

Svět Ironyima Koola je krásné, bolestivé místo. S úšklebkem sleduje Kool pokračující rozklad západní společnosti, do něhož s patřičným depektem zahrnuje i dnešní život člověka, jehož je nucen být alter egem. Kool je připomínkou svobodného a idealistického mládí, oplakaným ironickým hrdinou, kterým umělec býval a není. Jevy vypuzené na okraj společnosti mu poskytují nejen symbolický materiál pro obžalobu civilizace, ale taky příležitost k vyváznutí z tohoto světa. Tuláci a další trosky na pomezí kultury a přírody vytvářejí místa nespojitosti, slibující možnost průniku do Hádovy nebo jiné říše. Na mnoha kilometrech ujetých v „autě-rakvi, z něhož jsou všechny pohledy krásné jako plátno IMAXu“ bleskem loví lišky a vykrmuje prasata tatrankami, upřímně se baví každodenními bizarnostmi a romanticky obdivuje prostotu v krajínách, zátiších sestavených pasáky, v eskapických popových záblescích i relikviích tradičních hodnot, vědomý si jejich krutosti a dnešku zoufale neadekvátních stránek. Návrat není možný, ani žádoucí, ale pokud se člověk, jakkoli marně, neobrací k nepochopitelnému, současnost je příliš plná utrpení a mnohem míň vznešených pocitů – trapnosti a groteskní ubohosti. Psů přikovaných k vzrušujícím vrakům, torz životních snů v izolovaných, nikdy nedostavěných domech, lidí schoulených na ulici, uvadajících květů a dětí v gumových maskách smrti. Estetické hody Jiráskovy malířské obraznosti ukazují absurdnost jediného – života bez pána, ať už coby obyčejného majitele nebo spolehlivé duchovní autority.

Svět podle Ironyima Koola spojuje několik tematických okruhů vznikajících na cestách během posledních více než deseti let.

Na cestě

Tu Cerberus, ten divný netvor, čeká
na každého, kdo vnořen sem, běs dravý,
dle psiho zvyku z trojí tlamy štěká.

Zrak krvavý, vous poslintaný, tmavý,
břich nadmutý má, drápy pracky kryjí,
tak duchy škrábe, trhá, dře a dává.

Ti v chladném dešti jako psové vyjí,
svou stranou jednou druhé střechu strojí,
a bídí často v upění se svíjí.

— Dante Alighieri
Božská komedie, Peklo

Květiny

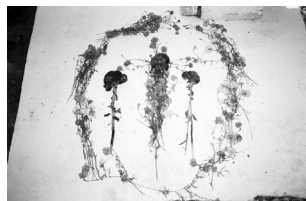
Co pozorujeme, zastihneme-li při díle Přírodu,
vesmírnou Inteligenci, nebo vesmírného Genia
ve světě květů? Mnoho věcí; především vidíme,
že jejich představa o kráse, o radosti, jejich
prostředky svodu a jejich estetické záliby jsou
velice blízké našim. Ale bylo by snad správnější
říci si, že naše se shodují s jejich.

— Maurice Maeterlinck
Intelligence květin

This night always falls again
And these flowers will always die
— The Cure
Bloodflowers



Cesta je stav vytržení,
úniku, zvýšené bdě-
losti, vehikl poznání ji-
ného světa. Neztratili
jsme se ale a neviděli
jsme to už? Je možné,
že pouť opisuje kruh
a vše se opakuje,
po sobě a v sobě.



Křehká krása květin
se hnilobou vrací
do země. Vůz za vo-
zem je odvázejí
do podsvětí. Můžou
auta uhánějící s umí-
rajícími květinami
do ráje ztroskotat?

Kerberos

Nikdy při svém jednání se psem nezapomínejme na základní ujednání, na pakt, jež s námi uzavřel v dobách, ztrácejících se v nejtemnějších počátcích prehistorie, ze všech zvířat jenom on sám. V *pactum* je *pax*, a to je opravdová mírová smlouva na život a na smrt. Pes sám je neodvolatelně a neochvějně věrný. Člověk se mimoděk táže, před jakým to Bohem a za jakých to slavnostních a nepochopitelných okolností byla ona smlouva tak pevně uzavřena. My, bohužel, jsme na ni příliš často zapomínali. Ale on nezapomněl nikdy. Jeho pán, byť ošklivý, nadutý, nespravedlivý, pitomý nebo krutý, vždycky zůstane v jeho dojatých a důvěřivých očích jediným neomylným, nedotknutelným a posvátným Bohem. Je-li dobrák pes obětí zřejmé nespravedlnosti, čte se v jeho zesmutnělém pohledu pouze údiv a tichá pokorná výčitka nevysvětlitelné zpronevěry. Tento podivný, avšak jedině uctíváný Bůh musí opravdu překročit veškeré meze rozumu a spravedlivosti a jeho nešťastný zbožňovatel musí být zběsilostí surového opilce nebo blázna přinucen bránit holou kůži, aby se odvážil na okamžik porušit pradávnou úmluvu.
— Maurice Maeterlinck
Před velkým mlčením



Usadila je na skvostná křesla a židle, smíchala sýr a mouku a žlutavý med pramenským opojným vínem a přidala omamné šťávy, až domova zapomněli. Vypili opojný nápoj, Kirké je šlehla proutkem a hnala je do ohrady. Hlava, tělo i hlas a chlupy se změnilý rázem v prasečí; rozumu pouze nepozbyli. Trpce zavzlykali, když Kirké je zavírala. Naházela jim Kirké žaludů, hodila rudé bobule dřínu a bukvice, žrádlo kanců ryjících v bahně.
— Homér
Odyssea

Domy

„Nacházím se v nedostavěném, nebo rozpadajícím se domě. Možná je i obydlí, ale vlastně bys v takové věci ani nechtěl bydlet. V zadní části vždycky objevuji nějakou novou obrovskou místnost, zpravidla je to ateliér, můžeš tam vybudovat něco úplně nového. Je to na pomezí rozkladu a něčeho krásného, co tě v budoucnu čeká. Máš tam šanci něco neuvěřitelně dobrého vybudovat, začít znovu, být svobodný. Současné to připomíná zanedbané, nedokončené dílo, promarněnou příležitost.“

Modrá

Potkali jsme kdy živoucí bytost, jež by spěla jinam než ke smrti? Není její temné království jediným místem, kde jsme jisti, že sneseme věčnost, aniž budeme mít dlouhou chvíli, aniž si budeme stěžovat a aniž budeme toužit nebo snít o něčem lepším? Není to také jediný cíl, jehož nelze minout?

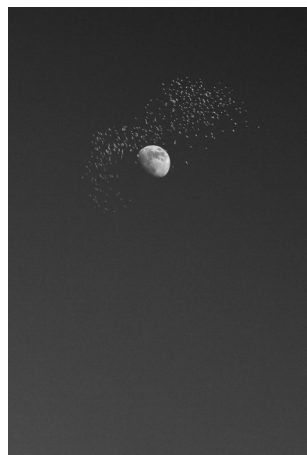
— Maurice Maeterlinck

Před velkým mlčením

Opakující se lidské a přírodní struktury, dlažba, město i mraveniště. Dlouhé pátrání na nebi. Smrt koně u cesty i ptáci nad předkolumbovským vstupem do podsvětí. A to, co je mezi tím.



Nevím proč – ale jak jsem jen na dům pohlédl, zaplavil mou duši nepřekonatelný stesk. Říkám nepřekonatelný, neboť jej nezmírnilo ani dojetí, to napůl slastné, poetické dojetí, s jakým prožíváme i nejčernější obrazy smutku a děsu v přírodě.
— Edgar Allan Poe
Zánik domu Usherů



Spáči

Jedinou stránku špatnou má spánek, jak jsem slyšel, totiž že se podobá smrti, neboť mezi spáčem a mrtvým není valného rozdílu.

— Miguel de Cervantes y Saavedra
Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha



Auta

Jsme věční zajatci. Čtyři pětiny našeho života většinou uplynou v naší ložnici, v naší pracovně, v naší dílně, v naší jídelně, atd. Pokoušíme-li se uniknout dlouhými cestami, vstupujeme do kobek ještě těsnějších, do kupé vlaku nebo automobilu a do kabiny parníku, který sám je jenom žalárním shromážděním na oceánu. Vystupujeme z něho jenom proto, abychom se uzavřeli ve voze, který je jenom novým vězením, atd. V nejlepším případě děláme několik kilometrů pěšky, avšak za velké únavy a bolesti, neboť naše civilisace nás naučila pouze neumět už chodit.

