

Rešerše

Tomáš Kajánek

Zdroje biografie:

Osobní web: <<http://www.tomaskajane.com/tomaskajane>>, [cit. 26. 5. 2021].

Artlist: <<https://www.artlist.cz/tomas-kajane-108720/>>, [cit. 26. 5. 2021].

Works.io: <<https://www.works.io/tomas-kajane>>, [cit. 26. 5. 2021].

Společnost Jindřicha Chalupického: <<https://www.sjch.cz/tomas-kajane/>>, [cit. 26. 5. 2021].

PROFIL

Narozen/a: 1989, Praha

Žije a působí: Praha

Studium, stáže, workshopy:

Ateliér bez vedoucího, Praha

2012 - 2019 Akademie výtvarných umění v Praze, ateliér Intermédií III (vedoucími Tomáš Vaněk, A. Zmijewski, S. Wachsmuth, J. Dabernig)

2017 Tvůrčí pobyt - MeetFactory, Praha; AIR Antwerpen, Antverpy

2016 Tvůrčí pobyt - Het Wilde Wetten, Rotterdam

2016 V rámci Fellowship for Curators and Artists at Salzburg Summer Academy - Salzburg International Summer Academy of Fine Arts, kurs Joanny Warsza: I can't work like this. Addressing the question of curatorial ethics

Ocenění:

2018 Finalista Ceny Jindřicha Chalupického

2015 VIG Special Invitation, v rámci EESL Art Award CEE

Samostatné výstavy (výběr):

2019 Nikdy to nebylo, pořád to je... (s Michalem Cábem a Markem Hlaváčem), Pragovka gallery, Praha

2019 How many iPhones 7 does it take to save your life, Galerie TIC, Brno

2018 Cvičení hromadného neštěstí, City Surfer Office, Praha

2017 Liberate Me, Nitrianska galéria, Nitra

2017 The Last Step for the Consecration of the Union between a Man and a Firearm, Croxhapox, Gent

2016 I Don't See Colour: Series of Retouched Photography, Het Wilde Weten, Rotterdam

2015 Dead Zone (s Markem Hlaváčem), Studio Letná, Praha

2015 Začni jednoduše... Začni znovu (s Michalem Cábem, Markem Hlaváčem, Matějem Smrkovským), Galerie Cella, Opava

2014 Litanie prekariátu (s M. Cábem, L. Hofmannem, O. Kopřivou, J. Šárovou, J. Skálou, J. Žákem), Berlínskej Model, Praha

2013 LAND OF UMBRA (s Tomášem Miturou), GAVU, Praha

2012 Cut-off (s Markem Šefrnou), Galerie v peněženke, Praha – Brno

Skupinové výstavy (výběr):

2020 Come Over When You're Sober, Galerie U Dobrého pastýře, Brno

2018 Výstava finalistů Ceny Jindřicha Chalupeckého 2018, Národní galerie v Praze

2017 Podmínky nemožnosti: Bezprostředí, Galerie Kurzor, Praha

2017 Ripple Effect, Futura, Praha

2017 O strachu, čo príde, Východoslovenská galéria, Košice

2016 VIG Special Invitation, Ringturm, Vídeň

2015 Performing Public Art, Vienna Biennale, AIL, Vídeň

2015 Sound Kitchen, Pražské kvadriennale, Nová scéna Národního divadla, Praha

2015 OFF2 BIENALLE, Veletržní palác, Národní galerie v Praze

2015 ESSL Art Award, Futura, Praha

2015 The Production of Too Many Useful Things Results in Too Many Useless People, Stúdió Galéria, Budapešť

2013 Vstupní kód, GAVU, Praha

FILMOGRAFIE:

Confused Performance Art #2: Çağdaş Sanat Merkezi Contemporary Arts Center Case (video), 2019

Confused Performance Art #1: Art Basel Miami Beach Case (video), 2019

Dress Rehearsal, 2019; Muzeum 2018: Terrorist Attack at Prague Metro Station Muzeum, 2018 (videoinstalace), 2019
Česká republika

Automatizovaný Youtubeový klik #2 (video, videoinstalace), 2018
Česká republika

Automatizovaný Youtubeový klik #1 (video, videoinstalace), 2018
Česká republika

How Many iPhones 7 Does It Take to Save your Life? How Many iPhones 7 Does .380 ACP Liberate? (videoinstalace), 2017
Česká republika

Burning Monuments (video, 3 kanály), 2015
Česká republika

That's all for Today (video), 2014
Česká republika, 8 h

CHARAKTERISTIKA TVORBY:

Říká dnes ještě někdo ruce vzhůru? Představení práce Tomáše Kajánka by se dalo pojmout jako pokus o odpověď na tuto otázku anebo alespoň sbírání podkladů pro možnost takové odpovědi.

