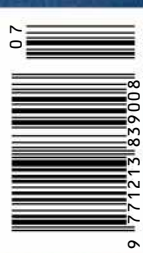


7+8 červenec
srpen 2016
109 Kč / 5,10 €

art +antiques

- 10 / Stano Filko v Bratislavě
- 40 / Rozhovor s Tomášem Svobodou
- 50 / Bienále architektury v Benátkách



Mesto vína a umenia



MESTO PEZINOK
je centrom malokarpatského
vinárskeho regiónu
a rodiskom slávneho barokového
maliara Jána KUPECKÉHO,
hudobného skladateľa
Eugena SUCHŇA,
dirigenta Ľudovíta RAJTERA
a mnohých ďalších významných
umelcov.

Každoročne sa v meste konajú
**HUDOBNÉ
a DIVADELNÉ FESTIVALY**
a mimoriadna prehliadka
slovenskej a českej keramickej tvorby
„KERAMICKÉ TRHY“.



Pezinok je sídlom
Mestského múzea,
Galérie Jána Kupeckého,
Malokarpatského múzea
a Galérie insitného umenia.
Ako súčasť prebiehajúceho
roku Jána Kupeckého
bude v polovici augusta
v Mestskom múzeu otvorená

**VÝSTAVA
GRAFICKÝCH LISTOV**
vyhotovených
podľa olejomalieb
Jána Kupeckého.

Zároveň pozývame
aj na tradičné
VINOBRANIE 2016,
ktoré sa uskutoční
v dňoch
16. - 18. septembra.

Pezinok

Je tomu rok, co zpravodajský portál e-mostecko.cz přinesl zprávu s titulem „Mladík neunesl rozchod s přítelkyní a poškodil odpadkový koš“. Hlídka městské policie tehdy byla vyslána do sportovního areálu Benedikt na kraji Mostu. Na místě zjistili, že emočně nestabilní Severo-čech odpadkový koš vytrhl a hodil do vody. Žádné drama se ale nejspíše neodehrávalo, o použití donucovacích prostředků se ve zprávě nic nedočteme, a smírnému vyústění nasvědčuje i fakt, že „mladík v přítomnosti příslušníků koš z vody vylovil“.

Je docela dobře možné, že právě v momentech, kdy koupaliště Benedikt zažívalo své malé drama, sepisoval kolega Jan Skřivánek editorial loňského letního dvojčísla. O této události se v něm ale nic nedočteme. Tématem je střednědobá koncepce rozvoje Národní galerie, respektive obtíže generálního ředitele Jiřího Fajty s jejím prosazením na Ministerstvu kultury. Rok se s rokem sešel a vám, našim čtenářům, se dostává do rukou nové letní dvojčísla a s ním nový letní editorial. Děje se toho ve světě umění hodně: NG zveřejnila svou výroční zprávu, v Londýně se otevřela nová přístavba Tate Modern a v Praze to vypadá, že Karlin Studios ztratí střechu nad hlavou. To vše a mnoho jiného se nabízí jako vhodné editorialové téma, já ale prostě nemohu. Po tom všem shonu, který příprava letního čísla obnáší, pociťuji akutní potřebu něčeho neuměleckého. Nemohu se zbavit myšlenky, že zatímco já sedím u notebooku a doháním poslední redakční resty, někdo v severních Čechách zase demoluje koš nebo něco podobného, nedůležitého pro lidstvo, ale zásadního pro člověka.

Pokud demoluje, internet o tom zatím nic neví. Zato už ví, že „muž zapomněl odebrat 5 tisíc z bankomatu a odešel,“ dočteme se o tom ve zcela čerstvé zprávě portálu nasepojizeri.cz. Došlo k tomu v Turnově na nádraží, dotčený se zastavil u bankomatu, aby vybral příslušný obnos a pak jej z nepozornosti nechal v podavači bankovek. Když si to uvědomil a vrátil se, bankovky na místě už nebyly. Muž věc nahlásil na policii a ta teď prý pátrá po totožnosti nepoctivého nálezce. Zcela banální událost, k níž jistě dochází bezpočtukrát za rok, a přece ten jeden konkrétní poškozený, si za peníze mohl dopřát osmnáct vstupu do všech stálých expozic NG a ještě by mu 200 Kč zbylo, případně něco pro život mnohem podstatnějšího. Emoční stabilitu a opatrnost při výběrech z bankomatu přeje redakce Art+Antiques.

[Josef Ledvina](#)

- 2 / **poznámky** > **Historie lomeného oblouku**
Milena Bartlová
- 4 / **dílo měsíce** > **Váza z Fonthill**
Filip Suchomel
- 10 / **výstava** > **Stano Filko v SNG**
Josef Ledvina
- 18 / **výstava** > **Daniel Balabán v Ostravě**
Radek Wohlmuth
- 25 / **aukce**
Jan Skřivánek, Tereza Koucká
- 38 / **portfolio** > **Vilém Duha**
Jiří Ptáček
- 40 / **rozhovor** > **Tomáš Svoboda**
Johanka Lomová, Jan Skřivánek
- 50 / **téma** > **Bienále architektury v Benátkách**
Karolina Jirkalová
- 62 / **kniha** > **Obrazový atlas Evy Koťátkové**
Anežka Bartlová
- 66 / **profil** > **Jiří Příhoda**
Filip Šenk
- 70 / **k věci** > **Liberec 1906**
Alena Řičáňková
- 78 / **design** > **Bienále Brno**
Lukáš Pilka
- 82 / **design** > **Zdenek Rykr**
Denisa Hejlová
- 86 / **kniha** > **Zbyněk Sekal**
Jan Wollner
- 90 / **zahraniční výstava** > **Obrazy malířů v Londýně**
Emma Pecháčková
- 92 / **zahraniční výstava** > **Berlínské bienále**
Josef Ledvina
- 96 / **zahraniční výstava** > **Manifesta v Curychu**
Michal Novotný
- 103 / **manuál** > **Sejdeme se v Machačkale?**
Ondřej Chrobák
- 104 / **recenze** > **Neklidná figura, Olomucká kresba, Surrealismus v AJG, Diplomanti AVU, ...**
Urban, Wohlmuth, Pravdová, Bartlová, ...
- 118 / **na východ** > **Architektura benzínu**
Dušan Buran
- 120 / **komiks** > **Marta Morice**
Tomáš Prokůpek

obálka > **STANO FILKO: ASOCIÁCIE XVIII.** (detail), 1968,
tisk na papíře, 70 × 50 cm, SNG, Bratislava



Aplikace Kiosk Navigator



Vydává: Ambit Media, a. s., IČ: 27422160 / Adresa redakce: Klicperova 604/8, 150 00 Praha 5; tel: +420 222 352 580, fax: +420 222 352 572, redakce@artantiques.cz / Šéfredaktor: Jan Skřivánek (js) / Zástupce šéfredaktora: Josef Ledvina (pl) / Redaktoři: Anežka Bartlová (ab), Kateřina Černá, Karolina Jirkalová, Johanka Lomová, Radek Wohlmuth / Obchodní ředitelka: Světlana Urbanová, 604 931 471, svetlana.urbanova@ambitmedia.cz / Account manager: Jiří Lacina, 725 015 381, jiri.lacina@ambitmedia.cz, Kryštof Mikule, 731 104 666 / Marketing: Julie Langerová, 222 352 575, julie.langerova@ambitmedia.cz / Design: Robert V. Novák a www.dusot.cz / Grafická úprava: Jožka Gabriel, Karel Zahradník / Na přípravě čísla a webu se podíleli: Milena Bartlová, Dušan Buran, Jana Johanna Haackel, Denisa Hejlová, Ondřej Chrobák, Michal Novotný, Emma Pecháčková, Lukáš Pilka, Anna Pravdová, Tomáš Prokůpek, Jiří Ptáček, Alena Řičáňková, Filip Suchomel, Filip Šenk, Otto M. Urban, Marius Winzeler, Jan Wollner / Tisk: Helma Roto, spol. s r.o., U Pekařky 5, 180 00 Praha 8 - Libeň / Distribuce: Společnost PNS, a.s., Kosmas.cz / Vlastní distribuce ve vybraných galeriích v ČR: 222 352 584; redakce@artantiques.cz / Předplatné: Postservis, Poděbradská 39, 190 00 Praha 9, tel: 800 300 302, predplatne@ambitmedia.cz, www.artcasopis.cz / Předplatné v SR: Mediaprint-Kapa Pressegross, a.s., Stará Vajnorská 9, P. O. BOX 183, 830 00 Bratislava, infolinka: 0800 188 826, info@ipredplatne.sk, objednavky@ipredplatne.sk / Registrace: MK ČR: E13654 / ISSN 1213-8398 / Vychází s podporou Ministerstva kultury ČR / Periodicita: Měsíčník. Toto číslo vychází 14. 7. 2016. Příští číslo vyjde začátkem září. Veškerá práva vyhrazena. / www.artcasopis.cz

Poznámky k (dějinám) umění

Historie lomeného oblouku

Je tomu rok, co se kvůli otevření „balkánské cesty“ dostala katastrofa až na naše humna. Zoufalí uprchlíci z jižního a východního Středomoří rozvráceného válkami a suchem, jimž se podařilo přežít plavbu nafukovacím člunem přes moře, se objevili na řeckých plážích. Když se pak pokoušeli dostat po našich silnicích a železnicích do té skutečné Evropy na západ od Chebu, nemohli jsme si toho už nevsímat. Někdo z nás se angažuje jako občan, co ale můžeme dělat v takové situaci

jako umělci, teoretici a kulturní pracovníci? A co uděláme proti ledovému dechu xenofobních, autoritářských, fašistických a neonacistických hnutí, která se s hesly nenávisti k islámu všude ve střední Evropě derou k moci a nacházejí překvapivě velký ohlas?

Pokud věříme, že umění může být i něčím jiným než investičním nástrojem a intimním objektem estetické kontemplace, můžeme uvažovat o tom, jak naši společnost jeho prostřednictvím vzdělávat a přitom, doufejme, i kultivovat. Například ukazováním, že kultura a umění islámských zemí jsou těm našim evropským už tisíc let blízké a paralelní a že představují svěbytnou vysokou kvalitu. Jenže uspořádat výstavu špičkového arabského umění si mohou dovolit v Berlíně a otevřít celé nové křídlo věnované kulturám islámu může Louvre. Česká ani slovenská muzea nedisponují ničím, co by mohlo kohokoli přesvědčit o kvalitách islámské jinakosti. Nemáme tu ani odborníky a odbornice, kteří by mohli prostřednictvím interpretace umění ukázat zdejšímu publiku, že postkoloniální obrat je důležitá věc i pro Čechy a Slováky, kteří nikdy žádné orientální kolonie neměli.

Dobře míněná aktivistická výstava na uprchlické téma v Kunsthalle Bratislava byla kvalitativně přinejlepším rozpačitá (viz AA 2016/04), v Česku se o nic takového nikdo raději ani nepokusil. Že však nejsme beznadějně úplně mimo, dokazuje letošní diplomová práce jedné z nejlepších studentek ateliéru sochařství pražské UMPRUM Barbory Dayef. Češka s iráckým otcem prožívá kulturní diferenci jako osobní rodinné téma, jež ve své tvorbě soustavně zpracovává. Nejde přitom našťástí o obvyklou školní sebeanalýzu, ale o práci s kulturním přesahem.

Instalace *Střípky* tematizuje hledání stop po rodinných kořenech zavátých pískem v Iráku. Popředí tvoří zvukový záznam bubnování na sochařskou vytvořenou nádobu spirálového tvaru, inspirovaného středověkým

točitým minaretem. V druhém plánu jsou tři lomené oblouky, vynechané ve stěně polepené sochařskou hlínou. V zadním plánu pak vidíme zvětšenou starou a nekvalitní rodinnou fotografii, zachycující autorčina otce v chlapeckém věku s matkou a bratrem při návštěvě archeologické historické památky. Celé to je jakýsi turistický suvenýr – ovšem z místa, kde autorka nebyla, protože Blízký východ nikdy nenavštívila. Vytvořila vzpomínku, které chybí prožitek, na který se vzpomíná, protože nikdy neexistoval. Simulakrum paměti nám klade otázku, zda není vzpomínání důležitější než to, co se stalo – anebo nestalo.

Tři lomené oblouky v instalaci Barbory Dayef mají přesně ty správné proporce, jimiž se arabský lomený oblouk, používaný i v Persii a dalších muslimských zemích, odlišuje od gotického. Jako konstrukční prvek a estetický tvar je gotický lomený oblouk jedním z klíčových symbolů evropské kulturní tradice a křesťanské identity, proto byl oživen novogotikou éry rané industrializace v 19. století. Bývá interpretován jako výraz katolické spirituality spějící od hmoty k duchu a symbol rukou sepjatých k modlitbě. Lomený oblouk je nutnou podmínkou gotické katedrály či přesněji její skeletové konstrukce. Do ní byl přejat z normanské románské architektury (v Normandii i v Anglii), přičemž Normané jej poznali v 12. století od Arabů ve svém Sicilském království.

Lomený oblouk je jen jedním z mnoha příkladů kulturního transferu, kdy Evropa ve středověku přejala od arabské islámské kultury cosi, co se stalo jejím základem – od překladů Aristotela po kultivované stolování. A to je jen ten nejprimitivnější příklad, jak o kulturní vzájemnosti přemýšlet. Více lze nalézt například v knize Hanse Beltinga *Florence a Bagdád: západovýchodní dějiny pohledu* (2008). Na tvorbě a udržování vzpomínek je ale třeba vědomě pracovat. ■

BARBORA DAYEF:
STŘÍPKY, 2016





Miluše Roubířková: Hlavy, 1977;
foukané ručně tvarované hutní sklo.
Z pozůstalosti Miluše Roubířkové.
Foto: Gabriel Urbánek

7+1

MISTŘI ČESKÉHO SKLA

1. 6. – 28. 9. 2016

MUSEUM KAMPA


museum kampa
nadace jana a medy mládkových

u(p)m


VÍTKOVICE
Generální partner Muzea Kampa


BENÁTSKÁ
Hlavní partner Muzea Kampa


UniCredit Bank


PRAHA
Partner Muzea Kampa


PRAHA


MINISTERSTVO
KULTURY


DOROTHEUM

Partner výstavy


BigBoard

Mediální partner Muzea Kampa


IMPULS
Rádiostudio


BLESK

Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových
U Sovových mlýnů 503/2, 118 00 Praha 1

Otevřené denně od 10 do 18 hodin

www.museumkampa.cz

Váza z Fonthill

Na výstavu *Císař Karel IV.* se Národní galerii v Praze podařilo zapůjčit z dublinského Národního muzea zcela unikátní čínskou porcelánovou vázu z počátku 14. století známou ve světě pod jménem váza z Fonthill. Je to předmět s neobyčejným příběhem plným stále ještě neprobádaných kapitol.

Fonthillská váza představuje významnou ukázkou čínského porcelánu *čching-paj*, který byl vyráběn v centru keramické produkce v městě Ťing-te-čen od 10. do 14. století. Charakteristickým znakem tohoto zboží, určeného nejen pro bohaté feudální vrstvy, ale též pro běžné městské spotřebitele, byla namodralá nebo jemně nazelenalá průhledná glazura kryjící bělavý, slinutý, poměrně tenký střep a dále pak charakteristické tlačené nebo ryté geometrické či florální dekory. V případě této vázy je základní výzdoba ještě doplněna o plastický vysoký reliéf v podobě medailonů s kvetoucími chryzantémami, symbolizujícími podzim. U dna zdobí vázu tlačené stylizované okvětní lístky lotosu, podobné těm, jaké se tradičně objevují například u vyobrazení Buddhova trůnu, na hrdle pak pokračuje reliéfní výzdoba v podobě naznačených plastických banánových listů se spirálami.

Přestože nádoby těchto tvarů většinou nazýváme v Evropě vázami, ve skutečnosti byly na Dálném východě používány jako lahvice k uchovávání a podávání nápojů, například rýžového vína. Porcelán zdobený tímto typem glazury nebyl ve své době výjimečný, což dokládá i množství dochovaných předmětů s obdobným typem glazury v řadě světových sbírek, kam se ovšem dostaly až mnohem později. Výzdoba vázy z Fonthill je nicméně mnohem bohatší, než bývalo u tohoto artiklu obvyklé, je tedy pravděpodobné, že se jednalo o již ve své době oceňovaný předmět určený zřejmě pro bohatší klientelu.

To, co dělá z fonthillské vázy tolik ceněný historický pramen, není však její umělecká vytržbenost, ale skutečnost, že ji v současné

době považujeme za nejstarší věrohodně doložený čínský porcelán na evropském území, který se sem dostal již ve středověku v době, kdy Evropané ještě porcelán vůbec neznali. Nicméně váza musela být již od počátku vysoce hodnocena jako kuriozita, o čemž svědčí skutečnost, že ji pravděpodobně na konci 14. století nebo na počátku 15. století opatřili unikátní stříbrnou a zlatou honosnou montáží, která se však bohužel do dnešních dnů nedochovala. Známe ji pouze díky kresbě z pařížské Národní knihovny z roku 1713, jejímž autorem byl Barthélemy Rémy a kterou nechal vytvořit sběratel Roger de Gaignières v době, kdy byla váza začleněna do odkazu Ludvíka Velkého Dauphina, syna Ludvíka XIV.

Stejně jako další badatelé, i Gaignières usuzoval podle heraldického vybavení na montáži, že váza musela pocházet z majetku některého z Anjouvců, kteří byli zároveň uherskými králi nebo se za ně aspoň považovali. Heraldické vybavení vázy bylo ztotožněno s uherským králem Ludvíkem I. (vládl 1342–1382) s tím, že ji mohl získat od čínského nestoriánského poselstva k papeži Benediktu XII. v roce 1338, nicméně to bylo Ludvíkovi teprve dvanáct let.

V 60. letech 20. století vznikla na základě ornamentu na hubičce montáže i další hypotéza. Ornament někteří badatelé dešifrovali jako nápis Jehana, což jim umožnilo posunout dataci montáže až k postavě neapolské královny Jany II. (vládla 1414–1435) rovněž z rodu Anjou, která užívala titul uherské královny, byť Uhry pochopitelně nekontrolovala. Zda ornament na nálevce byl skutečně míněn jako nápis, však nebylo pozdějšími výzkumy potvrzeno.

Jiným důležitým vodítkem pro historii vázy je inventář vévody de Berry, který byl vytvořen jako posmrtný soupis jeho majetku v roce 1416. Jedná se o velmi detailní historický záznam, který popisuje všechny předměty, které vévoda, vnuk Elišky Přemyslovny, v době úmrtí vlastnil. Zde u položky č. 830 skutečně figuruje předmět, který bychom mohli velmi dobře ztotožnit s fonthillskou vázou. Nicméně tento popis nezmiňuje žádné detaily o montáži, což v porovnání s jinými záznamy, velmi detailně zpracovanými, navozuje domněnku, zda tento předmět vůbec jakoukoli montáž s erbovní výbavou v té době měl.

Od 18. století je osud vázy sledovatelný lépe. Pravděpodobně během Francouzské revoluce, snad kolem roku 1800, se váza dostala do sbírek anglického milionáře a aristokrata Williama Beckforda a odtud byla v roce 1823 společně s celou jeho sbírkou i zadluženým panstvím Fonthill Abbey nabídnuta v aukci. Zda se prodala, či nikoli, není zřejmé, ale víme, že v roce 1882 byla nabídnuta v další aukci, tentokrát při prodeji Hamiltonského paláce ve Skotsku, odkud ji už získalo dublinské muzeum. Hamiltonský palác vlastnil Beckfordův zeť William, 12. vévoda z Hamiltonu. Tehdy však již váze chyběla unikátní montáž. Kdo a proč odejmutí montáže provedl, není zřejmé, mohli to být zloději, kteří potřebovali zpeněžit drahé kovy, ze kterých byla provedena, nelze vyloučit ani snahu po určitém typu purismu nebo mohla být montáž prodána zvlášť.

Otázkou, která zdaleka ještě nebyla dostatečně věrohodně zodpovězena, zůstává přesný původ tohoto předmětu, tedy



VÁZA Z FONTHILL

Čína, 1300–1330, porcelán;
kresba Barthélema Rémy z roku 1713

jakým způsobem se do Evropy váza vlastně dostala. Vázu totiž nemuselo do Evropy dovézt nestoriánské poselství, ale mohl to být například až Giovanni dei Marignolli, fran-tiškán a papežský legát, který pobyl v Číně několik let na své misijní cestě na Dálný východ v letech 1339–1353. Je známo, že Marignolli strávil také delší dobu v Praze v letech 1354–1355, kdy se stal dvorním kaplanem Karla IV. a připravoval zde Kroniku českou (*Chronicon Bohemorum*). Císař Karel IV. mohl kuriózní předmět, jako byla i tehdy bezesporu vzácná čínská porcelánová váza, získat od Marignolliho darem za to, že jej podporoval během jeho pražského pobytu. Teprve z rukou Karla IV. mohla váza putovat k Ludvíkovi Velikému, se kterým Karla pojilo dlouholeté přátelství, vyloučena není ani cesta předmětu od Karla IV. k vévodovi de Berry například u příležitosti Karlovy návštěvy Paříže na přelomu let 1377–78.

Pokud bychom hypotézu o vlastnictví vázy Karlem IV. přijali, pak by Fonthillská váza byla také nejstarším čínským porcelánem, který se nacházel na českém území. Ač se zdá toto tvrzení nadnesené, není nereálné, neboť Karel IV. se výrazně zajímal o exotické kraje, jak dokazuje například soubor exotických hedvábných látek z jeho majetku. Tuto hypotézu nelze však zatím bohužel doložit žádnými dalšími prameny. Není však sporu, že váza z Fonthill je výjimečným uměleckým dílem, se zajímavou mnohasetletou historií, jejíž část nám dodnes zůstává neobjasněna, nicméně dokazuje, že již v době Karlově nebo těsně po jeho smrti byla výměna zboží mnohem rozsáhlejší, než bychom si dnes dovedli představit.



NG 2015: vzrostlo vstupné a víc nepotřebujete vědět

Praha – Národní galerie na přelomu června a července zveřejnila svou výroční zprávu za rok 2015. Vyplývá z ní, že galerie loni zaznamenala výrazný nárůst příjmů ze vstupného. Zatímco v roce 2014 tržby z prodeje vstupenek na výstavy a do stálých expozic činily 18,1 milionu, loni to bylo 29,5 milionu korun. To je nejlepší výsledek za posledních osm let. Podle dostupných výročních zpráv měla NG vyšší příjmy ze vstupného jen v letech 2007, 2006 a 1998, kdy se tržby pohybovaly v rozmezí od 31,7 do 36,3 milionu korun.

Celkem NG loni navštívilo 543 tisíc lidí, přičemž do tohoto čísla je započteno i 126 tisíc návštěvníků, které přilákala výstava České televize *Večer-*

níček slaví 50 let. Konala se ve Valdštejnské jízdárně, a NG byla tudíž uváděna jako její spoluorganizátor. Neplaticích návštěvníků bylo v celkovém počtu necelých 200 tisíc, přičemž galerie odhaduje, že díky zavedení bezplatného vstupného pro mládež do 18 let a studenty do 26 let se zvýšila návštěvnost mladé generace o čtvrtinu.

„Jedním z hlavních cílů Národní galerie bylo v roce 2015 zvýšení návštěvnosti Veletržního paláce a jeho otevření se především mladším cílovým skupinám, čehož bylo docíleno prostřednictvím nové dramaturgické koncepce a soustředěním krátkodobých výstav do tří dramaturgických celků,“ píše na toto téma v úvodním slově generální ředitel Jiří Fajt.

Celkový rozpočet galerie loni činil 360 milionů korun. Výnosy v rámci hlavní činnosti byly 316 milionů korun, přičemž 242 milionů (76 procent) z této částky tvořil příspěvek od zřizovatele (včetně účelových dotací). Vedle vstupného galerie vydělala 13,4 milionu na pronájmech, 6,7 milionu na prodeji vlastních výrobků a ostatního zboží, 3,9 milionu na službách lektorského oddělení a 3 miliony korun na ostatních službách. V souvislosti s výnosy z prodeje zboží výroční zpráva vyzdvihuje spolupráci s knihkupectvím König Books, na druhou stranu však konstatuje, že se nedaří galerii plnit plán pokud jde o prodej vlastních výrobků.

V přehledu sponzorských darů NG uvádí částku 1,4 milionu korun od Pudil Family Foundation, která byla částečně využita na financování výstavy *Umělci a proroci* a částečně převedena do rezervního fondu, a částku 600 tisíc korun od advokáta Radka Vachtla na nákup děl Jiřího Sozanského. V přehledu akvizic pak figuruje pět Sozanského děl z let 2008 až 2012.

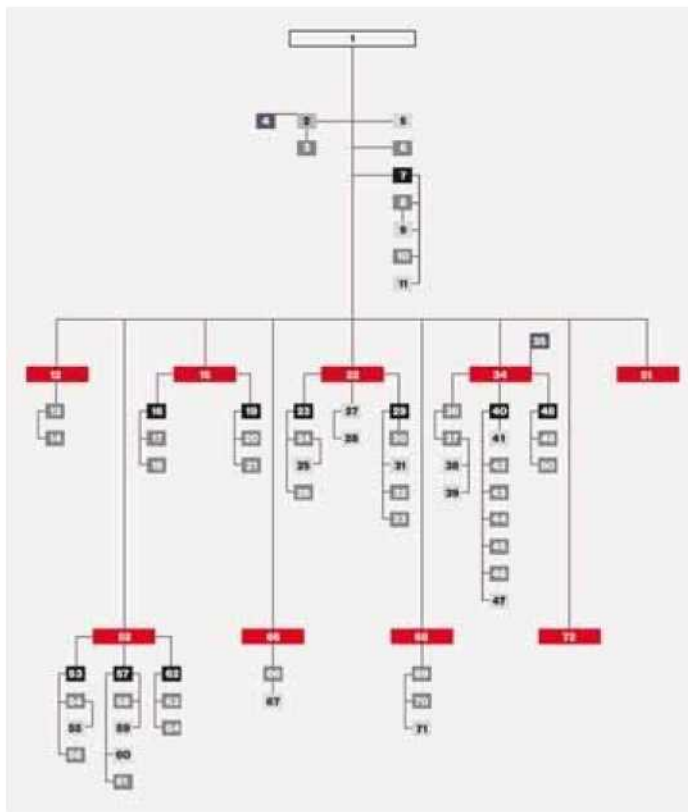
Kapitola týkající se akvizic je bohužel informačně velice chudá. Neobsahuje žádný vysvětlující komentář, neuvádí ceny, ani techniku a rozměry získaných děl. Koupí loni NG získala ještě šest děl Davida Cajthamla, obrazy Petra Brandla a Jana Salomona de Bray a anonymní barokní sochu sv. Václava. U tří posledně jmenovaných děl starého umění lze předpokládat, že na jejich koupi galerie získala účelovou dotaci od ministerstva kultury, jak je v podobných případech obvyklé. Mezi díly získanými darem se mimo jiné objevují jména Anthonise van Dycka či Adriaena van Ostade. Není však jasné, zda se jedná o obrazy, a dokonce ani,

zda NG tyto atribuce akceptuje, či jde jen o to, že s těmito připsáními díla obdržela.

Rok 2015 byl pro Národní galerii především rokem zásadní organizační restrukturalizace. Z výroční zprávy však o ní nelze mnoho vyčíst. Jiří Fajt ve svém úvodním slovu pouze konstatuje, že byla započata „implementace nové organizační struktury“ a zmiňuje nástup Mileny Kalinové a Mariuse Winzeleru do čela Sbírky moderního a současného umění, respektive Sbírky starého umění. Jak se proměňuje struktura sbírek, jaké posty byly zrušeny či kolik lidí z galerie v důsledku probíhající reformy odešlo, se čtenář nedozví.

Nová organizační struktura je představena ve formě diagramu, který je pro člověka mimo galerii prakticky nesrozumitelný. Už jen proto, že uvádí více než sedmdesát odborů a oddělení. Jakýkoliv komentář vysvětlující celkovou strategii probíhající změn však chybí. Jediné, co lze z předkládaného pavouka vyčíst, je potvrzení toho, o čem se po Praze hovoří již řadu měsíců, že post hlavního kurátora, na který před dvěma lety nastoupil Adam Budak, je funkce bez obsahu. Hlavní kurátor podle všeho nemá žádnou pravomoc vůči ředitelům sbírek ani výstavnímu oddělení a jediné, co řídí, je lektorské oddělení. Těžko za tím hledat jinou logiku než, že nic jiného na něj nezbylo.

Jiným smutným opomenutím je, že výroční zpráva neobsahuje žádné zhodnocení loňské účasti na Bienále v Benátkách, která se po výpadku v roce 2011 znovu odehrála v režii Národní galerie. Pokud sama galerie k této akci přistupuje stylem „bienále skočilo, zapomeňte“ a nevnímá ji jako jednu ze svých priorit, těžko se divit, že stejně přehlíživě ji pojímá i ministerstvo kultury. / js



NOVÁ ORGANIZAČNÍ STRUKTURA NÁRODNÍ GALERIE, repro: Výroční zpráva NG 2015

Česká kultura na jednom místě

Praha – Česká centra ve spolupráci s Ministerstvem zahraničních věcí, které je jejich zřizovatelem, zorganizovala a v život uvedla webovou stránku Czechplatform.cz, na které je možné inzerovat zahraniční aktivity českých kulturních úspěchů. Slavnostní spuštění proběhlo na konci června za účasti ministra Lubomíra Zaorálka v prostorách Černínského paláce. Pověřený ředitel Českých center Zdeněk Lyčka vidí přínos projektu v „možnosti lepšího zahraničního networkingu“.

Subjekty, které organizují nebo se podílejí na prezentaci Česka (v tiskové zprávě se používají termíny jako „branding země“ a „strategie rozvoje dobrého jména Česka“) mohou zveřejnit záznam o nadcházející aktivitě (výstavě, koncertu, módní přehlídce, prezentaci designu apod.) a Česká centra jim tímto slibují pomoc s propagací. Velmi jednoduchý a uživatelsky přátelský web, který je však pouze v českém jazyce, slouží tedy jako náhrada několika emailů s prosbou o pomoc při propagaci a s informacemi o plánované akci v příloze.

Je však pravděpodobné, že inboxy se budou pracovníkům Českých center v zahraničí plnit i nadále: z webu v podstatě nelze poznat, zda se někdo z daného reprezentačního úřadu již návrhem spolupráce zabýval a usoudil, že plánované akci propagace bude poskytnuta, nebo naopak. V Českých centrech velkých metropolí, jako je Londýn, Berlín nebo New York, je totiž velmi pravděpodobné, že poptávka „networkingu“ vysoce přesáhne možnosti několika zaměstnanců daného centra.

Klíčová otázka, která se kolem projektu točí, zní, komu je

tedy vlastně určen? Na problém cílení odpovídá oficiální tisková zpráva dost obecně: „nová platforma je určena pro ministerstva, státní instituce, VŠ, umělecké agentury, kurátory, organizátory festivalů, ale také pro nezávislé umělce, vědce a další zájemce.“ Jistě by ale Czechplatform mohl být užitečný i pro samotná Česká centra, tak aby jim naopak práci usnadnil.

Ostatně již před dvěma lety byla spuštěna mobilní aplikace Evropského kulturního centra EUNIC, kam je možné po registraci zadávat aktivity kulturních center ve městě. Vše je v angličtině a jazyce příslušné země. Aplikaci si může zdarma stáhnout kdokoli od turistů, studentů – stážistů až po velvyslance a pomocí jednoduchých filtrů zjistit, co se děje tam, kde se právě nachází. Podle tiskové mluvčí Českých center se ale zatím zanášení informací do celoevropské mobilní aplikace nechystá, údaje mají sloužit především těm, kteří mají za úkol Česko v zahraniční reprezentovat. / AB

Ceny UHS a Akademie věd

Praha – V polovině června se konalo ve Všeobecné rychtě na Malé Straně výroční setkání členů Uměleckohistorické společnosti, která sdružuje historiky umění působící v akademické sféře i muzejní pracovníky. Dopolední program obsahoval především zprávy o činnosti a nechybělo ani tradiční udělování ocenění – Ceny Josefa Krávy pro badatele do 40 let a Ceny UHS za celoživotní dílo a přínos oboru. Prvně jmenovanou cenu získal Ivan Foletti, který přednáší na Seminárii dějin umění Masarykovy univerzity v Brně, druhé ocenění pak Ivo Hlobil z Katedry dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci.

Ivan Foletti se na brněnské katedře dějin umění věnuje studiu středověkého umění se zvláštním zaměřením na byzantskou tradici a postavu N. P. Kondakova. Podílel se mimo jiné i na získání a zřízení Knihovny Hanse Beltinga v dubnu letošního roku. Fond darovaný světoznámým badatelem obsahuje především knihy věnované byzantskému

umění a vztahu mezi východem a západem Evropy.

Středověkým uměním se zabývá i Ivo Hlobil, emeritní profesor olomoucké katedry dějin umění, a to především středoevropským sochařstvím. Mimo to se ale dostal též k tématu teorie památkové péče.

Dalším bodem programu pak bylo udělení stipendií Alfreda Badera. Badatelská podpora byla formou stipendií na zahraniční pobyty mladých vědců (do 35 let) udělována pravidelně v letech 1993–2012. Po kritické fázi stále se snižujícího počtu žadatelů a následného přerušení udílení bylo letos přikročeno ke změně podmínek. Isabela and Alfred Bader Fund teď podporují badatele v oboru dějin umění od středověku do 20. století (dříve se výběr soustředil pouze na umění 17. století). Letos vybírala komise složená ze zástupců Ústavu dějin umění (Lubomír Konečný, Pavla Machalíková), představitelů tří kateder dějin umění (Richard Biegel, Ondřej Jakubec, Rostislav

 CzechPlatform webová stránka pro podání zpráv českých kulturních a mediálních pracovníků vzhledové přílohy kontakty o nás právní zpráva privatizace partneři kontakt všechny odkazy recepty			
Aktuální informace o českých projektech v zahraničí Zvolte datum -, zemí - a obor -			
Dlouhá noc konzultací 2016	01.07.2016	Obraz	Německo
Malý pán se představí ve filmovém cyklu Noví Místři středoevropské animace na Tenerife	01.07.2016	Film	Španělsko
Swing a bossanova Quartetu Petry Erneyové zazní v Lisabonu	01.07.2016	Hudba	Španělsko
Česká tradice	06.07.2016	Hudba	Francie
Swing v podání Petra Erney Quartet zavítá do portugalské Alameda	06.07.2016	Hudba	Španělsko
Koncert Zaznamy a Miroslava Ambrožových v Římě	06.07.2016	Hudba	Itálie
Kytarový virtuos Vladislav Bláha přiveze Janáčka, Falu a Koshkina do Rony	06.07.2016	Hudba	Španělsko
Mydy Rabycad - Narberth (Wales)	06.07.2016	Hudba	Velká Británie
DUŠAN TÝNEK DANCE THEATRE	07. - 09. 07. 2016	Tanec	Španělsko, Itálie, Německo

Nová, větší a flexibilnější Tate Modern

Švácha) a dvou zástupkyň UHS (Michaela Ottová, Blanka Kubíková). Dotování badatelé pro rok 2016 tak jsou:

Hana Benešová (Ústav pro dějiny umění, FF UK, Praha) s tématem „Umění starého Egypta v hledáčku dějin umění: historie bádání, současný stav a nové možnosti“, Ondřej Hojda (Ústav pro dějiny umění, FF UK, Praha), který bude pracovat na projektu „Obraz japonské architektury v Evropě 1945–1970“ a Barbora Holečková (Katedra dějin umění, UPOL, Olomouc), která pracuje na disertaci „Vliv boloňského a neapolského uměleckého centra na umění v českých a uherských zemích v první polovině 14. Století“.