— Maurice Maeterlinck
Před velkým mlčením



Na konci cesty

Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt.

Vše je směšné, pomyslíme-li na smrt.

— Thomas Bernhard



Podstatou tohoto projektu je neukojitelný pud sběratelství. Posedlost znovu a znovu nalézat vyřazená auta (tzv. výřady*), stroje zkonstruované k dynamickému pohybu, proměněné v nepohyblivé vraky a nacházející se v nepravděpodobných situacích. Jde o jejich sběr, v určitých chvílích dokonce i ulovení, v podobě obrazu. S epochou lovců a sběračů má tento typ fotografování společný i pohyb krajinou. Putování automobilem, což je v tomhle případě signifikantní. Takové vyfocení vraku po jeho nalezení je animální označování prostoru: „Toto je moje.“ K putování za vraky se váže samota. Je to něco jako loupeživá výprava. Často se musí pro vyfocení objektu proniknout do soukromého prostoru s pocitem, že obraz vraku je kraden majiteli.

Shromažďování obrazů nemá vertikální směřování. Je to jen posedlost. Od roku 2005 do roku 2015 jsem nashromáždil velké množství fotografií, zhruba 860 vraků. Přibývajícím množství úlovek mě nikdy nenaplnilo. Pouze jsem začal postupem času na fotografiích objevovat opakující se situace a souvislosti, ve kterých se vraky nacházely. Zároveň jsem upozoroval vlastní fotografické postupy a způsob uvažování ve vztahu k vrakům. A konečným zaznamenal i změnu osobnosti. Kupříkladu jsem si uvědomil, že při řízení v ubíhající krajině automaticky registruji „výřady“, které spolucestující nevidí. Proměna byla postupem času ještě závažnější. Vycvičil jsem si instinkt. Vytušil jsem odbočku, kde nalézt velký úlovek. Naučil jsem se vcítit do uvažování různého typu lidí, kteří vrak opustili nebo ho nějakým způsobem zakódovali do nového prostoru.

Postupem času začaly mezi fotografiemi vystupovat vazby. Začal jsem myslet víc jako sběratel než jako fotograf a řidič. Vytvořil jsem pro úlovy „zasystémování“ do kolekcí. Zajímaly mě typy a jejich variace, opakující se detaily, situace a jejich spojitosti. Postupem času jsem pochopil, že se jedná o formu autismu, stále se opakujícího vzorce hledání, nalézání a systémování.

Domnívám se, že i taková forma neracionálního jednání může odhalit zajímavé, utajené souvislosti. Každopádně jsem přemítal víc o lidech a jejich vztahu k nemožnému stroji než o strojích samotných. Přestal jsem jednotlivé fotografie chápat jako artefakt, ale sloužily mi jako materiál k dalšímu zkoumání, sestavování a objevování.

Proces zasystémování Vychází bod pro systémování aut do souborů se řídí zpravidla průvodními jevy, často je důležitější okolnost, ve které se vrak nachází, než samotný stroj. Může to být typ auta, barva, způsob zaparkování, charakter poškození, zasazení do krajiny, ale i fotografický ráz záběru. Každé skupině je vyhrazen jeden rám se shodným gridem. To je také „výřad“ vraků. Důležitý je pocit „neuzavřenosti“. Auta je třeba sbírat i nadále, je to neukončený proces.

Romantáky Elegantní a nečekaně ohromující umístění vraku v krajině, která je zároveň „překrásná jako z obrázku“. Pro tuto skupinu je důležitý archetyp obrazu romantické krajiny v tradici od barokních mistrů přes 19. století až po upadlou formu fotografických pohlednic 20. století. Vrak tu představuje obdobnou bytost jako romantické figury na obrazech Caspara Davida Friedricha. Nejvíc takových exemplářů a v těch nejideálnějších formách jsem našel na jihu, zejména na řeckých ostrovech. Tam vzniká zvláštní propojení bájně antické krajiny s motofosilií, která nabírá podobu svatyně na době viditelných a mimořádných místech, triumfální objekt automobilismu. Ve 20. století došlo k radikální proměně krajiny a vraky aut začaly spoluvytvářet její charakter jako dřív hrady nebo zámky, které také byly umělým vstupem do prostoru čisté přírody. V tomto duchu lze konstatovat, že krajina bez vraku auta není dokonalou.

Floristické Floristé jsou často odnoží či podskupinou romantáků. Jedná se o vraky zarostlé bujnou vegetací, která je požírá nebo v symbióze vytváří přírodní formu ikebany. Auta někdy simulují květináče, zároveň slouží coby přímá potrava pro rostliny. Jsou svědectvím o vitalitě a triumfální síle přírody. Zde je přímá analogie s romantickým vnímáním ruin.

Instalace Bizarní, systematicky vytvořené skrumáže s množinou dalších předmětů často nesouvisejících s automobilismem jsou dokladem činnosti majitele vraku. Velmi často zde nacházíme charakteristický rukopis, který vypovídá o instalatérovi. Skrumáže mají kvalitu zátiší, někdy hraničících s rituálním podtextem. Jsou produktem pragmatického užití vraku, pečlivosti, střídalství a strachu z možného nedostatku. Ten se projevuje neschopností cokoliv vyhodit. Instalace značí, že vrak není zapomenutý, ale má svého činnorodého vlastníka, kultivovaného správce a primitivního tvůrce.



Zmar Na rozdíl od instalací, tyto vraky jsou animací rozpadu. Nesou znaky přepólovaného hédonismu. Bohatství se nám rozpadá před očima. Auto dočasně zaparkované, zpravidla zaplněné jinou hmotou, se propadá a rozpadá v čase. Hlavním znakem fotografií je tetelení korodující hmoty.

Akrobati Vraky v nepravděpodobných pozicích na neočekávaných místech, zdánlivě odhozené, metají kozelce. Je v nich cosi harlekýnovsky tragikomického. Často červená metalíza.

Stalkerši (divné příběhy) Většinou nedávno opuštěné vraky ve zvláštním „metafyzickém“ zastavení, jako by se v prostoru, kde se nacházejí, přihodilo něco nečekaného a podivného. Něco, co leží mimo dosah smyslové zkušnosti. Jako ve filmu noir. Jako by celá scéna byla vykonstruována jen pro ten jeden záběr. Na těch fotografiích si nejvíc uvědomují absenci člověka. Zdá se, že uběhla jen krátká chvíle, kdy zmizel ze záběru.

Sjetí z cesty Speciální podskupina stalkerů. Auta v relativně dobré kondici, narychlo opuštěná nebo odhozená na kraji nebo blízko cesty. Možná z ní omylem sjela a řidič při tom vysublimoval. Jsme tu takřka svědky proměny jedoucího vozidla ve vrak. Čas fotografie je tu velmi důležitý. Krátká chvíle se proměnila v nekonečně dlouhý stav. Příznačná je dynamická kompozice fotografie s diagonálou cesty.

Christo (zabalovačky) Zabalené nebo přikryté vraky jsou svědectvím o speciální péči majitele. Balzamované potenciální oldtimery vyjadřují samaritánskou lásku a víru ve znovuzrození stroje.

Dřeváky Velmi časté je spojení vraků s komoditou dřeva. Dodnes jsem neodhalil jeho smysl, ale v obdobných rukopisech ho můžeme najít kdekoli v světě. Vraky tu zpravidla bývají ve velmi dobrém stavu. Stále ještě mají svou hodnotu. Minimálně coby stojany na dřevo složené na korbě nebo uspořádané v jasném tvaru vedle vraku. Auta se dřevem nejsou zapomenuta, mají majitele a ten má s nimi jistý záměr.

Horor noc Vraky zachycené bleskem v noci. Paparazzi ukradené podobizny vraku z prostoru, který zpravidla není ve dne dostupný.