Poté, co bylo konstatováno prolnutí médií a vojenství, stejně jako médií a politiky, snad není třeba se vyčerpávat rozpravou o povaze nebo dokonce podstatě médií, která umělec používá. Ale přece, kdybychom měly sestavit seznam Kajánkových metod a manipulací, nechybělo by na něm: fotografování na samospoušť (*Fotografie pořízené automatickou spouští, kde jsem měl deset vteřin na to se v obraze schovat*, 2014), líčení monoklu podle internetového tutoriálu (*Evidence of Performance*, 2014–2015), schovávání se (*Theresienstadt Hide-and-Seek*, 2015), vytváření duhy střílením do vody (*Poslední krok k*

posvěcení svazku člověka a zbraně, 2017), depilace flambováním (*Než jdu mezi lidi*, 2013), pojišťování (*Insurance Instructions*, 2015) anebo zapalování, začerňování a sádrování (v rámci *Speaking (of) Monuments*, s Arturem Żmijewským, 2015).

Kajánek pracuje s fotografií, videem, 3D tiskem, tedy s technickými výrobními prostředky, od nichž zároveň už dost dobře nelze odečíst vlastní tělo. To se stává zbožím, stejně jako předmětem uměleckého zacházení – spolu s informacemi nebo emocemi, vzrušením a nudou coby cennými komoditami v ekonomii pozornosti. Kajánek performuje, vystavuje se ranám i oku kamery a dokládá těsné zavíjení performance a dokumentace: Bez obrázků by se to nejspíš nestalo – a určitě platí, že bez obrázků jako by se to nestalo. Dokumentace nabývá jisté svébytnosti, nabízí se jako důkaz hrdinství nebo trapnosti, jejichž rozlišování by bylo samo trapné, asi jako by dnes bylo trapné říkat ruce vzhůru.

Technologie 3D tisku jakožto alternativa mýtu o dematerializaci (historicky spjatého s konceptuálním uměním) poskytuje další – tentokrát okázale materiální – vyhlídku na překonání průmyslového způsobu výroby, stejně jako na – neméně mytickou – demokratizaci výrobních vztahů. Ať už Kajánek pracuje se z internetu staženými a vytisknutými zbraněmi zvanými Liberator (video *Poslední krok...*) anebo tiskne klíče od policejních pout (*Belgický policejní klíč*, 2017), vznáší nepříjemnou otázku po tom, zda nás příslib osvobození v technických i jiných aparátech neláká do pastí, aniž bychom se od těchto aparátů mohly snadno odpoutat jejich prostým odvržením.

V éře definitivní konvergence dohledu a spektaklu, nebo jinak řečeno, v době, kdy sledujeme samy sebe, jak jsme sledovány, se ocitáme v prostoru, kde se viditelnost překlápá ve vědění a vědění v moc, moc v násilí a to všechno zase zpátky. Malba mizí pod příliš oslnivým světlem reflektorů (*Obráz pro nikoho*, 2013). Kvůli zárukám bezpečnosti se ochotně vystavujeme největšímu ohrožení. Kajánkovu tvorbu prostupují různé formy násilí, ve kterých splývají formy a deformace, konstrukce a destrukce. Už na druhý pohled se přitom jeho práce víc než agresí vyznačuje melancholií nad nemožností transgrese nebo nad nemožností její nemožnosti (což v důsledku vychází nastejno).

Kdyby bylo na místě se ohlížet (tedy kdyby bylo jasné, kterým směrem), chtělo by se říct, že Kajánek se uchyluje ke stále jednoduššímu a oproštěnějšímu, protože v zásadě nadbytečnému uměleckému gestu. Vidíme to ve videu *That's All for Today* (2014). Zatímco standardní pracovní doba se prodlužuje o pocit marnosti, umělcova ruka spočívá na stole v nesnesitelně osmihodinovém záběru takřka bez hnutí. A vidíme to i napříč jednotlivými pracemi. Agresivní gesto mačkání spouště střídá tvář nastavená vyprovokovaným pěstem. Autoportrét s modřinami, které dokládají ono násilí (*Evidence of Performance*), se mění v krajinu, kde se umělec údajně schoval.

Když se ve své práci s videem blíží avantgardním postupům, příliš nezáleží na tom, že jeho nalezené a vystavené objekty jsou digitální soubory distribuované volně na internetu. Vystavení ready-made videa umožňuje přerámovat nalezenou látku, která se ovšem už nějakou dobu sama utváří jako umění. Ukazuje se, jak i propagační materiály různých zájmových skupin, jako jsou například bezpečnostní složky, přijímají s banální samozřejmostí performativní a jiné postupy, které jsme dosud nadutě považovaly za výsadu umění. V tomto ohledu se zdá zcela namístě, když Kajánek v tentokrát sublimovaném gestu sebeodříkání odvrhne nepřeborné možnosti produkce a postprodukce a spokojuje se s nalezeným materiálem, případně se stále prostším záznamem, takřka bez stříhu.

