vrstev začnou objevovat fragmenty autorova života. Na obraze *Pavilon atd.* je to například mlýn postavený z dětské stavebnice Merkur. V jiném *Ochranný prostor židle* je to kladívko a židle, které měl autor dlouhou dobu ve svém ateliéru. Nebo starý stropní lustr a tapeta s „bruselovým designem", které Jiří jako malý rád pozoroval jako na obraze *Domov, sladký můj domov*. Najdeme zde ale i plánovaný americký radar, který by stál nedaleko od Davidovy chalupy v Dalekých Dušnikách. Jen jako by vyrytě druhou stranou štětce působí velké množství drobných schémat a plánků map nebo krajinných schémat určujících vymezení. K čemu slouží? Můžeme se domnívat. Tím, že obrazy nejsou napnuté na rámu, působí jakoby naléhavěji, jako by byly právě odněkud sejmuty, jakoby plocha plátna sloužila jako podklad, na který byl děj nebo přesněji děje na nějaký moment dočasně zafixovány.

A opět se mi hodí citace Lenky Lindaurové, která trefně vystihla kolorit Davidových obrazů z devadesátých let, a kterou jsem již použil „Nejasné struktury a špinavé barvy vycházejí Davidovi nakonec zase jako „krásné" malby."(12) A my věříme, že i samotný

Pátá pečeť vznikala přibližně ve stejné době co tvé „nenapnuté obrazy“. Moc mě zajímá, jak ty „procházíš - proplouváš“ touto diametrální změnou od niterní malby k jasně postavenému kontextu?

To je samozřejmě ta největší „hra“! Mám totiž současně rád „čistou, průzračnou, jiskřící myšlenku“, která může vést k těmto, jak říkáš, jasně postaveným kontextům, ale zároveň i jistou tápající, rozechvělou půdu pod nohama. To mne opravdu baví! Nemohl bych setrvat vždy jen u jednoho. Někteří hlupáci to u mne nazývají eklektismem, ale to je totální hloupost, kterou už jim ani nevymlouvám.



obr. 70: Obranný prostor židle, akryl na plátně, 150x340 cm, 2007, (zdroj: kniha Neodcházej, zmiz)

proces vzniku musí autora bavit. Vždyť i ona technická nekontrolovatelnost matérie je v kontrastu k vycizelovaným vykontrolovaným fotografiím „plačících politiků“ Nutno dodat, že tímto cyklem, alespoň jak jsem já reflektoval ohlasy, se Jiří David „vrátil mezi malíře.“ A neproběhla určitá osobní „Předběžná retrospektiva“ již zde?

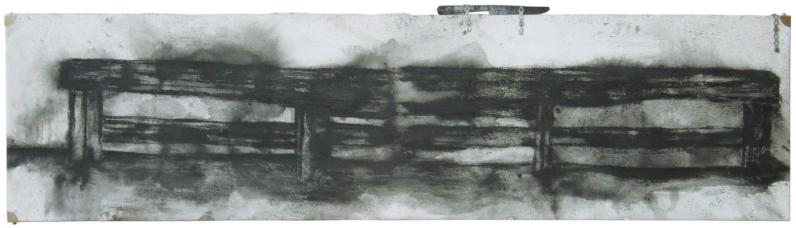
Jestliže jsem v předešlém textu popisoval Jiřího Davida niterního procítěného a podle mého opravdového, snažícího se nějakým způsobem uchopit a identifikovat sebe sama, tak následující řádky budou o muži, kterému není prostě nic „globálně lhostejné“. A pokud jsem před okamžikem citoval řádky Martina Dostála z knihy *Neodcházej, zmiz*, tak budu pokračovat. Dozvídám se pro mne důležitou skutečnost. „Česká i mezinárodní scéna ho zná zejména jako fotografa a autora cyklů Bez soucitu a Skryté podoby, nicméně David je od poloviny 80. let také renomovaným malířem.“ (36) Ja to pravda? Ano. V předchozím textu jsem psal o naraci. Malbě vycházející z tradice českého klimatu a snahách toto překročit. Povedlo se to například Milanu Kuncovi, Jiřímu Georgovi Dokoupilovi a jen několika dalším. Z mladší generace třeba Jakubu Špaňhelovi[76].

Již ve *Skrytých podobách* objevil David potenciál média fotografie. Komunistickou izolací v 80. letech došlo totiž k paradoxu. Fotografie - médium, které se ve státech východního bloku vyvíjelo zcela jiným směrem, než ve světě západním. Výjimkou byla například slovinská skupina Irwin[77] nebo nebo Rus Oleg. Kulik[78]) a zároveň stagnovalo, tuto tradici snáze ztratilo. Nezmiňuji přitom estetizující linii FAMU a slovenské vlny[79] přetrvávající do současnosti. Tento prostor záhy začali intuitivně objevovat autoři jako Markéta Othová[80], Štěpánka Šimlová[81], duo Jasanský - Polák inspirující se třeba Düsseldorfskou školou zprostředkovanou nám mimo jiné např. Magdalenou Jetelovou[82]. Cyklus *Skrytých podob* byl, jak jsem se již zmínil, společně s cyklem Václava Stratila *Řeholní pacient* tím nejvýraznějším, co se do poloviny devadesátých let ve fotografické poloze českého výtvarného umění objevilo.

Dříve než se vydáme do prostředí „motoristického sportu“ musím ale provést drobnou analýzu, jež by mi mohla dále pomoci. Současnou nebo nedávno současnou fotografickou polohu bych rozdělil do třech základních skupin. První -Jiří David -ambiciózní

Tvé Skryté podoby a Václavova Řeholního pacienta a další autoportréty řadím k pro mě nejzásadnějším věcem, které jsem v první polovině 90. let viděl (neznal jsem tehdy ještě třeba moc Jasanského - Poláka).
Co pro tebe znamenaji fotografie Václava Stratila? Myslím si, „že je máš rád", soudě i podle atmosféry z té tvé bezvadné fotky Vaška s kloboukem z cyklu Lidé v krajině.
Nezařadil tě Václav náhodou do cyklu Česká krajina? Když udělal sebe sama jako Skrytou podobu, proběhl mezi vámi nejaký komentář?

Vaška a jeho práci mám rád (respektuju ji, na rozdíl od mnohých).
V cyklu Česká krajina jsem myslím nebyl, možná tam byla dcera se ženou, no vidíš tu mou paměť, splývají mi věci nějak podezřele v jednu hmotu.....
Co se týka „jeho" Skryté podoby, no myslím, že mi to říkal, možná i trochu předem, že to udělal a vystaví, mně to nevadilo, nebyl důvod, proč by mi to mělo vadit (přeci mi dělal reklamu-úsměv!).



obr. 71: Lavice, akryl na plátně, 40x120 cm, 2008, (zdroj: Jiří David)

tvůrce promyšlených projektů .Druhá skupina -Jiří David -intuitivní tvůrce zabírající úhel od syrové lyriky až po polohu dokumentu. A třetí skupina, odvíjející se od druhé, Jiří David defacto fotoamatér, který veden svým pudem, jako by popírající onen jasně „střižený" koncepční přístup.

To rozděluji práci podle autorova zájmu a ambice. Druhé dělení bych si mohl vytvořit podle vlastního zpracování, se kterým jde ruku v ruce také konečná podoba výsledku konceptu díla. Jestliže jsme v cyklu *Skryté podoby*, na kterém Jiří David spolupracoval s fotografy Polákovými, cyklu *Moji rukojmí*, který fotografoval Robert Portel, nebo například cyklu *Bez soucitu*, kde David využil fotobanku snímků a pomoc profesionálů s nejnovější digitální technologií, netřeba dodávat, že každá série je naprosto odlišná, sledujeme jasný koncept, údernost v komunikaci s divákem, tak v snímcích fotografovaných samotným autorem reflektujeme stále nám důvěrně známého tvůrce obrazů *Flasch (Daniel v baretu), Pod oblakem, wwwTaleban.com* nebo třeba cyklu krajin u Dalekých Dušniků, novějších *Neodcházej zmiz*, který s představozu vstupuje do procesu, ale zároveň intuitivně reaguje na myšlenkové i materiálové změny udávající se během vzniku fotografie. Nevíme, zda samotná práce na *„Plačících politicích"* Jiřího bavila, ale můžeme s jistotou tvrdit, že v případě cyklů, jakými jsou třeba *Idiot I*, *Idiot II* nebo *Inverze,* určitě ano.
A asi již tato bipolarita tohoto Jiřího Davida, „opravdového malíře a náruživého fotografa" obdivujícího možnosti počítačové postprodukce digitálního obrazu a Jiřího Davida, ambiciózního autora neméně ambiciózních fotografických sérií, instalací a intervencí do veřejných prostor, má celé české výtvarné scéně vykreslit onoho Jiřího Davida, který by se měl již na jaře 2009 pustit do bilancování? Tak alespoň můžeme tušit z názvu výstavy v Městské knihovně v Praze a její repríze v Moravské galerii v Brně.