**Výřad zde chápeme v obdobném významu, v jakém je užíván v myslivecké mluvě: místo, na němž se uloží úlovek pro jeho evidenci a zároveň se provádí rituální kolektivní rekviem s přesnými pravidly. Zde označuje vyskládání doslouživších vozů bývalými uživateli, ale také je vyznáním pocty nalezenému vraku při osamělém fotografickém lovu. Stejně je chápáno i v souvislosti s evidencí a tříděním kategorií fotografických úlůvků v zarámovaném gridu, takovým kolektivním rekviem je pak postání nad fotografiemi v galerii.*

Václav Jirásek (1965, Karviná) vystudoval malbu na pražské AVU (1984–1990), ale pracuje s fotografií. Na přelomu 80. a 90. let byl vůdčí osobností umělecké skupiny Bratrstvo, svérázně zpracovávající odkaz evropského romantismu, starého umění, československé propagandy 50. let a ikonografie britské populární hudby 80. let. I Jiráskova pozdější samostatná tvorba zahrnuje především inscenovanou fotografii, portréty a krajiny, od začátku tisíciletí ale zejména dlouhodobé, někdy více než desetileté projekty, v nichž mu coby námět výrazného výtvarného projevu slouží jevy na okraji společenského zájmu. Mezi nejvýznamnější práce patří dokumentace kostnice v Kutné Hoře (Memento mori, s Ivanem Pinkavou a Robertem V. Novákem, 1995) a rozsáhlé dílo sledující pád českého a moravského těžkého průmyslu Industria (2006), v němž navázal na svůj starší soubor Wannieck factory – rozloučení s průmyslovým věkem (1994–1996). V posledních letech Jirásek svou pozornost vedle fotografií z cest věnuje mikulášskému létání na Valašsku (Čerti, nedokončeno) nebo „šmelcovním“ aktivitám Jedinečného Svatopěstitelského Družstva v zámku Kuřivody (UPSYCH 316a, 2010).



Předměty kolem mne, ať to byly řezby na stropech, chmurné čalouny na stěnách, ebenová čerň podlahy nebo fantazmagorické heraldické trofeje, které se při každém kroku rozřinčely, byly sice věci, na jaké jsem byl od dětství zvyklý – a rád jsem si přiznával, jak je mi to všechno běžné –, přece však jsem užasl nad neobvyklostí představ, které tyto obyčejné zjevy podnítily.
— Edgar Allan Poe
Zánik domu Usheru

Co jsme to viděli to letní jitro boží, vy moje Lásko jediná? V zatáčce pěšiny na kamenitém loži ležela bídná mršina, a nohu zvedajíc jak prostopášná žena a plna žáru potíc jed, strkala nestoudně, nedbale rozvalena, své pařící se břicho vpřed.
— Charles Baudelaire
Mršina

I. Psi, kočky, auta, cestování, bezdomovci. Co je dneska fotografovanějšího, fotograficky devalvovanějšího?¹ O co tomu Jiráskovi jde? Není lehké odpovědět. Jako Kerberos, pes strážící vchod do podsvětí, má Jirásek až sto hlav, nejméně ale tři. A jejich vytí se mísí a mordy se rády i rafnou. Nikdo neví, jestli je to záměr, symptom doby nebo neschopnost se soustředit. Vzpírají se, uhýbají, zpochybňují, šeptají si, přehlášují, začínají znovu. Přitom stále sedí na jednom těle. Nabízejí vzletný, klasický pohled, ale při bližším ohledání objevíte stopy prašiviny. Svůdné obrazy shazují ironií, jazykem konceptu mlouví o typologii a „straight photography“, ale myslí přitom na rozdychtěnost, poezii a romantická zákoutí. Nadávají na církev, ale komu dnes záleží na té instituci, pokud ne žadateli o předplatné? Předkládají fakta, líčí okolnosti, podstrčí vám halucinace, aby všecky popletly a zmátly, a proč? Jirásek, jak známo, miluje masky. Ironym Kool, mladistvá huysmansovská póza, je jedna z nich a v autorově padesáti se nepřijemně těsně zarává do tváře.

Svět podle Ironyma Koola shrnuje několik autonomních, ale významově i formálně propojených oblastí vznikajících na cestách během více než deseti let. Série *Auta*, *Domy*, *Kerberos*, *Spáči* a další, méně jasně definované, ideově navazují na Jiráskovy práce z období skupiny *Bratrstvo* (1989–1993), na dokumentaci kutnohorské kostnice *Memento mori* (1995, s Robertem V. Novákem a Ivanem Pinkavou), na projekt sledující rozklad kdysi oslavovaných „chrámů práce“ *Industria* (2006) či portrét přerovnávaného odpadu v *Univerzálním PSYchiatrickém Chrámu 316a* (2010). Ale pro Jirásku představují zásadní stylistické uvolnění. Inscenace a velký formát ustupují pokoře před nalezeným, vycházejí vstříc nepředvídatelnému a krom tradičně intenzivní vizuality,

ohledávání spirituality a smyslu pro bizarnost v sobě nové práce spojují i zjevnější ironický odstup, osobní prožitek, sběratelství a rychlost střelby od boku.

Příznějme si, Jirásek je studovaný malíř, ne kdovíjaký střelec. Jeho spontaneitu vždycky vede ruka dějin umění – v noci naslepo autematem blýskané zvíře stejně nakonec ve výběru promluví jazykem krásy. Jeho ovce jako by vymaloval Millais; každý detail keře zdobný jak výšivka ornátu. I na zdánlivých snapshotech je Jirásek v jádru *camp*. Není divu, velká část pro něj formativních 80. let byla definována bezprecedentním průnikem gay kultury do mainstreamu, populární hudby především, a většina jeho hrdinů od 19. století po současnost staví na více či méně pomrkávajícím triku exaltovanosti, teatralnosti, hyperbole. Oproti jeho starší tvorbě je ale Svět Ironyma Koola radikálně civilní. „Na fotografii mě baví forma mechanického převodu. Malba je už moc abstraktní. Souvisí to s jistou mírou manipulace. Není pro mě cíl být matoucí, ale zajímá mě souvislost mezi mechanickým zachycením reality a metafyzikou vjemu z dvojrozměrného otisku výjevu. Zajímá mě dostat se k tématu klikatou cestou. To, co mě na začátku u Bratrstva zajímalo, a to trvá dodnes, je forma kryptogramu.“

V umělecké oblasti, pro kterou se někdy zdá být fotografie už zase příliš vulgární, Jiráska baví používat náměty rychlých internetových galerií: zvířata, auta a „ruin porn“. Nezajímá ho ale instinktivní reakce na roztočnost, kubatura nebo konejšivě plynutí času. Podobně jako se obrazy Waltona Forda malované po vzoru Dürera, Audubona nebo Antoina-Louise Baryeho od popisu druhů posouvají k představám současnosti o přírodě, Jirásek využívá žánry jako bázi pro vlastní plány s paradoxy. Co je přirozené pro malíře, si ale vytyčil dělat pomocí média, jež vyžaduje spolupráci

(odraz) okolního světa. Uvěřitelnost fotografie mu před divákem zastupuje ten kus pravdy, který legendu dělá napínavou.

Ukazuje se ale skutečně, že někdejší muž se stativem rád loví. Důležité je pro něj dobrodružně bytí na cestě v „autě-rakvi, které je kamerou a všechny pohledy z něj jsou krásné jak na plátně IMAXu“. Na rozdíl od turistů, pro něž jsou místa a stanoviska k fotografování připravována, je to vesměs cesta nájezdníka. Často musí pro záběr pronikat přes ploty a zdi do prostor strážných psy a někdy musí na majiteli trofej i vybojovat. Tím se neliší od fotografů-sportovců, reportérů a dokumentaristů kombinujících dovednost s technikou, vynalézavostí a nasazením v terénu. Jestli půjde u Jirásků někdy mluvit o přiblížení se k realistické konvenci, nebo dokonce naturalismu, pak je to tady. Jeho cíle a trofeje jsou ale trochu jiné, nikoli potvrzení „tohle se stalo“ nebo „tohle dokážu“, ale jako materiál k fabulaci. Jirásků přitahuje alegorie, fikce a mýtus. Vyprávění pro něj tentokrát nevyžaduje lidské postavy – lidé jsou jedním prvků, jejichž absenci v Koolově světě pocítí divák silně. Přestože spíše než přirozenost ho zajímá nadpřirozenost a uvěřitelnost s neuvěřitelností u něj musejí balancovat v napjaté rovnováze, hodnotově – a pomyslně-li třeba na Aleca Sotha, i stylově – tu má dokonce blízkost k klasickému „magnumovskému“ dokumentu (zpřítomňování odsunutého, stavění se na stranu slabých, estetizace, vcelku bezproblémové univerzální vidění hodnot, privilegované postavení). Jirásek je romantik a humanista s hlubokým respektem ke stvořením živým i neživým a vždy, ať slovy, nebo obrazy, o nich mluví s láskou a zaujetím. Vždycky s sebou vozí něco pro psy a prasata krmí tatrankami.