Odpolední program pak obsahoval diskusi s názvem: *Kurátor sbírek je také historikem umění: Současná role a postavení kurátorů veřejných uměleckých sbírek*. Příspěvky diskutujících se z různých stran věnovaly problému, který lze shrnout pod přílišné byrokratické zatížení kurátorů sbírek a zhusta též nedocenění pozice v hierarchii sbírkotvorných institucí. Cílem bylo zdůraznit roli, kterou hrají kurátoři sbírek, kteří znají soubor děl i archivní dokumentaci nejlépe, protože – jak stálo v anotaci – významně formují současnou i budoucí podobu dějin umění.

Poslední červnový den byla pak udělována ještě cena Akademie věd, kterou obdrželi astrofyzik a astronom Petr Hadravský, chemik Pavel Jungwirth, hydrobiolog Jiří Kropáček a také kunsthistorik Lubomír Konečný. Ten je odborníkem na manýrismus a studia ikonologie a emblematicky. Soustavně se věnoval též dílu Erwina Panofského. Mezi lety 2001–2012 byl ředitelem Ústavu dějin umění Akademie věd, na Ústavu pro dějiny umění FF UK působí od roku 1990. / AB

Londýn – Nová přístavba Tate Modern za 260 milionů liber od švýcarských architektů Jacquesa Herzoga a Pierra de Meurona se v polovině června otevřela veřejnosti. Výstavní plochy londýnského muzea současného umění rozšířila o 60 procent a navíc je z ní pěkný výhled.

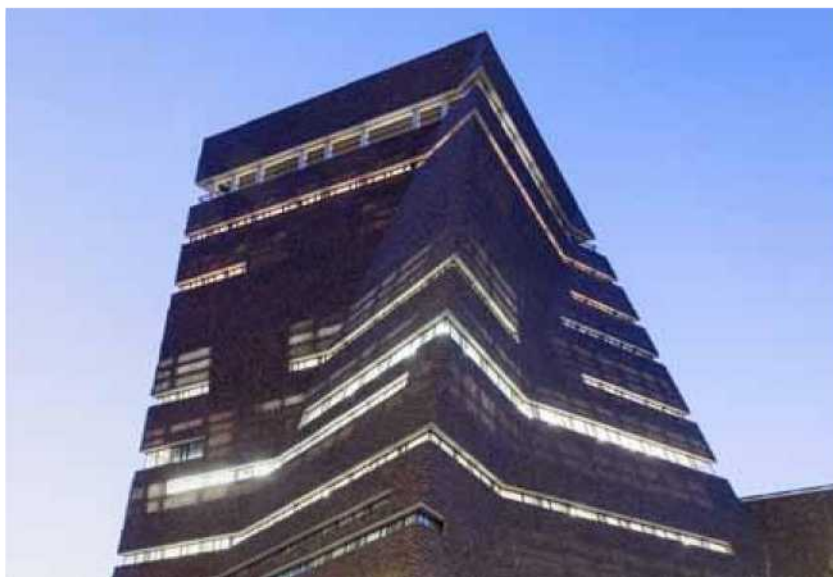
Úplně první vernisáž se v Tate Modern uskutečnila před šestnácti lety a zúčastnila se jí i královna Alžběta II. Zchátralou budovu někdejší elektrárny z 50. let na jižním břehu Temže přestavěli v sídlo veřejného muzea současného umění rovněž Švýcaři Herzog a De Meuron. Ti tehdy byli spíše méně známí, rozhodně ve srovnání s dalšími účastníky soutěže, mezi nimiž byla i taková hvězdná jména, jako jsou Rem Koolhaas nebo Renzo Piano, a Southwark byl zanedbaným kusem města. Obojí se změnilo, architekti dostali už v roce 2001 Pritzkerovu cenu a staví dnes rutinně po celém světě. Jižní břeh zastavěli developeři exkluzivními

rezidenčními i nerezidenčními budovami. Nakonec z Tate Modern se také mezitím stalo nejnavštěvovanější muzeum současného umění na světě, loni činila návštěvnost 5,7 milionu.

První projekt na rozšíření Tate Modern architekti představili v roce 2007. Už tehdy měl základní formu asymetricky zalamované, směrem vzhůru se zužující věže, její plášť měl být ovšem skleněně transparentní a kovově reflexní. V o dva roky mladší přepracované (a následně realizované) verzi projektu už má stavba svůj zemitě cihelný plášť, který ji zřetelně odlišuje od okolních staveb a pevně ji svazuje s původní Tate. Novostavba pojmenovaná Switch House nabízí vše, co se od muzea současného umění dnes očekává: Sály rozlehlé a flexibilní i menší výstavní prostory pro intimnější setkávání s vystavenými díly, kurátorsky inspirativní unikum představuje trojice okrouhlých podzemních prostor vzniklých z naftových

nádrží původní elektrárny. Nakonec nechybí nezbytné spektakulární výhledy na město z vrcholku věže. (Recenzenti se zlomyslným zadostiučiněním rádi upozorňují, že v opačném směru je možné prosklenými stěnami nahlédnout přímo do obývacích pokojů exkluzivních loftů přilehlého rezidenčního areálu Neobankside.)

Inovována byla i vizuální identita muzea. Barevně kódovaný 3D plán Tate Modern propojující novou i starou budovu navrhla legend britského grafického designu Peter Saville. Lze s ním otáčet ve virtuálním prostoru digitálních zařízení a ve statické podobě bude součástí i tištěných materiálů a galerijních upomínkových předmětů. Co se financování týče, získala Tate na stavbu 50 milionů liber ze státního rozpočtu, 7 milionů od města Londýn a jeden milion od zastupitelstva čtvrti Southwark. Zbytek byl hrazen z darů, k plnému pokrytí nákladů chybí galerii dosud 30 milionů liber. / PL



NOVÁ TATE MODERN, © Hayes Davidson and Herzog & de Meuron



Národní divadlo opera

UVÁDÍME
V NÁRODNÍM
DIVADLE

KONCERT K ZAHÁJENÍ SEZONY 2016/17

CO NÁRODNÍ DIVADLO DLOUHO NESLYŠELO A ASI UŽ NIKDY NEUSLYŠÍ II.
16. ZÁŘÍ 2016

SÓLISTÉ A ORCHESTR NÁRODNÍHO DIVADLA
DIRIGENT: PETR KOFRŮN

I6 DVOŘÁKOVA PRAHA
INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL

5-24/9/2016

Kompletní program a vstupenky na
WWW.DVORAKOVAPRAHA.CZ

SVĚTOVÉ ORCHESTRY / HILARY HAHN

STAATSKAPELLE DRESDEN / NIKOLAJ
ZNAIDER / LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
CHRISTIAN THIELEMANN / ANTONIO PAPPANO
GIANANDREA NOSEDA / GIDON KREMER
ORCHESTRA DELL'ACCADEMIA NAZIONALE DI
SANTA CECILIA / JIŘÍ BÁRTA / GIL SHAHAM
KREMERATA BALTICA / DVOŘÁK COLLECTION III
ČESKÁ FILHARMONIE / JIŘÍ BĚLOHLÁVEK / JAKUB
HRŮŠA / KOMORNÍ ŘADA / DANIEL HOPE / WU HAN
DAVID FINCKEL / ZURICH CHAMBER ORCHESTRA
IVO KAHÁNEK / PAVEL ČERNOCH / JAN MRÁČEK
SPIRITUÁLNÍ KONCERT / TALLIS SCHOLARS / PETER
PHILIPS / MARTINŮ VOICES / LUKÁŠ VASILEK
KVARTETO MARTINŮ / MARIE FAJTOVÁ / DEN D
LOUIS SCHWIZGEBEL / BENJAMIN BEILMAN
RECITÁL / BORIS BEREZOVSKY / DVOŘÁK
MATINÉ / JOS VAN IMMERSEEL / ANIMA
ETERNA / RODINNÝ DEN / IGUDES MAN & JOO

generální partner



za podpory



hlavní partneři



hlavní mediální partneři



oficiální vůz



Normální šílenec

K retrospektivě Stana Filka v SNG

Stano Filko (1937–2015) patří k vůbec nejznámějším slovenským umělcům. Jeho tvorba nikdy nestála na okraji. Zajímali se o něj přední doboví kritici a teoretici, například Jindřich Chalupský nebo Pierre Restany, a byl zván na takové akce, jako je benátské bienále nebo kasselská Documenta. Zároveň je ale Filkova práce v některých ohledech srovnatelná s tím, pro co se vžil termín art brut. Že jde o spojení paradoxní jen zdánlivě, se pokouší vysvětlit text, který otiskujeme u příležitosti umělcovy retrospektivy ve Slovenské národní galerii.

V roce 2006 se vypravila redaktorka slovenského rozhlasu za Stanem Filkem (1937–2015) do jeho ateliéru ve Snežienkovej na kraji Bratislavy, aby tu s „legendou konceptuálního umění na Slovensku“ pořídila rozhovor do pořadu Ateliér.

R: Nechci mystifikovat, je to spíš tvoje parketa, ale určitě se nespletu, když povím, že jsi věčný rebel, věčný provokatér, avantgardista z povolání. Jak se tedy žije na tomto světě rebelovi?

SF: Já nejsem ani rebel ani avantgardista z povolání, já jsem pátá, čtvrtá, třetí dimenze. To se jen lidem zdá. Je to vlastně objektivita přes obecnost přenesená do subjektu.

R: No, takže to je klamavé zdání, mystifikace...

SF: Ne, to není mystifikace, to je skutečnost, holá realita. Jen si to všichni neuvědomujeme...

Vzájemné nepochopení muselo být značné, stejně jako zmatení na straně redaktorky, která si s odpovědí umělce, že je pátá, čtvrtá, třetí dimenze, mohla jen těžko vědět rady. Určitě však nešlo o ojedinělou situaci, s obdobami tohoto druhu nepochopení se Filko musel setkávat často. Zejména umělcův zralý systém – v zárodcích je patrný i v jeho starší práci, barokně košatou ontologií postupně rostoucího počtu dimenzí a barevně rozrůzněných čaker ji však vybavoval od 90. let – je dokonale neuvěřitelný, přesnější, je

těžko uvěřitelné, že by jej někdo mohl myslet vážně. A řešení této situace je přeřadit tento systém do registru fikce, označit jej za hru a v případě, že se při jejím hraní dotýčný tváří vážně, označit jej za mystifikátora, provokatéra, za někoho, kdo si z nás utahuje. Filko ale tuto možnost nepřipouští, to, co tvrdí a co prezentuje ve svém díle, je jen a pouze realita, i když „přenesená do subjektu“, ne všem zjevná, tak jako jemu. Druhým řešením dilematu, kterému se ale většinou snažíme zprvu, vedeni principem vstřícnosti, vyhnout, je označit dotýčného za šílence.

I.

O Stana Filka je vlastně v tomto ohledu neustále sváděn boj. Zatímco jedna strana barikády se jej snaží plně integrovat v kontextu umění, pracuje s pojmy jako environment, instalace, konceptuální umění, neoexpresionismus, z jeho bizarního sídla/muzea ve Velké Hradnej zaplňovaného hekatombami artefaktů se stává v jejím podání „rhizomatický archiv“, ta druhá Filka jednoduše přeřazuje do kolony insitního umění. Argumenty přitom mohou snadno dodat obě strany. Pokud si s insitností spojujeme autora, který je odstřižen od světa umění, jehož práce nalézají své zdroje jinde než tam, kde současné umění obvykle cirkuluje, pak Filko pravým insitou rozhodně nebyl. Po absolvování Střední školy uměleckého průmyslu navštěvoval

STANO FILKO:
OLTÁR SÚČASNOSTI
1965, asambláž, akryl,
83 × 161 × 25 cm,
SNG, Bratislava





STANO FILKO:
ZE SÉRIE MAPY, 1967,
 121,4 × 39,1 cm, serigrafie na papíře,
 SNG, Bratislava

STANO FILKO S DÍLEM DEDKO –
BABKA POČÚVAJÚ RÁDIO (1965)
 2008, sbírka Linea



v první polovině 60. let ateliér monumentální malby Dezidera Millyho a Petera Matejky na bratislavské VŠVU. V jeho raných, ještě školních pracích je patrné cílené hledání aktuálního výrazu, najdeme v nich kubizující formy navazující na donedávna zapovězenou modernu i extrakurikulární informel tehdejší neoficiální scény. A také později lze v jeho práci odhalovat četné stylové vazby k tomu nejaktuálnějšímu, co světové umění přinášelo, počínaje jeho *Oltáři současnosti*, jejichž blízkost k Rauschenbergovým asamblážím určitě není věcí náhody, a konče malbami z 80. let s patrným vztahem k dobovému neoxpressionismu.

Zjevné je, že podstatnou část své kariéry se Stano Filko neuzavírá, nýbrž naopak náruživě čerpá z výbojů a inovací, jež dynamické proměny současného umění

přinášejí. Ti, kdo ve Filkovi vidí především podivína či přímo blázna, zdůrazňují hlavně tvorbu z období následujícího po návratu z německé a americké emigrace v roce 1990, které již zcela dominuje barevný svět čaker a dimenzí spolu s příběhem dvou klinických smrtí (1945 a 1952) a souvisejících spirituálních přerodů. Tehdy také Filko překódovává celou dosavadní práci, nově ji signuje, datuje (v jeden čas tvrdí, že vše, co udělal, má být datováno do roku 1937, kdy se narodil) a začleňuje do svého všeпоžírajícího systému.

Tomáš Pospiszyl v knize *Asociativní dějepis umění* o tomto rysu jeho práce píše dosud nejotevřeněji a bez obvyklých předsudků, snaží se jej vystihnout slovy a slovními spojeními, jako je solipsismus nebo extrémní subjektivismus a podnětně označuje celou

Filkovu práci za jediný monumentální autoportrét. Naznačuje možnou komparaci se svéráznou figurou Ladislava Klímy a upozorňuje na to, že „podobně uzavřený subjektivní svět najdeme i u nejrůznějších grafomanů a psychicky narušených osob, s jejichž dílem se setkáváme v kontextu art brut“. Odmítá však navíc tuto svou interpretaci omezit na Filkovo pozdní období a zahrnuje do ní i konceptuální sérii *Happsoc* ze 60. let.

Ta začala spoluprací s klíčovou postavou slovenského umění 60. let Alexem Mlynářčíkem, který mimo jiné hrál stěžejní roli v jeho vazbách na svět, konkrétně na Francii prostřednictvím spřáteleného teoretika Pierra Restaniho. *Happsoc I* měl podobu prostého tištěného oznámení, v němž je prohlášena za umělecké dílo celá Bratislava ve dnech 2. až 8. května 1965, tedy mezi nejdůležitějšími svátky socialistického Československa – svátkem práce a dnem osvobození. Součástí je pestrý statistický výčet udávající počet obyvatel (zvlášť ženy a muži), domů, sporáků a chladniček, ale třeba také hned po sobě hřbitovů a tulipánů. Dílo, jež zaujímá klíčové místo v dějinách slovenského konceptualismu, se dočkalo bezpočtu interpretací a charakteristik (i od autorů samotných). Pro jeho účín se zdá každopádně podstatné napětí mezi skromností užitých prostředků, jež jsou měřitelné v centimetrech a nesmírnosti ambic pohybujiících se v měřítku čtvrtmilionového města. A toto megalomanství Filko dále stupňoval, *Třetí Happsoc*, koncipovaný již bez Mlynářčíka a doplněný podtitulem *Oltář současnosti*, zval na univerzální akci v životním prostoru celého Československa počínaje rokem 1966 bez dalšího časového ohraničení. Čtvrté pokračování pak mělo podobu schematizované rakety a zvalo k vesmírnému cestování, „psychickému i fyzickému, každý podle svých schopností“.

Pokud bychom v sérii *Happsoc* měli sklon vidět i sebekritický moment spočívající v komickém rozporu mezi realitou prostředků a fantaskností ambic pak v případě Stana Filka se ukrádají nutně pochybnosti. Je to totiž právě on, kdo plně uvěřil, že je schopen nahlédnout bytostnou strukturu univerza, bez ohledu na to, co si o této jím nahlížené struktuře myslí ostatní a zda jsou jeho formulacím schopni porozumět. Právě těmto pochybnostem dává výraz Tomáš Pospiszylo, když tvrdí, že „daleko více než o klasickou apropriaci se však pro Filka možná jednalo o manifestační akt jednoty světa a tvůrce. Filko neposouvá okolní realitu do nějakého nového kontextu, ale deklaruje ji jako součást jeho samého“.

II.

Barikáda vytyčená mezi oběma antagonistickými interpretačními pozicemi je umělá. Filko byl zjevně šílenec i umělec zároveň. A toto protnutí nebylo nahodilé, ale zcela logické. K pochopení toho, proč, je užitečné Pospiszylovo přirovnání Filkovy práce k autoportrétu.

Z díla každého moderního umělce se totiž v jistém ohledu stává autoportrét v momentě, kdy ten odmítne

následovat na něj zvnějšku kladené požadavky a očekávání – ze strany zadavatele, kupce, publika... – a za jediný oprávněný zdroj významu vlastní práce začne pokládat sebe sama. V tom okamžiku ale také do jeho práce vstupuje určující a trvalý rozpor. Na jedné straně totiž stojí význam jím uvědoměle vyjadřovaný a konstruovaný, v němž se vlastně odhalují jeho záměry a významy takové, jaké on chce, aby byly viděny a vnímány, a na straně druhé realita jeho osobnosti – osobnosti, jež tyto prvé ideální záměry a významy konstruuje, a jež si je tedy vědoma, že jde nakonec o významy nutně zcizené, vedené vnějšími očekáváními, třeba už prostým faktem, že mají být druhému srozumitelné. Právě na tento rozpor naráží například slavná věta Arthura Rimbauda *Je est en Autre*. Jestliže moderní poezie jej dramatisovala v pestré paletě vztahů mezi fikční lyrickou subjektivitou a faktickým subjektem autora, hrál ve vizuálním umění podstatnou roli v tomto směru žánr autoportrétu. Na scénu tak vstupuje například tragická tvář Van Goghova, v níž imperativ být jen sám sebou, a tedy krajní negace jakékoli identifikace s druhým, vede nakonec k vlastní záhubě, především ale různé formy přijímání explicitně teatralizovaných uměleckých rolí – nejdoslovněji viz bezpočet umělců klaunů, volněji agentů provokatérů a mystifikátorů –, v nichž je umělec odhalen jako komediant, herec sebe sama. Jednu takovou roli se nakonec snažila, k jeho nelibosti, připsat redaktorka slovenského rozhlasu i Stanu Filkovi.

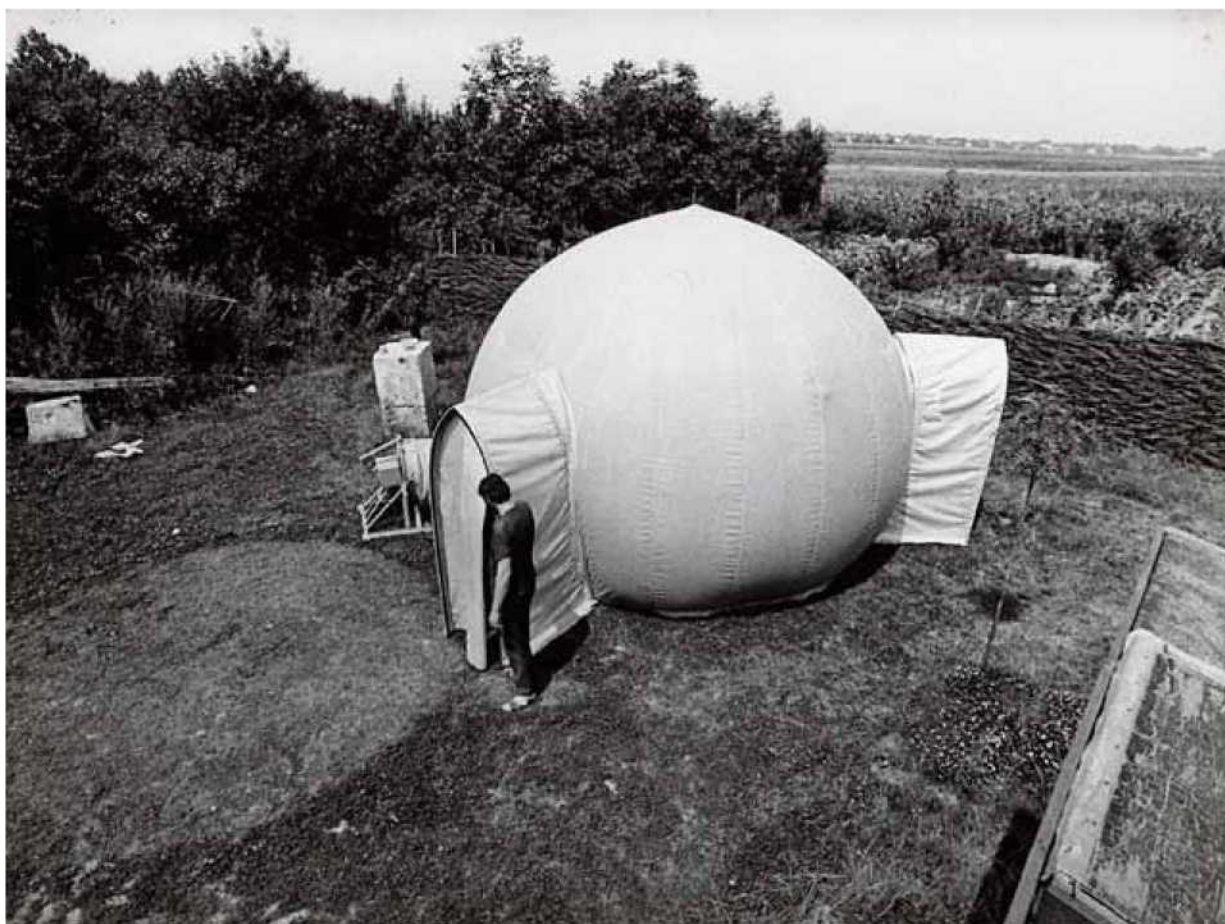
Třetí možností nebo spíš osudem, protože jde o druh víry a ta nemůže být předmětem volby, je uvěřit plně a bezvýhradně svému sebeobrazu bez ohledu na to, co si o tom svět myslí, a tu právě je možné ztotožnit s určitou formou šílenství. „(J)estliže člověk, který se pokládá za krále, je blázen, tak král, který se pokládá za krále, jím není o nic méně,“ píše Jacques Lacan ve své *Přednášce o psychické kauzalitě* a jako příklad uvádí Ludvíka Bavorského. Myšlenku pak rozvádí v souvislosti s postavou Napoleona Bonaparta, když tvrdí, že „Napoleon se za Napoleona vůbec nepokládal, protože velmi dobře věděl, jakými prostředky Napoleona vyrobil, a jak Napoleon, podobný v tom bohu Malebrancheovu, každým okamžikem zajišťoval jeho existenci.“ Šílenství totiž podle Lacana spočívá právě v bludu neprostředkované koincidence reality s normativně určeným „jáským ideálem“.

Podobně šílený jako král, který se pokládá za krále, je ovšem i umělec, který se pokládá za umělce, a konkrétně šílenství Stana Filka spočívalo nejspíše v tom, že se pokládal za Stana Filka a to jej právě odlišovalo od klaunů i věčných avantgardistů a mystifikátorů, kteří si jsou velmi dobře vědomi, podobně jako Napoleon, jakými prostředky sebe sama vytvořili. Rozdíl je v tom, že zatímco takto zešilet velmi často znamená nebyť nebo přestat být králem (pád Napoleonův byl ostatně dost možná zapříčiněn i tím, že uvěřil tomu, že je

STANO FILKO: KOZMOS

1968, multimediální environment, nafukovací stan s audiovizuálním programem uvnitř, 700 × 460 × 350 cm, sbírka Linea

STANO FILKO:
UNIVERZÁLNE
PROSTREDIE, 1966,
400 × 400 × 300 cm,
SNG, Bratislava



OLTÁR SÚČASNOSTI · HAPPSOC III. OLTÁR SÚČASNOSTI · HAPPSOC III. OLTÁR SÚČASNOSTI · HAPPSOC III. OLTÁR

F I L K O S T A N O

Roku 1966 a ďalšie roky Vás
pozývam k účasti na

En 1966 et dans les années suivantes je Vous
invite à vouloir bien participer au

AKCIE UNIVERZÁL

SKUTOČNO

Priestor:

ÚZEMIE ČSSR · ČESKOSLOVENSKO

Skutočnosť:

- a. Život, stádo, vrstva, atmosféra v ČSSR.
- b. V neskončenom čase budúcnosť i minulosť.
- c. Životní postavy: subjektívne i spoločné.
- d. Miesto a čas jednotlivcov, na hociktorom mieste či v čase priestoru.
- e. Časť, mesto, dedina, príroda, zvieratá, technika, veda, šport, račné oddelenie, umenie, literatúra, hudba, budúcnosť...

ACTION UNIVERSELLE

RÉALITÉ

Lieu:

Territoire de la ČSSR (Tchécoslovaquie)

FAITS:

- a. Vie, situation, rapports, atmosphère en ČSSR.
- b. Dans le temps futur et passé illimité.
- c. Sentiments vécus: subjectifs et sociaux.
- d. Lieu et temps individuel, ou quelconque petite ou grande place.
- e. Hommes, villes, villages, nature, animaux, technique, science, sport, cuisine, art, littérature, musique, future...



Štefánikova ulica 10, Bratislava 1, 1966-1967
 Filko - 1966-1967
 Filko - 1966-1967
 Filko - 1966-1967
 Filko - 1966-1967

STANO FILKO:
HAPPSOC III.
AKCIE UNIVERZÁL
 1966, ofsetový tisk,
 soukromá sbírka

Napoleon), v případě umělce to neplatí. Moderní nevíra umělců ve své vlastní poslání byla totiž vždy zdrojem nespokojenosti a dějiny moderny jsou i dějinami někdy zoufalých i šílených snah o její překonání.

Ty měly rozličné podoby, uvést by bylo možné celou řadu mesiášských a prorockých figur, z těch Filkovi chronologicky bližších například postavu Josefa Beuysa a dále řadu obdobných figur, které sice v dějinách umění nezaujímají centrální pozici, ale s nimiž se umělci centrální často identifikovali (výběr z nich před časem přinesla výstava *Umělci a proroci* v Národní galerii). V Československu 60. let, kdy Stano Filko razantně vstupuje na scénu, k sobě měli blízko nejen umělci a proroci, ale i umělci a společnost a společnost a proroci. Vize tehdy nebyla nutně věcí mimosvětské transcendence, ale také víry v proměnu vezdejšího světa, což nejlépe ilustruje dočasné prolnutí světů vědy, umění a populární kultury ve vztahu k tématu dobývání kosmu. A tohoto dění byl ovšem účasten i Filko. Na závěsech jeho environmentů se pravidelně objevuje motiv rakety (například slavná *Poezie o prostoru – kosmu*, vystavená v roce 1970 na světové výstavě EXPO v Ósace) a v jednotlivých listech toho, co někdy označuje jako „plán projekt art“, se střetává idiosynkrazie singulární vize, v hravém a tehdy zatím nevysvětleném barevném kódování mířící k umělcovu pozdějšímu systému čaker, s věcností technického výkresu, někdy vybaveného i takovými detaily, jako je kótování. A nakonec environmenty a instalace, jimiž se Filko proslavil i v mezinárodním kontextu a z nichž se záhy příznačně stala rozpoznatá a uznaná umělecká forma, mají zjevně ambici zcela zrušit rozlišení mezi fikcí a realitou. Ony rakety a obecně kosmické motivy, které tvoří součást jedné velké kultury reálných Gagarinů a Armstrongů a vědecké fantastiky cestování časem a extraterestriálních stanic, si tu navíc podávají ruce s vlnnými siluetami nahých ženštin. Vedle víry, často krutě zklamávané, v to, že to, co máme před sebou, je sice jen jako, ale doba, kdy to bude doopravdy, je na spadnutí, je to právě chtíč, který nechává diváka dočasně, ale plně a fyzicky zapomenout na distanc mezi realitou a fikcí. Ještě před tím, než Filko začal erotizovat vědeckou fantastiku, erotizoval v divokých asamblážích svých *Oltářů současnosti* víru v užším slova smyslu – spiritualitu či náboženský prožitek. Kombinoval v nich výstřižky z pánských časopisů s reprodukcemi uměleckých děl s náboženskou tematikou, někdy krásnoslohych madon, které už samy o sobě jsou erotizovány. Vzrušení je tu vehikulem dočasného stvrzení toho, že to, co tu máme před sebou, je doopravdy, a to, co máme před sebou, je svět zcela současný i středověce mystický zároveň.

III.

Pokud tedy Stano Filko byl už v 60. letech šilencem, byl šilencem docela normálním, protože tehdy parti-

cipoval na onom kolektivním dobovém šílenství, kdy část společnosti uvěřila v koincidence reality a svého ideálního obrazu – obrazu lidstva krácejícího vpřed a splývajícího v harmonickém celku s časoprostorem neznajícím hranic, protože dobývaným ve vzrušivě dobrodružném civilizačním zápalu. Změna nastává až v době, kdy se tento kolektivní zápal proměnil v kolektivní normalizační kocovinu. Filko místo toho, aby se vydal cestou vlastní sebeobrazu problematizujícího umělce mystifikátora či klauna nebo aby třeba ztrátu víry řešil teatrální sebelikvidací, náhlou či postupnou, například postupným upíjením se, nadále plně a bezvýhradně věřil, že je Stanem Filkem – tím, jehož singulární vize se neprostředkovane stávají realitou. Svůj vlastní obraz i sebeobraz umění obecně permanentně problematizující UFO-naut Julius Koller, který s Filkem bývá někdy spojován, coby další zástupce slovenského konceptualismu, ačkoli je poji příležitostně jen forma a v principu spolu mají pramálo společného, označil příznačně počátek jeho přechodu od kosmické fantastiky k mimosvětskému spiritualismu za „prázdný idealistický blábol“. Tehdy v roce 1974 přitom šlo ještě o kolektivní počin realizovaný spolu s Milošem Lakym a Jánem Zavarským – instalaci v uzavřeném Domě umění v Brně nazvanou *Bílý prostor v bílém prostoru* a doprovázenou neuvěřitelně ambiciózním, přístup k absolutnímu duchovnu si nároklujícím manifestačním textem. Lépe by se ovšem sousloví „idealistický blábol“ hodilo na Filkův pozdější systém SF, a to ne pro svou pejorativnost, ale protože vystihuje jeho povahu neúspěšného pokusu o komunikaci. Filko i tak budoval dál a dál s neutuchajícím zápallem svůj vesmír a včleňoval do něj vše, co kdy vytvořil, jen to byl jeho soukromý vesmír, kterému nebyl nikdo jiný sto úplně porozumět.

Ani to ale Stana Filka nevyřazuje z prostoru umění, naopak od 90. let se jeho tvorba a jeho osoba setkávají s velkým zájmem, často mezi umělci mladší generace. Zdroj tohoto dosud trvajícího zájmu je nejspíše třeba hledat právě v jeho šílenství, totiž v tom, že byl umělec, který věřil, že je umělec, což je právě víra, která modernímu umění často chybí a po které, ať přiznaně, či nepřiznaně, stále touží. Jiným projevem této touhy je konečně i dnešní obecnější zájem o období, kdy nešlo o víru osamělých poblouzněných proroků, ale o šílenství kolektivní, ať už to jsou gagarinská 60. léta, nebo svět porevolučního Ruska. ■■

STANO FILKO: POÉZIA O PRIESTORE – KOZME

místo: Esterházyho palác, SNG, Bratislava

kurátoři: Lucia Gregorová Stach, Aurel Hrabušický

termín: 24. 6.–25. 9. 2016

www.sng.sk

STANO FILKO: PROJEKT
„SLNEČNÁ SÚSTAVA“
(VESMÍR), 1968,
 42 × 30 cm, fix a tužka
 na papíře, sbírka Linea

Obsahová malba

Retrospektiva Daniela Balabána v Ostravě

Provází ho pověst výjimečného malíře pevně spjatého s Ostravou, vždy z vlastní vůle trochu ukrytého, a díky tomu i trochu tajemného regionálního autora, který zároveň významem svůj region odjakživa výrazně přesahoval. Jeho projekty jsou dlouhodobě hodné sledování a zvýšené pozornosti. Ten nejnovější probíhá od poloviny června v ostravském Domě umění a jmenuje se *Nejasná poselství*.

Důvodů, proč Balabánovy výstavy platí za svým způsobem výlučné, je víc. Stojí za tím nejen zmíněná aura autorovy běžné skrytosti, ale také kvalita jeho malby, a především výpověď, kterou v sobě nese. „V rodině jsme měli sedm evangelických farářů,“ vysvětluje Daniel Balabán, „takže se u nás vždycky hodně mluvilo. Vykládala se teologie i filozofie a na všechny to mělo nějaký vliv. Protože jinak je evangelická tradice na artefakty velice chudá, projevílo se to u mě právě v obsahovém malování.“

Ostatně na obsahovost narážejí i názvy některých výstav. Před třemi lety to byla například obsáhlá laureátská prezentace *Zpráva 2013* v Moravské galerii poté, co Daniel Balabán získal Cenu Michala Ranného, teď je to pro změnu jeho aktuální expozice v Ostravě. Jakkoli se původně zamýšlený, ke křesťanské tradici volně odkazující autorský název *Nejasná podobensství* v procesu přípravy změnil, ten nový vystihuje dobře právě komunikační stránku Balabánovy tvorby. „Vlastně to v něčem odpovídá,“ komentuje proměnu pojmenování autor. „Možná že parabola – podobensství – příliš zaváhala Ježíšovými rabínskými hádankami, které věci moc neusnadňují,“ uvažuje. „A nakonec já opravdu dávám svým malováním spíš jen nejasná poselství, protože často nevím, takže lidé zůstávají se svojí otázkou dál sami. A snad je to tak i upřímnější. Vždyť už manželé Ševčíkovi o mých obrazech v 90. letech mluvili jako o nějakým způsobem ‚nepřesných‘.“

Ve skutečnosti se ale z dnešního pohledu nabízejí mnohem víc slova jako nedořečenost nebo otevřenost. Daniel Balabán je v souladu s domácí tradicí i rodinnou

predestinací především vypravěčem příběhů, obecné znejasnění v jeho případech může paradoxně obstarat právě aktivní znalost bible, kterou v našem prostředí disponuje málokdo. Další věc je, že jeho plátna vyprávějí nezdárka několik příběhů najednou.

Z Ostravy do Prahy a zpět

Jako jedenáctiletý se Daniel Balabán (*1957) začal zabývat fotografií, ve čtrnácti se už stal nejmladším členem fotoklubu v Nové Huti. Právě tehdy se začalo naplňovat jeho umělecké sepětí s Ostravou. „Chodil jsem po městě a zachycoval opuštěná místa, to mě fascinovalo,“ vypráví, „ale po určité době mi začalo vadit, že snímky nejsou barevné.“ Začal si tedy pomáhat například kolorováním a tónováním. I to ho po čase přestalo uspokojovat. Tak přišly ke slovu první pastely. „Rodiče si vizuálně přisvojili modernu a s bratrem jsme vyrůstali mezi reprodukcemi Cézanna nebo Picassa. V rodině byla navíc malířka, teta Milada Schmidtová. Napůl Ruska, dcera legionáře, která se znala například s tragicky zemřelým Václavem Chadem, po kterém se teď jmenuje zlínská cena, ale třeba i s Olgou Koklovovou, jednou z Picassových žen. Jezdili jsme k ní na prázdniny a hodně mě ovlivnila,“ vzpomíná na hledání cesty k malbě.