obr. 72: RAF - Red Army Fraction (Německo), fotografie -detail, 160x120 cm, 2005, (zdroj: Pátá pečeť -katalog)

Pátá pečeť
„Kdo zvítězí, bude oděn bělostným rouchem a jeho jméno nevymažu z knihy života...
Jeho hlava a vlasy bělostné jako sněhobílá vlna, jeho oči jako plamen ohně...
Tu jim všem bylo dáno bílé roucho a bylo jim řečeno, aby měli strpení ještě krátký čas, dokud jejich počet nedoplní spoluslužebníci a bratří, kteří budou zabiti jako oni...
Zjevení Janovo“ (37)

Posledním velkým, koncepčně sevřeným fotografickým počinem, co do formy a rozsahu, byl cyklus nazvaný Pátá pečeť. Jiří ve svém textu k tomuto konceptu uvádí: „Projekt Pátá pečeť neumí řešit složitosti současného světa. Není však jen jeho pouhým, prvoplánovým popisem, ilustrací. Nechci se zbavovat osobní zodpovědnosti tím, že se schovám za umělecké gesto. Každý kulturní kontext, ale i každá lidská bytost jednotlivě, má právo nerozlišovat odlišné kódy „čtení“ jazyka umění, který se k ní obrací. Neexistuje tak ideál, ve kterém by se stal obsah natolik obecně srozumitelný, přičemž by se jeho forma sdělení nedala vyložit odlišně. I proto každá doba hledá, zejména skrze umění, své výrazové instrumenty na uzavření dohody o smysluplnosti a koncentraci jejího obsahového sdělení bez ztráty vlastního významu a paměti. To i přes, nebo právě v rozdílnosti formy sdělení.

Jak tudíž přeložit (aniž by se autenticita sdílení ztratila v překladu) sociopolitický kontext cizí země do vlastní dominantní kultury, tak aby byl srozumitelný a přitom respektoval místní situaci….zvláště, když pocit zděšení a strachu z každodenních krutých a násilných akcí i díky jejich množství a mediální nepravděpodobností vyprchává, dochází k jejich neutralizaci a události se redukují pouze na estetický rozměr, který obecně účinkuje jako anestéze....“(38) Musím podotknout, že především formulace „Každý kulturní kontext, ale i každá lidská bytost jednotlivě, má právo nerozlišovat odlišné kódy „čtení“ jazyka umění, který se k ní obrací“, mi vrtá hlavou, nebo lépe řečeno vnímám to pouze jako konstatování, jelikož samozřejmě, že každý z nás má právo na nerozlišování odlišných kódů čtení. Ale nepočítá se náhodou s naprostým opakem? To

Zamýšlím se nad všemi otázkami, které jsi v Páté pečeti položil. A odpovědi jsi nečekal. Pokoušel ses je sám zodpovědět?

Samozřejmě že se nad těmito věcmi musíš chtě nechtě zamýšlet. Pronásledují tě, tím že jim nemůžeš plně „z venku" porozumět, pochopit. Nechci svými věcmi dávat nějaká jasná východiska, to prostě ani nejde. Strategie obchodních značek je jistý druh manipulace s vědomím lidí a zde v tomto manipulativním prostoru se mohou tyto skutečnosti občas protnout.

Moc by mě zajímal komentář k následujícím řádkám. Není to strkání hlavy do písku? „Pátá pečeť je onou nenapsanou větou mezi řádky a jestli ji dokáže její „čtenář" dobře, nezaujatě, přečíst, stává se oprávněně a nedílně jejím spoluautorem! To znamená, že je už spoluodpovědný za jeho
výklad, interpretaci ve svém vlastním kulturním kontextu." Ano, dává to smysl, ale neděláš takto násilně třeba i náhodného diváka „tvým rukojmým"? Konstatováním Mysli si, co chceš, stejně si za to můžeš? (taky úsměv) (třeba to je jinak, a proto se ptám)

To, že divák (konzument)nějakého uměleckého díla je nedílnou součástí, je již dlouho zřejmé. To, že je kontext mezi ním a samotným dílem interpretován především z jeho zkušeností a kulturně-geografickou „danností",je také jasné (myslím, že na to někde reaguje i ve svých textech Umberto .Eco....)Náhodný divák neexistuje, myslím tím to, že v okamžiku „střetu"mezi ním a dílem, začínají například bezprostředně fungovat i jistá právo zůstává, ale nepředpokládá se, že bude využito? A pokud využito bývá, mohou být reakce dramatické, jak jsme se mohli sami přesvědčit v případě, kdy se v novinách objevila karikatura proroka Mohameda. Vracím se v této souvislosti i ke komentáři Jiřího Ptáčka k výběru osobností pro cyklus *Bez soucitu*, kde se zamýšlí nad tím, jaký kontext fotografie nabývají, pokud jsou vystaveny 2 , 10 nebo třeba 100. A samozřejmě jakého kontextu nabude výběr 2 osob, „namixovány" následovně: Vladimír Putin a George W. Busch, Usáma bin Ládin a George W. Busch nebo Kofi Annan a George W. Busch. Jiří měl také na mysli onu multikulturní funkčnost, a přitom snahu neztratit onen původní záměr „Jiřího Davida tvůrce z Čech". Sám se o tomto na začátku tohoto odstavce také zmiňuje.

A cituji dále: „Projekt Pátá pečeť by se tak ve svém, nejen vulgárním zobecnění, mohl snadno a logicky dezinterpretovat. Například by se mohl jevit jako cynická, sofistikovaná hra s násilím. Ale mohl by svést i k odlišné interpretaci, kdyby se jeho obsah skrze formu jednoznačně četl jako oslava oprávněnosti násilné, gerilové vzpoury vůči většinovým politickým systémům.

Mohu odmítat tyto a podobně zjednodušené výklady ale i zavdávat dalším nejasnostem, například: Co znamená všude přítomná bílá? Co znamenají nedokonalosti v napodobenině oděvů postavy chlapce na fotografiích? Co znamená přítomnost tří jmen Archandělů na oděvu chlapce mezi názvy násilných organizací ? Co vlastně znamená a k čemu odkazuje název projektu Pátá pečeť? Proč se na fotografiích objevuje zcela bílá auta formule 1? Proč jsou jednotlivé postavy v rolích jejich jezdců? Ano, jsem plně odpovědný za veškerá možná i „nesprávná čtení" , ale i plně vědomý si jejich „správného čtení".

Současný český filosof a Davidův přítel Václav Bělohradský v této souvislosti, i když v jiném textu, například říká, cituji: „Dobře napsaná věta je věta nenapsaná" (tedy ta věta mezi řádky).

Pátá pečeť je onou nenapsanou větou mezi řádky a jestli ji dokáže její „čtenář" dobře, nezaujatě, přečíst, stává se oprávněně a nedílně jejím spoluautorem! To znamená, že

té nevědomé automatismy, závislé na kulturních atavismech (atavismus). Pátá pečeť (samozřejmě nejen ona!) se pod tímto prizmatem musí nutně pokaždé číst v jiných souvislostech. Ambivalence čtení mých prací je vlastně nutnost, zbavující ony práce popisnosti, ilustrativnosti, či didaktičnosti.

Taky mě moc zajímá technická část:
Formule je asi 3D animace? Proč jsi použil do všech snímků stejnou formuli? Vždyť auta každé stáje se trochu liší.

Ne, formule je skutečná, focená ve filmových ateliérech v Hostivaři, co je navíc, je její bílá barva, ta je dělaná v počítači. Formule je jednotná, neboť jsem chtěl jen jakýsi její astrální duch (úsměv).

Mají ty nášivky zastupovat loga firem nebo závodníkovu stáj? A hodně by mě zajímalo, kdo je vlastně v těch kombinézách? A zda hrálo pro tebe roli, koho do ní oblíkneš? Mám na mysli ten krátkodobý kontext při focení, kdy někdo má na moment jakoby cejch násilníka. (je jasné, že pokud herec hraje teroristu nikoho nenapadne ho s tím proto spojovat).

Honzo, je to syn Daniel. To, že to Daniel, samozřejmě mělo svou čistě praktickou stránku. Nesnaším někoho nějak dohledávat. Zároveň jsem šil doma na něj tu kombinézu, prostě ta situace byla více po ruce. Ale na druhou stranu i dejme tomu kontinuální stránku s mou prací s Danielem, tedy i s jakousi osobnější identifikací se s tím, trochu odosobněnějším problé-

je už spoluodpovědný za jeho výklad, interpretaci ve svém vlastním kulturním kontextu."(39) Z posledních řádek se nemohu ubránit pocitu určitého alibismu. Chtě na jedné straně snahu vytvořit cyklus s globálním účinkem, na straně druhé zdůraznit jakousi svou „uměleckou imunitu", nemohu se přezevšechno ubránit pocitu, že kontext cyklu je určen, přes všechnu „globalitu", do prostor galerií západního světa.