A tak uvažujeme, jestli současné umění neskončilo, aniž bychom si toho všimly, a jedinou představu vývoje zatím naplňují periodická uvádění nových zařízení na trh (ve videu *How Many iPhones 7 Does It Take to Save Your Life?*, 2017 se Kajánek ptá, kolik takových zařízení je třeba k tomu, aby nám zachránily životy, a zkusmo prostřeluje řadu za sebou

vyrovnaných aparátů). Se zajištěným přístupem k nástrojům jsme vstoupily do věku masové produkce, kdy spotřeba je vždy zároveň výrobou, stejně jako jsou divačky a uživatelky tvůrkyněmi. Joseph Beuys měl pravdu, když říkal, že všechny jsme umělkyně, ale pořád platí, že některé jsou lepší než jiné. A navíc, doufejme, ne všechno je umění.

Zdroj: Vojtěch Márc, Tomáš Kajánek. *Art & Antiques* XVII, 2018, č. 10, s. 28-29.

(1) Ve své umělecké praxi používám především médium fotografie, videa a performance. Má poslední práce zpracovává současnou situaci radikálně distribuovaných obrazů na internetu. Se zajištěným přístupem k nástrojům jsme se ocitli v situaci nepřetržité produkce, kdy spotřeba je vždy zároveň výrobou, stejně jako jsou diváci zároveň i tvůrci. Zatímco v předešlé tvorbě jsem se snažil rekonstrukcí vybraných YT videí extrahovat symptomatické společenské projevy z korpusu virálních videí, zde je mojí metodou analýza uživateli vytvářeného obsahu a jeho následná rekontextualizace. Sleduji takto především prolínání života a umění, rozpouštění autorství a reprezentaci tělesnosti ve virtuálním prostoru.

(2) Po sérii reenactmentů performancí podle youtubových videí, na nichž jsem strávil poslední tři roky, budu přemýšlet nad smyslem mého pokračování v umění a začnu se zabývat myšlenkou odchodu z uměleckého světa.

Zdroj: Tomáš Kajánek, *Intermédia 3. Nejkrásnější věk: Diplomanti AVU 2019*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze 2019, s. 132.

Tomáš Kajánek pracuje střídavě v médiu fotografie, videa nebo také performativního umění. Jak je však pro současné umělce a umělkyně příznačné, tyto kategorie v posledku nedostačují, a tak jádro Kajánkovy tvorby nalézáme jinde. Umělec je – nejznatelněji v jednom ze svých posledních děl pro Cenu Jindřicha Chaloupeckého 2018 – spíše mediálním archeologem vykopávajícím speciální vrstvy mediálního materiálu, aby zdůraznil ideologické procesy, v jejichž rámci jsou utvářeny. Mediální kulturu využívá již ovšem i ve své předchozí tvorbě, a to nejenom jako inspirační, ale také jako materiální zdroj své tvořivosti. Důležitý je pro něj zejména tzv. user generated content, obsah vzešlý z nejrůznějších sociálních sítí a fór, kde obsah definuje samotná komunita uživatelů. Materiál, který Kajánek exponuje, ve většině případů také co nejcivilněji předkládá jakožto hotový produkt – spíše než aby jej třeba s vyhraněným politickým záměrem přetvářel. Tato absence autorství jakož i apolitičnost jsou však pouze zdánlivé. Kupříkladu ve svém projektu pro CJCH 2018 už totiž samotným přenesením videa z youtube do kontextu uměleckého světa Kajánek činí výsostné gesto, jímž se vzdává nároku na tvorbu nových artefaktů a pouze otevírá dveře rekontextualizaci. To je ve světě umění, které po vzoru světa kapitálu požaduje velkou míru konkurenceschopnosti, intenzivní produkci a (sebe)prezentaci, již samo o sobě ideovou proklamací. Dvě témata, jež se v autorově tvorbě nejčastěji překrývají, pak představují nejenom komentář ke společenským fenoménům, ale právě také kritiku schopnosti umění tyto fenomény reflektovat a ovlivnit.

Zdroj: František Fekete, *Tomáš Kajánek*. Online: <<https://www.artlist.cz/tomas-kajaneck-108720/>>, [cit. 26. 5. 2021].

Tomáši, jsi teď v závěrečném ročníku na AVU, kde studuješ v ateliéru Tomáše Vaňka. Minulý semestr jsi však strávil na studijním pobytu v Izraeli. Proč sis vybral právě Izrael? Souvisel tvůj výběr místa s tématy, která se objevují v tvých pracích?

V Izraeli jsem byl na Becalelově akademii umění a designu v Jeruzalémě. Částečně mě to zajímalo kvůli tomu, že Izrael je jedním z hlavních center napětí na Blízkém východě. Zároveň jsem měl i pragmatičtější důvody, protože to byla jedna z nejzajímavějších nabídek, a tehdy se mi zdálo, že i lepších škol, ze kterých jsme měli na výběr. A také mám v Tel Avivu přátele. Ale pokud bych to měl nějak shrnout, tak zpětně nemám chuť se k této stáži příliš hlásit. Řekněme, že ten zážitek byl celkem traumatizující a je pro mě teď problém napsat si do životopisu, že jsem se zúčastnil stáže na izraelské státní instituci. V tu chvíli jsem si také uvědomil, jakým způsobem je instituce, ať už umělecká nebo jiná, napojena na politické zřízení. Takže zpětně je pro mě tahle zkušenost velmi problematická.