Jako synovec signatáře Charty 77 se dostal na akademii až napočtvrté, mezitím střídal dělnická povolání nebo pracoval v knihovně. Mezi lety 1979 a 1984 pak konečně mohl studovat v malířském ateliéru Františka Jiroudka. „Byla to hrozná doba, kdy na AVU působili národní umělci. On se nás trochu bál, moc nevěděl, co nám říkat. Paderlík, u kterého byli třeba Petr Nikl

DANIEL BALABÁN:
OHNĚM SE MNOU POJĎ
2010, akryl na plátně,
224 × 160 cm





DANIEL BALABÁN:
SV. KATEŘINA, 1993,
kombinovaná technika,
160 × 150 cm,
Richard Adam Gallery

DANIEL BALABÁN:
PLAYING DEATH, 2011,
olej na plátně, 150 × 110 cm,
Moravská galerie

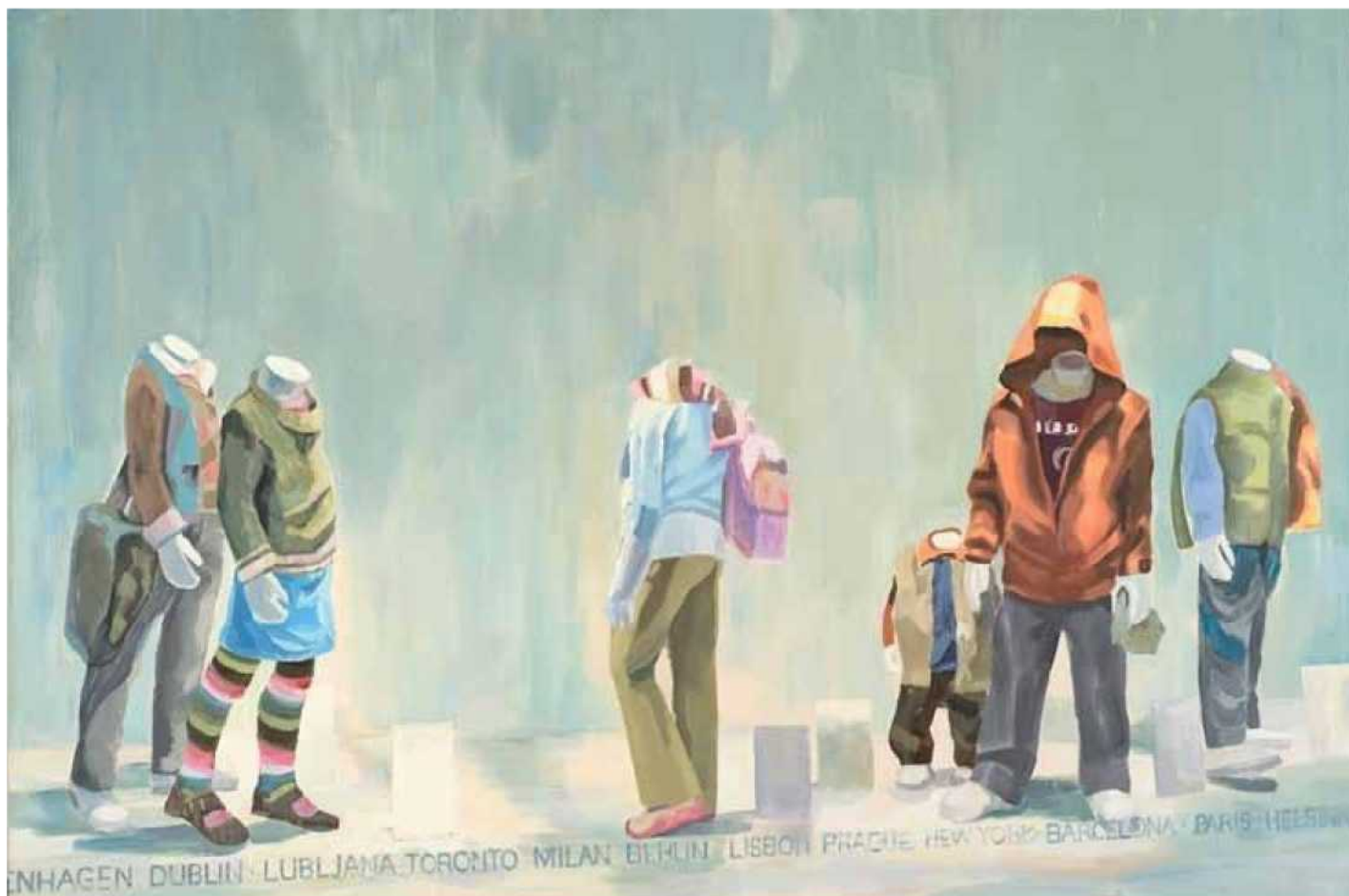
nebo Jiří David, byl progresivní alespoň v tom, že chtěl, aby jeho studenti četli. To nám Jiroudek doporučoval, abychom moc nemudrovali. Učili jsme se tedy hlavně jeden od druhého, což byla možná výhoda," přemítá. Studia ukončil o rok dřív. Na jednu stranu se mohl vrátit domů s jistotou svobodného povolání, a tím i zárukou alespoň omezené míry svobody v totalitě. Na druhou se trochu nešťastně ocitl v regionálním odloučení těsně před tím, než se v Praze rozjely neoficiální Konfrontace a věci na scéně se daly alespoň trochu do pohybu.

Ostrava mu ale asi byla něčím souzená, i jeho diplomová práce byla zaměřená na obrazy tamní průmyslové krajiny. Po návratu ho čekalo devět let hledání vlastního způsobu malby. Přestože ztratil kontakt s centrem, informace o mezinárodním dění získával z časopisů Flash Art nebo Artforum, které dostával od příbuzných z Kanady. V roce 1988 spoluzakládal skupinu Přirození, kde se sešli další silní slezští autoři jako Jiří Surůvka, Hana Puchová, Petr Pastrňák nebo o čtyři roky mladší Balabánův bratr Jan, budoucí úspěšný spisovatel. „Honza jako chlapec také maloval, ale možná jsem měl v evangelické partiarchální rodině jako prvorozený syn nějaká privilegia, možná v tom byl i nějaký komplex, takže se časem přeorientoval na psaní, které mu ale zpočátku moc nešlo, takže se dost trápil a neuznáním i trpěl," doplňuje Daniel. Jedním z principů, které mladí umělci vyznávali, byl i příklon k trapnosti. „Chtěli jsme pracovat také s věcmi, jimiž se člověk obvykle příliš nechluví," objasňuje. „Kromě rehabilitace trapnosti nám také šlo třeba o odbourávání tabu, takže se v naší tvorbě objevovala témata násilí, erotiky nebo náboženství. Formálně jsme navíc volně souzněli s reinkarnací německého expresionismu, tak jak ji představovali třeba Neue Wilde.“

Doma prorokem...

První výstavy, jichž se na přelomu 80. a 90. let účastnil, probíhaly většinou v rámci prostorů, které dlouhodobě představovaly platformu pro alternativní kulturu, ať to byl Lidový dům ve Vysočanech, Kulturní středisko Blatiny nebo Ústřední kulturní dům železničářů v Praze. Později Daniela Balabána přizvali manželé Ševčíkovi ke svým „výletům do postmoderny“. V roce 1993 se dostal do nejužšího výběru Ceny Jindřicha Chalupce, na což navázala samostatná výstava ve Špálovce. Tehdy začal také působit jako vedoucí ateliéru malby na Ostravské univerzitě, kde je dodnes. „Do té doby jsem maloval velmi naivně a velmi rychle, hodně jsem ležel v knihách, chodil po kostelech a památkách, ale škola mě poznamenala," zvažuje Daniel Balabán. „Čím déle člověk učí, tím pomaleji tvoří, alespoň u mě to tak je. Je to jako se vším – něco za něco.“

Vždycky byl trochu jiný a pohyboval se mimo proud. Jednoduše stavěná plátna ikonického typu se proměnila. Předmětný symbolismus a přímé reinterpretace středověké malby se postupně proluly do civilnější



DANIEL BALABÁN:
SHOPPING, 2006,
 olej na plátně, 200 × 300 cm

DANIEL BALABÁN:
POPPY DAY, 2006,
 olej na plátně, 150 × 200 cm,
 sbírka Roberta Runtáka





a především současnější polohy. Při komponování obrazu se začalo stále více uplatňovat také fotografické vidění. Přestože výkladové vnímání světa prizmatem věrouky z jeho tvorby nikdy úplně nezmizelo, směřoval Balabánův zájem spíš do obecně duchovní roviny. Co zůstalo, byla existenciální hloubka a smysl pro zpochybňování dogmat. Také slezská metropole přestala mít, alespoň vizuálně, tak silný vliv. „Ostravu už moc nevnímám, je to pro mě prostředí, které rezonuje spíš v lidech než v okolí. Průmysl se tu pomalu stává skanzenem a turistické značky decimují její staré kouzlo,“ uvádí. Přesto ji stále vidí jako svého druhu klauzuru. „Někdy mi ta odloučenost vadí,“ připouští, „ale Praha mi zase připadá jako taková velká osvětlená místnost, kde všichni na všechny všechno vědí a člověk vlastně ani nemůže být sám sebou.“

Ani známé prostředí pro něj ale neznamenal automaticky úspěch. Také u Daniela Balabána se dlouho potvrdovalo, že doma není nikdo prorokem. „Řada výstav skončila propadákem, hlavně v Olomouci jsem moc nezapadl,“ hodnotí s úsměvem. „Brno bylo lepší a Kutná Hora už výborná,“ bilancuje v rychlosti se vzpomínkou na projekt s názvem *Všední nesmrtelnost* (1997). Zásadní pro něj byla také výstava *Mind the Gap* v brněnském Domě umění, kterou o devět let později připravil s Františkem Kowolowským. „Opravdový průlom ale nastal až po smrti bratra Jana v roce 2010. Nerad to říkám, ale jakýsi odlesk jeho raketové literární slávy padl i na mě,“ říká.

Nejasná poselství

Přestože se mezitím účastnil několika významných kolektivních projektů, jako například *Ostrovny odporu* (NG Veletržní palác, 2012), je Balabánova současná retrospektiva v ostravském Domě umění po šestnácti letech první samostatnou výstavou v této pro něj skoro „domácí“ instituci. Možná, že právě velký časový odstup a zároveň skutečnost, že autor má rok před šedesátkou, vedla kurátory – jimiž jsou ředitel galerie Jiří Jůza a Renata Skřebská ze sbírkového oddělení – k tomu, aby mu uspořádali právě výběrovou retrospektivu. Nesoustředí se ovšem pouze na léta, kdy Daniel Balabán v DU „absentoval“, ale procházejí celou tvorbou od konce 80. let. Je to v jeho případě ze strany institucionálních teoretiků naneštěstí už téměř zavedený model pro velké výstavy. Podobně uvažovali například i před pár lety v Brně. Teď se navíc objevilo ještě mechanické rozdělení prací do mediálně tradovaných témat – náboženství, rodina, lidé a vztahy, která jsou rozdělena po sálech v obou patrech galerie.

Výstava zahrnující téměř čtyřicet pláten je prostorově velkorysá, příliš nového ale o umělci neříká. Potvrzuje jeho výjimečnost nevýjimečným způsobem. Místo aby se více soustředila třeba na Balabánovo tady a teď, nebo se snažila jeho práce představit v méně obvyklém kontextu, je pevně ukotvená v minulosti

a zavedených představách o autorovi i jeho díle. Naštěstí je možné ji při troše snaživé ignorace směrem k celku číst také jako soubor solitérů po jednotlivých plátnech, což rozhodně stojí za to.

Brzy totiž vyjde najevo, že jako zcela zásadní moment spojuje obrazy především Balabánova nevšední schopnost relativizace. „Čím víc něco člověk čistí, tím víc to umaže,“ komentuje levoruký malíř například politické snahy „vyvážet demokracii“. Jeho postavy si tak, jako na obraze *Myslitelka* (2005), vyměňují genderové role, jinde pro změnu naznačuje, že i legendární David se může velmi snadno stát Goliášem, kterého je nutné odstranit. Loňským plátnem *Do Not Feed The Pigeons* (2015) si zase všímá britské posedlosti všudypřítomnými drobnými zákazy, přemýšlí nad maličkostmi, které mohou přivodit velké věci, a zároveň trochu podvratně zvažuje, jestli větší hodnotu představuje holub, nebo architektura, kterou ničí. Část obrazů je vázána na subjektivní realie a úvahy: *Léto 1969* (2014) je vzpomínkou na prázdninové chvíle u rybníka a prohlížení Mladého světa se snímky přistání na Měsíci, jinými slovy paměť zarůstající lebedou. *Výprodej* (2008) představuje reflexi shopping parku, která je zároveň výprodejem malby „zatížené v dnešní době nutností znovu definovat, a hlavně najít svoje mohutnosti“. *Zalévání hub* (2016) kroucením hadru může být zase metaforou tvorby, kdy člověk ždíme sám sebe.

Balabánovy obrazy jsou obsahově vrstevnaté, a navíc mají schopnost přirozeně spojovat konkrétní s obecným, vysoké s nízkým, a především profánní se sakrálním. Dokonce i to nejprofánnější s nejsakrálnějším. Jen tak je možné, že *Tanec života* (2007) ve skutečnosti neironicky zachycuje nepřilíh povznášející scénu opravování septiku. To, co je na obraze totiž doopravdy důležité, je fakt, že stíny jsou určitější než postavy samy a otvory do domu i do podzemí k sobě mají svou temností velmi blízko. Poselství Daniela Balabána jsou nejasná stejně jako doba, ve které vznikají. Jedno je ale jisté: nejsou plochá a mělká a tím se od ní i od značné části dnešní umělecké produkce výrazně liší. ■■

DANIEL BALABÁN: NEJASNÁ POSELSTVÍ

pořadatel: Galerie výtvarného umění v Ostravě

kurátoři: Jiří Jůza a Renata Skřebská

termín: 17.6.–4. 9. 2016

www.gvuo.cz

DANIEL BALABÁN:
LÉTO 1969, 2014,
olej na plátně, 150 × 200 cm

DANIEL BALABÁN:
RUDÁ JÍZDA, 2014,
akryl na plátně, 140 × 170 cm

Národní divadlo

Premiéry 2016/2017

Carl Orff

Chytračka / Měsíc**Three Tales**

by Beryl Korot & Steve Reich

Giacomo Puccini

Tosca

Gaetano Donizetti

Poprask v opeře

Jiří Kadeřábek

Žádný člověk

Václav Kašlík

Krakatit

Richard Wagner

Lohengrin

Jacques Offenbach

Orfeus v podsvětí

opera

Anton Pavlovič Čechov

Tři sestry

René Levínský

**Dotkni se vesmíru
a pokračuj**

Jane Austenová

Pýcha a předsudek

Ladislav Fuks

Spalovač mrtvol

Finigan Kruckemeyer

Na moři, zírám nahoru

Federico García Lorca

Krvavá svatba

420PEOPLE, Daniel Špinar a kol.

**Křehkosti,
tvé jméno je žena**Václav Kliment Klicpera,
Milan Šotek**Mlynářova opička**

čínohra

Zbyněk Matějů, Jan Kodet

Malá mořská vílaJohann Sebastian Bach,
Nacho Duato**NACHO DUATO****Multiplicity.
Forms of Silence
and Emptiness.**Jaromír Nohavica,
Beata Bocek, Petr Zuska**Sólo pro nás dva**

balet

Pavel Knolle, Štěpán Pechar,
David Stránský**Cube**

laterna magika

www.narodni-divadlo.cz

Galerie Kodl, s. r. o. / Národní 7, 110 00, Praha 1 / po–pá: 10–18 h / telefon: 251 512 728 / mobil: 602 327 669 / galerie@galeriekodl.cz / www.galeriekodl.cz

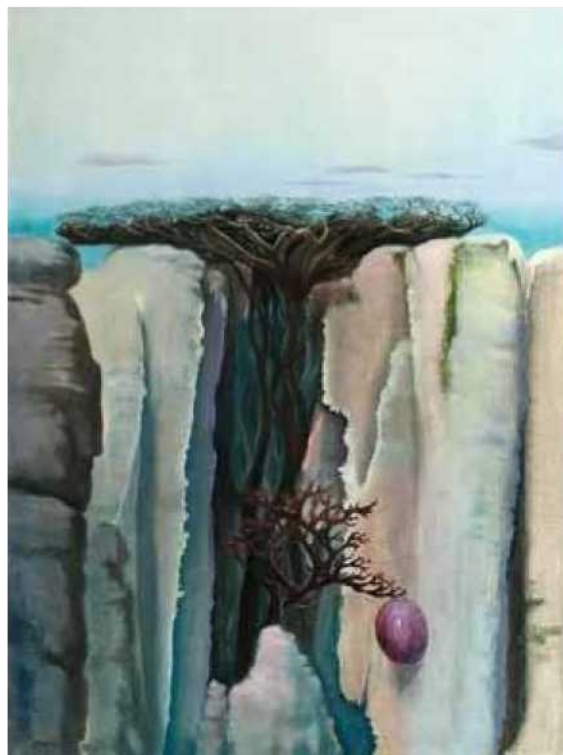
KODL

G A L E R I E

Srdečně Vám děkujeme za spolupráci na historicky druhé nejúspěšnější aukci v České republice, přejeme klidné a příjemné léto a těšíme se na vaši návštěvu na Národní 7.

Zároveň si Vám dovoluujeme oznámit, že přijímáme obrazy do naší podzimní aukce na Žofíně.

Václav Tikal: Skály hostí, dat. 1946, 100 × 80 cm, olej na plátně
vyvolávací cena: 2 800 000 Kč, odhadní cena: 4–5 000 000 Kč



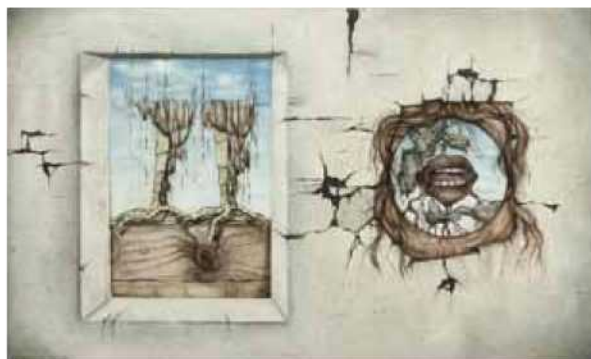
Desetimilionový Medek a rekordy napříč kategoriemi

Galerie Kodl a Vltavín – Sběratelé a investoři utratili na společné aukci galerií Kodl a Vltavín, která se konala poslední květnovou nedělí na pražském Žofíně, úctyhodných 150 milionů korun*.

Nového majitele našlo 62 procent ze 485 nabízených obrazů, prací na papíře a soch. Rekordních 39 obrazů bylo vydraženo za více než milion korun, v cenovém rozmezí od sto tisíc do milionu ještě dalších 90 položek. V nových autorských rekordech se prodaly práce: Rudolfa von Alt, Joži Uprky, Otakara Lebedy, Josefa Ullmanna, Oldřicha Blažíčka, Václava Špály, Josefa Lady, Miloslava Holého, Cyrila Boudy, Endrého Nemese, Mikuláše Medka a Karla Nepraše.

Asi nejvíce sledovanou položkou byl Medkův surrealistický obraz *Bez názvu II* z roku 1949, u kterého aukční síň uváděla odhad 10 až 15 milionů korun. Kupce nakonec našel za 10,2 milionu korun, a o 140 tisíc tak překonal půl roku starý rekord jiného Medkova obrazu ze stejné doby. Jde nejen o autorské maximum, ale současně také o nejvyšší cenu za dílo poválečného umění. Úspěchem je i cena 3,48 milionu za obraz *Hladová věž* z roku 1965, která stačí na devátou příčku v autorově aktuálním top 10.

Nejdražším dílem aukce se přesto nestal Medek, ale Filla. Jeho *Čtenářka Lidových novin* ze začátku 30. let se prodala s dvoumilionovým nárůstem za 14,16 milionu korun. Pro Fillu jde již o patnáctý obraz v ceně nad deset milionů korun. Od téhož autora se prodala ještě dvě zátíši z první poloviny 20. let. Zatímco *Zátíší s partiturou a chrpami* vystoupalo z 2 na 4,8 milionu, o něco mladší *Zátíší s koroptví*, které se na trh vrátilo po třech a půl letech, odešlo po jednom příhozu za 1,92 milionu korun.



MIKULÁŠ MEDEK: BEZ NÁZVU, 1949, olej na plátně, 50,5 × 85 cm, cena: 10 200 000 Kč

JOŽA UPRKA: Z KOSTELA, 1894, olej na plátně, 30 × 99 cm, cena: 3 600 000 Kč

OLDŘICH BLAŽÍČEK: KRAJINA S VESNÍČÍ, 1939, olej na plátně, 100 × 123 cm, cena: 1 560 000 Kč



V prosinci 2012 se přitom prodalo za 3,24 milionu korun.

Mezi překvapení aukce patřil nový cenový rekord Václava Špály, o který se postarala jedna z autorových modrých krajin, rozměrné plátno *Na Otavě* z roku 1928. Několik dražitelů cenu vyhnalo ze 3 milionů až na 8,76 milionu korun. Dosavadní malířův rekord, který patřil obrazu *Harlekýn a Kolombína* ze sbírky Karla Čapka, měl hodnotu 6,12 milionu a nejdražší Špálovy krajiny stály od 4 do 5 milionů korun. Nutno dodat, že navzdory velkému množství Špálových děl, která každoročně projdou trhem, jsou takto rozměrná a typické krajiny z konce 20. let dosti vzácné.

Podobným úspěchem, byť v tomto případě jde jen o druhou nejvyšší cenu v daném žánru, je částka 9,6 milionu korun za *Bárky na pobřeží* od Jana Zrzavého. Loni na podzim se sice obraz *Přístav v Camaret* prodal ještě o pár desítek tisíc draž, rozdíl je však v tom, že tehdy šlo o dílo z roku

1930, zatímco nyní nabízené bárky jsou o téměř dvě desetiletí mladší. Za částky 2,76 a 1,68 milionu korun se prodaly ještě dvě Zrzavého krajiny z přelomu 30. a 40. let.

V kategorii umění 19. století se o největší překvapení postaral panoramatický obraz, patrně studie k většímu plátnu, *Z kostela* od Joži Uprky. Že by toto dílo, jehož dražba startovala na 600 tisících, mohlo pokořit rok starý autorský rekord, který držela varianta malířova nejslavnějšího obrazu *Jízda králů*, by asi tipoval málokdo. Ale stalo se, několik zájemců cenu vyhnalo až na 3,6 milionu korun, což je o 360 tisíc víc, než bylo dosavadní maximum.

Autorským rekordem na českém trhu a jednou z nejvyšších cen za akvarel vůbec je částka 1,56 milionu korun za pohled na Karlův most z Malé Strany od Rudolfa von Alt. Půvabná práce z roku 1842 pochází z restituované Morawetzovy sbírky a na trh se vrátila po deseti letech. V květnu

2006 byla Galeríí Kodl vydražena za necelých 880 tisíc korun. Druhá kresba se stejnou proveniencí, *Chotkova ulice*, která se před deseti lety neprodala, nyní odešla za 900 tisíc korun. Dodejme, že von Altův bezmála dvacet let starý rekord na světovém trhu má hodnotu 221 tisíc liber.

Poprvé milionovou hranici překonal Otakar Lebeda, a to díky přímořské krajině *Concarneau* z let 1898–99. Nárůst z 480 tisíc na 1,02 milionu korun lze vysvětlit tím, že srovnatelné dílo z doby malířova bretaňského pobytu se dosud v aukci neobjevilo. Svě aukční maximum vylepšil také Josef Ullmann, když jeho *Léto* z roku 1910 vystoupalo z 420 tisíc na 1,44 milionu korun. Svůj rekord 960 tisíc korun vyrovnal i Alois Kalvoda. Zatímco loni v prosinci jej stanovila figurativní symbolistní malba *Šílená*, nyní šlo o krajinu *Vlčí máky* z doby kolem roku 1905.

Z krajinářů 19. století se za milionové částky prodaly



OTAKAR LEBEDA: CONCARNEAU

1898–99, olej na plátně, 32,5 x 55,5 cm,
cena: 1 020 000 Kč

JOSEF ŠÍMA: MĚSTSKÁ KRAJINA, 1954

olej na plátně, 54 x 80 cm,
cena: 2 880 000 Kč

ještě obrazy Maxe Haushofera (1,56 milionu) a Antonína Slavíčka (1,92 milionu korun). A tradičně velký zájem byl o díla Václava Radimského, od kterého Galerie Kodl nabídl hned pět obrazů, jež se prodaly za částky od 900 tisíc do 3,12 milionu korun. Nárůst cen Radimského krajin dobře ilustruje obraz *Idyla* z doby po roce 1910, který se na trh vrátil po třinácti letech. V únoru 2003 se prodal za tehdy rekordních 570 tisíc, nyní mu cena 3 miliony korun v žebříčku malířových nejdražších děl stačí až na šestou příčku.

Novým autorským rekordem je cena 1,56 milionu korun za obraz Oldřicha Blažíčka *Krajina s vesnicí* z roku 1939. Toto dílo galerie Vltavín opakovaně nabízela posledních pět let, přičemž původní vyvolávací cena byla dokonce 2,64 milionu korun. Za víc než milion korun byl nicméně

ně Blažíček dosud dražen jen dvakrát, poprvé na jaře 2014. Na aukci galerií Kodl a Vltavín tuto symbolickou hranici vedle *Krajin s vesnicí* překonaly ještě dva další obrazy, *Podzim* z roku 1912 (1,2 milionu) a *Tátní v polích* z roku 1925 (1,08 milionu korun).

Z generace umělců, kteří na uměleckou scénu vstoupili v meziválečném období, byla v nových rekordech dražena díla Josefa Lady, Miloslava Holého a Cyrila Boudy. Lada své maximum vylepšil o 360 tisíc, když obraz *Mikulášská nadílka* z roku 1937 vystoupal ze 720 tisíc až na 2,28 milionu korun. Rekordy Holého a Boudy jsou o řád jinde, pro oba však jde o výrazný cenový skok. Holého obraz *Stavidla v Bavorově* z roku 1929 našel kupce za 372 tisíc, o dva roky mladší Boudův obraz *Povaleč v Le Havre* byl ještě o 24 tisíc korun dražší.



BOHUMÍR MATAL: MILENCI, 1968

olej na plátně, 120 x 110 cm,
cena: 1 140 000 Kč

KAREL NEPRAŠ: PŘEPADENÍ

KRÁLÍKÁRNY, 1968–70,
litina, kov, barvy, dřevo, 180 x 248 x 70 cm,
cena: 1 080 000 Kč

* Není-li uvedeno jinak, jsou všechny ceny včetně aukční provize, která se pohybuje od 15 do 25 % ceny dosažené v sále.



Dílčím rekordem je ještě cena 492 tisíc korun za kresbu Františka Janouška. Další jeho kresba se prodala za 360 tisíc korun.

Podle očekávání zaujaly oba obrazy Endreho Nemesa, které jsme představovali v květnovém „na trhu“. Práce z přelomu 30. a 40. let se prodaly s výraznými nárůsty za 1,68 a 1,8 milionu korun. Na českém trhu jde o autorův nový aukční rekord, při prodeji malířovy pozůstalosti před čtyřmi lety ve Stockholmu bylo však jedno z Nemesových zátiší z roku 1936 vydraženo ještě o čtvrt milionu korun draž.

Jako můstek k poválečnému umění nám může posloužit *Městská krajina* od Josefa Šímy. Obraz z roku 1954, o jehož prodeji začátkem dubna ve Francii jsme psali v květnovém čísle, vystoupal z 1,8 na 2,88 milionu korun. Druhou nejvyšší cenou a prvním

několikamilionovým prodejem od června 2012 je 4,92 milionu korun za bezejmenný obraz Václava Boštíka z 80. let. Mimořádným úspěchem je také 1,14 milionu korun za abstraktní obraz *Milenci* z roku 1968 od Bohumíra Matala. Za částky nad půl milionu korun byly dosud draženy jen Matalovy práce ze 40. a 50. let vycházející z poetiky Skupiny 42.

Prvním milionovým dílem Karla Nepraše se stala socha *Přepadení králíkárný* z konce 60. let, která vystoupala z 840 tisíc na 1,08 milionu korun. Toto dílo se už v aukci jednou objevilo, byť v jiné edici – loni na jaře byla neúspěšně nabízena její druhá varianta, posmrtně sestavená z odlitků dochovaných v umělcově ateliéru. Nyní dražená socha byla tou, kterou po výstavě ve Špálově galerii v roce 1970 zakoupil italský galerista a sběratel Artur Schwarz. / JS

Lada po deseti letech a výjimečný Ženíšek

Dorotheum – Jarní aukce Dorothea v sobotu 28. května v hotelu Marriott vynesla 13 milionů korun. Prodalo se celkem 268 děl, což představuje zhruba polovinu všech nabízených položek. Celkem 19 děl se prodalo za více než sto tisíc korun, milionovou hranici překonala jedna položka.

Nejdražší dílo aukce, kvaš Josefa Lady *Hon na návsi*, skončil po delší licitaci několika zájemců ze sálu a na telefonu na ceně 1,32 milionu korun. Humorná kresba z roku 1942 se na trh vrátila po deseti letech, v květnu 2006 byla první Ladovou miliónovou prací. I když se nyní prodala o 300 tisíc draž než tehdy, stačí to jen na třetí až pátou příčku v Ladově top 10. Rekordem je naopak cena 96 tisíc korun za barevnou litografii *Vodník* z roku 1942. Různým tiskům Vodníka přitom patří celá první desítka v kategorii Ladových grafik.

Tři Venuše Ladislava Sutnara středního formátu, které nechyběly na jeho výstavách z posledních let, se prodaly za částky od 600 do 660 tisíc korun, což odpovídá předchozím prodejům srovnatelných Sutnarových maleb. Jejich dražba začínala na motivačních 360 tisících korun, což vyvolalo živý zájem v sále.

V kategorii starého umění a umění 19. století k mnoha překvapením nedošlo. Déle se bojovalo pouze o miniaturu s portrétem dámy, malbu olejem na plechu z doby kolem roku 1700, která vystoupala ze 14 na 38 tisíc korun. Jinak se prodávalo především za vyvolávací ceny: *Krajina s pastýřem* Simona Denise (168 tisíc), *Na břehu jezera* Leopolda Stephana (180 tisíc), *Louky u Valmondois* Antonína Chitussiho (264 tisíc korun).

Mimořádnou událostí byla nabídka obrazu s historickou te-

matikou *Záhuby adamitů* Františka Ženíška. Šlo o olejovou studii k nedokončenému monumentálnímu plátnu z roku 1903, které je v majetku Národní galerie a které zdobí obálku malířovy monografie vydané v roce 2005 k výstavě ve Valdštejnské jízdárně. Ženíškovy malby se na trhu objevují poměrně vzácně, malby s epickým námětem jsou pak zcela ojedinělé. Obraz se prodal za vyvolávací cenu 264 tisíc korun, i to však znamená nové Ženíškovo aukční maximum navýšené o 87 tisíc korun.

Umění 20. století se prodávalo vesměs za standardní ceny: *Špálový Pivoňky* (780 tisíc), *Dívka v kroji* Gustava Mallého (288 tisíc), rozměrný pastel *Bez názvu* Adrieny Šimotové (216 tisíc). Dobrého výsledku dosáhl olej *Stříbrná noc* Oty Janečka z roku 1979 vydražený za 192 tisíc korun (vyvolávací cena 96 tisíc). Zájem byl i o díla Josefa Hubáčka (Dorotheum jich nabídl pět a prodala se všechna, některá s vyššími nárůsty), Ferdinanda Kotvalda (jehož všech deset děl získalo nové majitele), krajiny Gustava Porše či motivy dostihů Ludvíka Vacátka (*Hubertův lov* za 78 tisíc korun).

Zajímavé výsledky přinesly zejména práce na papíře. *Kamzíci* Franze Xavera von Pausingera, monumentální kresba uhlím a barevnými křídami (124 × 184 cm), se stala bezkonkurenčně nejdražším dílem této kategorie, když vystoupala z 54 až na 288 tisíc korun. Velký zájem byl i o kresbu nedávno zesnulého Adolfa Borna *Orient expres*, kterou nový majitel dražil až do výše 204 tisíc korun (vyvolávací cena 48 tisíc). Dostala se tak do první desítky nejdražších autorových děl. Drobné lepty Bohuslava Reynka se prodaly také dobře: *Ukřižovaný* za 72 tisíc



JOSEF LADA:
HON NA NÁVSI, 1942,
kvaš na papíře,
37 × 59 cm,
cena: 1 320 000 Kč

FRANTIŠEK ŽENÍŠEK:
ZÁHUBA ADAMITŮ,
1903, olej na plátně,
45 × 73 cm,
cena: 264 000 Kč



FRANZ XAVER VON PAUSINGER: **KAMZÍCI**
kombinovaná technika
na papíře, 124 × 184 cm,
cena: 228 000 Kč



a *Bez názvu* za 43 tisíc korun. Z fotografií měly úspěch *Okno mého ateliéru* (108 tisíc) a *Zátiší se sklenicí a ovocem* (144 tisíc korun) od Josefa Sudka.

Nejvýraznějším prodejem v oblasti sochařství se stal *Oltařík* Josefa Váchala z roku 1916. Mosazná ruská ikona vsazená do autorského řezaného rámu s nápisem „Sancta Maria Mater Dei Ora pro nobis“ vystoupala z minimálního podání 17 tisíc až na konečných 84 tisíc korun.

Zajímavým keramickým artefaktem byl půlmetrový *Putti* (*Alegorie jara*) podle návrhu Kar-

la Klimta z manufaktury Bernard Bloch v Dubí (kolem roku 1915). Soška se dostala až na cenu 72 tisíc korun (vyvolávací cena 41 tisíc), to je prozatím nejvíce za dílo této manufaktury. Obdobná (jen porcelánová) *Alegorie léta* byla prodávána v roce 2014, s vyvolávací cenou necelých 22 tisíc korun však kupce nenašla.