O čem jsem se vlastně v předešlých řádcích zmiňoval? Jak vlastní cyklus vypadá? Celek tvoří třináct fotografií o rozměrech 160x125cm. Koncept celku je postaven na třech „výjevech". Fotografii zátiší s bílým plátnem, rukavicemi a helmou pilota formule, následuje série snímků zabírajících vlastního jezdce stojícího před svým monopostem. Cyklus je uzavřen křesťanským symbolem - pietou (netřeba s Jiřím polemizovat o výkladu tohoto snímku). Celý soubor, ačkoliv se jedná o barevné fotografie, je založen na černobílém koloritu, což v případě piety přechází až do monochromního bílého tónu. Sám autor se ptá: „Co znamená všude přítomná bílá?" A opět se domnívám, že otázka je pro něj pouze řečnickou hrou. Sám konstruuje s vědomím bílé jako symbolem neposkvrněnosti, nevinnosti a zároveň fenomén bílé jako zástupce oné vyprázdněnosti jdoucí naprosto proti smyslu závodů formule 1, potažmo sportu vůbec. Sportu jako nástroje promyšleného reklamního marketingu. Na kombinézách jezdce je pouze jeden nápis. Každý pilot má na sobě černým písmem napsán název jedné světové teroristické nebo násilné skupiny. Jsou zde Liberation Tigers of Tamil Eelan (Srí Lanka), Sendero Luminoso (Peru), RAF - Red Army Fraction (Německo), Palestinian Islamic Jihad (Palestina), Jamaat ul - Fugra (Pákistán), IRA - Irish Republican Army (Severní Irsko), Hizzbalach (Libanon), Hamas (Palestina), ETA - Euzkadi Ta Askataseria (Španělsko), Aum Shinrikyo (Japonsko), Armata Corsa (Francie), AL - qa`ida (Afganistán), Al - Gama`a al - Islamiyya (Egypt), Abu Sayyaf Group (Philipůpines). Pro mne důležitou otázkou zůstává, zda umístění vlastního nápisu je místo, kde mají skuteční jezdci skutečných stájí našité reklamy sponzorů, nebo místo, kde má pilot značku stáje, pro kterou jezdí? (posléze se od autora dozvídám, že obojí)
Pokud by tomu bylo tak nebo tak, možná by si autor zodpověděl alespoň jednu otázku,

mem. Takové větší a zároveň intimnější „zasvěcení".....!Možná pro mne větší autentičnost, uvěření?!

obr. 73: Liberation Tigers of Tamil Eelan (Srí Lanka), fotografie, 160x120 cm, 2005, (zdroj: Pátá pečeť -katalog)

na kterou se v doprovodném textu ptá. A ptát se, zda se značka teroristické organizace nedostává do stejných intencí v globálním pohledu jako značky velkých světových výrobců. V tom si myslím, že je stále rozdíl, dívaje se na to z Čech, Spojených států, Ruska nebo Afganistánu.

David se ptá dále: „Proč jsou jednotlivé postavy v rolích jejich jezdců?" Mne zajímá také, proč oni jezdci nevypadají jako skuteční jezdci? Působíc na mne spíše jako členové protichemického týmu ve svých ochraných kombinézách. Zaměřme se také na vlasní postoje jezdců. Nevidíme sebevědomé „chlápky - idoly", jaké můžeme vídat na fotografiích z motoristických magazínů pevně, sebevědomě stojících, vědomých si své výjimečnosti. Na Davidových snímcích jsou povětšinou rozpačití kluci působící jakoby zaskočeni situací, do které se dostali, neví co s rukama, co s helmou. Ale víme přeci, že často nevinně vypadající záležitosti, mohou končit tragicky.

Čím se ony portréty Davidových jezdců dále liší od podobně kompozičně pojatých záběrů skutečných pilotů? Úspěch závodní stáje je založen na dvou článcích – autu a pilotovi. A stáje jsou na svá auta a jejich řidiče patřičně hrdé. A nenechají tudíž například v případě představení nového monopostu vyfotit pilota v závodní kukle. Je to koneckonců bussines a konkrétní jméno, konkrétní tvář přináší také konkrétní peníze. U Jiřího Davida je tomu jinak. Je zde maska důležitá? Může to vycházet z celkové filozofie projektu a vztahu Identita, anonymita – násilná skupina. Důvodů může být mnoho. Jakousi berličkou je pro nás pouze oční průzor, konkrétní výraz očí záměrně velice strnulý. Jasné je, že přiznání konkrétního obličeje, konkrétní osoby (další rozměr by se rozevřel, jednalo by se o osobu, osoby známé nebo ne) by tuto linii symbolů rozmetal. A napadá mne další otázka. I jednotlivé formule se, i když třeba jen v detailech, vzájemně liší. Proč se Davidovi jezdci střídají jen před tou jednou?

Opustím nyní tuto ideovou rovinu a zmíním se o technické podobě. Domníval jsem se, že celek snímku je formou koláže složen z jednotlivých artefaktů, kdy před převzatý snímek monopostu (3D animace) je inplementována postava jezdce. Jemné uměle vytvořené vržené stíny, přičemž nemá cenu přemýšlet, zda je to autorský záměr nebo

obr. 74: ETA - Euzkadi Ta Askataseria (Španělsko), fotografie, 160x120 cm, 2005, (zdroj: Pátá pečeť -katalog)

technická nedokonalost, vytvářejí pocit metefyzična, který vrcholí v pietě, potažmo, jak uvádí autor v snímku, na kterém „Žena zahalená v prostém plášti, drží v náručí chlapce (mladého muže?)“ (40) Velkým překvapením pro mne bylo, když mi autor sdělil, že se nejedná o montáž z jednotlivých artefaktů, jak jsem se i přes podrobné prohlížení snímků domníval, nýbrž že celá scéna byla aranžována a nasnímána najednou v Hostivařských ateliérech. Pokud jezdci s formulemi (formulí) působili ještě poměrně fyzicky u již zmiňovaného snímku piety je stylizace dotažena dále a nic na tom nezmění například detail ,kde za vlastním výjevem je přiznán šev a zkrabacení bílé látky vytvářející neutrální pozadí. Pieta (já budu tento termín používat, přestože autor jednoznačný výklad tohoto výjevu odmítá) je vyvrcholením cyklu. „Na ideologicky rozmazaném pozadí vyzařují dvě figury. Žena zahalená v prostém plášti, drží v náručí chlapce (mladého muže?!) Vše v nás, v naší křesťanské kulturní paměti, neodvratně vybízí tuto scénu číst jako archetypální předobraz čisté panny Marie a za nás trpícího Krista. Obraz je obestřen sladkobolnou atmosférou naivních, jakoby upřímně míněných svatých obrázků. Celá tato atmosféra se však může číst i jako laciný „pouťový“, žánrový kýč. Při bližším pohledu náhle může divák zjistit, že na bílé kombinéze mladého muže s bílou kuklou, jsou zobrazeny černobílé nápisy, jména, mnoha světově známých teroristických skupin a hnutí, včetně výše zmíněných jmen Archandělů (Gabriel, Uriel, Rafael)“

Co to má všechno znamenat?! Je snad tento výjev adorací násilí oněch pojmenovaných teroristických skupin, kterým je takto přiznáno možné vykoupení? Je snad těmto skupinám přiznána legitimnost. Je jim přiznána síla a šance měnit svět, například popřením či záměnou křesťanských zásad? Je jim snad v této metafoře přiznána legalita jejich obrany vůči svým ideologickým nepřátelům? Není to tím pádem vše zesměšnění, ponížení výsostných křesťanských symbolů, není to přiznáním, jejich případné, morální vyprázdněnosti, nesrozumitelnosti, zprofanovaní? Není to polemika o smyslu ztráty svobody vně i uvnitř každého z nás, pro zachování tzv. bezpečí? Nebo je vše jenom zobecnělou polemikou o vlivu terorismu na tzv. globalizovanou demokracii? Což by znamenalo, že Madona pláče nad současným světem násilí, který již nenachází

obr. 75: Pieta, fotografie, 160x120 cm, 2005, (zdroj: Pátá pečeť -katalog)

východisko a postava chlapce v jejím náručí přijímá stigmata, v podobách jakýchsi reklamních nášivek? Nebo, neplatí už, že jazyk umění není schopen nalézat účinné výrazové prostředky jak se se světem smysluplně vyrovnávat? Nebo je to snad vše možné interpretovat jen jako dialog mezi krásou a soucitem? Není to navíc touha po obyčejné lidské koexistenci ve světě vojensko – politicko - ekonomických globálních strategií? S čím souvisí všude přítomnost manipulativní reklamy, obchodních log, marketingu, které se staly alibistickou maskou pro blahobytný byznys při neporozumění duchovní paměti kulturních kontextů? Je tudíž například Hamas, Al Kajda, ETA, už obchodní značkou jako KFC nebo Coca cola? Možná, Pátá pečeť však vědomně nestranní ani jedné z těchto možných a dalších interpretací. Projekt Pátá pečeť, nedefinuje trvalé odpovědi, ale hledá, či spíše otevírá prostor pro dohody o sdíleném jazyku, o jeho kvalitě o porozumění aplikace nových kontextů a zohlednění a respektu stanoviska z kterého je jeho příběh „vyprávěn“. (41)