II. Podobně jako dekadentně zhnusený Huysmansův hrdina des Esseintes nenachází ale Kool na svých cestách nic, čím by se přítomnost mohla chlubit. Když, pak jsou to antikvariátní krásy přírody, estetické styly staré stovky let a o nic mladší humanistické hodnoty. Je ovšem pravda, že činíme drobné pokroky. Kdokoli chce současný stav západní civilizace přirovnávat třeba k bortícímu se Římu, postrádá na večírcích psy toulající se mezi stoly s částmi lidských těl, které naši pohození na ulici. O otroctví nemluvě. Současnost v liberálních ostrůvcích je bezprecedentní hloubkou prostoru pro naplnění projektu individuálních lidských svobod, i tím, jak jedním dechem by člověk požívající jejich privilegií měl tendenci přidat se k zalykavému zpěvu libovolného šíleného kazatele s lepenkovou cedulí, že naše civilizace vyčerpala vzhledem ke svým možnostem se zdroji i trpělivost na marasmus masové hostejnosti se došoural za určitou mez. Kajte se! Uznání do očí bijícího faktu, že nikdy nebylo líp, ačkoli osobně při pohledu kolem pocítujeme silnou nevolnost, je základním zážitkem dnešní západní kultury.

Tahle nemožnost úniku do jakéhosi nevinnějšího času, kdy jsme víc voněli ke květinám a vyráběli si vlastní hrábě – hodně rychle by většinu z nás, nebyť hrstkou aristokratů, pověšeli, takže takové tesknění vlastně odpovídá jen touze mít postavení –, je zřejmě právě na metafoze i doslovnosti fotografií vraků a zvířat v Jiráskových sériích Auta a Kerberos. Přistoupíme-li na myšlenku, že rozvoj automobilismu doprovázel náš přesun z vesnice do měst, z volné krajiny a sociální a mentální stísněnosti do liberální stísněnosti fyzické, izolace a lhostejnosti města a teď nám auto umožňuje krátké výlety zpět, cesta z města se taky (problematicky, koloniálně) může zdát být cestou do minulosti, zvláště v oblastech

méně zasažených technologií, v rurálních nebo rovnou pustých oblastech Řecka nebo Mexika, odkud pochází většina fotografií na výstavě. Žádná bukolická nostalgii se ale nekoná, Jirásek dojde většinou jen na skládku na periferii.

Stěhování do města znamenalo něco podobného i pro naše čtyřnohé kamarády. Nikdy se psi nebo kočiči populace neměla jako prase v žitě v takové intenzitě a takovém rozsahu jako dnes. Mluvě o otroctví, nikdy taky nedosahovalo masové utrpení zvířat takové škály jako v dnešním průmyslovém zemědělství. Dějiny zobrazování zvířat jsou dějiny posouvající se nerovnováhy – pokud na prvních jeskynních malbách figurují zvířata, která nás mohla jíst a taky to dělala, pak dnes jsou to především zvířata, kdo se musí děsit nás, ať už jako objekt „těžby“, nebo naši „nejlepší přátelé“. Jiráskova dobová ambivalence se v Kerberech projevuje vcelku srozumitelně: „V Česku a od něj na západ mají všichni psy a kočky, domácí mazlíčci jsou obrovský byznys, za jejich zdravotní péči jsme bez řečí ochotni platit to, co bychom nebyli ochotni platit za sebe, kočky jsou nejsdílenějším námětem internetu, často nahrazují lidi a lidské vztahy. Já ukazuju bezdomovce, kteří někde uprostřed krajiny na řetězu umírají hladem, odstrčení, izolovaní, přestože my sami jsme psa domestikovali, naučili ho nás potřebovat. A není to anomálie, v Řecku je to většinový přístup. Ale když se podíváte, jak žijí některá zvířata v naší správě, taky nejsou svobodná. Když pozorujete některé babky, jak v Praze vyvádějí psy, vidíte, že to není ideální vztah. Nežijí tak, jak by chtěli.“

Zobrazování utrpení má samozřejmě svoji dlouhou historii, jak ostatně připomínají Jiráskovy skromné fotografie „goreových“ Kristů z mexických kostelů. Šok, který při pohledu na ně zažíváme, je dnes jedním z hlavních podnětů mediální

spotřeby. Bulvár zvlášť dobře připomíná obrazy katolického pekla – vedle příběhů světů se tu s torturou občas snese i nahota, vše zastřešené napomínající mravoukou, jen jakýsi vznešený vyšší smysl chybí. Krása a strast, erós a thanatos, S/M, známé dvojice. Susan Sontag srovnává ve spisku S bolesti druhých před očima Goltziou rytinu Drak požírající Kadmovy druhy (1588), kde netvor sežvýkává muži tvář z hlavy, a fotografii veterána první světové války s ustřeleným obličejem. První výjev „má své místo v rámci komplexního předmětu zobrazení – postav v krajině –, jenž působí jako doklad umělcovy pozorovací schopnosti a zručnosti. Druhý [...] zachycuje otřesné, nepopsatelné zohavení skutečné osoby; jen to a nic víc. Vymyšlená hrůza může člověkem otrást. [...] Při pohledu na detailní záběry skutečných hrůz však kromě šoku nastupuje i pocit studu.“² Dívat se na ně smějí jen ti, kdo s tím mohou něco udělat, ostatní jsou jen voyeuři. Co by tedy v tomhle případě udělal Jirásek? Postavil by se mezi draka a reportáž. Jeho ambicí by bylo vystopovat draka v přírodě a zarámovat ho jako Goltzius.

III. (Kerberos)

Střeží tedy přikovaní psi vchod do jiného světa, nebo jenom krutý příběh z místního útulku? Psi a další zvířata vystupují z temnoty jako postavy z bajek a strašidelných pověstí – řečtí ohaři se skrývají v kofenech stromů, stádo černých ovcí, oblišené obětiny boha Háda, s náhubky z PET lahvi spěchá do kopce v nočních horách Chiapasu... „Zajímá mě oboustranné překvapivé setkání dvou tvorů. Zvíře neví, kdo jsem, a já ho často jen cítím. Je to lov, který stojí na příručním aparátu, náhodě a okamžiku s podporou adrenalinu. Rád fotím od pasu, za jízdy nebo akceptuji roli zloděje vkrádajícího se na zakázané území s cílem ukradnout snímek. Musím jít blízko, často vyskočím z auta a nevím, jak

zvíře zareaguje. V té fázi nestíhám záběry jakkoli stylizovat, je to jen lov. I při výběru se řídím instinktem. Baví mě, když se autentický střet s tvorem odehrává na pozadí archetypální krajiny, fotka osciluje mezi romantickým obrazem a drsností reálné scény a evokuje podvědomou představu vstupu do Hádovy říše, něco zlověstného. Je to určité upozornění.“

Oblíbený námět v malířství a v literatuře, který spolu s postupujícím pokořením přírody, industrializací a urbanizací nabíral na sentimentalitě a dnes se stal téměř výhradní doménou lolcats a National Geographic, restaurují Jiráskova zvířata na několika úrovních. V té nejočividnější rovině, ve formě stylizovaného dokumentu coby sdělení o tom, jak se chováme ke zvířatům, zatímco sháníme vánoční dárky. Vedle toho jako parafráze na antické a další myty (xolo nebo psi ze západomexické Colimy doprovázeli a ochraňovali mrtvé, podobně jako čínští „nebeští koně“ vozili mrtvé do zásvětí) a křesťanskou symboliku opět především coby demonstrace lásky (od *domini canes* po sv. Františka; Ježíš je koneckonců nejvyšší pastýř). A s tím přichází i protiklad vaticánského lapidária a přepjaté dekorativního stylu loveckého zámečku se současným jazykem fotografie.

Zvířata zase symbolizují sex a násilí, zapomenutý dramatický zápas na život a na smrt. Na rozdíl od většiny současných fotografií přírody Jirásek nečíná v maskáčích s fotopuškou, aby divák zasl nad „neposkvrněnou“ divočinou a ve skutečnosti se rozněžoval nad řemeslem a – řečeno názvem jedné dětské encyklopedie – tím „co dokážou stroje“. Pro Jiráskův lov je důležitá samotné provedení, performance – v noci, s bleskem 35mm kompaktu musí jít opravdu vstříc situaci, konfrontovat se s přízraky, posly bohů. Jiráskovo zvíře vždy nutně není někým blízkým člověku, ale

naopak šelmou ze středověkého bestiáře, současně přírodopisu a mravokárnosti, meditativní absolutností dynastie Sung, kočkou na hrbu čarodějnice, sovou z Twin Peaks, proprietou k rituálu, vyslancem z nepoznané říše, znamením; stejně jako Jiráskova příroda nejsou člověka zbavené, dekontextualizované divočiny vzdálených krajů, ale zadní dvorky, kulturní krajina na dohled jako naše podvědomí. A je jenom příznačné, že si někdo za posla zvolí němu tvář a nechá nás lámat si hlavu nad záhadou, kterou neproniknutelná, mnohoznačná, zdánlivě netečná zvířata představují.