V oblasti skla byl zájem především o lidové podmalby. *Svatá Matylda z Quedlinburgu* i *Poslední večere Páně*, české práce z 19. století, se prodaly s nárůsty za 34 a 36 tisíc korun (vyvolávací cena obou 11 tisíc). / TEREZA KOUČKA

49. AUKCE

galerie
DOLMEN

ve středu 31. srpna 2016 v 18.30 hodin v Topičově
salónu, Národní 9, Praha 1

Předaukční výstava dražených děl proběhne v Galerii Dolmen,
Pštrossova 31, Praha 1:
pondělí 22. 8. – středa 31. 8. 2016

www.galerie-dolmen.cz



Stanislav Lolek, Krajina s chalupou,
olej, karton, 50 x 60,5 cm, okolo roku 1910,
vyvolávací cena: 39 000 Kč



František Gross, Postavy, stroje,
olej, sololit, 30 x 45 cm,
vyvolávací cena: 95 000 Kč



Kamil Lhoták, Pět neděl v balóně, olej, plátno na
kartonu, 25 x 11 cm, rok 1981, soupis díla č. 1979/21,
vyvolávací cena: 190 000 Kč

PŘIPRAVUJEME PRO VÁS V NOVÉ SEZONĚ

B. Brecht

HOVORY NA ÚTĚKU

Režie J. Borna a M. Hanuš

Premiéra 3. prosince 2016

A. P. Čechov

RACEK

Režie M. Kukučka a L. Trpišovský

Premiéra 20. května 2017

KRÁTKÁ DLOUHÁ

I. Vyrypajev

ILUZE

Režie A. Burianová

Premiéra 15. října 2016

J. Bílý – A. Stodolová

DATING V OSMI

Režie A. Stodolová

Premiéra 11. ledna 2017

DIVADLO
VDLOUHÉ

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

21.
SEZONA



FOR DECOR & HOME

KONTRAKTAČNÍ VELETRH DEKORACÍ, SKLA,
BYTOVÝCH A KUCHYŇSKÝCH DOPLŇKŮ
A DÁRKOVÉHO ZBOŽÍ



PVA
EXPO PRAHA

www.fordecor.cz

8.–10. 9. 2016

VÝZNAMNÉ PŘIHLÁŠENÉ FIRMY NA LETOŠNÍ ROČNÍK VELETRHU



Nově objevený Kubín a rekordní starožitnosti

Arthouse Hejtmánek – Společnost Arthouse Hejtmánek na své červnové aukci, která se konala ve čtvrtek 2. června, nabídla tři stovky uměleckých děl a starožitností od antiky po současnost. O kvalitě dražené kolekce svědčí, že mezi desítkou děl vydražených za více než milion korun jsou hned čtyři položky z kategorie starožitností. Aukce dohromady vynesla 46 milionů korun a nového majitele našly dvě třetiny nabízených položek. Za částky nad sto tisíc korun bylo draženo 59 obrazů, soch, zbraní, hodin, keramiky i nábytku.

Nejdražší a nejsledovanější položkou aukce byl nově objevený *Autoportrét* Otakara Kubína z přelomových let 1913–14, který galerie krátce před aukcí získala ve Francii. Cena startovala na 2,23 milionech, během deset minut trvající dražby však vystoupala až na 5,95 milionu korun, což je třetí nejvyšší částka za dílo tohoto autora na českém trhu. Jde o výjimečnou malbu dobou svého vzniku, námětem i suverénním malířským zpracováním. Jiný Kubínův autoportrét neznáme, ztotožnění portrétovaného se samotným umělcem, které navrhl autor posudku Tomáš Vlček, se však zdá být přesvědčivé.

Ještě výraznější boj než o Kubína se strhl o monumentální (240 na 335 cm) obraz *Velká Sfinga v Gíze* od německého umělce a mystika Karla Wilhelma Diefenbacha, který byl hlavní postavou loňské výstavy *Umělci a proroci* v Národní galerii. Z minimálního podání 595 tisíc se cena rychle dostala až na 2,23 milionu korun. To je nový celosvětový rekord za dílo tohoto autora.

S výraznými nárůsty byly draženy i další milionové položky, z nichž většina startovala na statisícových částkách. Zmenšená

verze Brožíkova *Mistra Jana na koncilu kostnickém* se prodala za 3,22 milionu korun, více než dvojnásobek minimálního podání, a stala se tak nejdražší autorovou historickou malbou, druhou nejdražší celkově. Z 223 tisíc na 1,61 milionu vylétla *Dívka v kroji* od Joži Uprky a z 273 tisíc na 1,32 milionu *Tahitanka* od Maxe Kopfa. Pro Uprku šlo o šestý milionový prodej, třetí v letošním roce, pro Kopfa dokonce teprve o druhý.

Posledním milionovým obrazem byla *Lesní cesta* od Julia Mařáka. Komorní krajina z let 1885–89 našla kupce za 1,11 milionu korun, dvojnásobek vyvo-

lávací ceny. Za necelých 199 tisíc korun se prodala ještě Mařákova drobná (11 × 17,5 cm) *Krajina s figurální stafáží*. Jiné dvě menší autorovy krajiny však zůstaly nevydraženy. Z umění 19. století dále slavila úspěch díla Václava Brožíka (322 tisíc), Augusta Bedřicha Piepenhagena, Hanuše Schwaigera (shodně 347 tisíc), Josefa Ullmanna (273 tisíc) a Otakara Lebedy (248 tisíc korun). Zmínit je třeba také dva obrazy starých mistrů – mariánský obraz v květinovém rámu připsaný Janu Brueghelovi mladšímu (930 tisíc) a *Hlavu starce* od Petra Brandla (744 tisíc korun).

Stejně bohatá na překvapivé nárůsty byla i kategorie starožitností. Nejdražším kusem se zde stala honosná osmanská šavle z první poloviny 17. století, za kterou vítěz aukce nabídl 4,08 milionu korun, více než trojnásobek minimálního podání. Možná ještě větším úspěchem je však cena 1,36 milionu korun za kubistické trumeau, jehož autorem by mohl být Josef Chochola. Jde o vůbec o nejvyšší cenu za český nábytek dosaženou v aukci. Milionovou hranici dále překonaly dvě párové vázy Gallé, které se dostaly ze 434 tisíc na 1,24 milionu, a francouzský barokní



OTAKAR KUBÍN: AUTOPORTRÉT
1913–14, olej na plátně, 61 × 50 cm,
cena: 5 952 000 Kč

KARL WILHELM DIEFENBACH:
VELKÁ SFINGA V GÍZE, 1903
olej na plátně, 240 × 335 cm,
cena: 2 232 000 Kč

JOSEF CHOCHOL (?):
KUBISTICKÉ TRUMEAU, 1912–13
Měkké dřevo, dýhováno,
tmavě mořený dub, 78 × 98 × 50 cm,
cena: 1 364 000 Kč



AQUAMANILE, Německo, 13.–14. stol.,
slitina bronzu a cínu, 31 × 28 × 10 cm,
cena: 868 000 Kč

HABÁNSKÝ DŽBÁN

západní Slovensko, 1703,
fajáns, bílá glazura, výška 38,5 cm,
cena: 310 000 Kč

psací sekretář zdobený technikou boule, který ze stejné vyvolávací ceny vystoupal na 1,11 milionu korun.

Úspěchem je rovněž cena 868 tisíc za bronzové raně gotické aquamanile ve tvaru lva, 508 tisíc za dvoumetrové párové figury světlonošů, 335 tisíc za renesanční kamej ve zlaté montáži nebo 248 tisíc korun za stříbrný cestovní čajový servis. Ve všech uvedených případech konečná cena přesáhla minimální podání dvoj- a vícenásobně. Výčet stotisícových položek tím však zdaleka nekončí.

Nový rekordem českého trhu je cena 310 tisíc korun za habánský džbán s cínovým víkem a vymalovaným letopočtem 1703. Habánský hluboký talíř byl současně vydražen za 223 tisíc a slánka za 174 tisíc korun. Rekordem ve své kategorii je i cena 211 tisíc korun za nástěnnou barokní Müllerovu mapu Čech s barevně vyznačenými jednotlivými kraji.

Tradičně silnou podkategorii starožitností představují hodiny. Nejdražším kusem v nabídce Arthouse Hejtmánek byly kapesní sluneční hodiny vyrobené v Mni-



chově roku 1589, které se prodaly za 595 tisíc korun, více než dvojnásobek minimálního podání. Za vysoké částky byly dále draženy biedermeierové stojací hodiny (347 tisíc) či stolní kubistické hodiny od Otakara Novotného (136 tisíc korun). Za více než sto tisíc byly draženy ještě například tři další nábytkové kusy, pět položek z kategorie zbraní a dva další párové svícny.

Velice kvalitní byla také nabídka soch. Kolorované bustě Voskovce a Wericha od Otakara Švece jsme se ostatně v květnu věnovali v rubrice „na trhu“. Tato sádrová soška se prodala v novém autorském rekordu za 459 tisíc korun, více než dvojnásobek vyvolávací ceny. Za stejnou částku byla vydražena také dvojice mramorových lvů podle Antonia Canovy. Bojovalo se ale také o *Alegorii závisti* od římského barokního sochaře Ercolea Ferrata (248 tisíc), *Hlavu ženy* od Otta Guttfreunda (198 tisíc), *Dívku pod závojem* od florentského sochaře přelomu 19. a 20. století Cesara Lapiniho (186 tisíc) nebo pozdně gotického *Vítězného Krista* (136 tisíc korun). Autorským rekordem je cena 149 tisíc za sádrovou sochu *České řeky* od Karla Dvořáka, jejíž dražba původně startovala na necelých 19 tisících korun. / JS

Březina za trojnásobek

Pictura – Nejdražším dílem červnové aukce společnosti Pictura, která se konala ve středu 8. června v pražském Velkopřevorském paláci, se stalo květinové zátěší Václava Špály, které se prodalo za 1,46 milionu korun. Dohromady aukce vynesla 5,5 milionu korun, přičemž nového majitele našla třetina ze dvou set nabízených položek. Hranici sta tisíc korun překonalo osm obrazů, nad milion byla dražena jen zmiňovaná Špálova kytice.

Největším úspěchem je nový autorský rekord jednoho z „menších“ mařákovců, předčasně zesnulého Václava Březiny (1862–1906). Jeho zářivá *Lesní krajina s potokem* z doby kolem roku 1904 vystoupala z 232 na téměř 275 tisíc korun. Průměrná cena za Březinovy obrazy evidované v databázi ART+ je zhruba třeti-

nová a jeho předchozí, tři roky staré cenové maximum bylo o sto tisíc korun nižší. Nutno dodat, že za posledních patnáct let trhem prošly jen dvě desítky děl Václava Březiny a že všechny do jednoho našly kupce.

Zájem byl i o práce dalších krajinářů – od Haushoferova žáka Huga Ullika (244 tisíc) přes českoněmeckého malíře Fritze Gärtnera (146 tisíc) až po korsickou krajinu od Otakara Nejedlého (134 tisíc korun). Nadprůměrná je i cena 171 tisíc za obraz *Podvečer* od Gustava Macouna, který startoval na 73 tisících korun. Z poválečného umění zmiňme alespoň kombinovanou techniku na papíře *Ukřižovaný* od Jitky Válové (232 tisíc) a asambláž *Jeden a půl litru sakrální architektury* od Jiřího Koláře (98 tisíc korun). / JS



VÁCLAV BŘEZINA:
LESNÍ KRAJINA S POTOKEM, kolem 1904
olej na lepence, 51 × 65 cm,
cena: 274 500 Kč

PRONÁJEM VOLNÝCH GALERIJNÍCH PROSTOR VHODNÝCH I PRO STAROŽITNICTVÍ

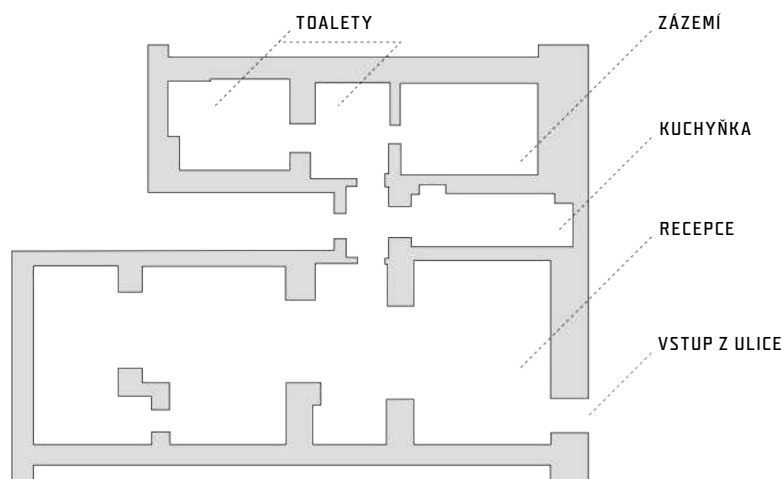
Velehradská 12, Praha-Vinohrady

Rádi vás provedeme. Tel.: 604 500 093, 777 558 553

5 minut od metra Náměstí Jiřího z Poděbrad

polosuterén 200 m²

nájemné 35 000 Kč/měsíc



AUKČNÍ TIP – GALERIE KODL



FRANTIŠEK JANOUŠEK: LISTEM POČATA – KONČÍ LÁSKA POBŘEŽÍ
dat. 1936–1942 / olej na plátně / 97 × 146 cm / rám

draženo: 27. 11. 2016 od 13 hodin
místo: Palác Žofín,
Slovanský ostrov, Praha

vyvolávací cena: 2 500 000 Kč
odhadní cena: 3–4 000 000 Kč
www.galeriekodl.cz

KODL
G A L E R I E

Na trhu velice vzácně se objevující špičková velkoformátová práce vysoké galerijní a sběratelské hodnoty je mistrnou ukázkou autorova osobitého pojetí expresivního surrealismu, jímž výrazně obohatil českou i světovou výtvarnou scénu. Monumentální, až rituálně pojatá malba je odrazem Janouškova osobního velice niterného, intenzivního a živého prožitku dvou světových válek, před nimiž ve svých obrazech utíká mimo všední realitu, do jiného fantastického světa, ve kterém dává volný průchod veškerým svým drásavým myšlenkám a nočním mýrám. Dramatická, syrová a vysoce imaginativní scéna zachycující zvláštní figuru připomínající člověka, zvíře, či snad pouhý přízrak je brilantním dokladem umělcova malířského mistrovství a je bezesporu jedním z vůbec nejlepších reprezentantů Janouškovy vrcholné periody tvorby, jež v sobě snoubí veškeré nejvyšší kvality jeho práce.

Sběratelskou atraktivitu plátna dokládá i jeho publikování a reprodukování v umělcově monografii (J. Chalupecký: František Janoušek, Praha 1991, obr. č. 100). Práce pochází přímo z Janouškovy pozůstalosti.

Medek, Sýkora, Šimotová a ještě několik dalších rekordů

1. Art Consulting – Třetí specializovanou večerní aukci poválečného a současného umění uspořádala ve čtvrtek 9. června v Topičově salonu aukční síň 1. Art Consulting. Nového majitele našlo 54 z 68 nabízených děl, tedy skvělých 80 procent. Celkový obrát více než 24 milionů korun je dosud nejvyšší u tohoto typu aukce. Za více než milion se prodaly čtyři obrazy, dalších 34 děl bylo draženo v rozmezí od sto do šesti set tisíc korun. Pět autorů zaznamenalo nové rekordy.

Nejvýraznějším nabízeným dílem byl monumentální Medkův obraz *Festival kruhu* z roku 1962, stěžejní práce z hlediska jeho dalšího uměleckého vývoje. Nefigurativní plátno s typickou medkovskou kombinací červené a modré, které předjímá podobu a formu jeho následného díla, se prodalo po čtyřech příhozech za více než 5,5 milionu korun. Dosažená cena je nejvyšší za práci z 60. let na českém trhu, draž se prodaly jen tři Medkovy rané surrealistické obrazy.

Novým autorským rekordem je cena 4,54 milionu korun za další zásadní obraz ze stejného období, *Čtverečkovou strukturu* od Zdeňka Sýkory. Jde o jeden z osmi strukturálních obrazů, které vznikaly v letech 1962–63 řazením jednotlivých prvků na bázi kombinatorických principů. Dosavadní autorovo maximum, které držely od února 2008 monumentální *Dva trojúhelníky* z počátku 70. let, obraz překonal o pouhých 60 tisíc korun, a to jen díky vyšší provizi.

O nová autorská maxima šlo i v případě dvou zbývajících milionových položek, obrazů Adrieny Šimotové a Josefa Istlera. I když se obraz *Zrcadlo* Adrieny Šimotové z roku 1971 prodal jen s minimálním nárůstem oproti vyvolávací ceně, stal se vůbec prvním autorčiným dílem, které v aukci překonalo milionovou hranici, a cena 1,89 milionu korun je dvojnásobkem jejího předchozího aukčního maxima. Nejde však zdaleka o takové

překvapení, jak by se mohlo zdát. Srovnatelný obraz *Bílá noc*, který zůstal na březnové aukci stejné aukční síně nevydražen, byl nabízen ještě o 240 tisíc korun draž.

Josef Istler své předchozí aukční maximum překonal o více než 700 tisíc, když jeho raný obraz *Bažiny* z roku 1945 vystoupal 1,14 milionu až na 1,71 milionu korun. Na nové rekordy dále dosáhl Jaroslav Paur s obrazem *Město* z roku 1978 (168 tisíc korun) a Oldřich Smutný s olejem *Z cyklu Modrobílé krajiny* z roku 2002. U něj činilo minimální podání 144 tisíc korun, to se však záhy vyšplhalo až na cenu 264 tisíc korun.

Za velmi solidní ceny se prodala řada dalších děl: *Rozřízneme vaše střevo* Jiřího Načeradského (576 tisíc, třetí nejdražší autorova malba), monumentální kouřová malba *Bez názvu (Oči)* Magdaleny Jetelové (564 tisíc, druhé nejdražší autorčino dílo domácího trhu), *V prádelně* Bedřicha Dlouhého (shodně 564 ti-

síc), *Kinetické plochy* Vladislava Mirvalda (420 tisíc, druhé nejdražší dílo), *Krajina* Karla Valtra (360 tisíc, druhé nejdražší dílo), *Apokalypsa: Sedm pečetí* Jana Koblas (276 tisíc) či opakovaně dražený *Okraj* Daisy Mrázkové (132 tisíc, druhé nejdražší autorčino dílo).

Z autorů narozených ve druhé polovině 20. století zaujali nejvíce Jan Merta, Georg Dokoupil a Petr Nikl. Nepříliš často nabízený Georg Dokoupil byl zastoupen dvěma obrazy z 80. (*Bez názvu*) a 90. let (*Pojídač špaget*). Prodaly se oba, druhý z nich za 252 tisíc korun, což znamená čtvrtou nejdražší Dokoupilovu malbu domácího trhu. Velkoformátové *Švýcarské lázně* Jana Merty se dostaly k zájemci ze sálu za 528 tisíc korun, což je třetí nejvyšší aukční cena za autorovu malbu. Podobné rozměry (155 × 145 cm) má i monochromní malba *Netřesk* Petra Nikla, která se z minimálního podání 90 tisíc vyšplhala na 144 tisíc korun. / **TEREZA KOUCKÁ**



MIKULÁŠ MEDEK:
FESTIVAL KRUHU, 1962,
olej na plátně, 161 × 125 cm,
cena: 5 546 000 Kč

ZDENĚK SÝKORA:
ČTVEŘEČKOVÁ
STRUKTURA, 1963,
olej na plátně, 136 × 100 cm,
cena: 4 543 000 Kč

ADRIENA ŠIMOTOVÁ:
ZRCADLO, 1971,
akryl na sololitu,
185 × 168,5 cm,
cena: 1 888 000 Kč



Jiří Sopko

Kresby 1968 — 2002
(ze sbírek Galerie Gema)
17/6 — 9/9/2016

Galerie Gema / Máchova 27, Praha 2 / www.gemagalerie.cz





Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací



BUDOUCNOST TRADICE

06. 05. – 21. 08. 2016

Záštitu nad výstavou převzali
člen Rady Jihomoravského kraje
Ing. Jiří Němec a děkanka
Fakulty multimediálních komunikací
Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.



Regionální muzeum v Mikulově / Zámek 22/1
www.mzm.cz, www.utb.cz, www.rmm.cz

FAIT GALLERY

Ve Vaňkovce 2, Brno
www.faitgallery.com

Václav Stratil Krajiny

15/6—30/7/2016
21/9—19/11/2016

Tomáš Bárta Vnější nastavení

15/6—30/7/2016

Markéta Magidová Tertium non datur

15/6—30/7/2016

Matěj Smetana Postupy a objevy

21/9—19/11/2016

Christian Weidner Lukas Kaufmann Erase/Rewind

21/9—19/11/2016



Sklo, fotografie a poválečné umění

Prague Auctions – Společnost Prague Auctions jarní část aukční sezony zakončila v neděli 12. června trojicí aukcí zaměřených vedle poválečného a současného umění také na fotografii a autorské a malosériové sklo. Nového majitele našlo 63 procent z více než devíti set dražených položek, dohromady za téměř 7,2 milionu korun. Hranici sta tisíc korun překonalo sedm obrazů a jeden z odlitků *Polibku* od dvojice Libenský-Brychtová.

Z nabízených děl poválečného umění se nejdražší prodal obraz Vlastimila Beneše *Kluziště* z roku 1958, který odešel za vyvolávací cenu 400 tisíc korun. Za první podání se prodal také pastel *Schránka*, dílo Adrieny Šimotové z roku 2005 (312 tisíc korun). Z 85 na 187 tisíc vystoupal obraz *Last Day in Paradise* od streetartového Pasty Onera a bojovalo se také o raný obraz *Vejmínek* od Michaela Rittsteina, který se dostal ze 116 na 150 tisíc korun. Úspěchem je rovněž cena necelých 99 tisíc za část rané instalace a performance *Plumbař* Kristofa Kintery z roku 1995. Shodně po 75 tisí-

cích korun se současně prodaly dvě Kinterovy kresby litým epoxidem, což je dosud nejvyšší cena za díla tohoto typu.

Z více než dvou set fotografií našla kupce polovina snímků, dohromady za téměř 1,3 milionu korun. Nejdražší se prodala fotografie Ludvíka Součka *Krejčovská panna* z roku 1951 (81 tisíc) a titulní dílo aukce, roláž *Záda* od Václava Chocholy, která vystoupala z 31 na 67 tisíc korun. Největší boj se však strhl o akt Františka Drtikola, který se z motivačních 7,5 tisíce dostal až na 65 tisíc korun.

Poloviční úspěšnost měla i kategorie skla, ve které se prodalo 82 ze 160 nabízených mís a váz. Nejdražší kusem byl již zmiňovaný *Polibek* od Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové, který se prodal za vyvolávací cenu 262 tisíc korun. Šlo již o desátý odlitek této slavné plastiky, který prošel českým trhem. Za částky od 36 do 40 tisíc korun se prodaly čtyři foukané vázy Lubomíra Blechy ze začátku 60. let. Většina ostatních děl byla dražena za částky do deseti tisíc korun. / js

Od Balbína po Mirvalda

ZeZula/Dolmen – Společnost ZeZula na své 51. aukci nabídla 860 položek, především z kategorie drobnějších starožitností. Kupce našla více než polovina nabízených obrazů, grafik, starých tisků, skla, porcelánu, šperků či historických rámců, dohromady za necelé 2 miliony korun. Nejdražší položkou aukce se stala barokní skříň, která se prodala po několika příhozech za 130 tisíc korun. Z děl s výraznějšími nárůsty jmenujme ještě sadu stříbrných příborů pro šest osob firmy František Bibus (32 tisíc), latinsky psaný *Výtah z českých dějin* Bohuslava Bal-

bína vydaný roku 1677 (21 tisíc) nebo papírový reliéf od Güntera Ueckera (30 tisíc korun).

Červnová aukce Galerie Dolmen, která ve středu 22. června uzavřela první polovinu aukční sezony, vynesla 1,5 milionu korun, přičemž nového majitele našla pětina z více než pěti set nabízených obrazů a grafik. Největším úspěchem byl prodej obrazu Vladislava Mirvalda *Torzní válec* ze začátku 90. let za 346 tisíc korun, což je třetí nejvyšší cena za Mirvaldovo dílo. Za více než sto tisíc, konkrétně za 216 tisíc korun, se prodal ještě obraz *Říčky* od Josefa Jíry. / js

VLADISLAV MIRVALD:
TORZNÍ VÁLEC, 1992–94,
olej na plátně, 99 × 45 cm,
cena: 345 600 Kč



ADRIENA ŠIMOTOVÁ:
SCHRÁNKA, 2005,
pigment na papíře, 99 × 64 cm,
cena: 312 500 Kč

VÁCLAV CHOCHOLA:
ZÁDA, 1961,
černobílá fotografie, 40 × 30 cm,
cena: 67 500 Kč





Friedrich Feigl

Oko vidí svět

GAVUCHEB

 alšova
jihočeská
galerie

Galerie výtvarného
umění v Chebu
30. června – 25. září 2016

Alšova jihočeská galerie,
Wortnerův dům, České Budějovice
26. ledna – 16. dubna 2017

Kurátor: Nicholas Sawicky
Nakladatelství Arbor vitae k výstavě vydává
monografii s příspěvky Rachel Dickson,
Sarah MacDougall, Arno Paříka,
Nicholase Sawického a Zuzany Skořepové.

Podobizna Margarete Feiglové kol. 1910–11

Šíma v Paříži

Na jediný červnový týden naplánovala trojice aukčních síní v Paříži prodej hned sedmi pláten Josefa Šímy. Jedno z nich, obraz *Épave (Troska)* se postaral o nový Šímův aukční rekord. Nabízen byl po boku děl Ivese Kleina nebo Cy Twomblyho a dražitelé za něj byli ochotni zaplatit pátou nejvyšší částku aukce.

Jedná se o temperu vytvořenou ve Francii v roce 1932, která byla aukční síní Christie's nabízena s výrazně podhodnoceným odhadem 70 až 100 tisíc eur (bez aukční provize). Po mimořádně dlouhé liciaci, kdy o plátno bojoval telefonický limit a zájemce na sále, byla tato kompozice přiklepnuta za šestinásobek horní hranice odhadu, tedy za 600 tisíc eur. To včetně provize aukční síně činí 721 tisíc eur, přičemž k této částce je třeba ještě připočíst DPH z provize, droit de suite – poplatek pro držitele autorských práv – a za předpokladu, že nabyvatel díla pochází z Evropské unie, ještě dovozní DPH z kladívkové ceny.

Reálná cena tak ve výsledku vystoupá na téměř 794 tisíc eur. Případný kupec z České republiky by tak, pokud budeme počítat s kurzem v den aukce, zaplatil 21,5 milionu korun. Vzhledem k částce, která je i v rámci spekulativně tolik oblíbených bohemik poměrně vysoká, je pravděpodobné, že toto opakovaně vystavované a publikované dílo skončilo u konečného sběratele. Přestože žádná Šímova práce dosud v aukci výše obchodována nebyla, nelze říci, zda se z dlouhodobého hlediska jedná o autorův tržní strop.

Šímovy surrealistické obrazy z konce 20. a 30. let jsou na českém a světovém trhu raritní a za posledních deset let by se daly spočítat na prstech jedné ruky. Je možné, že dosavadní, osm let trvající maximum velkoformátové *Lédy s labutí (Ztroskotání)* z roku 1938 (aktuálně k vidění na výstavě *Krása bude křečovitá* v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou), jejíž nárůst z minimálního podání 3,3 milionu na téměř 17,23 milionu korun byl tehdy bezprecedentní a posunul cenové uvažování o tomto malíři.

Přestože informace v aukčním katalogu hovořily úsporně, *Troska* se může pochlubit výjimečnou proveniencí, která je svým způsobem také svědectvím o celoživotním přátelství mezi malířem Josefem Šímou a Jiřím Voskovcem. Již z období malířova školení u prof. Jana Preislera jsou v Národní galerii dochované podobizny všech sourozenců Voskovcových. Šímův otec byl totiž kameníkem a sochařem a později i vedl „veřejné kursy pro pro kreslení, malování a modelování“ (mezi jeho žáky patřil František Kupka, Otakar Španiel nebo Bohumil Kubišta) a udržoval přátelské styky se zcestovalým malířem Soběslavem Pinkasem, Voskovcovým dědem, a jeho rodinou.

Je dobré připomenout, že když se Jiří Voskovec v roce 1905 na sázavské Pinkasově chalupě narodil, jeho příjmení bylo Wachsmann. Malíř Alois Wachsmann, který také navrhoval scény a kostýmy pro Osvobozené divadlo, byl Jiřího bratrancem. Rodinné zázemí bylo historicky frankofilní, takže bylo přirozené, že Voskovec odjel studovat lyceum do Dijonu, odkud v roce 1921 píše do Československa vůbec první článek o italském futurismu a o dvě léta později obesílá Bazar moderního umění obrazovou básní *Jízda na motocyklu*, vytvořenou zcela v duchu Marinettiho manifestu. Po návratu vstoupil do hnutí Devětsil, jehož byl Šíma zakládajícím členem, a plně se zapojil do prvorepublikového avantgardního milieu.

V tu dobu však byl už jeho přítel několik let v Paříži, kde se nejprve živil vytvářením

JOSEF ŠÍMA: *LÉDA S LABUTÍ*, 1938,
olej na plátně, 83 × 146 cm,
cena: 17 228 000 Kč, Galerie Art Praha 21. 9. 2008





JOSEF ŠÍMA: TROSKA, 1932,
tempera na plátně, 66 × 109,2 cm,
cena: 21 510 000 Kč, Christie's 8. 6. 2016

knížních vazeb a výrobků z kůže, později jako módní návrhář. Šíma se zde ale rychle etabloval a stal se členem uskupení *Le Grand Jeu* (Vysoká hra), sdružujícího zejména básníky a literáty. Některé texty přitom transponoval do češtiny Voskovcův starší bratr Prokop, překladatel z francouzštiny, ruštiny a angličtiny, díky němuž vyšlo také první souborné vydání díla francouzského „proletého básníka“ Lautréamonta. O tom, že Šímovu tvorbu v rámci této skupiny Jiří Voskovec reflektoval, svědčí i skutečnost, že o Vysoké hře publikoval několik článků na stránkách devětsílského časopisu *ReD*.

Ze vzpomínek Voskovce je evidentní, že svého přítele z dětství velmi obdivoval a není tudíž překvapením, že na Šímově výstavě mapující jeho tvůrčí vývoj za posledních deset let, která se konala v roce 1936 v Obecním domě, již figurovaly obrazy, které Voskovec a jeho bratr vlastnili. Příznačné také je, že jiná tempera ze stejné periody již tehdy patřila do majetku Jana Wericha, který obraz postoupil pozdějšímu členovi skupiny Ra

Jaroslavu Puchmertlovi. Šíma v roce 1935 rovněž namaloval Werichovu ženu Zdenku.

Z dokumentů vyplývá, že na tuto částečně prodejní výstavu byl z Šíмова francouzského ateliéru přivezen také představovaný obraz *Troska*. Oceněn byl na 9 tisíc korun, což je částka, které tehdy odpovídala jednomu ministerskému platu. Je pravděpodobné, že Voskovce kromě atraktivity námětu čerpajícího z antického světa, který mu byl blízký, na obraze přitahovalo také scénické aranžmá a jakési bezčasí, evokující divadelní atmosféru, a že mu Šíma po výstavě tuto kompozici věnoval. Voskovec si obraz později odvezl do Spojených států.

Do Československa se pak obraz vrátil ještě jednou. V dramatickém roce 1968 byl zapůjčen na velkou putovní retrospektivu Josefa Šímy, zaštitěnou teoretikem Františkem Šmejkallem. Zpráva o příchodu ruských vojsk zastihla Šímu v Paříži a Voskovce v USA. Oba situaci v Československu bedlivě sledovali. Voskovec v jednom svém dopise Werichovi píše: „Vašíček (Voskovec) je v Paříži se svou milkou, jeli tam na nějakou událostni jen

urychlenou prázdninovou cestu. Teď tam trčí, neznalý slova francouzštiny, či jiného civilizovaného jazyka, co host starých surrealistů, které Prokopovic (pozn. rodina bratra Prokopa Voskovce) hostili minulý jaro v Praze. Pepík Šíma mu prej říkal, že za tejdenu rádia, poslouchaje, jak Moskali zabrali, zestár o tolik, co by mu za normálních okolností bylo vzalo dva roky.“

Sedmasedmdesátiletému malíři v této situaci jistě nepomohlo vědomí, že se na okupovaném území pohybují takřka čtyři stovky jeho obrazů a kreseb, které se v tu dobu přesouvaly ze Slovenské národní galerie v Bratislavě do Moravské galerie v Brně. Po skončení této výstavy *Troska* putovala zpět do Voskovcova domu v Americe, kde zůstala až do nedávné doby. Ve Šmejkalově monografii z roku 1988 se proto například objevuje pouze v černobílé reprodukci. ■■

Vilém Duha

Vystavuje sporadicky. Jeho jméno se často objevovalo spíše v titulcích děl jiných autorů. Ale toto jméno již stejně neexistuje.

Donedávna Vilém Novák, dnes již výhradně Vilém Duha. „Dlouho jsem uvažoval o tom, že mi mé jméno nic neříká a že je pozůstatkem tereziánského období, kdy jména byla udělována jakýmsi nelidským a hloupým způsobem. Vydržela nám ovšem dodnes a o jejich změnu musíme žádat. V některých zemích ji přitom můžete pouze oznámit. Myslím, že toto ukazuje na různé vztahy státu k člověku. Několik let jsem tedy přemýšlel o změně. Jméno Duha nakonec přišlo v jakési meditaci. A došlo mi, že to je jméno dostatečně hluboké, ale zároveň také vtipné, takže mi s ním neporoste ego.“ V jistém smyslu ale Vilém Duha stojí i před novým profesním začátkem. Vyhledávaný spolupracovník jiných umělců kvůli dovednostem z oblasti 3D animace, interaktivních instalací, mappingu nebo programování softwaru se totiž rozhodl další žádosti odmítat, aby se mohl věnovat vlastní autorské tvorbě.

Pro mnohé překvapivými přitom mohly být jeho poslední prezentace. Namísto očekávaných nových médií totiž vystavil dřevěné reliéfy. „Motivací k práci se dřevem jsem měl několik. Za prvé jsem si chtěl sáhnout na to, co dělám. To mi v dosavadní praxi chybělo. Za druhé mi prezentace nových médií vždy přišla hodně náročná. Pokaždé jsem musel někam jet a strávit tam tři dny, aby všechno fungovalo. Proto jsem postupně přecházel k uzavřeným formám, ať už k videu, nebo právě k reliéfům. U nich jsem navíc objevil možnost vizuálního komponování. Jako bych začínal od začátku a jinak.“ Ani zde se ale Duha nevzdal digitálních technologií. Po vytvoření základních skic modeloval výjevy ve 3D softwaru. Vlastní motivy doplňoval skeny živých modelů. Do plochy prefabrikovaných dřevěných desek je pak řezal CNC frézou. Ve třech posledních

reliéfech se zaměřil na tři příznačná prostředí západních společností – kancelář, letiště a akvapark. Změtím postav ovšem dodávají na působivosti i odkazy ke středověkému a renesančnímu umění. Duha se hlásí především k inspiraci Hieronymem Boschem: „Zajímá mě zahlcení prostoru a zahlcení vnímání – co to dělá s lidmi, když se na reliéfy dívají. Jejich reakcí bývá, že se na ně vlastně nemohou podívat jako na celek, ale zase se na ně mohou dívat dlouho. To je pro mě naplňující. Posun až k vypnutí rozumu, pro který je scéna neuchopitelná. Ze stejného důvodu mám rád Bosche. To je jako dívat se na neznámou krajinou s různými ději.“

Fantaskní a hrozivá atmosféra scén jistě přispěla k zařazení na kolektivní výstavu *Apocalypse Me* v Galerii Emila Filly v Ústí nad Labem (2016, kurátor: Jan Zálesák). Překvapivá prezentace materiálních artefaktů byla přitom zčásti způsobena tím, že Duha s výsledky své práce dlouho nebyl spokojen. Na reliéfech začal pracovat už coby student FaVU v Brně, kterou ukončil v roce 2009.