Jak se to konkrétně projevovalo na půdě školy? Například ve vztahu ke studentům?

Projevuje se to už tím, že jde o uměleckou vzdělávací instituci, která zajišťuje zařazování studentů do profesionálního světa umění. A v Izraeli se výrazně využívá kultury k propagování toho, jak je tento stát demokratický, i když popravdě není. To je spíše méně viditelný dopad. Nedokážu říct, jestli se to projevovalo nějakým viditelným tlakem na studenty. Částečně tam funguje druh kritického umění, ale je typické, že se často jedná jen o izraelský pohled na věc. Na druhou stranu na škole studuje hodně palestinských studentů, pro které je jinak obtížné studovat na jiných izraelských státních institucích. Jedním ze symptomatických příkladů, které poukazují na problematičnost této školy, však byla situace, která nastala po masakru v Pásmu Gazy 14. května 2018. Palestínští studenti na tuto událost zareagovali vylepením plakátů se jmény mrtvých po škole. To vyvolalo ohromnou odezvu ať už od spolužáků, tak i od zaměstnanců školy, kteří začali plakáty trhat a přelepovat je. Několik studentů dokonce vyhrožovalo iniciátorům celé akce, že si takové chování nemůžou dovolit na izraelské půdě. Jedním z výsledků bylo také to, že ministr vědy a technologie zakázal po tomto incidentu Becalelově akademii vystavovat na připravovaném vědeckém veletrhu. Vedení školy sice prohlásilo, že ctí svobodu projevu a umělecké vyjádření, ale na druhou stranu neřešilo reakci izraelských studentů a zaměstnanců školy, kterou tato akce vyvolala. Je vůbec otázka, jestli vylepování plakátů znamenalo pro palestinské studenty umělecké dílo. Rektor školy slíbil, že se situace bude řešit, ale to se nestalo, byl to jen způsob, jak se zbavit studentů, kteří si přišli stěžovat na tento druh jednání.

Situace politického konfliktu a policejní represe je v tvé tvorbě výrazně přítomná. Co pro tebe tato zkušenost znamenala?

Já jsem se během chvíle dostal do situace, kdy jsem nechtěl zpracovávat konflikt, který tam je. Nechtěl jsem na to reagovat nějakým studentským projektem pod patronátem izraelské státní instituce. Zároveň mi ale tato zkušenost ukázala určité podmínky, které umění má, a jak moc jsou limitované. To, co jsem tam dělal, byl spíše sběr materiálu. Zajímalo mě, jakým způsobem se aplikuje umění v takhle vyhocené geopolitické situaci, šlo mi o nějaké obecnější příklady.

A jak je to s motivy násilí – ať už fyzického nebo technologického – a se symboly strukturální moci, se kterými kontinuálně pracuješ? Jak témata vyhledáváš a jak bys sám popsal těžiště své práce?

Většinou zpracovávám témata, která jsou pro mě samého nějakým způsobem problematická. Z části jde o velmi intuitivní vyhledávání. Když nad něčím dlouhou dobu přemýšlím, často se to pak stane i tématem v mé práci. Násilí je v ní častým prvkem proto, že jsme všichni neustále vystavováni násilí, které má podobu skrytého nebo méně viditelného systémového násilí, ale zároveň i naprosto explicitního, například v podobě záplavy obrazů násilí. Jsme neustále vystavováni těmto obrazům a je zajímavé, že v obou těchto příkladech hraje umění nebo instituce umění zásadní roli, ať už jde o upevnění moci systému a statusu quo, nebo o produkci těchto obrazů. Proto by se dalo říct, že nepřímo je pro mě důležité samo umění a instituce umění. Zároveň mě zajímají podmínky umění a schopnosti jeho funkčnosti. Můžeme si to uvést na příkladu Ceny Jindřicha Chaloupeckého (CJCH). Česká televize se ve své reportáži o CJCH ptá: „Kdo ucpe trhliny ve společnosti?“ Očekává se, že by umění mělo zlepšit společnost a mít nějaký společensko-kritický efekt. Je zde patrná i potřeba nějakého spásného momentu, která naznačuje, že jednou výstavou se vyřeší všechny potíže, které zatím navíc politika nevyřešila, což je velmi zavádějící. Možná je to zajímavé v opozici k názvu letošního ročníku Berlínského bienále, kde stálo, že „nepotřebujeme dalšího hrdinu“, což je mi svým způsobem sympatičtější. Převzetí zodpovědnosti je na každém z nás a neměli bychom čekat na jakési vyvolené hrdiny, což je takový patriarchální způsob: „Tady jsou ti silní jedinci, kteří nás dovedou k lepšímu a ví, jak toho dosáhnout.“ A tohle je, dejme tomu, jeden pól umění a požadavků, které jsou na něj kladeny, a druhým je estetika a společenský požadavek toho, aby to bylo krásné. Vyjadřuje to určitou neužitečnost, ale i prostor k experimentování, hraní si s formou. Oba dva tyto póly jsou nesmírně důležité, ale zároveň vytvářejí ambivalentní situaci. Řekl bych, že napětí mezi nimi je základní podmínkou nebo východiskem mé tvorby.