Já jako odpověď, nebo lépe řečeno reakci, ocituji výňatek z textu Radka Wolhmutha[83], který pro portál Aktuálně.cz ve své recenzi píše: „S takovými vstupy může člověk mudrovat doslova do soudného dne. Ring je volný, jeho konec v nedohlednu, ale vizuální pointa i jádro sdělení - ať už racionální nebo emotivní - chybějí. To si evidentně uvědomuje i sám autor, který neváhal k expozici připojit vlastní ospravedlňující text.

Má nejen naznačit hloubku, neprvoplánovost a množství kontextů, ale zároveň upozornit na relativitu významu, na právo vlastního „čtení“ jazyka umění a nemožnost vytvoření ideálu s obecně srozumitelným a jednoznačným obsahem. Také Šalamoun David se tedy ptá až do aleluja - ale odpovědi nehledejte, přestože on sám si je „správného čtení plně vědomý“.

Diváka nejen plácá po zádech jako spoluautora, pakliže bude jeho poselství mezi řádky číst dobře a nezaujatě, ale dokonce ho činí spoluodpovědným za jeho výklad. To je nejen alibistické, ale v něčem mi to dokonce připomíná dobu, na kterou vlastně, aspoň v tomto ohledu, nechci vzpomínat. “(42)

Jestě bych se vrátil k jednomu aspektu, který určitě pohled na cyklus a jeho čtení

obr.76: Ruce nad uměním, fotografie - počítačová montáž, (zdroj: www stránky autora)

obr. 77: Ruce nad uměním, fotografie - počítačová montáž, (zdroj: www stránky autora)

do jisté míry určuje (možná i zkresluje) a o kterém jsem se již také zmínil. A pokud jsem zde uvedl mnoho otázek, jak mých , tak Davidových, směřujících bezezbytku k ideji konceptu, jeho čtení a z toho vycházejícího dopadu. Budu se ptát dál ale přízemněji, na vlastní formu provedení. Ptal jsem se již, proč je formule za jezdci pořád tatáž? Mají praví jezdci na sobě takovouto kombinézu? Mají praví jezdci na nohou takovéto boty? Mají praví jezdci na hlavě takovouto helmu? Proč jsou ony nášivky tak nedokonale připevněny? Vždyť ve skutečné formuli 1 je všechno „Top"? Možná jsou tyto mé otázky příliš hnidopišské a v onom „globálním ideovém pohledu zcela nedůležité", ale pokud autor přenáší „spoluzodpovědnost a důsledky čtení" na diváka, jsou pro mne docela podstatné. Dílo tímto onu globální naléhavost ztrácí, zůstávaje v intencích „českého garážového kutilství". Jinak by si v takovémto případě počínal např. Gottfried Helnwein[84] nebo Gregory Crewdson[85], kteří při přípravě svých projektů pracují s rozsáhlou produkcí. Z posledních řádek by tedy mohlo vyplývat, že „garážové kutilství" (nemyšleno rozhodně hanlivě) je ve spojení s takovýmto počinem zcela v rozporu! Ale pokud se posléze od autora dozvídám, že celá kombinéza je ušita jím samotným ručně, na míru pro svého syna Daniela, stanovisko přehodnocuji, v utvrzujícím se pohledu na Jiřího Davida intuitivního tvůrce *Mých rukojmí* nebo maleb *Chlapec s dýkou, Daniel se vzduchovkou*...

Pokud opět zjišťujeme, že i v takto vyhroceném případě je pro Jiří Davida důležité spoluúčast svých nejbližších, tak nalézám jen málo případů, kdy je tomu jinak a kdy od tohoto schématu vědomně upouští. A to již před lety v cyklu „Ruce nad uměním" ,kdy použil fotografii staženou z internetu, ruce černocha trpícího určitou smrtelnou nemocí projevující se ztrátou pigmentu. Jeho ruce se dotýkají, naschvál zakrývají vždy buď nějaký známý umělecký magazín, nebo určitý symbol západní kultury. Tehdy u mne vzbudilo údiv zjištění, že Jiří tyto „konkrétní" ruce na časopisy skutečně nepřikládal a ani majitele oněch rukou neznal. Je to možnost, ale pokud i v případě *Páté pečeti* je pro Jiřího důležitá osoba syna Daniela, zde toto neplatí. Naopak, pokud hledal v *Páté pečeti* nějakou obecnou platformu vyjádření, dostal se nejdále asi v tomto případě. Ruce

Souvisí tvůj sítotisk Documenta se stejnojmennou výstavou v Kasselu? (Zcela v pravo je postava podobající se Tomáši Pospěchovi?)

Sítotisk vychází skutečně se závěrečné fotografie všech umělců na posledních Documeta. Tomáš Pospěch tam není, ale je tam v poslední řadě Jirka Kovanda. Proč jsem to udělal, no asi proto, že se na Documenta nikdy nedostanu (úsměv).

obr. 78: Documenta, 2008, sítotisk a kresba na plátně, 36x30 cm, (zdroj: katalog Předběžná retrospektiva)

se dotýkají reprodukce Duchampovy *Fontány*, žraloka Damiena Hirsta[86], nebo titulní strany časopisu Flash Art. Konkrétní člověk se takto propůjčuje, virtuálně a nevědomě k vytvoření kontextu, o kterém nemá vlastně ani ponětí. Jsou to také aspekty, které Jiřího na práci zajímají, kdy vzniká jiná realita, ve které ten danný subjekt hraje roli stavebního prvku, aniž by znal význam takového počínání, nemůže tedy vznést dotaz proč „mé ruce a Duchampova *Fontána*"? Narozdíl od Daniela, který podobné dotazy mohl v případě Páté pečeti vznést.

A Jiří mi rozkrývá další vrstvu, kdy ono dotýkání se jistých fragmentů západního umění a civilizace zprostředkovává ten fakt, že ono (vizuální) přibližování se k -„bílé rase"- ho vlastně zabíjí. Další rovinou je kontrast mezi obyčejností, lidskostí a utrpením člověka a fenoménu „úspěšného, prosazujícího, miliónového".

Pokud jsem Pátou pečeť opustil aniž bych se dobral nějakého empirického výsledku, ocituji v této souvislosti opět Martina Dostála, jenž v samém úvodu *Inside Out*, kterého je *Pátá pečeť* také součástí, formuluje následovně: „Čitelnost Davidova díla je logicky kontextuálně podmíněna, a to i tehdy, kdy dílem je pouze pouhý znak, ale ve svých nejlepších pracích – zejména fotografických cyklech – dokáže lapidárností vizuálního aktu oslovit i běžné publikum, pohybující se mimo svět současného umění."(43)

Projdeme-li fotografickým dílem Jiřího Davida, objevíme vedle vypíchnutých „jednoduchých" poloh také cykly, které pracují s vizuální narací blízkou „ obvyklým" davidovským obrazům a instalacím. Dochází v nich k využití znakové hry v jejích prvotních i ikonograficky zapeklitějších konotacích. Charakteristickým v tomto směru je cyklus Moji rukojmí z roku 1998, tematizující násilí a manipulaci a vystavený v témž roce v Praze a v Galerii Anita Neugebauer v Basileji, nebo nejnovější uzavřený cyklický opus Pátá pečeť z roku 2005, vystavený v Davidově pražské domovské Galerii FUTURA. Daleko větší mezinárodní úspěch však pro Davida a jeho fotofrafie znamenala aplikace „jednoduchého" modulu tvorby, postaveného na krystalicky průhledném nápadu, který najdeme jak u cyklu Skrytých podob z let 1991 až 1995, tak u série plačících politiků Bez soucitu z roku 2002. (44)

obr. 79: Sacharav Flat III, 2006 – 2008, fotografie, cca 30x21 cm, (zdroj: katalog Předběžná retrospektiva)

Ve výčtu Davidových vizuálních aktivit nám ještě jedna chybí.