„Starší reliéfy byly přímočaré a dalo by se říct kritické. Zobrazovaly například boha internetu, boha ropy nebo bohyni porna. Základní myšlenka aktualizace světa bohů do současných podmínek se mě ale drží dodnes. Základní předpoklad stále považuji za platný: chci na vědomou úroveň převádět principy, o kterých všichni víme, ale obvykle je nevnímáme jako spodní proudy ovlivňující náš život. V některých kulturách například uctívali Slunce a my si o nich myslíme, že od nich bylo hloupé ztotožňovat ho s bohem. Jenže oni klidně mohli vědět, že to je koule hořícího plynu. Každý den si ovšem mohli připomínat, co je živí.“

V Duhově práci opakovaně narážíme na syntézu technologického a přírodního, ať již v reliéfech, nebo například v na jeho po-

měry jednoduché projekci simulující pohyb slunečního svitu v interiéru a vytvářející od reality odvislé vnímání času (*You Are My Sunshine*, 2011). Duha přitom nepřestává zajímat, jak se v nově vzniklých podmínkách orientujeme a jaký vliv mají na naše vnímání a interpretace.

Obdobu strategie percepčního zahlcování lze nalézt již u dřívějších generovaných koláží, pro které Duha napsal software vyhledávající a shromažďující obrázky z internetu kolem krátkých textů. V podstatě se jednalo o nepřehledné komiksy, jimiž se „čtenář pročítal“ odlišným, nelineárním způsobem. V současné době uvažuje, že by se k jejich vytváření vrátil s použitím umělé inteligence se schopností tzv. „hlubokého učení“.

Učenlivé přitom byly již kubické bytosti z animace *Oni* (2011). Série minigrotesek z jejich života totiž tvořily sekvence natočené v prostředí umělé evoluce. Duha sledoval a stimuloval chování uměle vytvořených bytostí a pro výsledný sestřih vybíral ty méně úspěšné jedince. „Neúspěšní jsou totiž daleko zajímavější. Nedokonalost je to, co vytváří větší napětí než dokonalost.“ Vzdálené připomínaly lidské chování. Během sledování sekvencí bylo snadné nabýt dojmu, že se laskají, perou, případně, že kopulují, radostně poskakují, nebo naopak klopýtají. Divák se nemohl ubránit bezprostředním a emocionálním interpretacím. Dostával se tak do stavu, kdy z jednotlivých podnětů usuzoval na domnělé zákonitosti, avšak vzápětí zjišťoval, že jsou jeho vývoody dlouhodobě neudržitelné. Tato zkušenost se překvapivě podobala zážitku z pozorování jeho zahuštěných reliéfů. Zkušenosti ze ztráty opěrných bodů, bez nichž se člověk propadá do sféry nekontrolovaného hledání, kdy se nám věci a děje začínou vyjevovat jako jinaké, nezvyklé a někdy monstrózní. ■■



POHLED DO VÝSTAVY APOCALYPSE ME

Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem

VILÉM DUHA: LETIŠTĚ (DETAIL)

2013–2016, dřevořez, 70 × 100 cm



**PAVEL STEREC, VILÉM
DUHA: SEXUÁLNÍ BOJ
KOMODIT, 2014, animace, 7'**

VILÉM DUHA: ONI
2011, video, 12'

Jako ve filmu

S Tomášem Svobodou o pohyblivém obraze, učení i designu výstav

V únorovém čísle jsme recenzovali samostatnou výstavu Tomáše Svobody v galerii Tranzitdisplay a v minulém čísle pak novou stálou expozici v Alšově jihočeské galerii, pod kterou je podepsán jako architekt. Sešli jsme se však hlavně u příležitosti dokončení jeho hraného celovečerního snímku *Like in a Movie*.

Na konci května jste dokončil celovečerní film. Můžete jej krátce představit?

Zabývám se v něm otázkou, jakou roli hraje pohyblivý obraz v našich životech v situaci, kdy je díky rozvoji technologií takřka všudypřítomný. Jsou momenty, ve kterých nejsme schopni rozlišit, jestli se jedná o pohyblivý obraz – o film –, nebo o žitou realitu. Film se skládá z pěti různých pohledů na pohyblivý obraz. První, přednáška, zastupuje teoretizující rovinu a je vystaven jako esejistická úvaha o roli pohyblivého obrazu v současnosti. Druhý motiv filmu tematizuje technologickou výrobu filmu a je spojen s reflexí role herce. Třetí rovina filmu je hraná a komediální. Jedná se o sekvenci, kde se baví dva staří přátelé, scenárista a psycholog. Scenárista (Roman Zach) přijíždí na chalupu psychologa (Martin Pechlát) s nezvladatelným problémem. Mísí se mu jeho profese s reálným vnímáním života. Konec jejich setkání se překlopí do frašky. Čtvrtá rovina je reflexe filmu skrze řeč výtvarného umění. Sledujeme záznam pracovního postupu, zrychlenou montáž vláčkodráhy, což je vlastně rekonstrukce mého loňského videa *Žiju film*. Pátá rovina je scéna s Jiřím Menzelem, jak vypráví svůj film *Ostře sledované vlaky*. Zpětně tak převádí z média pohyblivého obrazu film do textové podoby.

Film působí jako suma toho, čemu jste se ve vlastní tvorbě dosud věnoval...

Tomáš Vaněk ho označil za retrospektivu formou celovečerního filmu. Na tom samozřejmě něco je. První

úvahy o natáčení jsou tři a půl roku staré, tehdy vznikl námět. Vše postupně narůstalo, a o čem jiném točit než o tom, co znám, co dělám?

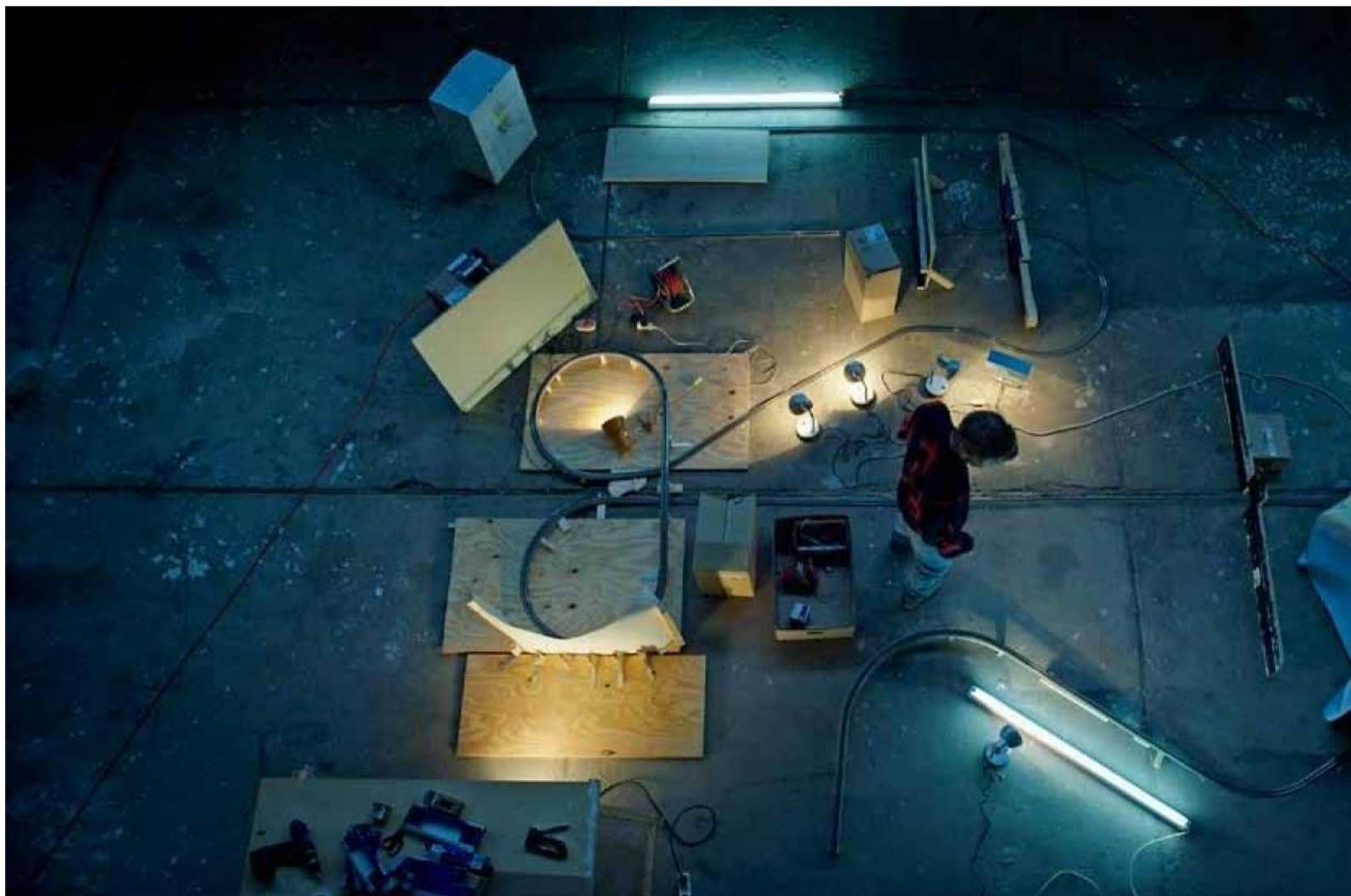
Napsal jste si sám scénář, co dalšího jste při přípravě filmu dělal?

Napsal jsem námět, scénář, byl jsem režisérem a architektem. Měl jsem jistou představu o tom, co mají herci dělat, jak se mají chovat, jaká má být atmosféra. Moje režisérství je ale takové, že jsem byl ze všeho vždycky nadšený a v tom byl důležitý korektiv kolegů, kteří říkali: Bylo to hezké, ale mohli bychom to zkusit ještě trochu jinak. Naše portugalská zvukařka říkala, že dnes neexistují filmmakers, jen directors. Autorských filmařů je dnes opravdu čím dál tím méně. Existují jen režiséři, kteří jsou najímání na vznik filmu, s námětem ale nemají nic společného.

Film podpořil Fond kinematografie.

Podporu fondu získal až napotřetí. Dvakrát jsme žádali v rámci stejné dotační kategorie jako celovečerní filmy, takže jsme například soutěžili s Renčovým filmem o Lídě Baarové. Loni našťastí fond nově vypsal kategorii nazvanou experimentální film, kde jsme se utkali s relevantními osobami typu Martina Čiháka nebo Adély Babanové. Z vizuálních umělců film ale natočili třeba i Rafani. Existují i jasné zahraniční reference: Matthew Barney nebo Paul McCarthy. To komisaři samozřejmě vědí. Dokud ale nebyla speciální kategorie, nic to pro ně neznamenal.





Stát se klasickým režisérem a točit celovečerní filmy vás neláká?

Like in a Movie bylo tak velké organizační i mentální vzepětí, že teď vůbec nevím, co bude dál. Trochu doufám, že film promítaný v kinech je způsob, jak dostat věci, o kterých přemýšlím, k jinému publiku, než chodí na současné umění do galerií. Na zvláštním uvedení sice byli hlavně lidé ze scény vizuálního umění, ale třeba existuje i jiný typ publika, které by to mohlo zajímat. S kolegy se teď snažíme film přihlásit na různé filmové festivaly a také domlouváme artová kina po republice, kde by se film od podzimu mohl promítat.

Existuje jiný způsob vnímání filmu *Like in a Movie* než v kině? Dokážete si představit jeho galerijní prezentaci?

Vzhledem k tomu, že se jedná o pět autonomních epizod, tak by šel rozdělit na pět paralelních promítání. S naší zkušeností vnímání pohyblivého obrazu v rámci instalací a v galerijním provozu si dokážu představit pět oddělených screenů v nějakém rozumně vyřeše-

ném prostoru. Nyní má film skutečný narativ, začíná a končí, a o to by v prostorovém řešení galerie přišel. Musel bych o tom ještě přemýšlet spolu s dramaturgií pohybu diváka prostorem.

Svá videa v galerii pravidelně vystavujete. Co je pro jejich prezentaci důležité?

Dnes jsme zvyklí vnímat filmy přes různá rozhraní. Velkou část svých videí zveřejňuji na YouTube. Hodně však věřím v to, že galerijní zážitek je jiný typ zkušenosti, věřím na zprostředkovatelskou úlohu galerií. Design výstavy je určitou řečí, která dokáže s divákem pracovat a věci mu sdělovat. Roli hraje to, jaká díla jsou instalována vedle sebe, co je kontext výstavy. Není jedno, jestli je video puštěno v galerii přes celou stěnu, nebo na malé obrazovce. Každé rozhodnutí něco znamená. Zrada je myslím v tom, že někdy zaměňujeme obsah s typem projekce. Vidíme v galerii televizi a myslíme si, že je to stejná situace, jako když máme televizi doma. Tak to ale není. Jedná se o jiný typ zážitku, stejně jako kino nebo divadlo. Je to jiné než být doma.



LIKE IN A MOVIE
2016, záběr z filmu



NA NÁVŠTĚVĚ, 2007, pohled do instalace,
výstava Territorien, Galerie der Künstler, Mnichov

Dnes se věnujete hlavně filmu a instalacím, začínal jste ale jako malíř...

Vystudoval jsem gymnázium, pak jsem byl na civilní službě, kdy jsem dělal asistenta sedmileté holčičce na vozíku. Bylo to moc hezké a důležité. Asi to pro mě byl formativní zážitek, leccos jsem si tehdy jako mladý kluk uvědomil. Z nedělního malířství, až obsesivního malování obrázků a chození do lidové školy umění do kurzů pro dospělé jsem se přihlásil na Akademii. Dal jsem na doporučení a hlásil jsem se k Zdeňku Beranovi a v jednom z posledních kol přijímaček si mě vzal k sobě Jiří Sopko. Po semestrální stáži v Karlsruhe jsem přestoupil k Vladimíru Skreplovi. Školu jsem absolvoval už několika instalacemi a třemi videi.

Malba vás přestala zajímat?

Je to složitější. Byť nám – lidem kolem tranzitu, a ještě dříve Displaye – je stále předkládáno, že jsme nepřátelé malby, není to pravda. Já mám třeba velmi rád obrazy Wilhelma Sasnala. Pracuje se závažnými tématy, je to formálně nové, a navíc do konkrétního prostoru

galerie malby skládá až do filmového narativu. Pracuje s editací, střihem, filmovou montáží a to je mi blízké. Instaluje například velké plátno se širokým pohledem do krajiny a vedle něj najednou detail tváře. Sasnal kdysi vystavoval v Displayi, měli jsme příležitost se s ním potkat. Nejednalo se sice o malby, ale o prostorovou instalaci z pneumatik a videosekvence jeho syna dívajícího se na jeden z dílů Milerova krtečka. Pouštěli jsme jeho drobné animované filmy, a navíc tehdy vydal moc hezký černobílý komiks o vlastním životě.

Sasnalův zájem o film má u nás analogii ve skupině Bezhlavého jezdce, hlavně v tvorbě Josefa Bolfa a Jána Mančušky. Všichni jsou narození na začátku 70. let, vy jste o dva nebo tři roky mladší. Je v tom nějaká společná generační zkušenost?

Nemyslím si, že je to generační. Je to společným vkusem, a navíc médium filmu je prostě silné. Přestože malujete obrazy, kreslíte nebo používáte jinou techniku, všichni žijeme skrze pohyblivý obraz a to u Sasnala



nalezneme. Vždycky mě fascinovalo určité mezioborové nepochopení. Svého času jsem hrál jako DJ a přišlo mi zvláštní, že lidé z raveové scény, která v hudbě držela prst na tepu doby, měli z výtvarného umění nejraději impresionisty. Bavíme se o tom i v rámci ateliéru. Všichni dnes zcela samozřejmě pracujeme s počítači a dotykovými obrazovkami, ale v umění se to zas až tolik neodrží. Štětce je pořád považován za nějakou základní kvalitu.

Po škole jste mimo jiné vytvářel prostorové instalace pracující s texty. O co tehdy šlo?

První zásadnější věcí, která pracovala se sběrem textů a s nenarativní literaturou, byl portrét libeňské Primátorské ulice, kde jsem tehdy bydlel. Ulici jsem prošel a v tu danou chvíli jsem sepsal všechny texty, které byly v uličním prostoru ke čtení. Od jmen na zvoncích přes menu na vývěsce restaurace po espézetky aut. Přemýšlel jsem pak, jestli je možné tento princip přenést do prostoru, a tak vznikla práce popisující náš tehdejší byt. Sepsal jsem všechny předměty, které se v jednotlivých místnostech nacházely. Abych dopřál divákovi prostorovou představu o tom, jak je byt velký a strukturovaný, místnosti jsem v náznaku vymezil lafkami a do každé pověsil banner s abecedně seřazenými věcmi z dané části bytu. Líbilo se mi, že každý divák, který si dá tu práci a přečte si seznamy a projde si prostorem, sice zažívá stejnou výchozí situaci, ale díky své představivosti, věku, životním zkušenostem, své vlastní osobnosti si vytváří svou vlastní unikátní představu. Zázitek dvou lidí z téže instalace nebude nikdy stejný. Text je největší abstrakcí a to je princip, který pak nakonec rozvíjím i ve svých videích.

Zajímá vás tedy ambivalence abstraktnosti a konkrétnosti soupisu?

Ano, na základě racionálního systému, co nejsuššího přístupu, který je zaznamenán co nejobvyklejším fontem, se dá slovům řád. Využije se přísná struktura, která přes svou racionalitu vyvolává emoce, pocit, který se u každého jednotlivě liší. Jedna z prací tohoto typu, která to, myslím, dobře ilustruje, jsou dva bloky textu srovnávající dva automobily. Objevil jsem anglický internetový obchod s náhradními díly do aut. Vzal jsem nejlevnější a nejdražší model, co měli v nabídce: Daewoo Matiz – u nás tehdy prodávané za 200 tisíc – a Audi A8 za 2,5 milionu. Když člověk srovnal, z čeho jsou ta auta složena, tak se lišila v jedné jediné věci. Co to tedy je, co je odlišuje, když genom obou strojů je stejný? Možná mě na tom láká právě to, že analytická struktura popisu nakonec selže a emoce jsou přesnější.

Ve svých videích využíváte podobnou strategii. V práci *Fly* je děj vyjádřen textem, ale v *Like in a Movie* už pracujete i s herci, v čem spočívá rozdíl?

Jiné technické prostředky umožňují jiný způsob vyprávění. Je to jiné uvažování o médiu. Ve videu *Fly* si můžeme představit, že ten, kdo pozoruje dění na palubě letadla, je mouchou přilepenou ke stropu a vidí pod sebou několik řad cestujících najednou, kteří jsou abstraktně zastoupeni jen číslem sedačky. Opis umožňuje simultánně sledovat, co cestující dělají v jednu a tu samou chvíli, a to by s herci nebylo možné udělat. V jeden okamžik se na palubě něco stane, a v případě, že bych pracoval s herci, by se vše muselo zahrát. Bylo by jasné, co se stalo. Takto vše zůstává v rovině abstraktního příběhu, který si divák musí sám představit.

Často vystavovanou prací, která rovněž pracuje se vztahem filmu a textu, je video *Síla kontextu*.

To je pro mě důležitá práce, kde je ukázáno, že pokud stejným slovům předřadíte jiný kontext, dáte jim jiné místo děje, vyvolají diametrálně odlišný účinek. Stejný popis situace (domy, stanice, vagony, lidé...) má zcela odlišné vyznění, pokud se odehrává v Santa Fe v roce 1863 a v Osvětimi v roce 1943. Vzdálenější vztah filmu a textu se objevil na výstavě ve Futuru, kde byl divák vystaven tváří v tvář simulovanému prostředí kulisy policejní vyšetřovny. Dvě židle proti sobě, archetypální lampička jako u výslechu a nápis „položená otázka“. Po čas průchodu výstavou divák potkával stejnou židli, objevovaly se vizuální odkazy k původnímu prostředí a krátké texty rozehrávaly situaci. Po průchodu celou galerií na konec výstavy se objevila stejná kulisa jako na začátku a u té bylo napsáno „příkrytnutí“. Byl to pokus o 3D filmovou scénu, a pokud divák nešel výstavou, příběh nikdy neviděl. Místo toho, aby promítačka běžela a táhla pás, se zde pohyboval samotný divák. Podobně v galerii Jelení na výstavě *Filmů už se nebojím*. Galerii dokola projížděl vláček, má oblíbená rekvizita. V klasickém slova smyslu platí, že film je světlo a pohyb. V Jelení světlo promítačky i pohyb celuloidového pásu zajišťoval vláček táhnoucí vagon se světlem. Divák tak nemohl stát na místě, ale musel následovat světlo a postupně sledovat, co mu odhalovalo. Byl to pokus, jak vzít diváka do hry a udělat z toho 3D zážitek.

Opakovaně se tedy vztahujete k filmu, textu a pohybu diváka. Lze tento váš zájem nějak zobecnit?

Svého času mě zajímalo, jestli je možné dívat se na text jako na obraz. Důležitou prací byla instalace v Antje Wachs Galerie v Berlíně *Imagine Psycho*. Na jedné straně zde byl Hitchcockův film zbavený veškeré obrazové a zvukové kvality. To, co se v něm odehrává, jsem nahradil velmi lapidárními popisy děje nebo třeba jen jedním slovem. Vše sledovalo temporytmus filmu a odpovídalo originálnímu filmovému střihu. Například scéna ve sprše, kde je za minutu 70 střihů, je na

**CIPRIAN MURESAN
A TOMÁŠ SVOBODA**
2011, pohled do instalace,
Galerie Futura, Praha

IMAGINE PSYCHO
2008, pohled do instalace,
výstava Das Fenster zum Hof,
Galerie Antje Wachs, Berlín

hranici čitelnosti. Chvilí trvá, než si člověk zvykne na tento typ vnímání pohyblivého obrazu, následně však popis začne vnímat jako skutečný film. Vedle videa zde byla ještě maketa Batesova motelu v reálné velikosti, takový 3D still z filmu. Stejně jako nelze vstoupit do filmového políčka, tak ani zde se k němu nešlo dostat, stál za prosklenou stěnou ve dvoře.

Prací s jazykem a strohými popisy má vaše práce blízko k akčnímu umění 70. a 80. let.

Připravoval jsem architekturu výstavy Valochovy sbírky v Moravské galerii a myslím si, že kdyby taková expozice byla k vidění před deseti patnácti lety, tak by mi to ulehčilo spoustu práce a času. Úplně evidentně je na výstavě celá řada jasných vztahů, které jsem neznal. Jiná věc je suchý opis kovandovského typu: fotografie a vysvětlení, v čem spočívá princip akce. Téhle podobnosti si je člověk vědom, ale nemyslím si, že je to to samé. Myslím, že pracuji s jazykem jinak. Ještě dříve jsem však dělal akce a zde je paralela k umění akce silná. Dopisoval jsem si s různými firmami. Nabízel jsem reklamní plochu v našem bytě od hrnku po záchodovou mísu. Další variantou bylo, že jsem psal firmám děkované dopisy. Etě jsem napsal, že jim děkuju za dvojplotýnkový vařič, který máme doma. V rámci výstavy finále Chalupského ceny jsem pak firmám nabídl, že budu umísťovat jejich výrobky do našich soukromých fotek, product placement v reálném životě. Dvě společnosti toho skutečně využily, a tak máme doma stovky fotek s plechovkou barvy Balakrylu nebo s lahvi kečupu Spak. Pak byly ještě performance v elektronickém prostoru.

V čem tyto akce spočívaly?

Chodil jsem do televize s jinými pohnutkami, než to bývá obvykle. Koncem 90. let jsem byl v televizním pořadu Kotel s ministrem zdravotnictví a já celou dobu držel transparent „Umění léčí“. Vrcholem byla Prima vařečka v roce 2005. Šel jsem tam s tím, že sbírám recepty slavných umělců: Kuře à la Cézanne, sledě Munch, eintopf Caspara Davida Friedricha apod. Na obrazovce bylo skutečně napsáno: Gaudiho bulva, vydlabete rajče a naplníte ho pěnou... Nikdo se nad tím nepozastavoval. Dopředu jsem si připravil portrét Martina Zounara z vyskládané zeleniny v arcimboldovském stylu. Paní režisérce jsem bokem řekl, že mám pro moderátora dárek, zda mu jej můžu koncem natáčení darovat. Ona byla nadšená a pak postupně vymýšlela zlepšováky. Nakonec jsem ho jako maloval během natáčení a místo štetce jsem používal mrkev... Celé to bylo úplně bizarní.

Ještě v době studií jste spoluzakládal Display. S jakou motivací galerie vznikla?

Display jsme s Ondřejem Chrobákem, Davidem Kulhánkem a Zbyňkem Baladránem otevřeli na podzim

2001. Oni se znali z dějin umění z Filozofické fakulty a společně již dříve připravovali internetový magazín o umění Bazar. Jejich spolužákem byl i Pavel Kappel nebo Vjera Borozan a dohromady tvořili docela silnou skupinu lidí, kteří dodnes dělají něco se současným uměním. Chrobák rád říká, že na dějinách umění nikdo nikdy neviděl živého umělce. Display vznikl na základě společných sympatií, vkusu a touhy vidět v Praze věci, které zde k vidění nebyly. Jedinou malou galerií tehdy byla Jelení.

Jak se tvořil program?

V základních pravidlech galerie tehdy bylo dané, že nechceme vystavovat místní umělce. Možná to bylo z potřeby zachovat sociální pohodu. Příprava programu byla otevřená, podíleli se na něm i další lidé, třeba Jiří Ptáček nebo Radek Váňa. Příkladem toho, jak vznikl program, byla naše cesta na Pobaltské trienále. Cestou jsme se stavili ve Varšavě, kde nám v galerii Raster ukázali výstavu Oskara Dawického a nám se to hned tak moc líbilo, že jsme si řekli, že to chceme mít v Praze, a hned jsme se domluvili na termínu.

Nelitovali jste někdy toho, že Display nešel cestou komerční galerie?

Ani náhodou. Tedy dvakrát jsme to zkusili. Jediné, co jsme prodali, byl jeden Vaňkův obraz. Skoro bych řekl, že komerční galerista je jiný typ člověka, než jsme my. Například lidé z Rasteru, kteří nám byli blízcí, od začátku věděli, že se uměním chtějí živit. Ale ani v jejich případě se nejedná o klasické obchodníky s uměním. Z prodejů financují i neziskové projekty a jeden ze zakladatelů Rasteru Lukasz Gorczyca je aktuálně například spoluautorem scénáře filmu *Performer*, kde v hlavní roli vystupuje zmiňovaný Oskar Dawicki.

Máte vy sám galeristu?

Nemám. Umíte si reálně představit, co by si ode mě někdo chtěl koupit? Pamatuji si, jak Ján Mančuška prskal, když dosáhl, co chtěl a živil se uměním. Postupně byl pod čím dál tím větším tlakem, aby vyráběl věci k prodeji, a myslím, že na některých to je vidět. Galeristův rok nakouskovaný veletrhy a výstavami je neúprosný.

Od loňského roku vedete ateliér Nových médií na AVU. Co vlastně učíte?

Klasické novomediální umění, v tom smyslu, že se pracuje s binárním kódem, repetitivností a fraktály, to není. V Displayi jsme měli kdysi výstavu zakladatelů game artu a k mému překvapení se studenti takovým věcem dnes věnují jen velmi málo. Celý tento rok se spolu se studenty pomocí četby textů a diskusemi snažíme dobrat toho, co to je nové médium. Od Manovichových a McLuhanových dob už proběhlo leccos. Mým asistentem je Jaromír Pesr. Jedná se sice o vystu-

FILMŮ SE UŽ NEBOJÍM
2013, pohled do instalace,
Galerie Jelení, Praha

PRODUCT PLACEMENT
2006, pohled do
instalace, Finále CJCH,
Dům umění města Brna





ZASTIHLA JE NOC
Galerie výtvarného umění
v Chebu, 2. 4.–21. 6. 2015,
kurátorka: Anna Pravdová,
architekt: Tomáš Svoboda,
foto: Jiří Gordon, GAVU

dovaného režiséra, ale co ho znám, je spolumajitelem postprodukčního studia, tedy místa, které se věnuje nakládání s obrazem. Je schopný programovat, dělat 3D věci, triky, animace... Věci, se kterými někteří ze studentů pracují, a on jim umí poradit. Jsme tedy schopní se se studenty bavit například o pohyblivém obraze a technicky jim pomoci.

Důležitou náplní ateliéru je tedy tříbení pojmu?

Nová média je pojem z konce 80. let, kdy pravděpodobně z terminologické nouze označoval umění vznikající primárně na počítačích a to je pro náš ateliér velmi málo. Nikdo neprezentuje takové věci jako počítačový virus. Je několik těch, kteří tvoří fraktálové soustavy, ale to je vše. Je to asi širší otázka, třeba i na instituce. Jak je možné, že tento typ umění není reflektovaný? Existují hlavně projekty pracující s okouzlením technologií, kdy člověka snímají čidla a pak se něco děje, a ty mě nudí.

Bavíte se v ateliéru o možnostech uplatnění v oboru?

Můj předchůdce studentům tvrdil, že po prvních dvou letech studia si musejí hledat galeristu a hlavně najít svoji obsahovou a formální polohu, kterou pak budou tvrdě rozvíjet. Byli tak vedeni k tomu, aby produkovali artefakty, které je možné prodávat. Relativně dlouho jsem žil v Německu a jsem přesvědčený, že takto

snadno to nefunguje ani tam. Teď jsme se studenty byli v Berlíně a majitelé či ředitelé galerií, s nimiž jsme se setkali, vlastně bez výjimky říkali, že umělci musejí být pracovití, musejí vystavovat a dřít a dřív nebo později se jejich aktivita propíše až ke galeristům. Lichou představou je pocit, že umělec přijde za galeristou s portfolioem. Ředitelka galerie Meyer Riegger například říkala, že denně dostávají dvě až tři portfolioa. To je tisíc za rok, nikdo nemá chuť se na ně dívat. Uplatnění v rámci oboru není jednoduché. Umělec se ale nemusí živit tím, že prodává své věci.

Jaké jsou tedy jiné možnosti uplatnění?

Já se živím jako architekt výstav a učím na akademii. Oboje chápu jako kontext své volné tvorby. Když se objevily výsledky průzkumu procenta absolventů škol končících po absolutoriu na úřadu práce, zavládlo na AVU velké vzrušení. Akademie skončila úplně nejhůř, ale myslím si, ač to nemám ničím podložené, že se jedná hlavně o studenty klasických ateliérů. Ti naši mají přeci jen určité dovednosti uplatitelné na trhu práce. Z každého studenta jednoduše nemůže být umělec, ale lekce uměním je dobrá. Nedávno jsem mluvil s jedním studentem soukromé umělecké školy Scholastika, padesátníkem, co vlastní softwarovou firmu. Říkal, že umělecká škola mu změnila život, nabídla mu jiný přístup k přemýšlení a to ho obohatilo. Je schopen se dívat na různé věci jiným způsobem. I to může být relevantní výstup studia na akademii.

Jako důležitou součást své práce zmiňujete architekturu výstav. Jak architektura výstavy vzniká a co je pro vás důležité?

Výstavní architektura, nebo lépe design výstav z anglického exhibition design, je autonomní disciplína, která má svou vlastní řeč. Prostorovým jazykem je schopná vyprávět příběh. Pokud výstava takový příběh má, tak pak mě příprava řešení zajímá a baví. V tu chvíli je totiž architekt platný, je schopný výstavě pomoci, přidat něco navíc. Možná bychom se zde zase dostali k paralele s filmem. Příkladem může být *Zastihla je noc* kurátorky Anny Pravdové, která již na základě své knihy měla velmi přesně rozmyšlenou strukturu výstavy. Původní plán byl postavit ji právě jako film. Existují rozsáhlé archivy zpravodajského materiálu a každou kapitolu jsme chtěli uvést krátkým filmem. Z mnoha produkčních a autorskoprávních důvodů nebylo možné získat tolik materiálů, takže jsme od myšlenky upustili. Zůstalo jen kino se sérií dobových týdeníků, které bylo tunelem protahujícím diváka do tehdejší atmosféry. Emoce hodně udělá.

Vaše architektury výstav jsou spíše nenápadné, nejedná se o silně interpretační instalace.

Lákalo by vás zkusit opačný přístup?

Lákalo, ale myslím, že projekty, co jsem dělal, by to neunesly. Pokud bych se dopustil razantního architektonicko-uměleckého gesta, pak bych výstavu unesl někam jinam. Já se snažím vždy jít po smyslu umění. Architektura je služební disciplína, neměla by překřičet samotné umění. Nevěřím na scénografické výstavy, možná to je ale jen otázka vkusu. Teatralitou, kterou často vidíme na výstavách středověkého umění nebo třeba před několika lety na výstavě Karla Malicha v Jízdárně Pražského hradu, se exponátům také moc nepomáhá. Za svůj výraznější vstup považuji

třeba aktuální výstavu *Generosity* v Paláci Kinských, kde jsem prostorem postavil kontinuální stěnu, která v jinak problematickém prostoru dovoluje vystavovat. Myslím, že zde se sešlo umělecké a utilitární řešení.

Co byste uvedl jako svoji nejpovedenější výstavu?

Zdařilá je proměna Pražákova paláce Moravské galerie. Nemám na mysli jen Valochovu sbírku, ale vše, i hernu, šatnu a celou vizuální úpravu. Myslím, že se to povedlo a celé to k něčemu je. Na blogu Ano, šefkurátore! s Ondřejem Chrobákem kritizujeme, jak vypadají galerie, a v Brně jsme snad ukázali, že to lze udělat dobře a nestojí to příliš mnoho peněz. Nebo jinak: Udělat to špatně a udělat dobře stojí stejně úsilí, energie i finančních prostředků.

Jak vznikl blog Ano, šefkurátore?

S Ondřejem Chrobákem jsme byli velkými fanoušky Pohreichova pořadu Ano, šéfe! Původní plán bylo okopírovat tento formát a ve větší partě lidí – grafický designér, architekt, kurátor – navštěvovat výstavy, instituce, stálé sbírky a tímto humorně sarkastickým způsobem poukazovat na jejich nedostatky. U Pohreicha se na začátku vždy řeší, proč to nefunguje a proč je to blbý. Tedy otázky analogické tomu, co se řeší v galeriích. Bylo to ale příliš produkčně náročné, navíc vždycky by vše nakonec selhalo na tom, že zřizovatel z kraje, kterému vše bývá jedno anebo se mu stávající situace líbí, by si nás nikdy nepozval. Tak jsme si řekli, že jedinou možností je udělat guerilla akci. Víme, že to lidé z galerií četli. Třeba to něčemu pomohlo. Aspoň si uvědomili, že není úplně jedno, jestli je to v galerii hnusné, nebo ne. V máločem, co dělám, jsem si tak jistý, že to má cenu. Trvat na základních věcech je důležité i v Liberci, v Jihlavě i v Národní galerii. ■■

TOMÁŠ SVOBODA (*1974) vystudoval Akademii výtvarných umění v Praze, postupně prošel ateliéry Jiřího Sopka a Vladimíra Skrepla. Od loňského roku na škole vede ateliér Nových médií, který převzal po Markusu Huemerovi. Jeho asistentem je vystudovaný režisér Jaromír Pesr.

V roce 2001, ještě jako student, spolu s Ondřejem Chrobákem, Zbyňkem Baladránem a Davidem Kulhánkem spoluzaložil galerii Display, která šest let fungovala nedaleko stanice metra Vltavská. Od roku 2007 spolek Display spolu s iniciativou Tranzit provozuje galerii a kulturní centrum Tranzitdisplay a Svoboda je členem jeho správní rady.