Kde se ty sám nacházíš? A jak se vyrovnáváš s uměním jako prostředkem k šíření vědění či k vyobrazení něčeho, co není viditelné?

První impulsy jsou většinou intuitivní a je jich hodně najednou. Až pak se rozhoduju, jestli téma budu zpracovávat. Umění pak může fungovat jako lupa a zostřit nějaký fenomén. To samo o sobě ale může být i nebezpečné. V ojedinělých případech může i budovat kritické vědomí. Bohužel jsem ale stále více skeptický k dosahu umění. To je i jeden z důvodů, proč mě poslední dobou zajímá tzv. uživateli vytvářený obsah (angl. user generated content), kdy lidé sami sdílejí a vytvářejí informace. Děje to se to zejména v prostředí sociálních sítí a já se soustředím především na YouTube jako dominantní platformu audiovizuálního obsahu. Porovnejme si však dosah, který jakákoliv výstava může mít, s dosahem videa publikovaného na YouTube, které může mít až několik milionů zhlédnutí.

S poukazem na tvá díla ale nelze říci, že bys na sdílení a šíření informací úplně rezignoval. Tato otázka je zajímavá třeba v kontextu prací, jež se zabývají výrobou střelné zbraně na 3D tiskárně nebo kopií klíčů k poutům belgické policie.

To je samozřejmě mnohem složitější. Ale když zmiňuješ 3D tisk, tak bych rád podotkl, že v souvislosti s tím je pro mě důležité i samotné médium 3D tiskárny, a to především v kontextu současného umění. 3D tisk představuje utopie, které se protínají s uměleckou tvorbou. Na jedné straně je to utopie demokratizace výrobních prostředků, která se střetává s extrémním pólem libertariánství, kdy absolutní svoboda zahrnuje i možnost neregulovaného ozbrojování, ale zároveň je zde zajímavá také tendence de-materializace, kdy mají data stejnou váhu jako materializovaný, hmotný produkt.

Je dobré si však uvědomovat – a to mi došlo hlavně v Izraeli–, že mechanismy, které jsou používány v umění, využívají také představitelé fašismu. Eva Hrindová z Naštvaných matek prohlásila na nechvalně známé konferenci v kavárně Liberál, že vystupuje z politiky a začne dělat něco, co v jejím popisu znělo úplně jako performativní umění. Prohlásila, že vystupuje z politiky, aby byla ještě političtější, což zní jako nějaký statement politicky angažované umělecké skupiny.

Jaké podle tebe existují subversivní postupy, které jsou si této skutečnosti vědomy?

Je třeba si především klást otázku, jakým způsobem lze podmínek, které definují a omezují umění, využít. Existují už příklady, které se o něco podobného snaží. Dost často pracují s celou institucí a s kulturním kapitálem, který ta instituce má. Artur Żmijewski o tom mluví jako o „hackování instituce“, Maria Hlavajová to zase nazývá „loopholing“, což značí jakési „vmezeřování“. Tyto postupy vždy počítají s tím, že existuje rigidní mocenská a autoritativní struktura, kterou můžeš narušovat nebo zneužívat. K těmto postupům ale potřebuješ mít moc, kterou pak zneužíváš tím způsobem, kterým chceš. Takovou moc ale musíš nějak získat a já sám si nejsem jistý, jestli o ni chci usilovat.

Když se ještě vrátíme k otázce estetizace v umění, lze použití jednoduchých a needitovaných záběrů ve videích chápat jako snahu vyhnout se jednoduché a konvenční estetizaci? Video *To je vše pro dnešek (2014)* se například skládá z jednoho osmihodinového záběru na ruku, která leží na stole a nepracuje, jindy zase sledujeme 3D tiskárnu v procesu. Bylo pro tebe důležité vyhnout se estetizaci?

Ano, ale zároveň si myslím, že už i tohle jsou konvenční estetické postupy. Forma dokumentace výroby zbraně vychází z videí tutoriálů na YouTube a je tedy apropriovaná, což může odkazovat k aproriaci v umění v 80. letech. Jedná se již o klasický způsob, jak pracovat v umění. Ale tuto otázku, jak zpracovávat konkrétní materiál, si kladu vždy na začátku práce a zodpovídám si ji různými způsoby. Nakonec se tedy jedná o výsledek těchto úvah.

V poslední době také pracuješ často s ready-made – přivlastňuješ si hotové mediální obsahy a dál s nimi pracuješ, podobně jako tomu bude také v rámci výstavy finalistů Ceny Jindřicha Chalupického. Jaký význam má pro tebe dnes použití a rekontextualizace obrazů či videí dostupných online v porovnání s historickými způsoby práce s ready-mady nebo aproriací?