20x20, 30x30. Takto lakonicky jsou nazvané dva nové cykly Davidových obrazů z roku 2008. Nejedná se v podstatě o klasickou malbu na plátě, ale grafiku. Přesněji sítotisk, který autor s přestávkami přibližně deset let používá s přístupem podobným jako tomu bylo u jeho ranných fotografií. Nechápejme ho tedy jako grafika. Tento přístup k čisté jasně definované formě opět otevírá další prostor, ve kterém se nám často již známé motivy znovu vynořují. Pro představu uvedu např. *Under Construction* – davidovského myšáka Mickeyho s „hitlerovskou patkou a knírkem". Tentokráte je ale sítotisk aplikován na plátno, aby v komiksovo – schématickém pojetí vznikla početně rozsáhlá série těchto poměrně malých formátů. Černobílý kolorit přetrvává i v nejnovější sérii obrazů, které zatím nebyly, až na výjimky vystavovány a v kterých se pevně střižená forma předchozího celku opět rozvolňuje. Někdy až do podoby lavírované tužové malby. Tím, že obrazy jsou doplněny předměty, jako je třeba starý nůž, plátna zároveň ztrácejí funkci plochy přinášející iluzi, ale stávají se artefakty (autor ale odmítá termín objekty). Při prohlídce těchto obrazů v Davidově ateliéru zvažuji, na kolik jsou tyto, pro autora důležité předměty, „relikvie?", také důležité pro mé čtení významu celku?

Mezi lety 2006 – 2008 vzniká zvláštní série fotografií, jejíž vznik dopředu ani její autor neočekával. Vyšel z poměrně zajímavé náhody, kdy byl při své návštěvě Moskvy ubytován v bývalém bytě Andreje Sacharova[87]. David v tomto prostoru vytvořil snímky, v kterých plačící portrét Vladimíra Putina s pro nás již známou montáží autorových slz inplantuje do tohoto bytu ve kterém po svém návratu do Moskvy bydlel přední ruský disident. Je jasné, že takovéto situace musel Jiří David nutně využít. Na snímcích (ve stylu davidovských *Předmětů a prostor*) se pohybujeme po tomto bytě, letmým pohledem je vše v pořádku. Posléze zjišťujeme, že je zde něco, někdo navíc, narážejíc najednou stále na Putinovu uplakanou tvář, která na nás hledí buď z knihovny, skříňky nad toaletou nebo která je zastrčena za kuchyňskou pánví. A pokud jsem se ptal v souvislosti s plačícím Václavem Havlem, na okolnosti, které by ho k takovémuto

Ještě mě hrozně zajímá ten byt Andreje Sacharova. Jak ses tam dostal? Říkals, že ti „vybouchlo“ ubytování? Ten byt ale vypadá zabydleně. Je to skutečně podoba, kterou měl za Sacharova? A to spojení s Putinem? Sacharov, ruský intelektuál, vědec nositel Nobelovy ceny za mír, versus Putin.....?

Ano vybouchlo mi ubytovaní a ředitel Avarova centra v Moskvě pan Samodurov mi toto nabídl.
V bytě od smrti Sacharova, skutečně nikdo nebydlel a já byl tedy první, kdo kromě Sacharovovy rodiny tam mohl pár nocí přespat.
Zabydlení bytu je autentické se vším všudy.
Putin, no to je docela jednoduché, Putin v době Sacharova byl jedním z vysokých důstojníku KGB, či-li to propojeni je nasnadě, Sacharov byl všude hlídán a to i v době, kdy mu Gorbačov povolil návrat do Moskvy do tohoto bytu v 7. poschodí činžovního domu na okraji Moskvy, no okraji, vlastně z našeho pohledu okraje, ale bylo to vlastně dost blízko metrem k centru. Takže návrat Putina, co by prezidenta v té době, kdy jsem tam bydlel byl skrze jeho ksicht doslovný i do tohoto bytu, byť už nemohl škodit, ale jakési fluidum, oder, se tam stále vznášel...

obr. 80: Sacharav Flat III, 2006 – 2008, fotografie, cca 30x21 cm, (zdroj: katalog Předběžná retrospektiva)

obr. 81: Spánek, akryl na plátně, 60x50 cm, 2008, (zdroj: Jiří David

Čtu tvůj rozhvor s Rafany z roku 2002, kde se tě v jedné otázce ptají na „Špálovku" a GHMP. Ty odpovídáš: „Tak GHMP, o tom mám svoji představu, že by tam mohli pracovat progresivnější lidi, kromě Víta Havránka (pracuje tam ještě, ne?!?). Lidi, kteří by měli současný umění více fundovaněji ctít, a ne pouze zprostředkovaně přebírat. Navíc k tomu mají nádherný, relevantní prostory."
Co ty na GHMP říkáš dnes? Mě dokonce někdy v tom únoru překvapilo, že tam budeš mít takovouto výstavu.

No tak to si narazil samozřejmě na mé zcitlivělé místo a nejsi první a asi ani poslední... Mé alibi zní celkem jednoduše, mnoho věcí se od roku 2002 změnilo a neříkám, že k lepšímu, ale postoje Karla Srpa, kterého jsem průběžně kritizoval za „státnickému pláči" mohly dovést, pak spojení plačící Vladimír Putin v bytě Andreje Sacharova je ještě dráždivější.

Předběžná retrospektiva

Není podstatné se zmiňovat nebo vytvářet sumář všech galerijních počinů Jiřího Davida. Přesto o jednom je to nutné (vlastně i ve vztahu vlastní osoby autora).

Na začátku jara 2009 se uskutečnila zatím nejrozsáhlejší autorova samostatná výstava nazvaná P*ředběžná retrospektiva*. Už název samozřejmě vyvolal v uměleckých kruzích značnou polemiku. U mnohých možná větší než obsah vlastní instalace. Není to až přehnaně sebejisté, sebestředné? Pohled do instalace to do jisté míry vyvracel. Pod tímto, pro určitou skupinu publika (záměrně?) provokativním názvem byl představen výběr z dosavadních Davidových počinů. Ale jak sám autor podotýká, spíše než bilancovat, což by bylo předčasné, jde o to vystavit společně díla, která vznikala v různých etapách Davidova života. Nebyl by to ale Jiří, kdyby samotné artefakty prezentoval pouze v původní formě. Například zednické štafle, které jsou součástí poměrně rané instalace *Vodopád,* jsou doplněny o iluzivní vržený stín, rozměrné projekty *Záře* a *Srdce nad Hradem* jsou zase jakoby jen připomněny v malém nekvalitním tisku. Výběr S*krytých podob* (mimochodem portrét Louise Bourgeois[88] byl v prestižní aukční síni Sotheby's v roce 2006 vydražen za 2500 liber), který byl prezentován pod sklem v černých rámech, je přichycen na stěnu kolíčky. Celá instalace výstavy, která vznikla také za pomoci kurátora Moravské galerie Marka Pokorného a architekta Jiřího Příhody[89], takto návštěvníka utvrzuje v představě učité spirály, ve které se Davidova práce pohybuje. Ne ale ve smyslu kruhu, jehož hranice by nedokázal přervat. Tato výstava měla svou premiéru v Galerii hlavního města Prahy. Její druhá obměna, nejedná se o pouhou reprízu, proběhla v Moravské galerii v Brně, která také vydala k *Předběžné retrospektivě* obšírný katalog.

jednostranný pohled (jako protěžování Vaňouse jako kurátora a tedy víceméně skrze něj studenty Sopkova ateliéru), pominulo. Karel Srp se dokázal jaksi vzpamatovat a říkám rovnou, že jsem asi jako jediný, kromě dvou jiných lidí, co veřejně pomohl v médiích v jeho návrat do GHMP. Mohu kritizovat, ale musím umět i včas podpořit, když je důvod, a v té době jsem vůbec netušil, že mi za rok nabídne onu retrospektivu, kterou před dvěma lety odmítnul s tím, že retrospektivy bude dělat jen staré generaci nebo mrtvým... To stále ale neznamená, že jej nemohu a nebudu kritizovat za blbosti!!!

Jirko, když vzkazuješ: „Pane Knížáku, přečtěte si o vysočanské výstavě text Vítězslava Konráda"
Věděl Milan Knížák, o co se vlastně jedná?

Ne, nevěděl, nikdo to nevěděl, kromě Standy Diviše. Zbytečně jsem pak podlehl a vše prozradil Janě Ševčíkové, kterou to nějak urazilo a vytroubila to dál...

Používáš mnoha médií a tvá práce má mnoho poloh. Spojuje je ale podle mého názoru (a teď nemyslím myšlenkového, koncepčního.....) jeden faktor. Vždy počítáš s nějakým fyzickým výstupem - obraz, tištěná fotografie, instalace... . Neláká tě také jenom čistě elektronická podoba?