Letos na jaře proběhla v Národní galerii v rámci výstavy *Moving Image Department* přehlídka několika Svobodových videí a v loňském roce se uskutečnila série výstav odkazujících k jeho celovečernímu snímku *Like in a Movie* (Nevan Contempo, Galerie Půda, tranzitdisplay).

Ze starších výstav zmiňme ještě společnou výstavu s Ciprianem Muresanem v Galerii Futura (2011), *Exposition* v Karlin Studios (2009) a především *Das Fenster zum Hof* v Galerie Antje Wachs v Berlíně (2008). V roce 2006 byl Svoboda finalistou Ceny Jindřicha Chalupeckého.

Výraznou součástí práce je pro Svobodu příprava architektury výstav. Výběrem jmenujeme: *Budování státu* a *Generosity* v Národní galerii, *Černá slunce* v Galerii výtvarného umění v Ostravě, *Meziprůzkumy* v Alšově jihočeské galerii na Hluboké, *Bohumír Zvěřina* v Oblastní galerii Vysočina v Jihlavě, novou stálou expozici *Art is Here!* v Moravské galerii v Brně nebo úpravy historických prostor pražského Collorodo-Mansfeldského paláce. Podobám galerijní prezentace, především instalacím stálých sbírek, se kriticky věnuje také na blogu Ano, šefkurátore! (sefkuratore.wordpress.com), který spolu s Ondřejem Chrobákem připravuje od roku 2013.

Hrdinové dnešní doby

15. bienále architektury v Benátkách

Kurátorem letošního benátského bienále je chilský architekt Alejandro Aravena, čerstvý držitel prestižní Pritzkerovy ceny. Přehlídka nese název *Reporting from the Front*, což lze číst jako *Hlášení z čelní linie*, ale také jako o dost ostřejší *Zprávy z fronty*.

Uprostřed pusté pláně stojí starší žena na štaflích a dívá se za obzor. Obraz působí na první pohled neutěšeně, kamenitá poušť bez známek života evokuje prostředí nějaké přírodní katastrofy nebo války, nicméně za obzorem se zřejmě rýsuje naděje. Ústřední vizuální motiv bienále má však zcela jiné vysvětlení: žena na štaflích nevyhlíží uprchlíky ani nekontroluje, zda se neblíží ozbrojené milice nebo humanitární konvoj – je to německá archeoložka Maria Reiche, která studuje obrazce na náhorní planině Nazca v Peru. Z nadhledu se v kamenité pustině objeví prastaré obrazce ze světlých linií, vytvořených odstraněním tmavého vulkanického povrchu.

Pro kurátora letošní přehlídky Alejandra Aravenu je tento výjev především symbolem hledání nových perspektiv, úhlů pohledu. V úvodním textu píše, že chce „rozšířit spektrum otázek, na které očekáváme, že bude architektura reagovat“. A to především směrem k sociálním, politickým, ekonomickým a ekologickým dimenzím. Mezi důležitými tématy jmenuje nerovnost, udržitelnost, segregaci, dopravu, znečištění, migraci, periferii, nedostatek bytů – „v sázce jsou základní potřeby i lidská práva“.

V Aravenově textu najdeme ale také bojové tóny. Mluví o nenasatnosti kapitálu, omezenosti byrokracie a dalších okolnostech, které nás tlačí k vytváření banálního a jednotvárného prostředí. Proti tomu staví „konzistentní práci architektů, kteří těmto tlakům vzdorují a tvoří morální základ oboru“. Zdůrazňuje především aktivismus, komunitní rozměr architektury,

zlepšení kvality života obyvatel. Architekti podle něj mají a mohou pomoci řešit problémy dnešního světa. A bienále je místem, kde chce ukázat práci těch, kterým se to daří.

Co zbylo po Enwezorovi

Úvodní sál v bývalé vazárně lan v Arsenale většinou předznamenává ladění celé kurátorované výstavy. Alejandro Aravena zde vytvořil instalaci z odpadu, který zůstal po předchozí přehlídce – 10 tisíc m² sádkartonových desek a 14 km kovových lišt. Nařezané sádkartony posloužily jako cihly, strop tvoří hustý les zavěšených kusů lišt. Působivý prostor vznikl přímo na místě, z materiálu, který byl zrovna k dispozici, s minimálním rozpočtem, bez velké techniky a sofistikovaných stavebních postupů. Jeho kvality stojí jen na důmyslnosti a schopnostech architekta. Obdobným způsobem je řešen také vstup do Centrálního pavilonu v Giardini, kde je další část hlavní výstavy. Prolog i tentokrát přesně sedí – něco z jeho charakteristiky můžeme přiřadit k většině prezentovaných projektů. Úvodní sál zároveň nabízí různé vhledy do procesu vzniku Aravenovy výstavy – jsou tu půdorysy polepené poznámkami, skici, útržky textů nebo videa.

Kilometry sádkartonu a lišt nejsou ostatně to jediné, v čem architektonická přehlídka navazuje na loňské bienále výtvarného umění. Společné rysy má i výběr kurátora. Výtvarná expozice byla loni svěřena Okwuiemu Enwezorovi, kurátorovi původem z Nigérie, letošní architektonickou dostal na starosti architekt

**BEL SOZIETÄT
FÜR ARCHITEKTUR**
projekty participativní
výstavby od německého
ateliéru z Kolína nad Rýnem,
foto: Ondřej Hofmeister

2016

Aleppoer Weg







**ALEJANDRO
ARAVENA**
úvodní prostor
Arzenálu
v pojetí hlavního
kurátora výstavy,
foto: Profimedia

C+S STUDIO
smyčka vyhlídkového
chodníku nad
projekty italského
studia z oblasti
Veneta, foto:
Profimedia

z Chile. Narušili tak dlouhou hegemonii kurátorů z nejvyspělejších zemí světa. Oba sice patří ve svých oborech ke globálním špičkám, Enwezor navíc žije v New Yorku a v Mnichově (je ředitelem Haus der Kunst), nicméně jejich zájem je mnohem osobněji upřen na dění v méně rozvinutém světě, než je běžné u kurátorů z euroamerického prostoru.

Alejandro Aravena se do povědomí nejen odborné veřejnosti vepsal především svými projekty sociálního bydlení – řadovými domy, které jsou dokončeny jen z poloviny a obyvatelé si je pak dostavují podle vlastních potřeb a možností. Bydlení je tak ekonomicky dostupnější, navíc participace obyvatel na realizaci přináší individuální řešení každé sekce a také zcela jiný vztah k vlastnoručně budovanému domu. Své zkušenosti Aravena zúročil především při obnově chilského města Constitución, které bylo zničeno zemětřesením a tsunami.

Self-made

Participace je bezpochyby jedním z velkých Aravenových témat. „Zapojením obyvatel se snažíme především získat představu, jak zní otázka, a nikoli odpověď. Není nic horšího než správně odpovídat na špatné otázky,“ říká v lednovém rozhovoru pro internetový časopis Dezeen. Jeho zájem o různé podoby svépomocné komunitní výstavby nebo alespoň úzkou spolupráci architekta a komunity při navrhování i realizaci se promítl také do bienále.

Přímo na Aravenův koncept domů určených ke svépomocnému dokončení navazuje práce německého studia BeL Sozietät für Architektur. Prototyp svého polotovarového domu postavili v roce 2013 v rámci přehlídky IBA v Hamburku. Otevřeně odkazují na princip otevřené půdorysné struktury, tzv. Dom-ino, s níž v roce 1915 přišel Le Corbusier. Architekti také připomínají levnou sociální výstavbu v poválečném Německu, které se potýkalo s ještě větším přílivem uprchlíků, než je tomu dnes. Nelze nezapomenout, že tři miliony z nich tvořili čeští Němci, vyhnaní z Československa na základě Benešových dekretů. Součástí expozice studia BeL je i obrovský model čtyř imaginárních měst, využívajících principů participace, koprodukce a svépomoci – možné pokračování prototypu z výstavy IBA.

Jinou podobu svépomoci představuje v Arsenale indická architektka (od roku 2014 žijící ve Španělsku) Anupama Kundoo. Jejím cílem je „vrátit stavění zpátky lidem“ prostřednictvím využití lokální pracovní síly a materiálu a low-tech technologie. Přímo ve výstavní hale postavila jednoduchý dům z prefabrikovaných betonových dílů, které se svými spolupracovníky primitivním způsobem odlívala přímo na místě. I ve svých dalších projektech se Kundoo snaží propojit zdánlivě nespojitelné: lokální dovednosti, odkaz moderny a tradičního ducha.

Lidé jako spoluautoři svého prostředí jsou také hlavními aktéry videa od londýnského studia Assemble. Tato skupina dvaceti mladých umělců se ve své práci zaměřuje na překlenutí propasti, která se dnes především v zemích globálního severu otevírá mezi veřejností a tvorbou míst, kde žijí. Vrátit tvorbu prostředí do rukou lidem zní v našem prostředí možná radikálně, říkají autoři, ale uvědomme si, že většina obyvatel planety i dnes žije v domech, které si sami postavili. V roce 2015 získalo Assemble Studio prestižní Turnerovu cenu pro umělce do 50 let za projekt renovace opuštěného předměstí v Liverpoolu. Je to vůbec poprvé, kdy byla tato cena udělena za architektonickou práci (i když autoři nejsou vystudovaní architekti).

Self-organised

Poznámka o lidech, kteří žijí ve vlastnoručně postavených domech, mířila samozřejmě především na obyvatele nejrozličnějších slumů, favel, jurtovišť a dalších víceméně provizorních sídlišť, obklopujících velkou část měst třetího světa. Podle OSN v nich žije polovina obyvatel měst a celkem jedna šestina obyvatel planety.

Slumy však nemusejí být nutně vnímány jen skrze bídu, násilí či choroby. Fascinaci jejich strukturou prozrazuje nerealizovaný projekt Paraisópolis, který na benátské výstavě prezentuje tým švýcarského architekta Christana Kereze. Jde o komplex 450 sociálních bytů v São Paulu, kterému předcházely několikaletý detailní výzkum zdejších favel, jejich urbanistických vzorců, prostorových vztahů i neformálních komunikačních sítí. Zde naprosto sedí Aravenova slova o nové perspektivě – favely, architektura bez architektů, představuje zcela jiný urbánní organismus než tradiční města.

Kerez hledá poučení ve favelách, indický architekt a profesor Harvardské univerzity Rahul Mehrotra se ve svém výzkumu zase zaměřil na dočasná města. Na bienále podrobně představuje provizorní město, které vzniká u příležitosti největší hinduistické pouti Kumbh Mela. Ta se koná jednou za dvanáct let a trvá vždy 55 dní. V této dočasné megapoli z bambusu a textilu se vystřídá až sto milionů lidí, v jeden den je zde průměrně pět milionů „obyvatel“ (někdy ale také až třicet milionů). Jde o otevřený systém, který je v permanentním pohybu. Mehrotra a jeho studenti zkoumají i další typy dočasných měst, ať už jde o (trvale) provizorní humanitární tábory, uprchlická zařízení, hornické kolonie, vojenské základny, festivalová městečka nebo rozlehlá tržiště. Stejně jako Christian Kerez, i Rahul Mehrotra překračuje hranice základního výzkumu a hledá teoretický rámec pro projektování „v podmínkách neformálního růstu“.

Nové staré techniky

Nové použití tradičních materiálů či technik je asi nejvíce viditelnou linkou letošního bienále. Až si zahraniční recenzenti stěžují, že je tu „spoustu bláta,



ANUPAMA KUND OO
svépomocí prefabrikovaný
domek od indické
architektky,
foto: Profimedia

cihel, dřeva a bambusu“ (Mimi Zeiger pro *Dezeen*). Dokonce i Zlatého lva za nejlepší projekt hlavní výstavy získala starobylá technika. V největším sále Centrálního pavilonu postavil paraguayský architekt Solano Benítez velmi subtilní příhradovou klenbu – stačily k tomu cihly, malta a nekvalifikovaná pracovní síla. Klenba je ve své podstatě jednoduchá, ale chytrá konstrukce, která pracuje jen s vlastní vahou (tlakem), a nabízí tak úsporu materiálu i energie. A v neposlední řadě také vytváří zcela jedinečné prostory. Benítez není sám, kdo si to uvědomuje. Block Research Group z technické vysoké školy ETH v Curychu se pokouší princip klenby znovu oživit za pomoci 3D modelování a počítačem řízených fréz. Mezi sloupy Arsenale je rozkročen výsledek – křehce působící kopule z bezmála čtyř stovek tenkých pískovcových destiček, který bezpochyby patří mezi nejfotogeničtější exponáty.

Ale zpátky k blátu. Hlínu jako plnohodnotný materiál se snaží rehabilitovat instalace německé architektky Anny Heringer a technologa/keramika Martina Raucha. Na benátské výstavě, podobně jako většina dalších autorů, vsadili na kombinaci přímo v expozici postaveného objektu a dokumentace dalších projektů. Krom reálné hliněné útulny si tak

můžeme prohlédnout i realizace škol v Bangladéši či Rakousku.

S tradičními konstrukcemi, materiály a vzory, avšak zároveň za využití současných stavebních možností pracuje také čínské Amateur architecture studio. Jejich přístup zde prezentují vzorky nejrůznějších materiálových řešení – i díky znovupoužití starých materiálů navozují pocit důvěrně známého místa a mají také jedinečné haptické kvality. Obdobně jako instalace již zmiňované indické architektky Anupamy Kundoo.

Návrat k lokálním materiálům a stavebním technikám může mít i politické souvislosti – přesvědčí nás o tom například instalace VAV studia z Íránu. Americké obchodní embargo zde zapříčinilo nedostatek dovoзовých stavebních materiálů, a naopak přispělo k velkému rozvoji místní výroby. Výsledkem je renesance kamenného zdiva či keramických dlaždic v současné iránské architektuře.

Nový étos

Fakt, že Zlatého lva získala ručně skládaná, v podstatě primitivní cihelná klenba, a nikoli filigránská práce počítačem řízených strojů z ETH v Zurichu, je



CECILIA PUGA
modely zaklenutých
domků od chilské architektky,
foto: Profimedia

pro benátskou výstavu příznačný. Nestačí zalézt do ateliéru či školy a dobře dělat svoji práci. Od architektů se očekává mnohem komplexnější práce, než je formování hmoty a prostoru. Role architekta se dnes v něčem podobá situaci v období moderny, kdy se architekti pustili do řešení sociálních i ekonomických problémů. V 60. letech se k tomu přidaly existenciální a ekologické otázky. V dalších desetiletích se však étos profese do značné míry vytratil, důležitá byla co nejfotogeničtější forma a objevil se fenomén „star architects“. Alejandro Aravena, asi i díky svému zakončení v nelehké jihoamerické realitě, jde na bienále ostře proti této banalizaci architektury. Vrací ji na zem, zajímají ho hmatatelné výsledky, které zlepšily život konkrétním lidem, podpořily komunitu.

Opět lze poukázat na příklady svépomocné či komunitní výstavby, které jsem zmínila na začátku, třeba práci BeL Sozietät für Architektur. Nebo projekt Studia Assemble do Liverpoolu, který zahrnuje také zaměstnávání a rekvalifikaci místních lidí v sociální dílně. Dobře se dá tento posun ukázat také na práci japonského ateliéru Bow Wow, který na bienále prezentuje sociální projekt Timber Network. Ve spolupráci s nevládní organizací vytvořili manufakturu na zpraco-

vání dřeva od kácení až po výrobu nábytku, která dává práci především postiženým a starým lidem. Komplex stojí ve vylidňujícím se území poblíž Tokia a jeho cílem je dát zdejší lidem novou perspektivu.

Jihoafrický architekt Andrew Makin zase dokázal systémem mostů, lávek, schodišť a ramp proměnit nejnebezpečnější místo v Durbanu, Warwick Triangle, kde se kříží několik dopravních systémů, v nejživější místo ve městě. Tento projekt je také jedním z těch, které mohou umlčet pochybnosti, které se během prohlídky výstavy *Reporting from the Front* leckomu vkrádají do mysli: Nejsou všechny ty bambusové konstrukce, ruční cihly, variace na jurty či ručně odlívané beton jen romantická selanka? Rustikální kýč, který nemá žádné použití ve světě, kde polovina lidstva žije v nesmírně komplikovaných městských strukturách? Jinou odpovědí na tyto otázky je třeba novostavba technické univerzity v Limě od irského ateliéru Grafton Architects. Asi největší realizace hlavní výstavy odkazuje k tomu nejlepšímu z brutalistní architektury Jižní Ameriky. Architekti se vyrovnali s blízkostí dálnice, nedostatkem prostoru i klimatickými podmínkami a vytvořili působivý „vertikální kampus“, podobající se spíš skále než domu. Veřejné části budovy, schodiště

a atria jsou vystaveny chladnějšímu větru od moře a zároveň zacloněny před ostrým sluncem.

Také množství konkrétních staveb ze západního světa svědčí o tom, že proklamované principy ve své podstatě fungují – jen bude společensky a ekologicky zodpovědná, komunitně zaměřená výstavba či využití lokální tradice znamenat něco trochu jiného v Evropě než v Indii nebo Jižní Americe. Vysloveně lokálním příkladem mohou být neokázalé školní budovy ateliéru C+S Architects z oblasti italského Veneta, kam patří i Benátky. Pozornost k nim poutá visutá červená lávka ve tvaru osmičky, samotné projekty pod chodníkem pak zaujmou konzistentní ideou školy jako uzlového bodu rozrůstajících se předměstí. Podobně obyčejné jsou i práce francouzského studia LAN – Local Architecture Network, které se snaží nabídnout vyšší kvalitu života při zachování vysoké hustoty osídlení. Na bienále mimo jiné představují rekonstrukci tří věžových paneláků v Bordeaux.

Radikální?

Všechna naznačená témata se na výstavě navzájem prolínají a překrývají a také bychom jistě našli několik dalších linek, například migrace, vzdělání, dostupnost bydlení, dopady stavění na životní prostředí, znovupoužití materiálu, architektura bez architektů...

A ještě o jednom rysu letošního bienále jsme nemluvili: Nelze pominout, že velká většina z prezentovaných projektů nestojí jen na humanistických myšlenkách, ale že jsou také krásné. Portugalský architekt Aires Mateus svůj příspěvek dokonce pojal jako manifest krásy, která nemá nic společného

se spektaklem. Ve stěnách ztemnělé místnosti jsou vyřezané malé prostory, jejichž atmosféru dotváří světlo. Jsou tu archetypy jeskyní, domů i chrámů, jak píše autor, „krása, která je mimo diskusi“, a přitom je tvořená těmi nezákladnějšími prostředky – prostorem a světlem. Zážitek je také samotná cesta výstavou, je tu velké množství na místě realizovaných staveb nebo alespoň jejich fragmentů, většinu věcí si lze osahat, nebo dokonce očichat. Trochu to připomene bienále z roku 2010, které kurátorovala Kazuyo Sejima, letošní zážitek je méně vybroušený, ale o to zemitější.

Určitou slabinou letošního bienále je zařazení jen minima urbanistických projektů a téměř žádný zájem o strategie městského plánování nebo o otázky legislativy. Jistě, Aravena dal přednost jiným tématům, nicméně je jasné, že většinu problémů, o kterých mluví, nelze bez těchto nástrojů řešit. Rukavice, kterou pravděpodobně zdvihnou kurátoři některé z příštích přehlídek.

Slova jako komunita, svépomoc či soběstačnost zní v českém kontextu poměrně radikálně levicově. Recenzent deníku The Guardian Oliver Wainwright naopak míní, že letošní bienále je ve výsledku radikální málo. Že se Aravenovi navzdory prvotním proklamacím nepodařilo „s praskotem otevřít hermeticky uzavřený architektonický klub a nechat ho zaplavit skutečným světem“. A tak na výstavě krom neznámých jmen především z Jižní Ameriky či Asie najdeme i staré známé – Richarda Rogerse, Renzu Piana, Souta de Mouru, Davida Chipperfielda, Petera Zumthora, Shigeru Bana, Kazuyo Sejimu, Kenga Kumu a další. Někteří v celku výstavy obstáli, jiní zůstali zcela mimo kontext.



MAKING HEIMAT

probourané obvodové zdi německého pavilonu, demonstrace otevřenosti vůči migrantům, foto: Profimedia

SOLANO BENÍTEZ

příhradová klenba od paraguayského architekta a jeho studia Gabinete de arquitectura získala Zlatého lva za nejlepší projekt hlavní výstavy, foto: Profimedia

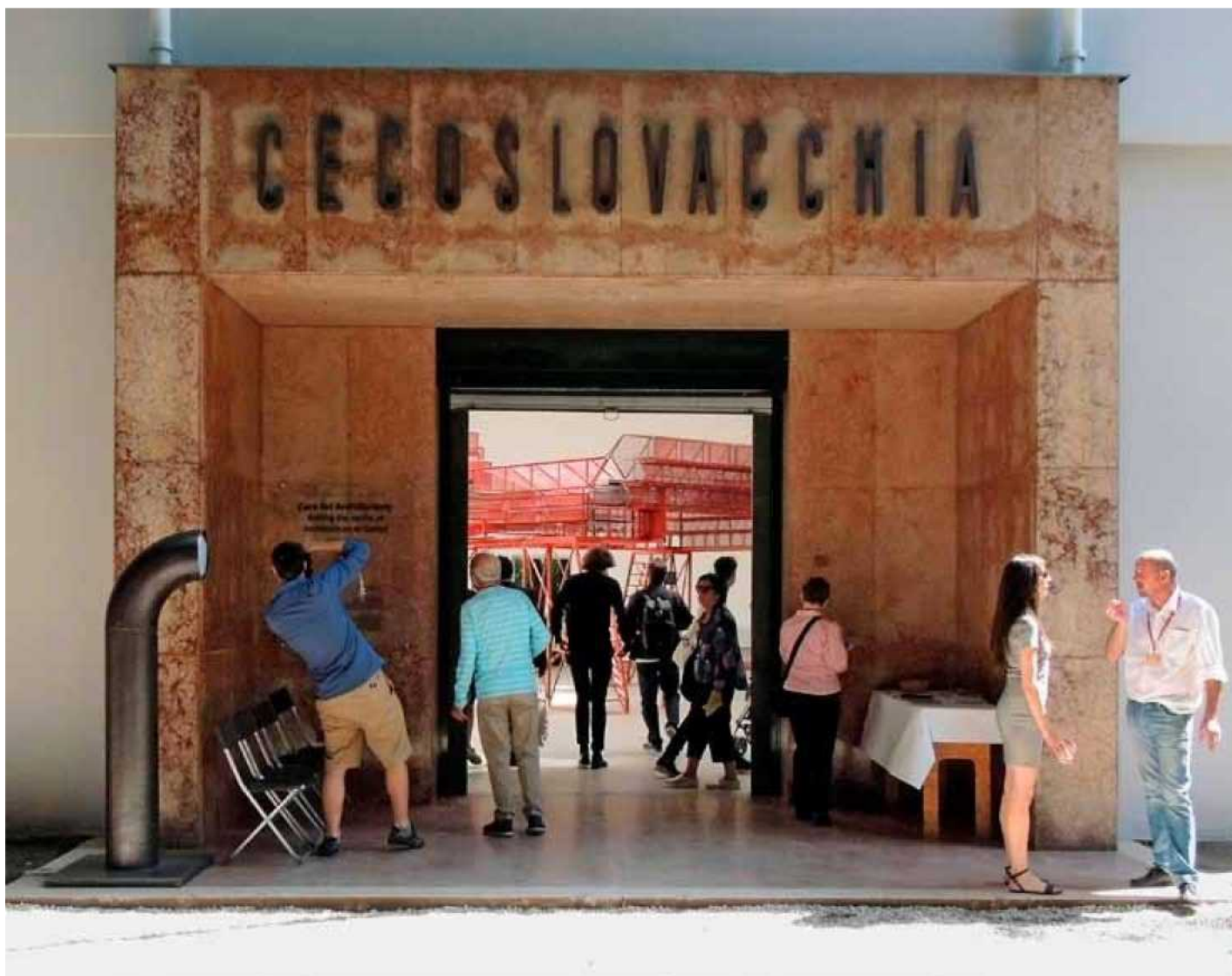




Národní

Architektonické bienále patří mezi akce, které nelze ani během několikadenní návštěvy pojmout. Kromě kurátorované výstavy, na které je letos zastoupeno na 120 autorských týmů, jsou tu samozřejmě i národní pavilony, jejichž počet rok od roku stoupá – letos je jich přes sedmdesát. Na předchozím bienále, které připravil Rem Koolhaas, se podařilo alespoň do jisté míry zkoordinovat témata jednotlivých pavilonů s hlavní výstavou. Alejandro Aravena měl na přípravu bienále jen deset měsíců, tedy o polovinu času méně než Koolhaas, což byl možná jeden z důvodů, proč se o něco podobného ani nepokusil.

Přesto se některé národní expozice Aravenova konceptu přidržely. Třeba Němci, kteří ve svém památkově chráněném pavilonu v Giardini prorazili obvodové zdi, aby demonstrovali svou otevřenost vůči imigrantům. Poláci se v expozici nazvané Fair Trade Architecture zase zaměřili na vlastní emigranty, kteří po celém světě pracují na stavbách jako levná pracovní síla. Cenu za nejlepší pavilon získali Španělé za přehlídku staveb z posledních let, jejichž autoři se poučili z nedávné krize a navrhují domy, které se snáze přizpůsobí měnícím se potřebám. Architekturu vnímají jako nedokončený proces, který je otevřený dalším proměnám.



STAROST

O ARCHITEKTÚRU

pohled do pavilonu České a Slovenské republiky věnovaného budově Slovenské národní galerie v Bratislavě, foto: Profimedia

Expozice ve společném Česko-slovenském pavilonu má název *Care for Architecture: Asking the Arché of Architecture to Dance* (*Péče o architekturu: vyzvání arché architektury do tance*) a jejím tématem je pozdně modernistická budova Slovenské národní galerie v Bratislavě z roku 1979 od architekta Vladimíra Deděčka. Ikonická, ale také kontroverzní budova právě prochází rekonstrukcí, což byla podle autorů expozice, architektů Petra Hájka, Víta Halady, Jána Studeného, Benjámina Bráďanského a teoretika Mariána Zervana, příležitost představit v Benátkách příběh této radikální stavby. Uprostřed pavilonu stojí velký trojrozměrný model z červených kovových profilů, který umožňuje pochopit prostorové a konstrukční řešení budovy. Na dvanácti obrazovkách umístěných podél stěn se pak dozvíme vše ostatní – příběh projektování i stavby budovy a jejího dalšího života, a především všech možných interpretací, reflexí, diskusí a projektů, které až do dnešních dnů vyvolala. Velice důkladně a koncepčně připravená výstava však mluví na jiného diváka,

než je ten typický bienálový, přelétající od pavilonu k pavilonu a přehlacený dojmy. Tomu odpovídal i nevelký zájem během novinářského preview – většina lidí vešla, zběžně si prohlédla model a zase pokračovala za dalším dobrodružstvím. A zřejmě ani návštěvník se zájmem o věc si uprostřed bienálového ruchu nenajde dostatek času a koncentrace, aby si expozici skutečně dopodrobna prošel. Tuzemští zájemci však tuto příležitost mít budou – na podzim by se expozice měla objevit v pražské galerii DOX.



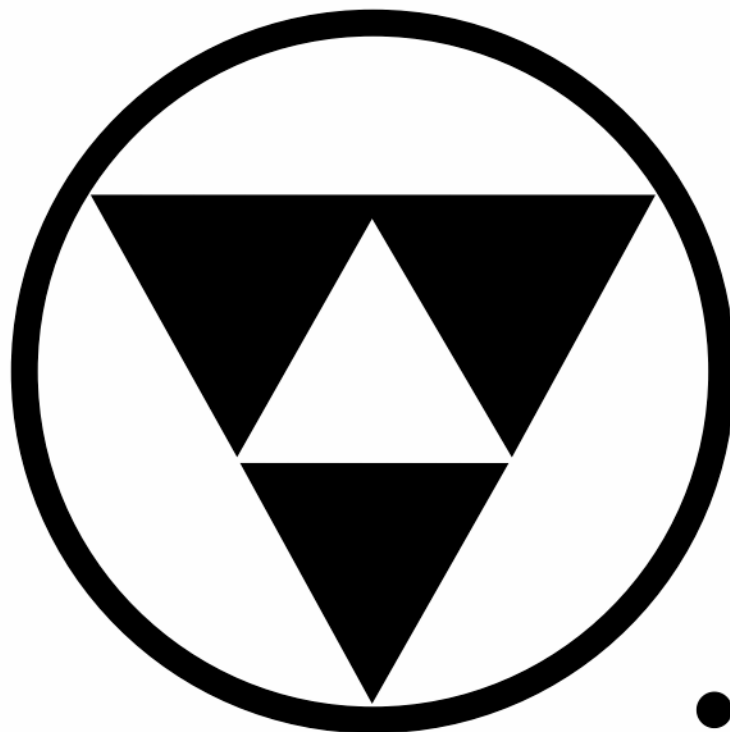
LA BIENNALE DI VENEZIA –
15TH INTERNATIONAL
ARCHITECTURE EXHIBITION

místo: Arsenale a Giardini, Benátky

kurátor: Alejandro Aravena

termín: 28. 5.–27. 11. 2016

www.labiennale.org



Staňte se členem
Klubového programu
Galerie Rudolfinum

Volný vstup do galerie
Doprovodné programy zdarma
Akce pro členy
Slevy v galerijním obchodě
Slevy na koncerty České filharmonie

Předplat'te si art+antiques a získáte dárek



Získáte

12 čísel časopisu
(z toho 2 dvojčísla)

Zdarma Ročenku ART+ 2016

ARTcard s programem
Sphere

Přístup do elektronického
archivu časopisu

S ARTcard můžete využít
slevu u těchto partnerů

Galerie hlavního města Prahy

~~120~~ **60 Kč**
Jiří Příhoda: Sochy (do 30. 10.)
Neklidná figura, Expres v českém
sochařství kolem 1900 (do 25. 9.)

DOX

~~180~~ **108 Kč**
Karel Nepraš: Rodina připravená k odjezdu
(do 17. 10.)
Sportu zdar! (do 10. 10.)

Národní galerie v Praze

~~220~~ **110 Kč**
Zdeněk Rykr a továrna na čokoládu (do 28. 8.)
Vanity Fair. Diplomanti AVU (do 7. 8.)

~~280~~ **190 Kč**
Císař Karel IV. 1316–2016 (do 25. 9.)

Uměleckopřemyslové museum v Praze

~~150~~ **80 Kč**
Český kubismus (do 31. 12. 2017)

Muzeum umění Olomouc

~~70~~ **35 Kč**
Ke slávě a chvále II. Stálá expozice (od 2. 6.)
Uhlem, štětcem, skalpelem (do 25. 9.)
Květy a jiné světy (do 25. 9.)

Moravská galerie v Brně

~~100~~ **50 Kč**
27. Bienále grafického designu (do 30. 10.)
Josef Hoffmann – Josef Frank (do 30. 10.)
Adéla Svobodová: Antiobjekt (do 30. 10.)

Oblastní galerie Liberec

~~80~~ **40 Kč**
1906 (do 18. 9.)
Punk v architektuře (do 28. 8.)

Museum Kampa

~~125~~ **50 Kč**
7+1 Mistři českého skla (do 28. 9.)
Munch, Kupka, Kokoschka (do 11. 9.)

Divadlo v Dlouhé

~~250~~ **190 Kč**
Heda Gablerová

Divadlo Rokoko

~~320~~ **288 Kč**
Strýček Váňa

roční předplatné: 885 Kč (ušetříte 274 Kč oproti koupi na stánku)

objednávejte na www.artcasopis.cz nebo bezplatné lince 800 300 302

Při objednávce uvádějte kód nabídky: **AA16DOX**

Nabídka platí pro standardní roční předplatné do 5. 9. 2016 nebo do vyčerpání zásob pouze pro nové předplatitele v ČR.

Dárky rozesíláme do pěti týdnů od obdržení prvního čísla časopisu. Změna dáreků vyhrazena.

Členství „Rodina“ v hodnotě 1800 Kč do centra současného umění DOX



- vstup na všechny výstavy (2 dospělí a děti do 18 let)
- pozvánky na vernisáže
- přednášky z oblasti umění, designu, architektury
- veřejné diskuze o aktuálních tématech (pro 2 osoby)
- komentované prohlídky (pro 2 osoby)
- 10% sleva v kavárně DOX
- speciální akce pro rodiče s dětmi
- během návštěvy centra DOX rodinný balíček Galerie hrou zdarma
- 10% sleva na oslavu dětských narozenin



S **ARTcard** ušetříte až **50%** na vstupném u našich partnerů.
Program **Sphere** nabízí další výhody a slevy na více než
10 000 místech v ČR a SR.

www.artcasopis.cz/predplatitelska-artcard



Organizační řád světa

Eva Kořátková vydala na jaře dvousvazkový *Obrazový atlas dívky, která rozřezala knihovnu na části*, který není katalogem, ale daleko spíše samotnou výstavou. Výstavou v knize.

Obrazový atlas je v podstatě bez textu a editoři v kratičké anotaci na obálce varují předem, že to je „kniha, která není určená ke čtení“. Titul je parafrází k názvu performativní hry: *Divadlo mluvících předmětů: Obrazový atlas Antonína, chlapce, který rozřezal knihovnu kliniky na části*, kterou Kořátková představila ve Studiu hrdinů v červnu 2014. Publikace má dvě části a text představení je, bez jakéhokoliv komentáře, otištěn též v „obrazové“ části. Hlavní svazek *Obrazového atlasu* obsahuje 267 koláží a paralelně k nim fotografie instalací děl Evy Kořátkové. Vše je pak prokládané skenovanými rukopisnými intermezzy, která obsahují za sebe řazená slovesa, patrně vybraná z jednotlivých nařízení a dalších institucionálních řádů, které tvoří – sesbírané a netříděné – náplň druhého svazku.

Ani ten tedy není přímo ke čtení, ale daleko spíše k prohlížení a přemýšlení nad řádem světa: „je registrován, je vydán, musí být, musí být stvořena, by stačila, vsála, se rochnila, musí být upevněno...“ Vyjmenovávání všemožných úkonů, anglicky i česky psaných, neznámého (ale odvoditelného) původu působí jako typický projev obsedantní samomluvy schizofreniků. Jakoby to

byla jakási meditace, která ale na náhodné i nenáhodné posluchače rozhodně nepůsobí uklidňujícím dojmem. Kořátková tak nabízí možnost číst její práce jakožto ilustraci (atlasového typu) k řádům a nařízením, která zdánlivě drží svět pod kontrolou. Znejišťuje zároveň jasné dělení na ty racionální a ty vyšinuté. Konstruování situace problematické ilustrativnosti je pro Kořátkovou ostatně docela typické.

Cesta do školy

Eva Kořátková se tématem duševního zdraví, respektive nemoci, hranic normality a nornormality, příznaků i důsledků jednoho či druhého stavu, vnější diagnostiky i sebehodnocení, zabývá již dlouho. A svět umění ji za to mnohokrát ocenil: před devíti lety získala jako nejmladší laureát Cenu Jindřicha Chalupského, v roce 2014 německou Dorothea von Stetten Kunstpreis a loni titul Osobnost roku (společně s Jiřím Valochem) udělovaný společně Art+Antiques a Artalk.cz.