V první řadě je důležité si uvědomit, jaký vliv měl ready-made a zpětný výklad takového gesta na podobu současného umění. Myslím si, že dnes je pravá chvíle tuto otázku aktualizovat, protože umění a všeobecně kulturní produkce má za následek estetizaci věcí, které nebyly původně zamýšleny jako umění, ale jsou dnes vystavovány estetickému soudu. Děje se to například na YouTube. Někdy je to více a někdy méně problematické. Tento proces bude i tématem pro moji prezentaci na výstavě CJCH. Práce s ready-made mi umožňuje začít pracovat se zodpovědností za tento vývoj, ale také reflektovat nadvýrobu umění a z toho plynoucí přesycení obsahy a materialitou. V tuto chvíli proto nemám chuť vytvářet nové věci, ale spíše rekontextualizovat látku, kterou kolem sebe nacházím.

Již jsme nakousli otázku distribuce umění a vědění a možná také i nějakého kritického podvědomí. Řešil jsi tuto otázku také v rámci studia na AVU?

Ano, určitě. Řekl bych, že ve chvíli, kdy jsem nastoupil, byla Akademie výtvarných umění v hrozném stavu. Po třech letech jsem přerušil studium a ani jsem nepředpokládal, že bych se vrátil. Přesto jsem se vrátil a teď diplomuju. Několikrát jsem měl však pocit, že na škole jsou mnohem důležitější zaměstnanci než její studenti a že je celá instituce založená na produkování různých druhů nerovností. Když jsem byl v prváku nebo ve druháku, byla ve škole jediná vedoucí ateliéru, což mi přijde nepříjemné. Dnes není situace o moc lepší, ale na druhou stranu si myslím, že vedení školy dlouhodobě usiluje o změnu. Já jsem naštěstí v ateliéru, který je od počátku progresivní. Během studia jsem se zároveň stal součástí kolektivu Ateliéru bez vedoucího, který funguje horizontálně a kde dochází k bezprostřednímu sdílení informací a vědění. Je to pro mě stále jeden z nejsilnějších momentů v rámci mého studia. Také jsem si uvědomil, že nejvíc jsem se naučil od svých vrstevníků. Takový model ale samozřejmě nemusí vyhovovat každému.

Už jsi zmínil jméno Artura Źmijewského, s nímž jsi pracoval na projektu věnovaném veřejnému prostoru. Jak ses k této spolupráci dostal?

Strávil jsem jeden semestr v Šalounově ateliéru hostujícího pedagoga, který právě vedl Artur Źmijewski. Celý semestr byl pro mě velmi formativní, protože jsem začal poprvé přemýšlet nad tím, jak lze vytvářet horizontálnější systém vzdělávání a zároveň jak pracovat kolektivně. I když bylo patrné, že Źmijewského autoritativní pozice byla stále velmi výrazná a přítomná. Rok nato, v roce 2015, se mi Artur ozval s nabídkou spolupráce na společném projektu pro Vídeňské bienále. Navrhnul, že by to celé probíhalo formou „vizuálního dialogu“. Používali jsme konvenční umělecké prostředky, které představovaly argumenty, ty jsme si navzájem posílali a reagovali na ně. Spolupráce trvala asi tři čtvrtě roku a tématem byl veřejný prostor a způsob, jakým vzniká politika paměti. Zajímalo nás, jak se zaznamenávají a interpretují konkrétní politické události.

Vznikl tak projekt, který reagoval na sochy a pomníky ve veřejném prostoru převážně v Praze a Varšavě a jehož výsledkem jsou fotografie různých živých i digitálních interakcí. Pomníky jste retušovali, obtiskovali nebo zapalovali. Na některých snímcích jsi i ty sám přítomný. Jaké místo má v tvé tvorbě performance?

Většinou pracuji se zprostředkovanou performance, protože performance je velice elitářská forma umění. Nabízí zážitek pouze úzké skupině diváků. Navíc zprostředkování performance už v sobě nese určitou lež a prvek manipulace, která je vlastní médiu fotografie. Jde na jednu stranu o momentku situace, ale funguje i samostatně jako reprezentace nějaké skutečnosti. Jako umělec můžu tento proces řídit. Uvědomění si, jak funguje reprezentovaná performance, je pro mě podstatné. Částečně pracuji se svou tělesnou angažovaností v rámci konkrétní události, ale částečně také s nejistotou, kterou vyfotografovaná performance představuje.

Protože samotná fotografie funguje pouze jako jakýsi nejistý důkaz?

Ano, ale zároveň to poukazuje i na konkrétní mechanismy v umění a společnosti. Bez fotografie jako kdyby se událost neudála. I například v kontextu konceptuálního umění se najednou ukázalo, že je čistý popis nedostatečný a že si lidé žádají obrazového důkazu. Ale fotografický důkaz je velmi ambivalentním důkazem.

Narážíš tím i na fotografický cyklus, v rámci nějž jsi fotil úseky krajin na samospoušť, během níž jsi se snažil před kamerou v krajině schovat? Na jednu stranu je zde silná

přítomnost manipulace, ale já jsem se nemohla zbavit jiného pocitu, že jde především o poukázání na násilnou roli zaznamenávacího zařízení.