Nevím, pokud si to vyžáda situace, tak bych se tomu asi nebránil, ale opravdu nevím! V zásadě neláká, ale kdo ví. Jsem otevřený jakémukoliv druhu média, které dokáže něco sdělit.

Jiří David je vizuální umělec. Ale existuje ještě jedna poloha jeho zájmu, která není pouze podružným faktorem, doprovázejícím ono jeho vizuálno, o čemž svědčí i kniha vydaná Tranzitem v loňském roce nazvaná *Nikdo jiný, zatím nic*. Jak je již asi tedy jasné, Jiří David se zabývá také psaním článků, v nichž často reflektuje současné politicko-kulturně-umělecké dění a polemizuje s ním formou novinových a časopisových sloupků. Jindy třeba formou otevřeného dopisu v elektronické podobě. A možná paradoxně, že naproti jisté mnohovýznamovosti nebo mnohovrstevnatosti, kterou při „čtení" jeho vizuálních děl pociťuji, jsou tyto texty psané úderněji s autorovou potřebou jasného čtení významu. Což lze i často vytušit ze samotných názvů článků, jako například: *Kult zábavy v posttotalitní společnosti, Umění v České republice plaše a planě nabourává obrazy diktované marketingovou mašinérií* (publikováno v Kavárna MF Dnes 2004) nebo *Umění ve struktuře politické moci.*
Naproti tomu, (kdo například četl texty, kterými Jiří své projekty doprovází, mi asi dá za pravdu) toto jasně vyřčené a směřované se v textech, kterými doprovází svá díla opět mění v podobu filosofické mnohavrstevnaté úvahy. Přestože se za filozofa rozhodně nepovažuje! Zato velmi respektuje a ctí dva své přátele filosofy, politology, Václava Bělohradského a Jiřího Přibáně[90].
Píše také básně, divadelní hry (*Hra patetická, Mozart v Praze, aneb jděte do prdele s Mozartem*), úvahy a eseje a samozřejmě teoretické texty.
V knize jsou také rozhovory. S Milanem Kozelkou a s uměleckou skupinou Rafani.
Ze starších textů publikovaných také v této knize vybírám jeden, koncipovaný jako odpověď na text Milana Knížáka o výstavě v Lidovém domě ve Vysočanech z roku 1987. Netřeba podotýkat, že každému, kdo jen i letmo zavadí o českou výtvarnou scénu, je jasné, že vzdálenější póly (ne co se děl obou autorů týče) zde nenalezne!

Jako svazující nit se knihou táhne zvláštně melancholický příběh ve snímcích Jana Kadlece[91]. Prohlížím si jej a vzpomínám. Nechtěl být jiří David v mládí myslivcem?

obr. 82: Pohled na nový ateliér Jiřího Davida, foto Jan Mahr, 2009

závěr

Je léto 2009 a já stojím společně s Jiřím, jeho ženou Zdenou a Pavlem Lagnerem před ještě novotou vonící dřevostavbou od architekta Pelcla. Jiří nám sděluje, že jsme (tedy já a Pavel Lagner) první návštěva v jeho novém ateliéru, který po industriálních prostorách Václavského náměstí a fabriky Koh-i-nor, má zasazen v krásné zahradě u svého domu na Zbraslavi, kam se nedávno přestěhoval. A já mu říkám, že si připadám jak u Cézanna v Aix. Takže „s tím Peruchotem a jeho životopisy francouzských malířů, které Jiří v dospívání četl, to není zas tak od věci“.

Poznámky

1. Viktor Kolář, 1941, přední český dokumentární fotograf
2. Jan Smetana, 1918 - 1998 významný český malíř, člen Skupiny 42
3. Martin Mainer, 1959, český malíř, profesor na FaVU VUT v Brně
   Tomáš Císařovský, 1962, český malíř
   Antonín Střížek, 1959, český malýř a fotograf
   Jan Merta, český malíř
   Petr Nikl, 1960, český malíř, fotograf, divadelník
   Stanislav Diviš, 1953, český malíř, profesor na VŠUP
4. Arnošt Paderlík, 1919 - 1999, český malíř, člen skupiny Sedm v říjnu, později profesor pražské AVU
5. Václav Marhoul, 1960. producent, spolupracovník skupiny Tvrdohlaví, herec a autor představení divadla Sklep a filmový režisér (Mazaný Filip).
6. Walter Dahn, 1954, německý malíř, studium u J. Beuyse na Staatlichen Kunstakademie Dusseldlorfu, žije v Kolíně nad Rýnem
   Peter Bömmels, 1951 v Frauenbergu, přední německý malíř, jehož malba je typická silnou expresivitou, studoval sociologii, politologii a pedagogiku na univerzitě v Kolíně nad Rýnem
   Rainer Fetting, 1949 v Wilhelmshavenu, německý malíř žijící v Berlíně a New Yorku,
7. Neue Wilde, německé umělecké hnutí řadící se do německého neoexpresionismu
8. Pražská pětka, sdružení 5. avantgardních divadelních souborů Sklep, Mimoza, Kolotoč, Křeč a Vpřed, které v 80. letech představovali neoficiální linii divadelní (a filmové) tvorby.
9. Tomáš Vorel, 1957, český nezávislý režizér
10. Jan Saudek, 1935, český fotograf známý především stylizovanými akty
11. Eric Fischl, 1948 v New Yorku, přední americký malíř věnující se převážně figurální malbě, studium na California Institute of the Arts, pracuje a žije v New Yorku
12. Jiří Votruba, 1946, český malíř, grafik a ilustrátor
    František Matoušek, 1967, český malíř, byl členem generační skupiny Luxus.
    Tomáš Císařovský, 1962, přední český malíř, který se zařadil mezi výtvarníky prezentované v 90. letech galerií MXM.
13. Pop art, z původního popular art , umělecký směr vzniklý v Británii a Spojených státech v 50. letech 20. stol.
14. Donald Judd,1928-1994 významný představitel amerického minimalistického sochařství
15. Richard Serra, 1939 v San Francisku, americký postminimalistický sochař.

16. Reinhard Mucha, 1950 v Düsseldorfu, německý sochař
17. Bill Woodrow, 1948, britský sochař
18. Joseph Beuys, 1921-1986, za 2. svět. války sestřelen nad Krymem, studium sochařství na Staatlichen Kunstakademie v Düsseldorfu u J. Enselinga a E. Mataré, posléze se zde stal profesorem
19. Jeff Koons, 1955, americký umělec, jedna z nejpřednějších postav světového post-konceptualismu, žije a pracuje v New Yorku.
20. Gerhard Richter, 1935 v Drážďanech, významný představitel světového malířství. Jeho tvorba osciluje od společensky angažovaného hyperrealismu přes nové uchopení tradice německé romantické malby až k procesuálním experimentům s abstrakcí.
21. Enzo Cucchi, 1950, významný malíř italské Transavantgardy, žije v Římě
    Sandro Chia, 1946 ve Florencii, italský malíř, významný představitel italské Transavantgardy
    Mimo Palladino, 1988 v Podul, italský malíř, významný představitel italské Transavantgardy
22. Anselm Kiefer, 1945, německý malíř a sochař, významná postava německé nové vlny, studia z J. Beuyse, žije a pracuje v Hamburku
23. Jörg Immendorff, 1945, studium u T. Otta aj. Beuyse, německý malíř patřící k okruhu Neue Wilde.
24. Enzo Cucchi, viz. 21
    Francesco Clemente,1952 v Neapoli, významný malíř italské Transavantgardy, žije a pracuje v Římě a New Yorku
25. Georg Baselitz, 1938 v Deutschbaselitz, původem východoněmecký malíř, profesor na berlínské Hochschule für Bildende Kunste, žije a pracuje v Berlíně
26. Petr Polák, český fotograf
    Martin Polák,1966 český fotograf, syn Petra Poláka, spolu s L. Jasanským vytváří rozsáhlé fotografické cykly
27. Helena Kontová, 1955, česká teoretička umění, šéfredaktorka italského časopisu Flash Art
28. Vladimír Skrepl, 1955, přední český malíř, profesor na AVU
    Vít Soukup, 1971-2007, český malíř zastupující proud současné klasické malby.
    Petr Písařík, 1968, český malíř jehož díla se pohybují na hranici volné malby a designu.
29. Robert Gober, 1954, americký konceptuální sochař
30. Lenka Lindaurová,1960 kritička umění, bývalá šéfredaktorka časopisů Umělec a Art a Antique
31. Petr Lysáček, 1961, představitel současné ostravské umělecké scény, člen skupiny Pondělí
    Jiří Surůvka, 1961 představitel současné ostravské umělecké scény, spolu s Petrem Lysáčkem zakladatel ostravského kabaretu Návrat mistrů dobré zábavy. V roce 2001 reprezentoval české umění v česko-slovenském pavilonu na bienále v Benátkách (spolu s I. Németh).
32. Martin Dostál, 1962, český teoretik umění, kurátor, scénárista a režisér