IV. (Auta)

Jenže i u Disneyho už zvířata vystřídaly stroje. Auta a letadla. Jsou nám blíží. Lidé jim dávají něžná jména. A budou čím dál víc, mluví, fíčí se sama a tam, kde se jim to ještě nepodařilo, brzo se stanou opravdovými nejlepšími přáteli člověka.

Fotografie aut taky mají svoje definované zóny, ale Jirásek se u nich zastavuje jen letmo. Jejich obdivovatelé stimulovaní mytickými příběhy značek a často v nostalgii po starších formách maskulinity většinou koukají po potvrzení lidské výjimečnosti v konstrukčním závodě s přírodou, po vytvořeném ztělesnění síly, rychlosti a elegance. Jirásek modely, designéry a ročníky neregistruje, na obligátní otázku: jaké to bylo auto? je schopen odpovědět: zelené. Významy původních identit využívá jen na to, aby je posílal do výměn s okolím; že blázevané kozy vegetují právě na střeše BMW, činí jejich přepadení zelináře náležitě gangsta. Auta, která nikdy nedojela do cíle, v podivných spojeních s přírodou a dalšími malými lidskými zásahy do krajiny se tak stávají nositelem široké škály působení. Ve škarpě pohozené technologické vyvrcholení spolu s charakterem samotných aut, jejichž všudypřítomnost a antropomorfnost jim snadno přisoudí lidské nebo zvířecí



vlastnosti, na fotografiích produkuje typickou oscilaci mezi vznešeností, zlověstností a komikou. Další z Jiráskových memento mori z noci taky často vytrhává paparazzovský blesk, ale to, co odhaluje, není jen warholovsky-weegeevská nebo snad ballardovská adrenalinová přitažlivost rychlé smrti na silnici, nýbrž často politováníhodný skon za pompením mezi plevelem. Vedle smrti v autech smrt aut, odznaků pokroku a postavení, osobních i společenských ambicí. V rozkladu si je, stejně jako vysloužilé fabriky, odepsané dělníky a před nimi zřícené hrady, přebírá nepřeměnitelné nevědomí přírody (nebo dostávají nový účel coby kurník).

Když sir John Robison v roce 1839 poprvé uviděl daguerrotypie, povšiml si na zobrazeném domě prasklin a prachu a poznal, že „technologie fotografie patřila k jinému řádu než věkovitý svět kolem. Dokonce i to, že stárnutí – patina a rozpad – bylo veskrze fotografické. Skrz fotoaparát se stará budova stala předmětem „srážky s časem jí nevlastním“.³ Z toho těží další „výřady“ internetových galerií, vedle zvířátek a aut, pravidelně oblažující toky sociálních sítí loupařící se barvou detroitských zubních ordinací a černobílých školních tříd. Starožitnost a „oduševnělost“ bezpečně větchého, ruce starých žen a pích v zavařovače – reakce na digitální neměnnost a nesmrtelnost, neboť co nestárne je nelidské. Jiráskovo angažmá a schopnost zacházet s obrazem se odehrávají v jiném kontextu, což neznamená, že se vintage efektů zříká. Každý obraz čerpá aspoň část své síly z faktu, že jeho subjekt zemřel nebo zemře, ať už je to okamžik, nebo živá bytost. Jirásek má rád květiny, ale nejradši je má, když vadnou, protože blíží smrti víc ocení jejich krásu.

Ale vzdychání nad plynutím času nám trochu komplikuje. Ačkoli by snadno obstály jako samostatné obrazy, Jirásek

vraky použil k sestavování typologie na základě vlastnoručně navržených kategorií. Produkty lovecké vášně teď slouží jako materiál k dalšímu zkoumání, novému sestavování a objevování informací o zacházení s nepotřebnými. Jako v UPSYCHU jde zase o nutkavé hromadění a třídění, ale tentokrát sestavuje Jirásek, ne jeho předmět zájmu.

V jistém smyslu v tom dál vidíme zrcadlení generačně příbuzného působení düsseldorfské školy, jejíž vliv byl patrný na Industrii. Jirásek je ale romantik a sebedestruktivní, a jak se v Industrii ukazovalo na monumentalitu narušujících DIY zidličkách a dalších dokumentárně-dojemných osobních, „zlidšťujících“ detailech dělníků, i když by se skupině kolem manželů Becherových vyrovnal v posedlosti a řemesle, nikdy nebyl ochoten podřídit se disciplíně německé typologie. Takže zatímco Becherovi do mřížky umisťují pečlivě připravené, očištěné tvary, Jirásek do nekomfortního gridu vměšťává velice různorodou poezii, jakkoli pro něj spíše suše nafocenou. Ač většinou pořízené kompaktem a se středovou kompozicí, obrazy plné ornamentálních detailů nepůsobí jako snapshoty, ale malířské krajiny uspořádané do evidenčního listu pracovníka muzea. Líp než z zdání doslovnosti a důslednosti Becherových lze jeho pavědecký systém připojit k jejich vlastním předválečným vzorům, studiím květin coby uměleckých tvarů Karla Blossfeldta, industriálních a masově produkovaných objektů Alberta Rengera-Patzsche a zejména k Lidem 20. století Augusta Sandera, sociologické podobizně výmarské republiky, a vůbec Evropy v pohybu a rozpadu, jejíž vliv je dlouhodobě patrný i na stylu Jiráskových portrétů. Paralely se Sanderovým, na svou avantgardní dobu střízlivě klasickým přístupem, není potřeba příliš stopovat ani u Aut. Ačkoli dnes ho většinou reprezentuje právě pronikavost jednotlivých portrétů, Sanderov-

va ambice zachytit psychologii doby pomocí srovnání individuálních profilů se nejlíp projevuje v z dnešního hlediska podivných, hruško-jablečných kategoriích, do kterých je rozfadil: Zemědělec, Vyučený v oboru, Žena, Třída a profese, Umělci, Město a Poslední lidé (osoby bez příštěří, veteráni apod.).

Jirásek se taky pouští do zkoumání a jeho entuziasmus je nezměrný, množství práce obdivuhodné. Velikost vzorku – 860 vraků – by obstála v jakékoli vědecké publikaci. Byl ale vybrán výhradně pro svoji schopnost fungovat jako fotografie, nereprezentuje segment populace, dobu nebo geografickou oblast, na jeho kumulativním efektu nelze hledat nic objektivního – z hlediska sociálních věd nejvíc připomíná kvalitativní výzkum autora samotného. V tom ohledu jsou tudíž nejprůkaznější Jiráskovy kategorie estetické, které mluví o hledisku nebo způsobu snímání, v nichž víc než majitele vozů pozorujete autorovo uvažování. Asi nepřekvapí, že ta hlavní se jmenuje Romantáky.

Vedle nich lze rozlišit kategorie, které se zaměřují na stav vozidla, jeho majitele a kontext, a další – literárně-filmové – kategorie, které zdůrazňují situaci, příběh a čas. Mnohá auta spadají do několika skupin zároveň – zvlášť proto, že někdy stačí rozstřel obejít z druhé strany a dojít k jinému výsledku. Těkají mezi dokumentem a anonymní, abstraktní formou sochy nebo krajiny mimo prostor a čas. Ilustrují pravidlo každého výzkumu, že data, podobně jako fotografie, nic nevysvětlují, jdou vykládat různé a až jejich adekvátní interpretace jim dává smysl. Díry v metodě v rámech zdůrazňují vynechaná bílá místa gridu.

Auta na rozdíl od Sandera a spol. jako typologie nevnikala, materiálem se teprve stala, nemají ani Becherových metodickou a formální rigiditu.



Jsou příkladnou prací s archívem zanícence, reorganizační osobní kolekce kuriozit. Jiráskův záběr je tak taky výrazně širší, panoramatický, a i když jde o krajinu, do obrazu mu více lezou lidi. Výchozím bodem pro klasifikaci nejsou vraky, ale průvodní jevy vyřazení z provozu a situace, ve kterých se nacházejí. Vedle autora samotného a uměleckých konvencí tak hlasitěji promlouvají o vztazích majitelů k nemohoucímu stroji než o vlastních strojích nebo krajinách.