Ve své práci často a rád pracuji s mnoha vrstvami. V případě tohoto konkrétního projektu jde o více aspektů, nechci ale ani jeden upřednostňovat. Je zde důležitá i samotná performance a fakt, že se jedná o dokumentaci performance, která není vidět. Zároveň zde kamera také představuje nástroj moci. Na to jsem zareagoval formou hry, schovávání.

Tento cyklus dal vzniknout dalšímu projektu, který reagoval na mechanismy galerijního provozu – konkrétně na nutnost pojištění díla v průběhu výstavy. Poté, co byly fotografie poničeny vlhkostí, byla požadována náhrada, ale původní snímky musely být proto definitivně zničeny. Snímky, které destrukci zaznamenaly, jsi vystavil na výstavě v komerční galerii. Práce s institucionální kritikou je ti velmi blízká, jak jsi se tedy vyrovnával s prostorem komerční galerie?

Umělecký trh i komerční galerie jsou pro mě důležité jako fenomény, protože se jedná o silné hybatele na poli umění. Zároveň jsem záměrně vystavil práce, které z těchto podmínek vycházejí. Ale není třeba chodit ani nijak daleko. Jedním z hlavních partnerů CJCH je J&T banka, která patří mezi jedny z největších společností investujících do nemovitostí. Na Slovensku toto propojení řada umělců kritizuje a nehlásí se kvůli tomu do Ceny Oskára Čepana, ale v České republice to moc lidí neřeší. Jsem si každopádně vědom toho, že vždy existují pro a proti a člověk se musí rozhodnout, co převažuje. Spousta mých rozhodnutí je pak zatíženo podobným dilematem.

Věnuješ se stále ještě produkci konceptuální hudby, nebo už dáváš přednost výtvarnému umění? Případně, pracuješ s hudbou podobně jako s výtvarným uměním, nebo jde o pro tebe dvě zcela odlišné oblasti?

Jsem rád, že se na to ptáš, protože moje hudební produkce je často upozadována. Je zajímavé to porovnat s mou tvorbou, protože v hudbě pracuji se žánrem improvizovaného noise a samotná performance je do velké míry velmi intuitivní. Pracuji zde čistě se zpětnou vazbou a efekty, což znamená, že nemám žádný vstup a jde spíše o určité hnětení elektřiny a zvukové hmoty. Po porovnání mi ale vychází, že hlavní rozdíl spočívá především v tom, že během hraní cítím přímý fyzický vliv na posluchače.

Zdroj: Anna Remešová, Tomáš Kajánek: Všichni jsme neustále vystavováni násilím. Online: <<https://artalk.cz/2018/10/17/131425/>>, [cit. 26. 5. 2021].

Jak jste se dostal k umělecké tvorbě?

Umění mě vždy zajímalo. Po střední škole jsem ale nejprve nastoupil na VŠCHT v Praze, kterou jsem později studoval zároveň s AVU.

Co považujete za své nejvýznamnější dílo?

Nejspíš moje prezentace na CJCH 2018, kde jsem vystavil dvě videa z YouTube, která byla naživo streamována v galerii. *Automatizovaný YouTubeový klik #1: Demokratizovaná zkušenost smrti přeložená v obraz na cestě za katarzí* ukazoval smrtelnou nehodu, která se

stala videem s největším počtem zhlédnutí za rok 2017 v České republice. *Automatizovaný YouTubeový klik #2: Zastavte války, finanční násilí, krve prolévání* byl na rozdíl od náhodně zachycené nehody záměrně vytvořený youtuberem z vyloučené lokality na Ústecku, tedy z místa blízkého nehody. Youtuber Václav Krejza v něm pomocí asociativní koláže popisuje úzkost, kterou má ze světa, který ho obklopuje a z obrazů násilí, které prostupují jeho život. Příkladem obrazu násilí je pak právě video z automatizovaného kliku #1, nejoblíbenějšího videa na platformě Youtube za předcházející rok. Tímto projektem pro mě vykulminovala moje dosavadní praxe a zároveň mi bylo hrozně těžké a nepříjemné videa vystavit, protože jsem cítil, že jsem součástí problému.

Jaká vaše práce je z vašeho osobního hlediska pro vaši kariéru klíčová?

Asi jedna z mých prvních prací, *Fotografie pořízené automatickou spouští, kde jsem měl deset vteřin na to se v obraze schovat*, a její další život v podobě *Insurance Instructions*. Fotografie (byť konceptuální) je u nás stále asi srozumitelnější než video. Tyto dvě práce jsem vystavoval nejvíce. Zároveň se jedná i o jeden z mála příkladů z mého portfolia, které si dokážu představit, že bude mít někdo v obýváku.

Jaký umělec (nebo dílo) je pro vás osobně / pro vaši tvorbu stěžejní?

Nejvíce mě ovlivnila práce mých přátel, a to nejen umělců, ale i teoretiků a kurátorů. Nejbližší jsou mi kolegové/yně z kolektivu *Ateliéru bez vedoucího* anebo kolektivu *Magdalenina prádelna*. *Magdaleninu prádelnu* založily klientky neziskové organizace *Jako doma* a umělkyně **Magdalena Natalia Kwiatkowska**. Díky nim jsem začal více přemýšlet o naplňování závazků, které si jako sociálně angažovaná umělecká obec klademe. Jak spolupracovat opravdu feministicky anebo co znamená tolik diskutovaná péče v uměleckém prostředí. Jsem zvědavý, jak bude kolektiv pokračovat. Zatím vím, že připravují pojízdnou prádelnu.