33. Annie Leibovitz (Anna-Lou Leibovitz), 1949, americká fotografka známá především svou spoluprací s hudebním časopisem Rolling Stone
34. Anton Corbijn, 1955, nizozemský portrétní fotograf, režisér hudebních klipů skupin U2,. Roxette, Depeche Mode, a dalších
35. Leonard Cohen, 1934, americký zpěvák a hudebník, básník a spisovatel.
36. Helmut Newton, 1920-2004, přední německý fotograf věnující se aktům a módní fotografii
37. Anthony Hopkins, 1936, přední americký herec
38. Václav Stratil, 1950, český multimediální umělec, profesor brněnské FaVU VUT.
39. Factory, ateliér Andyho Warhola.
40. Andy Warhol, narozen 1928-1931(u narození se udávají různá data) ve Forest City, umírá v roce 1987, americký výtvarný umělec
41. Paul Morrissey, americký nezávislý filmař
42. Jiří Georg Dokoupil, 1954 v Krnově, významný umělec, původem z Československa, působící v emigraci, dnes žijící střídavě v Kolíně nad Rýnem, Praze, New Yorku a na Teneriffe. V 80. letech se prosadil mezi čelné představitele evropské postmoderní malby.
43. Milan Kunc, 1944 v Praze, významný český uměle, žije a pracuje v Kolíně nad Rýnem. Spolu s Janem Knapem a Peterem Angermanem založil během emigrace v 70. letech skupinu Normal.
    Jan Knap, 1949, český umělec, člen skupiny Normal.
44. Dennis Hopper, 1936, americký herec, režisér a také fotograf. Známý je například kultovním filmovým snímkem Easy Rider
45 Jacques Derrida, 1930 - 2005, francouzský filosof dekonstrukce
46. Hollerwarden, vědec, jenž na počátku 20. stol používal ke zkoumání typologie člověka fotografii
47. Norris Church, americká scénáristka a malířka
48. Yehudi Menuhin, 1916-2000, britský houslista a dirigent
49. Robert Portel, český fotograf spolupracující s Revolver Revue
50. Cindy Sherman, 1954, významná americká fotografka , jenž od 70. let významně ovlivňuje vývoj světové fotografie, žije a pracuje v New Yorku
51. Hellen van Meene, 1972, holandská fotografka žijící v Německu
52. Serena Williams, 1981, americká tenistka
53. Lenka Vítková, 1975, redaktorka časopisu Umělec
54. Kurt Gebauer,1941, český sochař, pedagog pražské VŠUP
55. Alexandr Dubček, 1921-1992, český politik, v roce 1968 byl prvním tajemník em ÚV KSČ
56. Alena Kotzmannová, 1974, česká fotografka
57. Serge Bramly, 1949, francouzský spisovatel, filozof a fotograf

58. Bettina Rheims, 1952, francouzská fotografka
59. John Constable, 1776 – 1837, významný anglický malíř věnující se především krajinářské malbě.
60. Jörg Sasse, 1962, německý fotograf patřící da tzv. Düsseldorfské školy
61. Vladimír Birgus, 1954, český fotograf, historik fotografie, publicista
62. Benetton, italská módní značka
63. Giancarlo Politi, nar. 1942, italský vydavatel uměleckého časopisu Flash Art
64. Milan Knížák, 1940 český výtvarný umělec, ředitel Národní galerie v Praze
65 Guma guar, mladá česká umělecká skupina
66. Ilona Víchová, kurátorka soukromé Galerie Brno, publikuje v časopisu A2
67. Milan Kozelka, 1948, český performer a básník
68. Pavel Nešleha, 1937, český malíř, v letech 1990-2001 profesor na VŠUP
69 Jiří Ševčík, český kurátor a teoretik, se svou ženou Janou formuloval zásadní otázky české postmoderny 80. let
70. David Bowie, 1947, britský spěvák, hudebník a také herec
71. Milan Salák, 1973, český výtvarný umělec řazený k autorům reagujících na vlnu postmoderního instalačního umění devadesátých let, asistent Jiřího Davida na VŠUP
72 Robert Mapplethorpe, 1946-1989, americký fotograf, známý svými stylizovanými mužskými akty a záběry květin
73. Marcel Duchamp, 1887-1968 Původem francouzký umělec. Jedna z nejdůležitějších postav, které formovali výtvarné umění 20 století. Vnesl do umění pojmy, jako Instalace nebo Ready mades, Jeho díla později silně formulovala konceptuální umění.
74. Rafani, mladá česká umělecká Skupina založená v roce 2000
75. Vasil Artamanov, 1980 mladý český konceptuální výtvarný umělec
76. Jakub Špaňhel, 1976, mladý český výtvarný umělec
77. Irwin, slovinská výtvarná skupina působící od roku 1983
78. Oleg. Kulik, ruský fotograf a performer,
79. slovenská nová vlna, pojem zahrnující slovenské fotografi, studující začátkem 80. let pražskou FAMU. (Miro Švolík, Rudo Prekop, Vasil Stanko, Tono Stano, Kamil Varga, Peter Župník)
80. Markéta Othová, 1968, česká fotografka pracující v poloze velkoformátové černobílé fotografie.
81. Štěpánka Šimlová, 1966, česká konceptuálně tvořící fotografka
82. Magdala Jetelová, 1946, původem česká umělkyně žijící v Německu, věnuje se sochařství, land artu a fotografii

83. Radek Wohlmuth, 1967, kurátor, historik umění, výtvarný kritik
84. Gottfried Helnwein, 1948, rakouský umělec věnující se hyperrealistické malbě a fotografii.
85. Gregory Crewdson, 1962, významný americký fotograf pracující způsobem inscenované fotografie
86. Damien Hirst, 1965, britský výtvarný umělec zabývající se malbou, plastikou a instalacemi
87. Andrej Sacharov, 1921-1989, významný sovětský fyzik, disident, držitel Nobelovy ceny za mír
88. Louise Bourgeois, nar. 1911“, americká sochařka francouzského původu
89. Jiří Příhoda, 1966, český architekt zabývající se mimo jiné také architektonickým řešením výstav
90. Václav Bělohradský, 1944, český filosof žijící v Itálii a od roku 1989 také v Česku
    Jiří Přibáň, 1967, filosof , sociolog, profesor na Karlově univerzitě a Cardiff Law School, University of Wales
91. Jan Kadlec, mladý český výtvarný umělec pracující s mnoha výtvarnými médii.

Citace:

(1) David, Jiří: mluvené úvodní slovo CD-romu, CD katalog Skryté podoby
(2) Dostál, Martin: Zaručeně čerstvé zprávy, 1994, monografie Jiří David, KANT, Praha, 2001, str. 30
(3) Dostál, Martin: Jiří David – Brno, galerie Na bidýlku, Brno, 1992
(4) Volf, Petr, Pořád se pokouším, Jiří David, BB/art s.r.o., Praha, 2005, str.7
(5) Dostál, Martin: monografie Jiří David, vydalo nakladatelství KANT, Praha, 2001, str.12
(6) David, Jiří: mluvené úvodní slovo CD-romu, CD katalog Skryté podoby
(7) Volf Petr: Pořád se pokouším, Jiří David, BB/art s.r.o., Praha, 2005, str. 15
(8) Kontová, Helena: V čase své odvrácené tváře, CD katalog Skryté podoby,
(9) Dostál, Martin: Kdesi v Čechách žije Jiří David, monografie Jiří David, KANT, Praha, 2001, str. 12
(10) Lindaurová, Lenka: Ráje našich vnitřností, Lidové noviny, roč. 6, č.238, str.9
(11) Dostál, Martin: Kdesi v Čechách žije Jiří David, monografie Jiří David, KANT, Praha, 2001, str. 11
(12) Lindaurová, Lenka: Otevřený druhý východ, Lidové noviny, Praha, 1993,
(13) Dostál, Martin: Kdesi v Čechách žije Jiří David, monografie Jiří David, KANT, Praha 2001, str. 12
(14) Dostál, Martin: Jak poznáme Davidovy obrazy namalované v letošním roce, katalog Při vědomí, KANT, Praha, 2003
(15) tento označený odstavec je volné přepracování mého staršího textu zabývající se Skrytými podobami
(16) Derrida, Jacques: Walter Benjamin, CD katalog Skryté podoby