Romantákům náleží pozice vzoru. V kopcích a hájích bájně antické krajiny viděných perspektivou romantického malíře je Jirásek doma. Není divu, že Barthes píše v *Mytologiích*⁴ o autu jako o ekvivalentu gotické katedrály, magickému, vrcholnému díle své doby, určeném celé populaci. Trosky aut se stávají pro Jirásku tím, čím byly pro Caspara Davida Friedricha ruiny opatství Eldena nebo zaniklý klášter v Oybinu.

Podobně Floristi, vraky, které v jižních polohách nejen rychle vykvétou rzí, ale rostliny tu v reakci na kostru vozu vytvořily aranž, která jako by v několikaté výměně mezi kulturou a přírodou zřetelně nesla stopy lidské ruky. Auto se stává rámem, vystřihuje rostliny z kontinuity krajiny.

Christo, kategorie s názvem parafrázujícím práce známého sochaře i proslavené prádlo, Veroničinu roušku (šátek, kterým si Kristus otřel tvář cestou na Kalvárii) nebo Turínské plátno (do nějž byl údajně zabalen po sejmutí z kříže), má svoje předchůdce i v možná nejdůležitějším fotografickém díle vzniklém na cestě, *The Americans* Roberta Franka. Jeho fotografie auta přikrytého plachtou a mrtvého těla po dekou po autonehodě⁵ vymezují prostor, na němž se Christové, ale i většina ostatních aut, odehrává. Jde v nich o láskyplnou ochranu, soucit, ale i jakýsi

optimismus, víru v posmrtný život nebo přímo znovuzkřížení. Automobil dostává hojivý zábal, je něžně uveden do larválního stadia. V marném pokusu zastavit čas se jeho opatrovníci snaží uzdravit něco, co zřejmě nebude v jejich moci zachránit. Namlouvají si, že se vrátí, přitom popotahují rubáš. Auto vyhnije zesepda.

Christo je taky podmnožinou Instalací. V Instalacích duchampovský odkaz nepravděpodobných setkávání předmětů dál vytváří nová napětí. Efemérní, přechodné fáze i systematicky konstruovaná spojení vraků s množinami dalších předmětů projevují tendenci majitelů ke křečkování, hoarderství, ale na rozdíl od kategorie Zmaru jsou Instalace strukturované a slouží konkrétnímu, i když pro diváka někdy těžko rozpoznatelnému, cíli. V jakési garážové variantě art brut majitelé k autům skládají věci způsobu, které velmi často vykazují naturel odpovídající charakteristickému stylu umělce. Přitakání prostým amatérským instalacím se pak dostává do absurdních poloh tam, kde není zřejmé, zda šlo o akt vědomého uspořádání a kdy na kabriolet jen spadla větev způsobem připomínajícím postupy vídané v galeriích.

I Akrobati upomínají výtvarná gesta, torza zabstraktněná do soch, pravděpodobně Johna Chamberlaina. A Instalacemi jsou i Dřeváky, kategorie s nejnajasnější kulturně antropologickou výpovědní hodnotou.

Jejich protipólem je ovšem Zmar, rozklad v chaos. Nesnesitelnost nepořádku, infekčního vědu ekologické zátěže. Víze obchodních domů přetékajících předměty, které už ve své novotě uvolňují obraz okoralosti, neodvolatelného, bleskurychlého stárnutí, ohromné produkce věcí, které neprodleně ztrácejí funkci, ale ze světa odchází jen nesnadno. To vše se zhmotňuje v pozůstatcích jakési zvrhlé hostiny rozrývající kolem auta

perimetr kontaminace. Zub času a činnost jeho poručníků společně znehbyní stroj a potom ho krutě a neuspořádaně devastují, až se promění v těkavý materiál splývající s bolestným zašpiněným místa.

Další vyšší patro taxonomie vraků má svůj předobraz v literatuře a filmu, je setkáním situace a Jiráskova zachycení. V Tarkovského *Stalkerovi* se na Zemi nakrátko, na piknik, zastaví mimozemská civilizace. Za sebou krom pošetilých pokusů lidské armády nechá zónu, kde se dějí zvláštní věci. Například se tam propadá čas. V prostoru, kde se nachází auta-Stalkerů, jako by taky bylo něco ve vzduchu. Mohla se tam přihodit maximálně účinná přestřelka nebo jaderná katastrofa, ale jak vysvětlit ohněm nedotčené auto, pod kterým se nachází pedanticky ohořelý obdélník frédriku?

Odnož Stalkerů tvoří groteskně zaparkovaná auta, která ještě před chvílí vezla rodiny, obchodníky a převedáče, postavy z dektivního seriálu nebo z komedie s *Louisem de Funèsem*. Sjetí z cesty. Ubohá auta, která náhle zkolabovala. Zdá se, že stačí jen zoufale málo, aby mohla jít dál, vrátit se na cestu, je to jen kousíček. Nikdy se to nestane. „Krátká chvíle se proměnila v nekonečně dlouhý stav.“

Konečně Horor noc. Vykřičená, černobílá auta nedávají moc prostor spekulacím. Obývají místa činu z popartové verze krváku nebo rovnou forezní kroniky. Palmové listy pohřebáků, desaturované bledé oční jamky světla, pahýly stromů, vyhořelá dacia zjizvená jak Fredy Krueger, daewoo zbavené kol, postupně mrzačené ve stínu sousedovy pergoly... Auta jako důkazy rychlého, nenasytného životního stylu, externalizace násilí, se sukni vyhrnutou přes hlavu, odtažená do křoví, s promáčknutým bokem, protrženou plící, vykučanými vnitřnostmi, vystrašená, spotřebovaná, zblýlá.

Některá auta srůstají s přírodou, z původní koncentrace technologie zůstávají jen hrubé vnější znaky a povrchová úprava přebírá plesnivě mimikry krajiny. Jiná pod strženou kapotou ukazují hmyzí nebo další organické tvary a všem se dostává bada-telského zacházení jako v zoo-logii nebo botanice 19. století. Poetická hra na vědu, asociace s mystiky a proroky, morálními horliteli, diletanty a domácími eseisty, pozorovateli bazilišků a měřiči inteligence květin, to počítání rovnic štetcem je klasická Jiráskova technika, úhybný manévr, „kryptogram“. „Jak správně uvádí André Breton, Huysmansův humor je jedinečným případem humoru velkorysého, který čtenáři nahrává, aby se předem posmíval autorovi a jeho přehnaně nařikavým, hanebným nebo směšným popisům,“ píše Michel Houellebecq v Podvolení, příběhu konvertity.⁶ Podobně jako se snažil vyfotit dokument velkým formátem, tady se Jirásek snaží vtěsnat svojí barokní náтуру do mřížky. Jedinou autoritu tohoto světa je ale jeho tvůrce, ne metoda, ne sesbíraný vzorek, ne teorie, jen Ironym Kool sám, osamělý bůh. Ničící svoje kreace a neschopný je nevytvářet.

Jiráskův grid není analogií ke kontinuálnosti cesty jako Kerouacův rukopis Na cestě nebo Ruschova lepopela, ale podobně jako někteří konceptuální předchůdci⁷ zahazuje exemplární scénu ve prospěch dokumentace nekonečného proudu aut. K jednotlivostem jsme už dávno ztratili cit. Zatímco na začátku 20. století se auta počítala na tisíce, dnes jich je miliarda a jejich hodnota dál klesá. Symbol individuality, nezávislosti, ikona práva na sebeurčení, vlastní cesty: odindividualizována na tuctovost. Osobitost, na níž jsi pyšný, je jenom kolektivním rysem masy stojící v zácpě. Už nejde o jeden krásný veterán. Vraký nejsou výjimečné, fotografie nejsou výjimečné, bezdomovci nejsou výjimeční, běženci

nejdou výjimeční, vše přichází v kvantech, už stíháme vnímat jen vyšší řády a rodinná balení. Vesmír je s každou zprávou NASA větší a my bezvýznamnější. Iluze originality se rozplynula v nadprodukcí a světlech kamer a iPhoneů neustále namířených na 7 miliard lidí přibývajících každou vteřinou; jako by řev všech těch novorozenců byl najednou slyšet a stupňoval se v paralyzující akustickou vlnu. Je to reakce na spotřební a informační přehlcení člověka, který vyrůstal v relativním nedostatku, který stával každý čtvrtěk frontu na novou knihu, sháněl samizdaty a vymodlená západní LP na burze a pamatuje, když televize měla jeden kanál.