Co je ve vaší tvorbě nejčastěji dezinterpretováno a vadí vám to?

Ani ne dezinterpretováno, ale spíše zjednodušeno. Došlo k mediální zkratce, kdy mé hlavní téma bylo zredukováno na násilí. Vypadá to, že umělecký provoz potřebuje snadno uchopitelné nálepky umělců a umělkyně, aby je mohl lépe zpracovat.

Na čem právě pracujete?

Pokračuji v uměleckém výzkumu audiovizuálního obsahu na sociálních sítích. Radikální produkci a distribuovanost obrazů sleduji ve vztahu se socio-ekonomickým uspořádáním. Řeším to nejen v umělecké praxi, ale také v kurátorské činnosti. Kritický pohled do umělecké praxe mě zavedl k čím dál více sublimované formě. Rád bych teď pro změnu pracoval narativnějším způsobem a vyzkoušel si více filmové postupy. Zároveň bych si rád ponechal svoji tendenci nemluvit o věcech z odstupu, ale nechat je diváka prožít.

Zdroj: Marie Meixnerová, *Quick View: Tomáš Kajánek / Finalisté Jiné vize CZ 2020*. Online: <<http://25fps.cz/2020/quick-view-tomas-kajaneck/>>, [cit. 26. 5. 2021].

Malinko nakouknout, 2020

Video

Výstavní a publikační historie: Soutěž Jiné vize CZ 2020, Přehlídka filmové animace a současného umění PAF, Olomouc 2020; Come Over When You're Sober, Galerie U Dobrého pastýře, Brno 2020

Články a mediální výstupy:

Tomáš Kajánek: *Malinko nakouknout*, 2020, 2'42"

Smrt rappera Lil Peepa v roce 2017 upozornila na zneužívání antidepresiv i mentální zdraví celé emo-trapové generace. Lil Peep však nebyl jen *Crybaby*, ale i štědrý a velkorysý člověk plný vnitřních rozporů, který chtěl s diamantovým řetězem na krku „zničit kapitalismus“, jak se vyznal své matce v biografickém dokumentu *Everybody's Everything*. Deepfake video *Malinko nakouknout* pomocí syntetizování neuronové sítě nahrávek rozhovorů problematizuje posmrtný život trapové hvězdy i zploštění Lil Peepova odkazu na bezvýchodný spektakl smutnění, který svým chováním sám vytvářel.



Snímek z videa Malinko nakouknout (2020).

Zdroj: Jiné vize CZ. Online: <<http://2020.pifpaf.cz/other-visions>>, [cit. 26. 5. 2021].

Výstavní projekt *Come Over When You're Sober* je druhým dílem cyklu *Stávat se dívkou*, který si jako téma vybral postavu (mladé) dívky, jak se s ní můžeme setkat v dílech Tiqqun (1999), Deleuze a Guattariho (1980), nebo Witolda Gombrowitze (1937). Cílem cyklu je na pozadí prací mladé generace českých umělkyní a umělců postavu mladé dívky představit jako vědomé i nezamýšlené vodítko při konfrontaci s nesnázemi dnešního světa. Postava mladé dívky podává svědectví o problémech, jakými jsou sebeidentifikace, až perversní tlak na naše tělo-obraz, konzumní způsob života nebo apatie, „pseudo-aktivita“ a neschopnost čelit současným výzvám. Její existenci lze vystopovat v samotném životě umělkyní a umělců, v prezentaci jejich děl nebo v online sdílení obrazů samých sebe. Na podoby, gesta, zápletky a záhyby mladé dívky totiž nenarážíme jen v cílené práci s vlastními zkušenostmi, tělem, performance či autoportrétem, ale také v nezbytných sebezprezentačních až sebeperformativních strategiích, které umělci využívají mimo kreativní produkci.

Jelikož jsou tyto aktivity úzce spjaté se sociálním životem na síti, ptáme se i na pozici, do které se dostává reálné lidské tělo po tom, co se od něj oddělí část identity. Zajímá nás, jak se do tohoto algoritmem ovládaného procesu vkrádá techničnost a biologie emocí a jak se vědomí, že adrenalin, dopamin, serotonin nebo oxytocin z biologického hlediska konstituují všechny naše emoce, odráží na podobě našich identit. Kam nás vede moc „kurátorovat“ svou identitu prostřednictvím péče o svého avatara a co konkrétně substituujeme „kurátorováním“ svých (v těle uvězněných) emocí prostřednictvím narkotik.







Fotografie z výstavy Come Over When You're Sober, Galerie U Dobrého pastýře, Brno 2020 (foto: Eva Rybářová).

Zdroj: Come Over When You're Sober. Online:
<<https://galerie-tic.cz/cs/come-over-when-you-re-sober>>, [cit. 26. 5. 2021].