Nejobecněji by snad bylo možné zájem Kořátkové formulovat otázkou: Jaké dopady na jednotlivce má socializující proces, který je nejčastěji zprostředkován institu-

**OBRAZOVÝ ATLAS DÍVKY,
KTERÁ ROZŘEZALA KNIHOVNU
NA ČÁSTI A INSTITUCIONÁLNÍ,
PROVOZNÍ A ORGANIZAČNÍ ŘÁDY
A VYHLÁŠKY 1961–1989 (2 SVAZKY)**

Eva Kořátková a Vít Havránek (eds.),
tranzit a JRP|Ringier 2015, 472 stran (sv. 1)
a 240 stran (sv. 2), cena: 780 Kč



FOTOGRAFIE
Z WORKSHOPU
U PŘÍLEŽITOSTI
KŘESTU KNIHY

foto: Barbora
Kleinhamplová



cemi (školou, ústavem apod.)? Podobnou otázku si před sedmasedmdesáti lety kladl Norbert Elias a svou odpověď zformuloval ve dvou dílech *O procesu civilizace*. Nepřekvapivě se jeho teorie o tom, že právě státem zřízené a kontrolované instituce mají za úkol konkrétními kroky civilizovat, a tedy ovládat společnost, staly znovu populární v 60. letech.

Když potom Michel Foucault k tomuto náhledu přidal další studie konkrétních příkladů fungování dohledu (nemocnice, blázinec, vězení), staly se instituce v širším povědomí v podstatě synonymem kontroly. Eva Kořátková vychází právě z této pozice, když si pro práci vybírá témata, jako je výchova a její dopady na budoucí chování jednotlivce, jeho schopnost zařadit se do skupiny, sdílet společnou náladu, obecněji pak názornost, poslušnost pravidlům atp. Téma si vybrala již pro svou diplomovou práci *Cesta do školy* (2007), která spočívala v dokumentaci aktivit autorky snažící se zapojit a být přijata do kolektivu školáček své bývalé základní školy. Vloni pak vzdělávací proces zakončila obhajobou disertační práce s tématem art brut.

Převýchovní stroj

Mezi další instituce, které se pro Kořátkovou staly inspirací (nebo lépe materiálem), je například i formát tištěné informace. V *Převýchovném stroji* (2011), připraveném pro bienále v Lyonu, vycházela Kořátková z velké tiskárny, kterou rozložila na elementy, které dotvořila a společně s dalšími mnoha částmi instalace umístila do černě vymalované místnosti. Černobílému ladění se od té doby vzdaluje jen málokdy. Ambivalentnost instalace spočívala v souběžném odkazování ke knize jakožto výsledku „děsivě krásného“ (téma bienále) a náročného procesu, který je však pouze začátkem řetězu distribuce moci, a tedy i represí v podobě pravidel, jak správně sedět nebo jak daleko a pod jakým úhlem držet čtenou knihu. Shrnout to můžeme pod zájem o formy distribuce informací – od těch, které určují, jak se ne/můžeme chovat (viz právě druhý svazek *Obrazového atlasu* s podtitulem *Institucionální, provozní a organizační řády a vyhlášky z let 1961–1989*), až po ty, které jsou zdánlivě zbytečné (například v díle *Řečový orgán Anny, dívky, která vyslovovala slova odprostřed*, 2013). Někam mezi zmíněné extrémny pak patří její hassliebe vztah ke knihám.

V rozhovoru s Terezií Zemánkovou (AA 10/2014) Kořátková přiznala, že knihy byly vítaným únikem v době školní docházky, která pro ni znamenala především prostředí, které ji „nutilo se přizpůsobit, ale s nímž (...) se nemohla ztotožnit“. Pro čtení knih si Kořátková sestavila speciální postroj (série *Domácí vězení*, 2009–10), mnohokrát zavřela čtenáře (často dětské) do konstrukcí, v nichž nelze dělat nic než číst (*Dílo přírody*, 2013), nebo zkonstruovala čtecí zařízení na principu mlýnského kola (*Převýchovní stroj*, 2011). Pokud se podíváme tímto prizmatem na pozice, do kterých Kořátková knihy instaluje, otevře se před námi vrstevnatost významu svařovaných konstrukcí, které jsou jak podporou, tak restrikcí, ochranou stejně tak jako klecí. Bylo by ale zjednodušující tvrdit, že zájem Kořátkové o knihy probíhá v rovině znaku zastupujícího oblast výchovy. Vraťme se proto ke knize, kterou se rozhodla vydat Kořátková sama (s podporou Tranzitu a dalších).

Koláže a kresby

Obrazový atlas mapuje mnoho z oblastí deformování jedince institucemi stvořenými



společností ke kultivaci a socializaci či civilizaci, neposkytuje ale žádné jasné definice, a dokonce ani kategorie. Čtenář/divák je tak ponechán vlastní fantazii, která musí hledat souvislosti – tu zjevné, na základě vnější podobnosti, jindy složitější. Ostatně domýšlení kontextu a jeho konstruování je základní princip, na němž jsou založeny koláže obecně. Tomáš Pospiszyl v *Asociativním dějepisném umění* odlišuje Kolářovy a Kořátkové koláže od těch surrealistických, které v sobě neobsahují mezery a prázdná místa. Kořátková neaspiruje na vytváření pseudo- či nadreality, asociativní postup, který je občas v kolážích znát, nenabourává nijak naše vědomí. Koláže plné stresu a omezení sice často obsahují konstrukce a klece, které jako by vypadly z nejtemnějších nočních můr, ale jejich cílem není budovat paralelní mentální realitu plnou svobody. Právě naopak.

Eva Kořátková typicky pracuje s kombinací kresby a nalezených fotografií či nákrešů z anatomických atlasů nebo pedagogických příruček. Umělkyně často jakoby násilně zasazuje své malé protagonisty do nepřátelského prostředí plného nebezpečí, úrazů, zákazů a restrikcí. Oslepující pásy přes oči, provázky, šipky zdůrazňující

směr pohledu či aktivity trávícího ústrojí a další drobné zásahy, které strukturují původní obrázky nebo jejich části, velmi často dodávají zdání skrytého příběhu. Jako by nahrazovaly chybějící vysvětlující text.

Jestliže jsme výše připomněli, že název dvouknihy je odvozen z performativního představení, pak lze na tomto místě již formulovat domněnku, že Kořátková staví ve svých kolážích malícké situační kulisy, do nichž dosazuje pro lepší představu anonymní postavičky dětí (méně často dospělých), do kterých se snadno, ač neradi, vcítíme. Kořátková staví situace tak, že fandit malým hrdinům je jedinou reakcí, která nám v dané chvíli zbývá. Původ nebo důvod nepříjemné situace protagonistů z koláží (zavázané oči či ústa, klece a vodící nitky loutek) bývá často nejasný. Nejčastějším, a snad až příliš snadno zobrazitelným důsledkem institucionalizace jedince je zvěcnění živých bytostí. Převrácení vztahu subjekt–objekt je zobrazeno jako neschopnost obětí jednat proti zvláštním nástrojům, s nimiž by naopak mělo být zacházeno, a poradit si v situacích každodenního života. Inspiraci Kořátková bere – jak sama říká – z tvorby outsiderů a duševně chorých.

Takoví jsme (byli)

Jestliže Eva Kořátková ukazuje, že výchova je proces, který je neopakovatelný, pak se nutně pohybuje na poli, které je charakterizované naší vlastní minulostí. Ontogeneze jedince se tu prolíná s historií společenskou a zázemím vědy jakožto racionální páteře naší kultury. V některých svých kolážích Kořátková používá obrázky různých společenských rituálů socialismu, jehož represivní charakter zobrazuje skrze dokreslení nesmyslně omezujících momentů. Nevýhodou názornosti jejích koláží je nebezpečí černobílého výkladu (a zřejmě i proto jsou mezi institucionálními nařízeními zařazeny také organizační řády, které jsou charakterem spíše pozitivní).

Tomáš Pospiszyl o kolážích Kořátkové dále píše, že je skrze ně rekonstruována minulost v pojmech kontinuity (tedy skrze zobrazování víceméně nadčasových situací), která spojuje naši současnost s většinou 20. století. Kontinuita zde není míněna jako argument, ale jako záměrně umělecky přehnaná upomínka typu „takoví jsme (byli)“. Kořátková nenabízí děsivé či moralizující vize současnosti či budoucnosti ani skryté záhyby mysli každého z nás. Předkládá nám perfektně spočítaný účet za odmítnutí inkluze jakékoliv jinakosti a naivní víru v přirozenost normality. ■■



NÁRODNÍ
PAMÁTKOVÝ
ÚSTAV

Lucemburský rok 2016

Po stopách šlechtických rodů

Výstavy

K*700
1316—2016



MINISTERSTVO
KULTURY

hrad Karlštejn

Karlštejnský poklad
– kultura císařského
dvora Karla IV.

od 7. května 2016

hrad Veveří

Lev a orlice.
Moravští
Lucemburkové
a jejich hrad

2. 7. – 30. 10. 2016

hrad a zámek Jindřichův Hradec

Následovníci
svatého Jiří

11. 8. – 30. 10. 2016

a akce na bezmála
30 památkách
ve správě Národního
památkového ústavu

www.npu.cz

Prostor a jeho Příhoda

Jiří Příhoda na bilanční výstavě v trojském zámku ukazuje všechny své sochařské přednosti: sounáležitost s konkrétním výstavním prostorem, hravé rozpory setkávání idejí s hmotou a protiklady rubu a líce díla. A také poměrně tvrdé nárazy na upachtěnou realitu každodennosti.

Ke svým padesátinám Jiří Příhoda (*1966) obsadil části zámku Troja díly od 80. let do současnosti. Je to zpětný bilanční pohled, ovšem výstavu nelze označit čistě jako retrospektivu. Připravit retrospektivu by znamenalo pokrýt všechny různorodé činnosti Jiřího Příhody. Kromě sochařské tvorby se věnoval videu a stále se věnuje také architektuře výstav a knižní grafice. To je zde ale spoň naznačeno v chodbě v přízemí, jakési páteří výstavy s kresbami a návrhy. Vynechat nelze ani umělcovo desetileté působení na AVU (2005–15), kde byl vedoucím ateliéru monumentálního sochařství (od roku 2010 Intermediální škola II).

Před vstupem do barokní předměstské vily či zámku stojí rozměrná kabina, archa nad vodou, jež zcela srozumitelně divákovi předznamenává ráz výstavy. Objekt je monumentální, vztažený jasně k hlavní orientační ose vily (směrem k Pražskému hradu). Autor tu vyjadřuje respekt k architektuře a místu a současně neupozaduje vlastní přítomnost. Následná cesta výstavou nesleduje čistě chronologickou linii, ta je přerušována tematickými souvislostmi i vloženými současnými díly. Ostatně výstava nezačíná raným dílem, již zmíněná archa patří mezi autorovy poslední práce (2014–15).

Předesílám, že zatímco významná díla Jiřího Příhody umějí doslova přetvářet prostor, zde se nelze zcela zbavit dojmu, že výstava zůstala napůl cesty. V dílčích případech se tato proměna děje, ale jako celek výstava nemá ani možnost se o to pokusit kvůli nesourodému programu zámku. Mimochodem, něco takového se naopak podařilo v brněnském Domě umění, kde Jiří Příhoda připravil výrazně menší projekt *garagePOD*. Upravená část prvního patra diváka přivádí do krátké místnosti, hluboké niky (s atmosférou kulís vybledlého sci-fi filmu) a doslova zašpuntovává výstavní prostor za ním. Ten zůstává tušený, je přítomen jako vzpomínka minulých návštěv.

Začátek i konec

Naproti tomu archa *c-ARK*, kterou divák zažije na pražské výstavě jako první, je vztažena ponejvíce sama k sobě. Spolu s autorem si lze snadno představit umístění na různých místech nezávisle na jejich kvalitě. Může stát mezi domy stejně jako na kraji lesa, protože ji lze orientovat tak, aby okna směřovala jen do nebe nad ní a vody pod ní. Bez nutnosti odkazování se k východní filozofii je zde cílem silné propojení vzniklého proporčně vyváženého prostoru se základními elementy.

Název *c-ARK* znamená archu pro sběratele (collector), který zde může rozjímat nad uměleckým dílem v prostředí, které má blízko modernistické výstavní nadpozemské sterilítě a současně se nevzdaluje své přízemní pozici. Není galerií, sama je dílem, ale současně v rozporu se zažitými představami o umění může mít užitkovou hodnotu. Jiří Příhoda se často volně a zábavně pohybuje na hranici volného umění a designu.

Vnitřní prostor *c-ARK* je snížěn deskou s detailem fresky z hlavního sálu zámku. Ve skutečném měřítku se hlavy andělů snesly blíže k oku: to, co mělo být pozorováno jako součást celku vnímaného z odstupu, je vystaveno blízkému pohledu. Rozdíl je zřejmý a je otázka, kolik diváků si nakonec uvědomí fakt, že zde výstava začíná i končí (uvnitř barokní vily prakticky nezasahuje dále než za hlavní sál). Jiří Příhoda tímto gestem sleduje to, co ve většině svých hlavních děl: postavit diváka do nezvyklé prostorové situace.

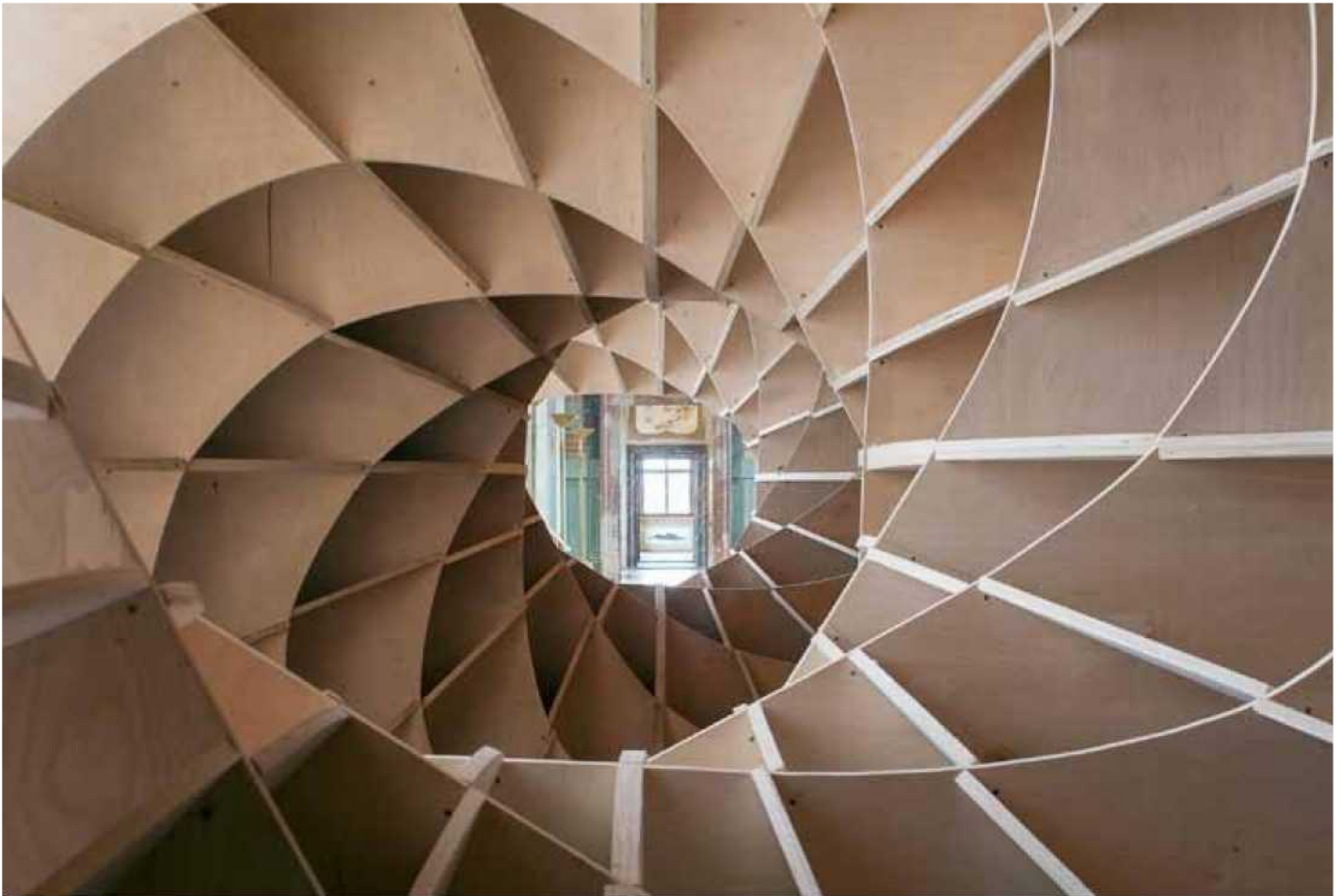
Socha v prostoru lesa

Jinakost, po níž Příhoda volá, přichází plynuje i s dalšími díly. Ve vstupní části zámku jsou to na stejném principu vytvořené chrlice z Chrysler Building. Autor je zaznamenal při procházce New Yorkem v roce 1993 a vzal si za cíl snést tuto viditelnou, ale prakticky nedosažitelnou součást města přímo k očím (a tělu), aby vystoupila jejich skutečná monumentálnost a velkorysost formy. Vytvořit chrlice ve správném poměru v první fázi

Předplatitelé Art+Antiques
mají nárok na snížené vstupné.

JIŘÍ PŘÍHODA: SOCHY

místo: zámek Troja
pořadatel: Galerie hl. města Prahy
kurátorka: Magdalena Juříková
termín: 1. 4.–30. 10. 2016
www.ghmp.cz



znamenal (před dobou internetu) náročné hledání informací. Podle nich nakonec nebyly vytvořeny všechny, zůstalo prozatím jen u dvou.

Podobný záměr lze sledovat také u objektů nazvaných *20–78.000 Hz / 0,2–188 Db* (1992–93). Jde o části hlav tří velryb vyřezaných a vybroušených z modravého polystyrenu Styrofoam a název značí nejnižší a nejvyšší hodnoty frekvence a síly jejich hlasu. Ovšem myslím, že by pro každého návštěvníka bylo hodnotnější vidět místo nich díla využívající stejný materiál, avšak rozvinutý v prostorové situace. Právě ta jsou spojena s cenou Chalupského, kterou Jiří Příhoda získal v roce 1997. *Pouštní bouře* (1995) nebo *Potopa* (1995–96) z cyklu *Záběry/klapky* tu vysloveně chybějí.

Pro ty, kteří sledují tvorbu Jiřího Příhody se zájem, bude objevná část výstavy věnovaná jeho rané tvorbě. Ta je spojena až s romanticky laděným příběhem osamělého hrdiny, který se toulá po lese a tu tam jej mění v sochařský park. Opracované a nama-

JIŘÍ PŘÍHODA:
HELIX (SKŘÍŇ)
2015–16, překližka,
305 × 305 × 720 cm

JIŘÍ PŘÍHODA:
UDÁLOST II.,
(KLEINOVA LÁHEV)
1991–92, hliníkový pec,
překližka, 390 × 295 × 122 cm,
sbírka Národní galerie v Praze





JIRÍ PŘÍHODA: C-ARK (SBĚRATELOVA ARCHA)

2013–16, dřevo, překližka, OSB desky, plexisklo, sádkokarton, trapézový Al plech, vertikální plášť Corralit, ocelové spoje, 250 × 250 × 750 cm

lované popadané stromy, nabarvené kusy skály nebo kámen zavěšený na křivolakém stromě se zcela jasně v lese vyjímaly. Charakterizuje je tendence k úderné kontrapozici čisté uspořádanosti základních geometrických tvarů a formální uvolněnosti přírodních tvarů. Ne že by se tu zjevilo cosi převratně nového, srovnatelné zásahy vznikaly v různých částech světa už dříve. Pozoruhodná je skutečnost, že mladý absolvent střední umělecké školy s mlhavým tušením, že i něco takového je možné, se to rozhodl provést a ověřit nápad ve skutečném měřítku.

Tyto práce vznikaly v době totalitního režimu po polovině 80. let, ještě před tím, než Jiří Příhoda začal studovat na AVU (1990–96, nejprve v ateliéru instalace u Stanislava Kolíbal, později monumentální sochařství u Aleše Veselého). Díla v lese v okolí hradu Roštej na vytvářel bez povolení a většina z nich

přirozeně zanikla. V době, kdy se o mladého umělce začala zajímat StB, naštěstí přišla sametová revoluce a Jiří Příhoda se dostal na Akademii a na tato díla prakticky nenavázal.

Přitom je zde patrné to, co bude pro umělce typické i v další tvorbě. Zaprvé je to snaha konfrontovat diváka s překvapivými prostorovými situacemi. Nejde tu čistě o nezvyklou sochu, ale o její zapojení do daného prostoru. Stejně jako houbař nebo turista při procházce lesem narazí na překvapivý prvek, který ho přivede k tomu, aby pozorně sledoval, zda se třeba v blízkosti nenachází nějaký další, divák v galerii byl vystaven setkáním s objekty napadajícími základní porozumění prostoru kolem.

Barokní Mars

Z konkrétních příkladů lze vyzdvihnout sochy trefně nazvané *Události*. *Událost II* (1991–92) je rozměrný objekt vytvořený z hliníkového plechu a překližky, který svádí k označení „prostorový stroj“. Přesněji stroj na zamotání prostoru, protože jde o téměř čtyři metry vysokou podobu Kleinovy lahve: uzavřené nádoby, která nemá vnitřek ani

vnějšek. Rub a líc a jejich vztah jsou určující i pro mnohá další díla. Rub zůstává většinou hrubě materiální a zdůrazňuje pomíjivost, přízemnost a skutečnost, že vnitřek je důmyslnou iluzí. V případě *Události II* je jasné, že rub je lícem a líc rubem, ale bohužel je třeba opakovat, že nejsilnější příklady, zdůrazňující tento vztah, ze zmíněného cyklu *Záběry/klapky* zde nejsou.

Zatímco *mPod* (2015–16), vesmírný modul s projekcí fádní krajiny Marsu, zůstává i přes pokus otevřít modul pohledům na fresky (ten se ale v potměnělém prostoru spíše mívá účinkem) v ostrém protikladu ke stavbě, *HELIX* (2015–16), negativní šroubovice v plátech překližky, se dotýká základů matematizované vrcholné barokní architektury. Když bude divák dostatečně velkorysý a opustí skutečnost, že projekt trojského zámku Jeana Baptisty Matheye rozhodně není ukázkou dynamické barokní architektury, může se náhle ocitnout v širších souvislostech baroka: na jedné straně třeba díla Guarina Guariniho (1624–1683) a obecně doby, kdy tento výjimečný architekt byl také výjimečným matematikem a oboje spojoval ve svých působivých klenbách a v prostorových skladbách a iluzích. Na druhé straně lze připomenout, že historik umění Václav Richter kdysi našel v dietrichštejnském archivu objednávkou „větší barokní hole“ z roku 1696 a předpokládal, že měla právě podobu šroubovice. To ale nestálo v pozadí projektu vzniklého v původní formě jako věž pro výstavu designu v Plzni v loňském roce, je to spíše pěkná shoda.

Na půl cesty

Jsem přesvědčen, že Jiří Příhoda je jedním z vrcholných sochařů porevoluční éry především pro důraz na práci s prostorem, s formováním místa, které zahrnuje diváka. Výstava mohla také srozumitelně zdůraznit rozdíl mezi obrazem prostoru (*Událost I, II* či *Záběry/klapky*, *HELIX*) a skutečným prostorem (celý, příbytky, archy). Nakonec mrzí situace, kdy výstavní prostory zámku nemohly být využity. Je dobře, že se GHMP snaží prostor zámku rozhýbat kvalitním současným uměním, ale i tak je výsledek rozpačitý s povzdechem, co mohlo vzniknout za příznivějších podmínek. Neoddělenost historické expozice s občasným výkladem průvodkyně s díly tvoří upačtý mix. Proto se hodí na závěr konstatovat, že na skutečnou retrospektivu Jiřího Příhody je třeba ještě počkat. ■■



SEAN SCULLY

THE BODY AND THE FRAME

22.6.–12.8. 2016 / dům umění české budějovice / galerie současného umění a architektury

nám. přemysla otakara II. 38

otevřeno denně mimo pondělí 10–13 / 13:30–18 h



České
Budějovice



MINISTERSTVO
KULTURY

Tenkrát v Reichenbergu

Před sto deseti lety se slavnostně otevřela brána *Německočeské výstavy v Liberci*, kterou tehdejší Reichenberg vyzdvihl a stvrdil svůj primát hlavního města českých Němců. Výstava na neuvěřitelných 44 hektarech představila širokou škálu oborů lidské činnosti: techniku, průmysl, zemědělství, umění i řemesla. Tento ojedinělý počin nyní připomíná společný výstavní projekt Oblastní galerie a Severočeského muzea v Liberci.

Deutschböhmisches Ausstellung in Reichenberg 1906 představovala velice ambiciózní projekt, a to hned v několika rovinách. Logicky navázala na tehdejší módní vlnu rozsáhlých výstav pořádaných v evropských velkoměstech od druhé poloviny 19. století, v popředí s výstavami světovými. V českém prostředí nejvýrazněji rezonovala Všeobecná jubilejní výstava v Praze konaná v roce 1891 a jako pandán jejího demonstrativně vyzdvihovaného slovanství vznikla právě Německočeská výstava v Liberci.

Nenechme se ovšem mýlit doslovným překladem názvu *Deutschböhmisches Ausstellung*, který je poněkud zavádějící, neboť navozuje dojem německo-české spolupráce. Naopak, jednalo se o podnik reprezentující výhradně německé etnikum žijící na území Čech, dobově usilující o správní samostatnost, a to především v pohraničních oblastech. Nejen konotace národnostní, ale především také vazba českých Němců na habsburskou monarchii sehrály v ikonografickém programu výstavy stěžejní roli, měly stvrdit a legitimizovat postavení Němců nejen v Čechách, ale i v celém Rakousku-Uhersku.

Stěžejní koncept tematiky křesťanství ve spojení se symboly habsburské monarchie byl očividný především v pojetí jednotlivých částí výstavního areálu. Snad nejvýrazněji se uplatnil v exponovaném centrálním pavilonu stavebního souboru pěti propojených hal podél dnešní Husovy ulice, které vznikly, ostatně jako celkový urbanistický koncept areálu, dle projektu slovinského architekta Maxe Fabianiho.

Na dobové fotografii interiéru probíhá pod kupolí mozaikový pás s ústřední postavou trůnící mladé císařovny s přípisem hesla Františka Josefa I. *Viribus unitis*, tedy: Společnými silami. Ženskou figuru po stranách doprovázejí mužské alegorické postavy: vlevo Imperium s rakousko-uherskou orlicí a vpravo Fides s libereckým městským znakem. „Hlavní město Němců v Čechách“ se

tak dostává pod symbolickou ochranu oltáře a trůnu, jímž zároveň stvrzuje svou loajalitu a věrnost. Slavnostního zahájení výstavy se zúčastnil arcivévoda Karel Ferdinand, skutečný vrchol a zcela mimořádnou událost ovšem představovala s nadšením očekávaná návštěva císaře Františka Josefa I., která proběhla 21. června 1906.

Město nad přehradou

Ohromný výstavní projekt samozřejmě vyžadoval strategickou přípravu, finanční záze-
mí a promyšlené uspořádání, které zajišťoval organizační výbor založený v září 1902. Vedle sumy uvolněné městem se velkým dílem zapojily také firmy nejvýznamnějších podnikatelů, textilní magnáti Liebiegové, Ginzkeyové či Klingerové. Realizace výstavního celku ovšem byla možná až v návaznosti na získání úvěru závratné výše jednoho a půl milionu korun. František hrabě Clam-Gallas navíc poskytl rozlehlý pozemek na pravém břehu čerstvě kolaudované liberecké přehrady a spolu s knížetem Rohanem doprovázel Habsburky při jejich návštěvě severních Čech.

Právě zasazení výstavního areálu do malebného svahu nad vodní plochou dodalo celému konceptu punc originality. Široká variace efemerní výstavní architektury ze dřeva a sádky, situovaná do působivého přírodního rámce, odrážela mnohokrátovost dobových stylových proudů. Vedle ozářených širokých promenád podél zdobných reprezentativních pavilonů odkazujících k římské antice se nabízela také intimnější zákoutí s drobnými, často bizarními stavbičkami.

K vidění byla i řada kuriozit, jako například tyrolská vesnička se středověkým hradem či chata libereckých alpinistů s kaširovaným horským panoramatem. Návštěvníci mohli na vlastní kůži vyzkoušet divokou jízdu ve člunu na klouzačce, která ústila ze svahu do přehrady, nebo napjatě sledovat dobový technický zázrak – monumentální rotační tiskařský stroj, na němž se denně tiskly

Předplatitelé Art+Antiques
mají nárok na snížené vstupné.

NĚMECKOČESKÁ VÝSTAVA LIBEREC 1906

pořadatelé: Oblastní galerie
a Severočeské muzeum v Liberci
autorky: Anna Habánová,
Kateřina Nora Nováková
termín: 16. 6. – 18. 9. 2016
www.1906.cz



noviny Reichenberger Zeitung, komentující aktuální výstavní dění. V návalu spektakulárních zážitků nesměla chybět místa pro odpočinek, zastoupená zejména celou řadou pivovarských pavilonů, především plzeňského, vratislavického či jabloneckého.

Po sto deseti letech

Konceptem aktuální výstavy Oblastní galerie Liberec je znovuoživení původní expozice prezentované v pavilonu umění (Kunstgebäude), navrženého Josefem Zaschem jako poměrně strohá, modernisticky laděná stavba. Vstup do pavilonu lemovaly barevně výrazné mozaiky Richarda Teschnera, znázorňující alegorie malířství a sochařství, jejichž reprodukce jsou nyní osazeny na podsvícených panelech při vstupu do galerie. V dobovém katalogu děl z roku 1906, která pro výstavu vybírala odborná desetičlenná jury, je uvedeno 259 exponátů, z nichž se přibližně polovinu podařilo dohledat a určit. Z nich Oblastní galerie prezentuje soubor osmdesáti prací, které nejsou ani tak průřezem dobové tvorby, jako spíš skutečnou národní přehlídkou.

To je patrné především ve výběru německých autorů, kteří se prosadili v širším kontextu uměleckého dění s přesahem za hranice. Zastoupení výtvarníci náležejí k okruhu Verein deutscher bildener Künstler

in Böhmen. Součástí expozice tvoří velkoformátové černobílé fotografie výstavního areálu i jeho císařské návštěvy. Přesnou podobu a umístění dnes již neexistujících pavilonů, včetně údajů o jejich architektech a ukázkách historické plánové dokumentace, mohou návštěvníci najít ve dvojici interaktivních mapových aplikací, které vznikly ve spolupráci s Technickou univerzitou v Liberci.

Poměrně široký prostor je věnován dílu libereckého sochaře Franze Metznera a vedle zvuchých jmen malířů Alfreda Kubina či Emila Orlika jsou v galerii představeny také práce pozapomenutých výtvarníků. Za všechny uvedme Richarda Müllera, profesora drážďanské akademie a propagátora staromistrovských malířských technik, či Waltera Zieglera, objevitele nové grafické techniky vícebarevného leptu. Většina prezentovaných děl je veřejnosti představena vůbec poprvé od roku 1906.

Po uzavření tehdejší výstavy skoupila řadu maleb a soch Moderní galerie, jejíž sbírky posléze připadly Národní galerii. Četné exponáty odpočívaly dlouhá desetiletí v depozitářích, aby teprve nyní zase spatřily světlo světa – velmi příznačně opět v Liberci. Kromě sochařských a malířských děl je v expozici zastoupeno několik grafických a kresebných cyklů a dále drobné medailérské práce.

**ALOIS KASIMIR:
NĚMECKOČESKÁ
VÝSTAVA LIBEREC
1906–7, olej na plátně,
127 × 245 cm,
Oblastní galerie Liberec**

Ginzkey, Riedel unter anderen

Co nás čeká v protějším Severočeském muzeu? Hlavní výstavní sál s novorenesanční arkádou se dle dobové fotografie částečně navrátil do reprezentativní podoby z roku 1906, kdy jej navštívil císař František Josef I. Tehdy se muzeum pyšnilo výběrem z čerstvě nabyté sbírky z odkazu čestného kurátora a štědrého mecenáše barona Heinricha Liebiega, která čítala na dva a půl tisíce uměleckých a uměleckořemeslných předmětů. Bohaté tapiserie, těžký zdobný soubor nábytku a ústřední mocnářova busta obklopená bujnou zelení okrasných rostlin, to vše navozuje historickou atmosféru císařovy návštěvy a zároveň vytváří širší rámec, do něhož je vsazena stávající expozice.

Zastoupeny jsou v ní sbírkové předměty přímo spojené s konáním Německočeské výstavy: původní plakát, obsáhlý katalog, vstupenky, diplomy či kuriózní upomínkové

**FERDINAND STRACKE:****HLAVNÍ VSTUP**

1906, Státní okresní archiv Liberec

ERNST J. MÜLLER: POHLED**NA AREÁL VÝSTAVIŠTĚ PŘES
LIBERECKOU PŘEHRADU**

1906, Státní okresní archiv Liberec

**ERNST J. MÜLLER: DŮM UMĚNÍ**

1906, Státní okresní archiv Liberec



předměty. Prostor je věnován také jednotlivým firmám, působícím v odvětví průmyslu a řemesel, prezentovaných v roce 1906 – koberce z továrny Ginzkey, sklářské výrobky firmy Riedel či publikace tiskárny Stiepel. Hlavní „trhák“ dobové hudební expozice, originál *Žlutického kancionálu*, je v současné výstavě přístupný ve formě digitalizovaného dokumentu. Velký sál je doplněn předměty z etnograficky laděné expozice Soukenické světnice, která byla součástí pavilonu Libereckého domu (Haus der Stadt Reichenberg) na výstavišti nad přehradou. Většina představených děl pochází ze sbírek Severočeského muzea v Liberci, další byly zapůjčeny Muzeem skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou a Sklářským muzeem v Kamenickém Šenově.

Naši Němci

Ke společnému projektu Oblastní galerie a Severočeského muzea, který mapuje vznik, průběh, historické souvislosti a ohlas expozice z roku 1906, vychází rozsáhlý katalog s bohatou obrazovou přílohou, včetně reprodukcí nedochovaných či nedohledaných děl. Podrobněji mapuje také urbanistické a architektonické řešení areálu, který byl po ukončení výstavy téměř kompletně rozebrán. Přínosná je zejména expozice v Oblastní galerii, která, kromě představení uměleckých děl, předkládá komplexnější teoretickou reflexi a nové možnosti interpretace problematiky *Německočeské výstavy*, a to i v širším kontextu národnostně-politickém.