(17) Dostál, Martin: Menší úvodní kompilát o tom, jak číst z našich tváří, a vůbec pár poznámek k projektu Skryté podoby, CD katalog Skryté podoby
(18) Dostál Martin: Menší úvodní kompilát o tom, jak číst z našich tváří, a vůbec pár poznámek k projektu Skryté podoby, CD katalog Skryté podoby
(19) Dostál Martin: Menší úvodní kompilát o tom, jak číst z našich tváří, a vůbec pár poznámek k projektu Skryté podoby, CD katalog Skryté podoby
(20) Dostál, Martin: Jiří David Formální životopis, katalog Srdce na Hradě, KANT, Praha, 2002
(21) David, Jiří: katalog Moji rukojmí, vydal KANT, Praha,1998
(22) Vítková Lenka: O dětech, časopis Umělec 1/2005, Praha, str.30
(23) Vítková Lenka: O dětech, časopis Umělec 1/2005, Praha, str. 30
(24) Dostál, Martin: Tak daleko, tak blízko, KANT, Praha, 1999
(25) tento označený odstavec je volné přepracování mého staršího textu zabývajícím se Skrytými podobami
(26) Dostál, Martin: Cit na pokraji zhroucení, katalog Bez soucitu, KANT, Praha, 2002
(27) Dostál, Martin: Cit na pokraji zhroucení, katalog Bez soucitu, KANT, Praha, 2002
(28) Dostál, Martin: Inside Out, monografie Inside Out, KANT, 2006, str. 6
(29) David, Jiří: Rozhovor s Rafany, Nikdo jiný, zatím nic, Tranzit, 2008, str. 30-31
(30) Volf, Petr: Pořád se pokouším, Jiří David, BB/art s.r.o., Praha, 2005, str.14
(31) David. Jiří: text napsaný Jiřím Davidem -součást obrazu Životopis, 2005
(32) David. Jiří: část textu obsaženého v počítačové grafice vytvořené pro knihu Petra Volfa, Jiří David, BB/art s.r.o., Praha, 2005
(33) David, Jiří: Rozhovor s Rafany, Nikdo jiný, zatím nic, Tranzit, 2008, str. 27
(34) Dostál, Martin: Jen ..., monografie Inside Out, KANT, Praha, 2006, str. 92
(35) Dostál, Martin: Neuteču před sebou, Jiří David -Neodcházej, zmiz, KANT, Praha, 2007
(36) Dostál, Martin: Neuteču před sebou, Jiří David -Neodcházej, zmiz, KANT, Praha, 2007
(37) David, Jiří: Pátá pečeť, katalog k výstavě, vydal Jiří David a Typo Trilabit, 2005
(38) David, Jiří: Pátá pečeť, http://www.jiri-david.cz
(39) David, Jiří: Pátá pečeť, http://www.jiri-david.cz
(40) David, Jiří: Pátá pečeť, http://www.jiri-david.cz
(41) David, Jiří: Pátá pečeť, http://www.jiri-david.cz
(42) Wohlmuth, Radek: David ve Futuře: Další trefa do černého, Aktuálně.cz, http://www.aktualne.cz, 12.4.2006
(43) Dostál, Martin: Inside Out, monografie Inside Out, vydal: KANT, Praha, 2006, str. 6
(44) Dostál, Martin: Inside Out, monografie Inside Out, vydal: KANT, Praha, 2006, str. 5

Použitá literatura:
Birgus, Vladimír: Cosi nevyslovitelného, KANT-Karel Kerlický, Praha, 2003
David, Jiří - Dostál, Martin - Kerlický, Karel: Srdce na Hradě, KANT, Praha, 2002
David,Jiří - Dostál, Martin - Kerlický, Karel - Pivovarov, Viktor: Jiří David, KANT, Praha, 2001
David, Jiří - Dostál, Martin - Kerlický, Karel: David David, KANT, Praha, 2002
David, Jiří - Dostál, Martin: Při vědomí, KANT, Praha, 2003
David,Jiří - Dostál, Martin - Kerlický, Karel: Inside Out, KANT, Praha, 2006
David, Jiří: Moji rukojmí, KANT-Karel Kerlický, Praha, 1998
David, Jiří - Dostál, Martin - Smolik, Noemi: Neodcházej, zmiz, KANT-Karel Kerlický, Praha, 2003
David, Jiří: Pátá pečeť, Typo Trilabit, 2005
David Jiří: Nikdo jiný, zatím nic, tranzit.cz, Praha, 2008
David,Jiří - Dostál, Martin - Kerlický, Karel: Bez soucitu, KANT, Praha, 2002
David Jiří - Dostál, Martin, Záře, Galerie Rudolfinum, 2001
David, Jiří - Dostál, Martin: Skryté podoby (Hidden Image), CD-R katalog projektu, Bikini a Diskus Multimedia
Distanz und Nähe -Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute, Institut für Auslands beziehungen,
Dostál, Martin: Tak daleko, tak blízko, KANT , Praha, 1999
Dostál, Martin: Kyjev Kiev, KANT, 2001
Honnef, Klaus: Kunst der Gegenwart, Taschen, Köln, 1992
Lidové noviny, roč. 6, č. 238
Mečl, Ivan: časopis Umělec, 1/2005, Divus, Praha, 2005
Tetiva, Vlastimil: Jiří David -Kresby, Dům kultury v Českých Budějovicích, České Budějovice, 1990
Tvrdohlaví, katalog k výstavě ve výstavní síni Úluv, Ssm M-Art, 1989
Smit, Lucie, Edward: Bildende Kunst im 20. Jahrhundert, Könemann, Köln, 1999
Volf, Petr: Jiří David -Obrazy, objekty, instalace, fotografie 1984-2004, BB/Art s.r.o., Praha 2005

Internetové stránky:
http://www.jiri-david.cz - internetové stránky Jiřího Davida
http://www.aktualne.centrum.cz - internetový portál kultura.ktuálně.cz

Jmenný rejstřík

Vasil Artamanov 69
Georg Baselitz 15
Joseph Beuys 14
Václav Bělohradský 74, 84
Vladimír Birgus 38, 68
Louise Bourgeois 83
Peter Bömmels 12
Serge Bramly 36
Tomáš Císařovský 10, 13, 34
Francesco Clemente 14
John Constable 37
Anton Corbijn 70
Gregory Crewdson 79
Enzo Cucchi 14, 15
Walter Dahn 11
Jacques Derrida 22
Stanislav Diviš 10, 11, 12, 13, 34, 84
Jiří Georg Dokoupil 21, 22, 23, 71
Martin Dostál 10, 11, 17, 18, 22, 23, 25, 26, 34, 35, 40, 53, 68, 69, 71, 80
Marcel Duchamp 16, 53, 80
Rainer Fetting 12
Eric Fischl 13, 21
Kurt Gebauer 32
Robert Gober 16
Gottfried Helnwein 79
Damien Hirst 80
Sandro Chia 14
Norris Church 24
Jörg Immendorff 14
Magdala Jetelová 71
Donald Judd 14
Jan Kadlec 84
Anselm Kiefer 14
Viktor Kolář 10, 16
Helena Kontová 15, 24, 25, 27, 45
Alena Kotzmannová 15, 24, 25, 27, 45
Milan Kozelka 46, 84
Jan Knap 21, 23
Milan Knížák 14, 45, 46, 47, 48, 51, 84
Jeff Koons 14, 22, 27
Oleg Kulik 71
Milan Kunc 21, 23, 71
Annie Leibovitz 20
Lenka Lindaurová 17, 19, 35, 70
Petr Lysáček 18
Martin Mainer 10
Václav Marhoul 11
František Matoušek 13, 34
Robert Mapplethorpe 53, 54, 55
Hellen van Meene 29
Yehudi Menuhin 24
Jan Merta 10
Paul Morrissey 21
Reinhard Mucha 14
Pavel Nešleha 46
Petr Nikl 10, 11, 12, 13, 16, 52
Helmut Newton 20, 22
Markéta Othová 71
Mimo Palladino 14
Arnošt Paderlík 10
Petr Písařík 7, 15
Petr Polák 15, 21, 22, 24, 72
Martin Polák 15, 21, 22, 24, 71, 72
Giancarlo Politi 45
Robert Portel 29, 72
Jiří Přibáň 84
Jiří Příhoda 83
Bettina Rheims 36
Gerhard Richter 14
Milan Salák 51
Jörg Sasse 38
Jan Saudek 13, 31
Richard Serra 14
Cindy Sherman 29
Vladimír Skrepl 15, 57
Jan Smetana 10, 11
Vít Soukup 8, 15, 19, 45, 50
Václav Stratil 20, 21, 25, 26, 28, 56, 71, 72,
Antonín Střížek 10
Jiří Surůvka 18
Jiří Ševčík 48
Štěpánka Šimlová 71
Jakub Špaňhel 71
Andy Warhol 21
Ilona Víchová 46
Lenka Vítková 32
Tomáš Vorel 12
Jiří Votruba 13, 34
Radek Wohlmuth 78
Bill Woodrow 14

věnováno Marii Boukalové

reprodukce na titulní straně: Petr Brožka, z cyklu: Třetí oko, kresba tužkou a fixou, 21x29 cm