Zatímco s dlouhotrvajícím vlivem avantgard a konceptuálního umění 60. a 70. let souvisí i snaha o ztracení formálních a technických dovedností, estetismu a subjektivity, Jiráskův materiál je, jak známo, jemnějšího zrna. A proto jako by ve vzduchu viselo násilí. Znásilnění básní, asi jako je násilím na individualitě, když z ní uděláte statistiku, ponížíte ji na rys skupiny. Vlastní popření Jiráskovy úvodní motivace, posedlosti krásou, obrazy, kýčem – „nejde o to, jestli mě to baví, nebo nebaví, je to věc, ve které jsem zakletý“ – odpovídá Odysseovu přivázání se ke stěžni, aby se uchránil před neodolatelně sladkobolným zpěvem sirén uvádějícím tělo i mysl ve fatální letargii a smrt. Jeho vývoj k pořádku archivu je taky vystřízlivěním, racionálním vzdorem vůči idealismu, který může z druhé stránky nebezpečně vypadat jako další posedlost hromaděním, způsob zabíjení prázdnoty na úrovni baseballových statistik, letectvého modelářství a přehrávání Napoleonových bitev. Je torpédováním čehosi, co se zatfatu umanutostí rval z profesionálního i soukromého života. Bojem se závislostí, ve které by mu bylo dobře, přestože způsobuje dluhy a ničí vztahy. Auta neukazují umělce, ani osobní

zážitky, ale přitom sledujeme zápas s dramatickou nádhrou, hříšným Maelströmem estetiky. S vlastní „nemoderností“, religiozností, aristokratickým, buržoazním předpokladem umění jako něčeho osobního, „nepřispívajícího ke společenskému pokroku“. Opakuje si sebestmračsky s Rodčenkem: „Umění v moderním životě nemá místo. Bude existovat i nadále, tak dlouho, dokud bude existovat romantická mánie, a tak dlouho, dokud budou existovat lidé, kteří milují krásné lži a klamy. Každý moderní kultivovaný člověk musí bojovat proti umění jako proti opiu.“ Protikladem takového dekadentního sebeklamu a slabé vůle byl ovšem Rodčenkovi jednoduchý imperativ: „Fotografuj a buď fotografován!“⁸ Slepota Rodčenkovy tehdejší důvěry v „chladnost“ mechanického obrazu jen zdůrazňuje naivitu a věkovitost diskuze samotné. Napětí mezi subjektivním a objektivním, estetickou a instrumentální rolí fotografie, chaosem a řádem nicméně zůstává v Jiráskovi jako jeden z mnoha rozporů, které tvoří jeho celek. Jakkoli se snaží proměnit, oklikou se zase vrací. Třeba k pohostinství velkého formátu – do gridu sestaveného z mnoha fotografií lze vstoupit a objevovat detaily jako na informačně bohatém, velkém negativu nebo dnes obvyklém kompozitu několika datových objemných fotografií. K jednotlivosti jsme dávno ztratili cit, ale prosím, pojďte blíž a hodujte, kdo chcete.

Melancholie Aut se podobá melancholii zastarávajících industriálních struktur a optimistických modernistických ideologií, kterým jsou pomníky. Stejně jako Becherovi odbovovali velkolepé progresivní ambice meziválečných avantgard v politické, společenské a technologické oblasti a zároveň k nim trpěli poválečnou skepsí, Jiráskova Auta trčí mezi fascinací a odporem k automobilu a všemu, co reprezentuje. Ačkoli Svět podle Ironyma Koola někdy

zuřivě vyštěkává na kupce a nenasyty, někdy si jen tiše hledá místo pro spirituální kontemplaci, je to svět viděný zpoza volantu. Z auta coby frustrujícího příslibu soboty ve špičce na D1, ale i naděje na euforii vytržení, přezkoumání hodnot a možnosti alternativních pohledů, které cesta nabízí. Romantáky jsou konečnou oslavou harmonie, která působením času a malířské perspektivy vzniká navzdory evidentní křivdě konané odhozenou tunou průmyslového materiálu na životním prostředí. V základech tohoto světa je pálení nafty a hltání kilometrů auto-krajiny, rychlá spotřeba dobrodružství zabaleného na cesty, předplacené exotiky v navyklé reklamní verzi automobilu. Na tomhle mýtu – mýtu road tripu, kde nemožné se stává možným – se Jirásek veze, přičemž ho svými fotografiemi aut, ztroskotaných strojů-osoboditelů, podrývá. Je to rozpor pro obyvatele západního světa familiární a i tradiční – většina zásadních (amerických) fotografií „na cestě“, nejméně od Walkera Evanse po Ryana McGinleyho, bývá k materialismu kritická, zatímco je jeho součástí.

V. (Domy)

Jako u Aut, která nikdy nedojela do cíle, stojí hopperovská krása Domů v nepříjemném rozporu s nesplněným snem, nedosaženým ideálem, nedokončeným dílem a vracejícím se pocitem touhy, zklamání a nedostatečnosti, které nedostavěné domy ve fantastických cizokrajných terénech představují. Utržená schodiště a slepá okna se stávají fyzickou manifestací nevyužitých příležitostí vlastního poměru s múzami, „dlhu temné straně světa“. V povídce velkého amerického romantika a gotika, z níž pochází úvodní citát tohohle textu, stejně jako dnes na fotografiích bombardovaného Aleppa, zastupuje rozpadající se dům pád duševní i fyzický, emocionálně nabitý obraz zkázy a viny. Jednu z podob takového domu představuje taky Dům

hrůzy, Banksyho Dismaland zaparkovaný na kraji města. Chvilí upřímně směšná kašírka, najednou skutečně děsivá. Jestliže část současného umění má vzhledem k filmovým žánrům nejbližší k dokumentu s hlavy mluvicími o umění, Jirásek někdy nebloudívá daleko od hororu. Jeho práce se pohybují v rovině archetypálních nejistot a vítějte v Inframundo! Trojhlavý Kerberos v nissanu vás proveze tunelem ztracených iluzí k vraku od Slavkova a na konci panoptika vás probudí lusknutí hypnotizéra. Dozvíte se, že všechno je sranda, jediné, co na světě stojí za řeč, je smrt, která je opravdu strašlivá. A pokud se odvážíte přebrodit střepy havarovaných aut, s tímhle vědomím vás atrakce vyplivne ven.

VI. (Modrá, Květiny, Spáči)

Road movies samozřejmě končívají smrtí, což je jediný způsob jak nezastavit a pokračovat v cestě do neznáma. Svět je nesnesitelný, smrt děsivá, posmrtnost nepoznatelná. Obsedantní zaplňování prostoru lebkami a hnáty v kostnici, šmelcem v UPSYCHU, příhrádek auty, obrazců okvětními lístky nebo podívaných ceremoniální zdobností, to všechno uhýbá před realitou pomíjivosti, přebíjí strach ze sebe sama, z pekla samoty a prázdnoty. Horror vacui!

Fotografie, jak známo, se hned při svém vzniku stala dokonalou připomínkou ztracené minulosti. Smrt jako cosi radikálně neuchopitelného, prchavého se pochopitelně vzpírá zobrazení – reprezentace smrti jsou nutně reprezentace nepřítomnosti. Vedle záměrného vyhledávání spojení krásy a zmaru na hřbitovech a obecně v kultuře smrti, „sestry kýče, nemocné bolestné krásy“, ve výzdobě latinskoamerických kostelů nebo kuriozity masek při dušičkových oslavách Jiráskovi prosakuje smrt do obrazů často mimochodem při focení soustředěnějších celků, ale o to s větší pravidelností.

Čistá smrt koně nebo ptáci kroužící na nebi nad zapotéckou a mixtéckou bránou do podsvětí v Mitle opět signalizují setkání s nadpřirozenem, nebo aspoň šanci na něj. Nachází takové fotografie v archivu, tetelivost transcendence, prostotu abstraktnějších výjevů. Vedlejší produkty fascinovaného pátrání na nebi, na zemi a mezi nimi po znameních, manifestacích řádu v opakujících se lidských i přírodních strukturách, v podlaže, mraveništi, městě, asfaltu „metafyzicky“ probodanému šlahouny nebo hvězdných konstelací procházejících hlavou spáče na dlažbě.

Spáči, vyvržení společnosti, většinou bez úspěchu a domova, patří k zombies, živým mrtvým, a i u nich je důležité gesto, v zásadě opět duchovní. Do sebe obrácený pratrav kokonu, dráždiví intimita nuceně se odehrávají k veřejnosti a „hrobky“, ve kterých jsou mumie uloženy, jsou lidským druhem nedostavěných domů, tlejících aut a ztracených zvířat. Ještě víc než svoje neživé protějšky se dívá každá dotýkájí coby obrazy světů. Jeden už je na cestě do nebe, druhý jen krátce spočinul, v rugby-boschovské helmě a dětský jásavých holínkách, s dřevcem položeným podél těla, než se vrátí bojovat s větrnými mlýny. Shořelá kostra jednoho z jejich krátkodobých útulků jen potvrzuje destrukci životního projektu. Podobně jako většina věcí ve světě Ironyama Koola – normy, řád, hmota – se rozpadá v zemi nikoho, osamocená, izolovaná, bohem zapomenutá.

Zážitek cestování, rychlého sledu nových podnětů, a zážitek prohlížení fotografií se neoddělitelně slily dávno předtím, než pohyb prstem po mapě nahradil Google Street View. Jirásek je vášnivý řidič, který se řízením nabíjí. Většinou jezdí sám. Vyjet na cestu se podobá úniku z místa, kde se život ubírá jen jedním směrem, do systému křížovatek. Buď do velkoměsta, které téká a pádí všemi směry,

nebo ze zablokovaného města ven do volné krajiny. Jirásek z moravské vesnice, kde vyrůstal, utekl hned, jak mohl, ale je zvědavý na chrámy a duchovní místa na čtyřech kontinentech. Fascinace i odpor k náboženské estetice a rituálům, do kterých se víra „obléká“, zájem o možnou duchovnost (technického) obrazu se prolínají celou jeho tvorbou. Jako hrdina Huysmansova Na cestě „posedlý katolictvím, opilý jeho atmosférou kadidla a vosku“⁹, ale vnitřně vyprahlý, vyhledává smyslný zážitek kostela a přitom ho svírá existenciální úzkost. Jeho humanismus není hned sentimentálního druhu Steichenova, ale jako by vyšel ze Sartrovy přednášky Existencialismus je humanismus. Když už člověk jednou je, je sám. Opuštěn Bohem, odsouzen svobodně si určit svoji cestu a tím i definovat lidství. Část autosalon, část chrámová loď, je zvláštní náhoda, že výstava probíhá v době největšího lidského pohybu po Evropě od druhé světové války a vstupuje tak do diskuze o evropské identitě a uprchlících: lidech na cestě, trpících, opuštěných a často taky věřících. Protože demonstuje strach ateisty ze smrti, z prázdnoty, stíznost, že mu Bůh nedal komfort víry.

¹ *My sami.*

² *Sontag, Susan, 2011. S bolestí druhých před očima. Praha a Litomyšl: Paseka. s. 41.*

³ *Campany, David, 2014. Architecture as Photography Constructing Worlds: Photography And Architecture In The Modern Age. London: Barbican Gallery/Prestel a Sir John Robison, 1839. 'Perfection of the Art, as stated in Notes on Daguerre's Photography'. The American Journal of Science and Arts, Vol. 37, No. 1, July 1839. s. 183–185.*

⁴ *Barthes, Roland, 1972. Mythologies. London: Jonathan Cape. s. 15.*

⁵ *Covered Car, Long Beach, California, 1956 a Car Accident – U.S. 66, Between Winslow and Flagstaff, Arizona, 1955. S Američany mají Auta krom střelby od pasu společnou i hořkost a odcizení, skepsi a rozčarování.*

⁶ *Houellebecq, Michel, 2015: Podvolení. Praha: Odeon. s. 12.*

⁷ *Jako např. The backs of all the trucks passed while driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday 20, January 1963 Johna Baldessariho.*

⁸ *Rodchenko, Alexander. 'Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot', in Christopher Phillips (ed.), Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940, Metropolitan Museum of Art, New York 1989, s. 241. cit. dle. Blake Stimson, 'The Photographic Compartment of Bernd and Hilla Becher', Tate Papers, no.1, Spring 2004, www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/photographic-compartment-of-bernd-and-hilla-becher, 31. 10. 2015.*

⁹ *Houellebecq, Michel, 2015. Podvolení. Praha: Odeon. s. 7.*

Doprovodné programy

Leden 2016

Václav Jirásek – Svět podle Ironyma Koola

Fotografický Svět Ironyma Koola vznikl na cestách po periférii zájmu. Znechucení hrdiny Koola z nenaplnění a zpronevěry ideálů západní civilizace ve světle spotřební pohodlnosti i čím dál zřejmějších výrazů netolerance a krutosti, činí výstavu součástí celoevropské diskuze o uprchlících: o rodinách na cestě, trpících, opuštěných a neustále vzbuzujících otázku, jaké ideály jsou ty jejich.

Prezentace a workshop Václava Jiráského a kurátora Michala Nanoru pro uprchlíky. Probíhá ve spolupráci s Diecézní charitou Brno. Nepřístupné veřejnosti.

16. 1. 2016, 14–17 h

Václav Jirásek – Svět podle Ironyma Koola

Setkání s Václavem Jiráskem nad tématy jeho tvorby z poslední doby. Jedinečná příležitost nahlédnout do autorovy „kuchyně“ – Václav Jirásek bude mluvit o svých praktických zkušenostech fotografa (od stisku spouště po realizaci výstavy), stejně jako o svém (fotografickém) pohledu na současný svět.

Dům umění, setkání s autorem

Vstupné 40/20/10 Kč

20. 1. 2016, 17 h

Václav Jirásek – Svět podle Ironyma Koola

Komentovaná prohlídka výstavy s kurátorem Michalem Nanoru a autorem.

Dům umění, komentovaná prohlídka

Vstupné 20 Kč (středa)

19.30 h

Zvíře v obraze: Kerberos, Grumpy Cat, Dürerův zajíc, Banksyho krysy a Fridiny opice
Warholova kráva, Leonardův hranostaj, Moriymův pes, Hirstův žralok, Tellerova chobotnice, Garfield, chobotnice rybářovy ženy, chytrá kmotra liška, Facebook fox... Tom a Jerry! Historie zobrazování zvířat je, aspoň podle našich dosavadních znalostí, stará jako historie zobrazování sama. Od jeskyně v Chauvet po poslední mem, ne vždycky ale zaznamenávaná zvířata zastávala stejnou funkci. Jak se k nim v obraze chováme dnes? Prezentací fauny ve vlastních fotografiích uvede Václav Jirásek diskuzi představitelů různých oborů o výmluvnosti obrazů němých tváří. Moderuje Michal Nanoru.

Café Flexaret, Kopečná 2/21, diskuze

Vstupné 20 Kč (středa)

27. 1. 2016, 17 h

Václav Jirásek – Svět podle Ironyma Koola

Komentovaná prohlídka výstavy s lektorkou DU pro rodiče s nejmenšími dětmi. Přijďte se podívat na výstavu i se svou ratolestí – pláč a spontánní dětské projevy jsou vítány, nikdo je nebude vnímat jako obtěžující!

Dům umění, komentovaná prohlídka

Vstupné 20 Kč (středa)

3. 2. 2016, 17 h

Václav Jirásek – Svět podle Ironyma Koola

Komentovaná prohlídka výstavy s kurátorem Michalem Nanoru a autorem.

Dům umění, komentovaná prohlídka

Vstupné 20 Kč (středa)

Auta, květy, domy, spáči

Mobilní ubytovna pro bezdomovce coby nové foyer Domu umění, výlety do pustého kostela a na skládku, guerilla gardening v „mrtvých“ ulicích Brna s mexickým květem mrtvých, představení opuštěných zvířat v speciálně navržených víceúčelových kotcích, začlenění bezdomovců do Humans of Brno, virtuální projížďka po lokacích Jiráskových fotografií, omalovánky podřívající stereotypy, návod na performance s domácím fotoarchivem, alternativní průvodce otázkami kladenými výstavou nebo projekt charitativní výstavy fotografií pořízených bezdomovci. Studenti Ateliéru grafického designu 2 FaVU VUT v Brně překročili úvodní otázku „K čemu je doprovodný program?“ a přišli s širokou škálou reakcí na Svět podle Ironyma Koola. Už měsíc před vernisáží úkol přinesl domov pro kocoura z útulku. Jmenuje se Škvarek.

Sledujte [facebook.com/AGD2FaVU](https://www.facebook.com/AGD2FaVU)