Studované téma tvoří významnou součást dějin umění v Čechách a právem zasluhuje intenzivnější odborný zájem, který Oblastní galerie Liberec dlouhodobě věnuje německým výtvarníkům působícím v českém prostředí, jak je mimo jiné patrné i z jejího výstavního programu. ■ ■

XXL POHLEDŮ NA SOUČASNÉ SLOVENSKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ / XXL VIEWS OF CONTEMPORARY SLOVAK ART



MILAN ADAMČIAK PETER BARTOŠ JURAJ BARTUSZ MÁRIA BARTUSZOVÁ MILAN
BOČKAY KLÁRA BOČKAYOVÁ IVAN CSUDAI LADISLAV ČARNÝ MILAN DOBEŠ
TOMÁŠ DŽADOŇ ĽUBOMÍR ĎURČEK RUDOLF FILA STANO FILKO DANIEL FISCHER
VLADIMÍR HAVRILLA JOZEF JANKOVIČ PETER KALMUS IGOR KALNÝ MICHAL KERN
JÚLIUS KOLLER VLADIMÍR KORDOŠ MATEJ KRÉN MAREK KVTAN OTIS LAUBERT
STANO MASÁR JURAJ MELIŠ PETER MELUZIN IGOR MINÁRIK ALEX MLYNÁRČIK
MARIÁN MUDROCH ILONA NÉMETH ROMAN ONDÁK ŠTEFAN PAPČO MILAN PAŠTÉKA
VLADIMÍR POPOVIČ DOROTA SADOVSKÁ RUDOLF SIKORA MILAN TITTEL DEZIDER
TÓTH RUDOLF UHER DUŠAN ZÁHORANSKÝ JANA ŽELIBSKÁ



26/6—
23/10
2016

GASK — GALERIE STŘEDOČESKÉHO KRAJE, P. O.
BARBORSKÁ 51—53 / KUTNÁ HORA
WWW.GASK.CZ

Středočeský kraj

Miró v Bratislavě

Pod názvem *Evropské hvězdy: Miró & CoBrA* hostí slovenské muzeum Danubiana dvojici výstav věnovaných poválečné abstrakci. Výstava Joana Miróa, připravená ve spolupráci se španělskou Successió Miró, je největší prezentací tohoto moderního klasika na území někdejšího Československa od pražské výstavy před čtyřiaadvaceti lety.

Do výstavy se vstupuje skrze rekonstrukci malířova ateliéru v Palma de Mallorce. Na ostrov v Baleárském moři, z kterého pocházela jeho matka i manželka, Miró přesídlil „na důchod“ ve svých třiašedesáti letech. I když prý zvažoval, že s malováním přestane a bude se nadále věnovat jen keramice, ostrov se mu stal zdrojem nové inspirace a intenzivně zde pracoval ještě víc jak čtvrt století. Jeho pozdní malířské dílo na jednu stranu rozvíjí motivy z jeho starších kompozic, na druhou však sebevědomě vstupuje na pole, které ve stejné době prozkoumávají američtí abstraktní expresionisté a evropští tachisté – mnozí přiznaně inspirovaní jeho meziválečnou tvorbou.

V tradičně vyprávěných dějinách umění je Joan Miró (1893–1983) zapsán jako jeden z příslušníků pařížské školy a originální představitel meziválečného surrealismu. V té době však byl znám a obdivován hlavně v kruhu svých soupeřů. Když byly jeden jeho obraz a jedna socha vystaveny v Praze na výstavě *Poesie 1932*, odbyl je historik umění V. V. Štech ve své recenzi jako příliš dekorativní. Miró jako umělec, který se těší popularitě nejširší veřejnosti, se rodí až

v poválečných letech a důležitou roli v tom sehrála recepcce jeho díla ve Spojených státech, kde jej již od 30. let zastupoval galerista Pierre Matisse. Jedna z Miróových abstraktních krajin ze 70. let příznačně zdobí i kancelář Gordona Gekky ve slavném filmu *Wall Street*, který Oliver Stone natočil čtyři roky po malířově smrti.

Miró v Americe

Newyorské Muzeum moderního umění hostilo první Miróovu výstavu na přelomu let 1941 a 1942. Když o pět let později umělec Spojené státy poprvé osobně navštívil, dočkal se vřelého přijetí, které ostře kontrastovalo s okázalým nezájmem ve frankistickém Španělsku. Zůstal v New Yorku tři čtvrtě roku a během této doby vytvořil devítimetrovou nástěnnou malbu pro restauraci hotelu Terrace Plaza v Cincinnati, která byla jeho první velkou zakázkou do veřejného prostoru. V New Yorku se vedle Peggy Guggenheimové či Clementa Greenberga setkal i s Jacksonem Pollockem, který právě v té době začínal s technikou drippingu.

V roce 1954 je Miró oceněn Velkou cenou za grafiku na Bienále v Benátkách a o rok



EUROPSKÉ HVIEZDY:

MIRÓ & COBRA

pořadatel: Danubiana

Meulenstein Art Museum

termín: 2. 7.–13. 11. 2016

www.danubiana.sk

JOAN MIRÓ:
ŽENY A PTÁCI II.
1969, © Successió Miró

(vlevo)
JOAN MIRÓ:
ŽENY A PTÁCI III.
1969, © Successió Miró



později je vyzván k vytvoření dvou keramických mozaik pro novou budovu UNESCO v Paříži. Další ocenění a velké projekty následují. Na jaře 1959 mu MoMA organizuje druhou retrospektivu, která je následně reprízována v Los Angeles a kterou doprovází uvedení hodinového filmu *Around and About Joan Miró* dokumentaristy Thomase Boucharda. Malíř při této příležitosti znovu cestuje do Spojených států a je dokonce přijat v Bílém domě prezidentem Eisenhowerem.

V 60. letech hostí velké Miróovy souborné výstavy Paříž, Londýn, Tokyo, Mnichov a koncem desetiletí roste zájem o jeho dílo i ve Španělsku. V roce 1970 je odhalena jeho keramická mozaika na barcelonském letišti. Umělec, inspirovaný sochařskou zakázkou pro Chicago (která je po mnoha peripetích realizována až v roce 1981), se současně začíná více věnovat plastice. Sedmdesátá léta pokračují ve stejném trendu. Výstava Miróových soch se během jediného roku koná v Londýně, Clevelandu a Cincinnati. Následuje retrospektiva v Guggenheimově muzeu, další výstava v MoMA a dvě paralelní výstavy v pařížském Grand Palais a Musée d'Art Moderne. U pří-

ležitosti malířových devadesátin se situace opakuje: výstavy na Miróovu počest hostí Guggenheimovo museum i MoMA.

Vesmírný koráb

Jak Miróův ateliér na Mallorce vypadal za malířova života, víme ze snímků španělského fotografa Francesca Català-Rocy ze 70. let. Vidíme na nich obdélníkovou místnost s jednou stěnou obloženou kameny a desítky obrazů v různé fázi rozpracovanosti, které jsou rozestavěné na malířských stojanech nebo volně opřené o stěny. Scénu doplňuje několik pracovních stolů a množství sedacího nábytku. „I když moc rád poslouchal hudbu, v ateliéru musel mít úplné ticho. Představoval pro něj laboratoř tvořivosti. Nikdy jsem se neodvážil zaklepat na jeho dveře, přestože jsem měl pocit, že se za nimi odehrává něco zázračného. K desátým narozeninám jsem od dědečka dostal mimořádný dárek – vzal mě za ruku, otevřel dveře ateliéru a odvedl mě dovnitř,“ vzpomínal na malíře u příležitosti bratislavské výstavy v deníku Pravda jeho vnuk Joan Punyet Miró. „Měl jsem pocit, že jsem se ocitl

na palubě vesmírného korábu, který míří na Mars nebo Jupiter. ... podlaha byla pokrytá skvrnami červené, žluté, modré, bílé, zelené, černé – vypadalo to jako válka barev. Byl to úžasný a vzrušující zážitek. Chodil jsem pořád dokola, všímal si podivných drobností, objevoval nové a nové detaily a přemýšlel o tom, co tam vlastně dědeček celé dny vytváří, když výsledkem jeho práce je taková spoušť.“

Na výstavě v Danubianě jsou k vidění čtyři desítky Miróových prací ve všech médiích – obrazy, kresby, grafiky, sochy i tapisérie. Koná se ve spolupráci s Successió Miró, která spravuje autorská práva na jeho díla, a nadací, která pečuje o ateliér a muzeum na Mallorce. Paralelní výstava skupiny CoBrA, která na přelomu 40. a 50. let působila v Kodani, Bruselu a Amsterdamu, s Miróem souvisí jen volně. Členové skupiny jej respektovali jako svého předchůdce a ve své vlastní tvorbě na něj v mnohém navazovali. Obdobně zaměřená výstava nazvaná *CoBrA & Miró: Radost z experimentu* se na přelomu roku uskutečnila také v muzeu skupiny v Amsterdamu. ■■



**EXPOZICE
ČESKÝ KUBISMUS**
DŮM U ČERNÉ MATKY BOŽÍ
Ovocný trh 19 — Praha 1

u(p)m
UPM.CZ



Křehký
Mikulov
2016

**Anna /
Dechem**
27. 5. – 28. 8.
2016

Regionální muzeum v Mikulově
Zámek 1, Mikulov
www.rmm.cz

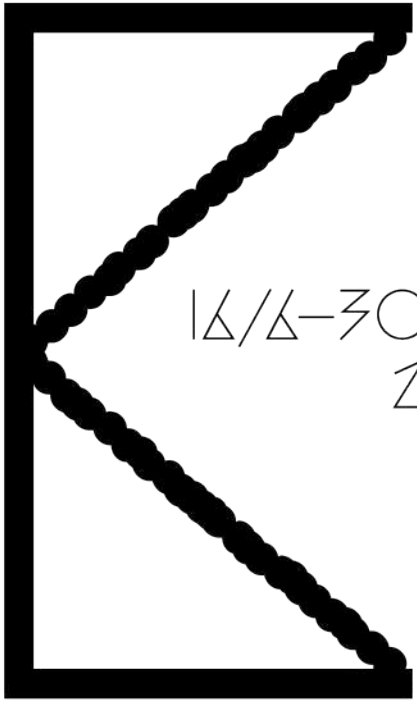
Hlavní mediální partneři:
ELLE LIDOVÉ NOVINY REFLEX

Mediální partneři:
CZECHDESIGN, ELLE Decoration, SOFFA

Oficiální dodavatel: Za podpory: Producenti:

SONBERG Jihomoravský kraj REGIONÁLNÍ MUZEUM V MIKULOVĚ křehký

27. Biennale Brno 2016



www.bienalebrno.org

16/6 – 30/10
2016

Moravská galerie



REVOLVER REVUE
No. 103 / 2016 / LÉTO

literatura – BORKOVEC – básně / TOPOL – prózy / MASSEY, McLANE, MEHIGAN – poezie / EISENBERGOVÁ – povídka **výtvarné umění** – LIPAVŠTÍ – Zemní kapličky / BADER – koláže / JANOVSKEJ – Mentální ornamenty / ŠEJN – rozhovor + práce / STEKLÍK – Ateliéry / **design** – DAR pro Františka Štorma / KUBA – Richterová + Cihlař / HALOUN – Knižní edice / BABÁK představuje **rozhovor** – VODRÁŽKA – Minulost je před námi **kritický couleur** – TIGRID / Formánek / BONDY / Drda / KROUTVOR / Šlajchrt / ZÁBRANOVÁ / Hruška / DeLILLO / Vajchr / BETONOVÁ ZAHRADEK / Marečková / Z NÁRODNÍCH DIVADEL / Pokorná KARENIHOVÁ – Jedna věta

K dostání v knihkupectvích, s výraznou slevou v redakci RR (Jindřišská 5, Praha 1) nebo poštou. Objednávejte na www.revolverrevue.cz, e-mailem: sekretariat@revolverrevue.cz nebo telefonicky: 222 245 801.

Oživené hroby

BIG Serpentine Pavilion

Praha – V červnu znovutevřel své brány zrekonstruovaný Malostranský hřbitov. Práce na jeho obnově stály 21 milionů, většinu pokryly evropské dotace. Památkově chráněný areál pohřbívání neslouží již od konce 19. století. V roce 2001 byl vzhledem k svému havarijnímu stavu uzavřen pro veřejnost, od nynějška je obyvatelům Smíchova znovu k dispozici jako místo oddychu i usebrání.

Hřbitov na pražském Smíchově byl založen na konci 17. století během morové epidemie, sloužil nejprve farnosti kostela svatého Václava na Malé Straně (zbořen v 18. století), za josefínských reforem se z něj stalo pohřebiště pro celý levý břeh Vltavy. Naprostá většina na místě dochovaných náhrobků vznikla v 19. století a ve svém úhrnu představuje unikátní galerii české klasicistní plastiky. Monumentalitou i uměleckými kvalitami z řady vystupuje hrob pasovského biskupa Leopolda Thun-Hohensteina od Václava Prachnera, jehož náhrobek korunuje bronzová podobizna klečícího preláta.

Autorem projektu rekonstrukčních prací je architekt Václav Gírsa, vedoucí ateliéru památkové péče na Fakultě architektury ČVUT. Během jejich realizace byly původní asfaltové cesty nahrazeny mlatovým povrchem, přibyl parkový mobiliář, bezpečnostní kamery, zázemí pro ostrahu a vrátného a opravy se dočkala i hřbitovní kaple Nejsvětější Trojice. Ateliér restaurování výtvarných děl sochařských Akademie výtvarných umění také započal pod vedením Petra Sieglu s restaurátorskými pracemi na vybraných náhrobcích, na další je již připravena projektová dokumentace a čeká se na dotace. / PL

Londýn – Jako každý rok vyrostl na léto v londýnských Kensingtonských zahradách zbrusu nový pavilon. Úloha byla tentokrát svěřena ateliéru BIG s jednačtyřicetiletým dánským architektem Bjarkem Ingelsem v čele. Výstaven je z dutých po ose interiér exteriér otevřených laminátových tvárnic. Z čelního pohledu působí trochu jako nedopnutý zip – dvě při zemi do široka rozkročené stěny se pozvolna s rostoucí výškou spínají ve stěnu jedinou.

Novinkou letošního architektonického programu Serpentine Gallery je čtveřice skromnějších letních altánů, jež stojí o několik set metrů dále, v sousedství neopaladiánského chrámu královny Karolíny. Navrhli je Asif Khan, Barkow Leibinger, Kunlé Adeyemi, Yona Friedman (generačně pestrý kolektiv, prvnímu je třicet šest poslednímu třiadvadesát).

„Projekt studia BIG je dobře spočteným koktejlem talentu, uličnictví, arogance a vynalézavosti v řešení problémů,“ komentuje pavilon kritik nedělního

listu The Observer Rowan Moore. Zároveň v něm ale spatřuje i určitý paradox: Zatímco pro jiné architekty podle něj představují dočasné stavby „příležitost k posouvání hranic toho, co je pokládáno za možné, příležitost odvážit se testovat nápady, jež pak mohou být využity na větších projektech, je Ingels architektem, který se svými vícepodlažními emotikony už před tím byl tak odvážný, jak se mu zamloulo.“ Serpentine tak má nakonec být jednou z jeho „subtilnějších kreací“.

Jako příklad Ingelsova architektonického emotikonu, v němž se situační humor chattové konverzace stává realitou, lze uvést jeho právě dokončovanou elektrárnu pro Kodaň. Její střechu tvoří svah, který má v zimním období sloužit jako sjezdovka a z komína budou vycházet kouřové kroužky odměřující tuny vyprodukovaného oxidu uhličitého. Jinou, již hotovou a široce medializovanou stavbou ateliéru BIG je obří rezidenční dům na

newyorské 57. ulici, jehož svažitá fasáda se odvážně vzpouzí Manhattanu ortogonalitě. Za zmínku stojí že architekt přitom právě v případě Serpentine Pavilonu narazil na praktické limity. Podle jeho plánu měli mít návštěvníci možnost po čtrnáctimetrové stavbě dle libosti lézt, což ovšem správa parku z bezpečnostních důvodů zakázala.

Studio BIG patří navzdory Ingelsovu mládí ve světě architektury k velkým hráčům. V New Yorku a v Kodani zaměstnává na 300 lidí a otevření Pavilonu Serpentine využilo k oznámení vzniku třetí pobočky v Londýně. Pracuje tu ostatně už na několika velkých zakázkách – na novém náměstí v areálu někdejší elektrárny Battersea nebo sídlo společnosti Google na King's Cross. Letos to tak vlastně bylo naposled, co mohl být Bjark Ingels k stavbě pavilonu vyzván, podle pravidel akce je totiž vyhrazena architektům, kteří dosud nemají ve Spojeném království žádnou dokončenou stavbu. / PL



SERPENTINE PAVILION 2016, Bjarke Ingels Group (BIG), 10. 6.– 9. 10. 2016, foto: Iwan Baan

Grafici v archivu

Aktuální bienále grafického designu Brno má zaběhlý formát hlavní mezinárodní přehlídky a několika doprovodných výstav probíhajících v objektech Moravské galerie. „Bienále nabízí návštěvníkům mnoho ‚vchodů‘ a záleží jen na nich, který z nich si vyberou. A i když jsou výstavy zcela autonomní, divák mezi nimi jistě najde spoustu souvislostí, jak zřejmých, tak těch neviditelných,“ říká k výsledku své práce trojice kurátorů grafických designerů Radim Peško, Tomáš Celizna a Adam Macháček.

V Brně se vždy psala historie, o čemž svědčí i množství archivů, které se zde nacházejí. Přijíždíte-li v noci do města přes Bohunice, pak jistě nepřehlédnete červeně zářící fasádu novostavby Moravského zemského archivu. Tato impozantní budova s podobou i přitažlivostí obchodního centra má v jihomoravské metropoli celou řadu starších sester, v nichž se rovněž uchovávají dějiny. Namátkou lze jmenovat Archiv města Brna a Diecézní archiv, archivy Vysokého učení technického i Masarykovy a Mendelovy univerzity nebo Archiv Moravské galerie.

Bez ohledu na to, o kterou instituci se jedná, tak systém pátrání funguje prakticky vždy stejně. Nejdříve musíte znát období a fond, v němž chcete hledat. Poté si objednáte žádané dokumenty a ve smluvený čas se dostavíte do příslušné studovny. Tam už na vás čeká vyžádaná složka či celý vozík naložený krabicemi, a tedy již nic nebrání zahájit průzkum, jenž pak zabere několik dalších hodin či let. Během svého studia se také dříve nebo později setkáte s dalšími badateli a všimnete si, že jejich podoba i chování vykazují určité společné rysy. Tito průzkumníci v nevýrazném oblečení se tiše krčí u zapůjčených archiválií, které soustředěně procházejí. Jejich strnulý pohled do listin pak občasné vystřídává nepatrný náznak úsměvu následovaný zapsáním poznámky či vyfocením nalezeného „úlovku“.

Jiní badatelé

Až do nedávné doby představoval tento typ výzkumníků jedinou skupinu pravidelně se vyskytující ve studijních sálech. Dnes však lze narazit i na návštěvníky, kteří se od běžných badatelů na první pohled zásadně odlišují. Oblékají se podstatně pestřeji a zdaleka ne konvenčně, jejich chování je na daný prostor bezpochyby excentrické a také způsob, jímž dokumentují materiál, často neodpovídá zaběhnutým historiografickým standardům. Spatříte-li v archivu někoho takového, pak se s největší prav-

děpodobností bude jednat o současného umělce.

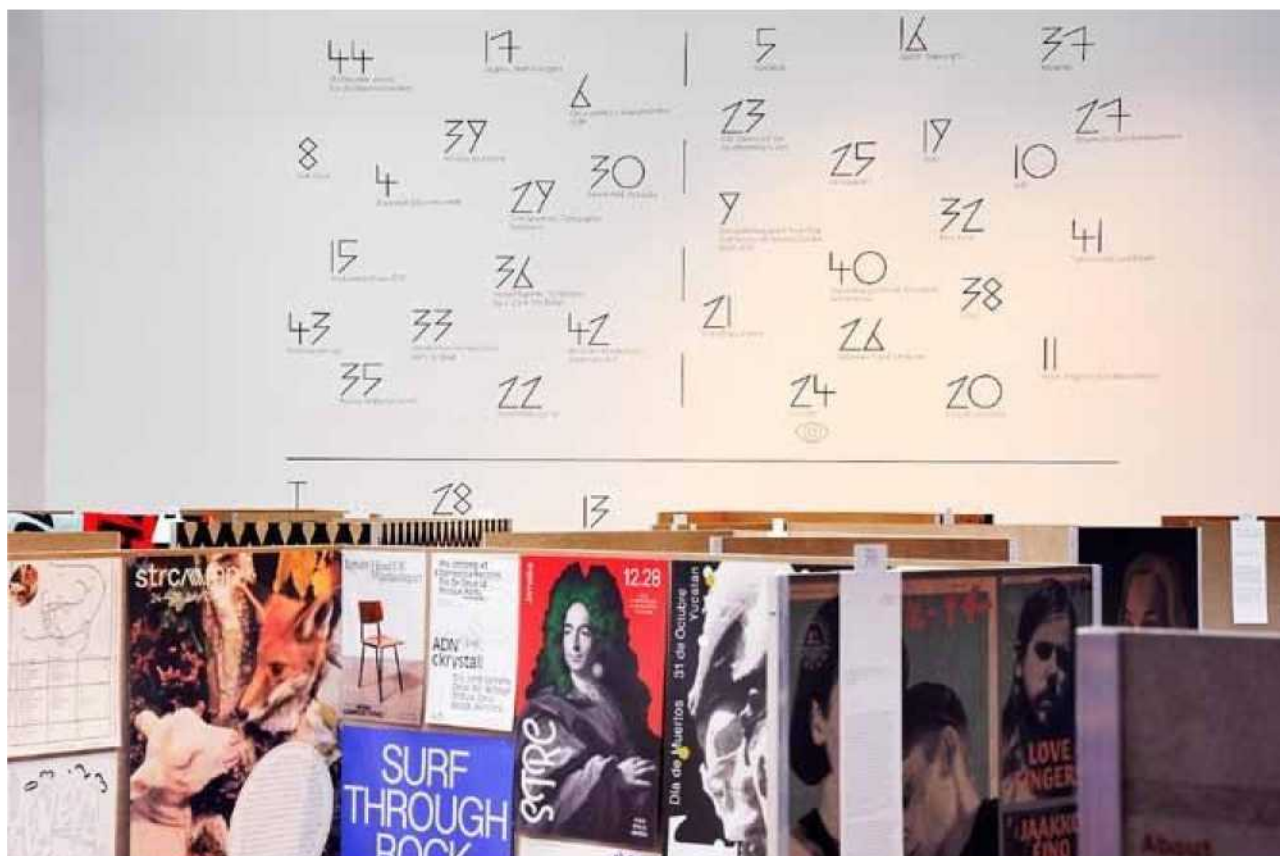
Současného nejméně tím, že uplatňuje jeden z aktuálních přístupů k výtvarné práci, tedy recyklaci, aktualizaci a reinterpretaci obrazů, záběrů, písemností či jiných materiálů pocházejících z minulosti. Jan Zálešák v knize *Minulá budoucnost* nazývá tuto tendenci archivním impulzem, historiografickým obratem nebo též modernologií a vidí v ní určitou skepsi vůči současné společenské situaci postrádající vysoké ideály a sdílenou vizi utopie. Tento druh nostalgie se odráží i v tvorbě řady domácích autorů, mj. u Zbyňka Baladrána, Václava Magida a Vasilu Artamonova. Dobrými příklady v tomto směru mohou být též mediální postprodukce Romana Štětiny, zejména film *Ztracený případ* vzniklý sestřiháním vybraných záběrů z detektivky *Columbo* nebo fiktivní rozhovor Štětiny s Rudolfem Hrušínským vytvořený pomocí promíchání archivního záznamu s nově nahrávanými otázkami.

I když byla zatím řeč především o volném umění, je zřejmé, že podobné přístupy jsou vlastní i světu grafického designu. Důkazy o tom přináší i 27. *bienále Brno* představující hned několik výstav čerpajících svou inspiraci právě z historických materiálů. Nejzřetelněji to je možné pozorovat v rámci instalace *Souborné dílo* od čtveřice kurátorek (Goda Budvytyté, Ines Cox, Anna Haas a Corina Neueschwander). Autorky se zde obracejí k dějinám bienále a k dílům vystaveným během předešlých ročníků, respektive k jejich dochovaným reprodukcím z doprovodných katalogů. V rámci několikaměsíčního průzkumu se kurátorky seznámily se všemi 27 svazky vydanými od roku 1964 a na základě různých kritérií z nich vybraly přibližně 200 publikovaných obrazů: plakátů, fotografií, obálek knih apod. Takto získané exponáty z minulých přehlídek pak seřadily na základě asociativních podobností a opětovně vystavily v sále Moravské galerie. Způsob rozmístění prací přitom určitým způsobem

Předplatitelé Art+Antiques
mají nárok na snížené vstupné.

27. MEZINÁRODNÍ BIENÁLE GRAFICKÉHO DESIGNU BRNO 2016

místo: objekty Moravské galerie v Brně
pořadatelé: Moravská galerie a MK ČR
kurátoři: Radim Peško, Tomáš Celizna
a Adam Macháček
termín: 16. 6.–30. 10. 2016
www.bienalebrno.org



odkazuje k archivu či skladišti. Některé kusy jsou opřené o zeď, jiné se vzájemně zakrývají, další pak poněkud neuspořádaně visí na zdi. Vše to trochu připomíná situaci během deinstalace ukončené výstavy, tedy okamžik, kdy se díla sundávají ze stěn a odvázejí zpět do depozitáře. Popisky již nahradily inventární čísla a kamsi zmizel i úvodní text. Jedná se vlastně o jakéhosi průvodce po místnosti – jednotlivé odstavce jsou pokaždé zakončeny malou číslicí, a vy tak brzy zjistíte, že jejich obsah reaguje na stejně označené reprodukce u stěn výstavního sálu. Můžete tak číst příběh a sledovat jeho obrazový doprovod či sledovat obrazy a přitom číst doprovodný text. Oba přístupy přitom nabízejí podobný zážitek spojený s historickou exkurzí a její současnou autorskou adaptací.

Nenaplněné reality

Další bienálová přehlídka nese název *Které zrcadlo chceš olizovat* a je uváděna příběhem o hádce finského dědy s jeho vnukem na téma olympijských her v Helsinkách v roce 1940: Zatímco starý pán je pevně přesvědčen, že tehdy ve Finsku žádná podobná sportovní událost neproběhla, mladý

kluk tvrdí pravý opak. Svou pravdu přitom dokládá nalezenými plakáty a reklamami, které měly tuto akci propagovat... Po přečtení tohoto entré čekají na návštěvníka dochované poutače z hypermarketu Český sen a volební plakáty podporující Tommyho Carcettiho v jeho kandidatuře na amerického prezidenta. Nejspíše není třeba dodávat, že tento politik ani zmiňovaný obchoďák nikdy neexistovali. Stejně jako se kvůli druhé světové válce nekonaly zmiňované olympijské hry, ačkoliv se to z vytištěných grafických materiálů může jevit jinak.

I další exponáty v sálech Pražákova paláce představují různé verze nikdy nenaplněné reality. Visí zde novozélandská vlajka se stříbrnou kapradinou, která měla nahradit dosavadní britský symbol. Avšak obyvatelé ostrovního státu ji nakonec v referendu odmítli. Jsou zde rakouské poznávací značky navržené Friedensreichem Hundertwasserem, jež sice lidé podporovali, ale zato se nelíbily vídeňskému ministerstvu dopravy. Další artefakt, sérii švýcarských bankovek, by nejspíš nepřijaly ani úřady, ani občané alpského ráje. Tamní národní banka vyhlásila v roce 2005 grafickou soutěž s předem

POHLED DO VÝSTAVY SOUBORNÉ DÍLO

Uměleckoprůmyslové muzeum,
foto: Moravská galerie v Brně

určenými tématy pro obrazovou část platidla: 10 CHF – sport, 20 CHF – kultura, 50 CHF – turistika, 100 CHF – lidská práva, 200 CHF – věda, 1000 CHF – hospodářství. Designéři ze studia Norm pak představili motivy v podobě, koule, chleba od dua Fischli/Weiss, kamene, embrya, viru HIV a zlaté cihly.

Podobně jako v architektuře, i v grafickém designu jsou výběrová řízení obesílána četnými soutěžními návrhy, které se ve výsledku nepoužijí. I při jiných příležitostech vzniká bezpočet různých variant, jež nikdy nejsou uplatněny a zveřejněny. Na druhou stranu existují grafické výstupy dodávající zdání skutečnosti něčemu, co nikdy neproběhlo či nevzniklo: plakát nerealizované sportovní události, přebal nevydané desky, obálka nenapsané knihy. Kurátoři Sofie Dederen, Radim Peško a Åbäke shromáždili řadu současných i historických artefaktů reprezentujících různými způsoby alternativní realitu. Tedy takovou, která v pravém



POHLED DO VÝSTAVY KTERÉ ZRCADLO CHCEŠ OLIZOVAT

Pražákův palác, foto: Moravská galerie v Brně

POHLED DO VÝSTAVY MEZINÁRODNÍ PŘEHLÍDKA

Uměleckoprůmyslové muzeum, foto: Moravská galerie v Brně

slova smyslu nikdy nevznikla, i když existují důkazy o opaku.

Současné minulosti

I hlavní část brněnského bienále, *Mezinárodní přehlídka* v Uměleckoprůmyslovém muzeu, obsahuje díla inspirovaná historiografickým obratem. Mezi vystavenými pracemi z oblasti jednotných vizuálních stylů, grafických identit a edičních řad lze nalézt například katalog loňského ročníku Ceny Jindřicha Chalupického. Toto ocenění oslavilo v roce 2015 čtvrtstoletí své existence, což se projevilo i v podobě jeho grafické prezentace. Design publikace i dalších doprovodných materiálů totiž vznikl jako koláž z motivů používaných v předchozích letech. Trochu jiné zacházení s historií lze vidět na projektu týmu studentů z Univerzity umění a designu v německém Halle. Ti si všimli, že masivní uplatnění digitálních technologií a různých mobilních aplikací způsobuje mizení drobných spotřebních tiskovin: jízdenek, vstupenek, formulářů či účtenek. Založili proto sbírku, která se zaměřuje na tuto nenápadnou grafiku. Nashromážděné artefakty přitom hrají všemi možnými barvami, styly i formáty, což se promítlo i do podoby nedávno vydaného katalogu. Ten je, společně s částí kolekce, v Brně rovněž k vidění.

Také další části Mezinárodní přehlídky nabízejí pohledy do „současné minulosti“: Styl plakátů propagujících litevský hudební festival STRC nostalgicky cituje ze stylu postpunku a nové vlny 70. a 80. let. Pozvánky na večerní přednášky pořádané Yale School of Art zase užívají typografii převzatou z památníku na tamním Hewittově nádvoří. Archiv předmětů japonského umělce Shinra Othakeho pak posloužil jako inspirace při knihařské práci jeho krajana, japonského designéra Shina Akiyamy.

Na přelomu let 2013 a 2014 se v Domě umění města Brna konala výstava *Vzpomínky na budoucnost II*, která představila historiografické tendence na poli středoevropského volného umění. Aktuální bienále pak poskytuje příležitost k prozkoumání podobného přístupu i v rámci grafického designu. Pestrost, nápaditost a různorodost jednotlivých prací přitom slibují, že od tohoto druhu kreativního uvažování lze očekávat další zajímavé výsledky. Umělci a designéři, tito nekonvenční excentričtí badatelé, se tak nejspíš ještě nějakou dobu budou v archivech objevovat. ■■

EURÓPSKE HVIEZDY | EUROPEAN STARS MIRO & COBRA

2. 7. – 13. 11. 2016



© Successió Miró / LITA, Bratislava 2016



MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ
REPUBLIKY



Danubiana
MEULENSTEEN ART MUSEUM

Generálny reklamný partner výstavy



Výstava realizovaná
vďaka finančnej podpore
predsedu vlády SR.



Výstavu z verejných
zdrojov podporil
Fond na podporu umenia.



Partneri výstavy



Ve službách reklamy

„I když je venku hnusně, my žijeme vkusně,“ říká staré lidové pořekadlo, které snad musel vymyslet Zdenek Rykr. Ilustruje totiž celý jeho život. Historici umění Zdenka Rykra představují jako malíře, který střídal styly a výtvarné výrazy častěji než ponožky. Zajímavý je Rykr ale zejména jako inovátor firemní komunikace a reklamního designu, jimž se dvacet let věnoval.

Do výtvarného i společenského života vstoupil tím, že v kolínském knihkupectví, ve městě, kde každý znal každého, vystavil své kresby, na nichž se mnozí poznali. A neměli radost. Rykr byl ostře kritický k většině lidí okolo sebe, kolegy nevyjímaje. A oni mu opláceli stejně. Zároveň byl výjimečně dobrý, a nedal se přehlédnout. Po maturitě chtěl jít na AVU, ale tam ho nevzali. Šel tedy o pár kroků dál na Filosofickou fakultu UK, kde se dal v roce 1920 zapsat na dějiny umění a klasickou archeologii, ze které získal o čtyři roky později doktorát. Svého snu o malování se ale nechtěl vzdát a pokračoval ve volné tvorbě – ve dvaceti letech na své první samostatné výstavě vystavil 98 prací, vytvořených za poslední dva roky.

Patrně aby si vydělal, vzal v prvním ročníku univerzity zakázku na vytvoření plakátů hned pro několik firem: např. pro německou automobilku, minerální vodu Karmelitka a Kolínskou rafinerii petroleje. A právě ty předznamenaly jeho budoucí životní dráhu. Všimli si ho v pražské továrně na výrobu cukrovinek, tehdy ještě pod jménem „První česká akciová společnost továren na orientálské cukrovinky a čokoládu na Královských Vinohradech, dříve A. Maršner.“ Jak píše Vojtěch Lahoda, přední znalec Rykrovy tvorby a autor jeho aktuální výstavy ve Veletržním paláci, ředitel čokoládovny musel Rykra doslova lanařit, aby jej pro práci získal. Smlouva byla na studenta přísná: musel být kdykoliv k dispozici a vytvářet návrhy plakátů, reklamních předmětů a emballáží (obalů). Za to mu ale firma garantovala volnou ruku v tvorbě a zaručovala se, že se do jeho řemesla nikdo jiný plést nebude.

Ještě před podpisem smlouvy v březnu si Rykr do skicáku nakreslil první návrh nového loga Orionu. Firma jej dříve zobrazovala jako mytologického lovce, ale Rykr navrhl jednoduchou čtyřcípou hvězdu, která je složená ze stylizovaných cukrářských kornoutů, do kterých se dříve balily bonbony. V červnu

si už čokoládovna nechala hvězdu zaregistrovat jako ochrannou známku. Původně byla určena jen pro jednu produktovou řadu jemnějších čokolád, které se vyráběly na nové výrobní lince. Rykr ji ale používal stále víc na obalech a balících papírech, a záhy se ukázalo, že hvězda společně s ručně psaným názvem Orion typickým provázkovým písmem reprezentuje firmu tak dobře, až došlo v roce 1928 na přejmenování celého závodu jedním slovem: Orion.

V té době už byl Orion největší českou čokoládovnou, která opanovala třetinu trhu a zaměstnávala na 1500 lidí. Kvůli takto velkému objemu trhu bylo zapotřebí více diverzifikovat portfolio značek a produktů, aby Orionka mohla prodávat čokoládu nejen jako tradičně luxusní a drahé zboží, které se dávalo jako dárek, ale také jako levnější pochutinu pro vlastní spotřebu. Rykr tak vytvořil desítky dalších návrhů, které reagovaly na okamžitou poptávku trhu – obal s populárním americkým sprinterem Jessem Owensem, různé druhy čokolád pro děti, nové druhy bonbonů ad.

Zákazníka bylo ale zapotřebí upoutat i dalšími prostředky. Rykr měl skvělý pozorovací talent a vyvinutý cit pro estetiku. Rád také cestoval do zahraničí, do Španělska, Paříže nebo až na Kanárské ostrovy, kde sbíral inspiraci. Začal se zabývat dalšími způsoby, jak vizuálně a smyslově zaujmout zákazníky. Od roku 1933 začal v Orionce vydávat časopis Čokoládový svět, určený především prodejcům cukrovinek, kde jim ve svých článcích radil, jak uspořádat výlohu, jak zabalit zboží, ale třeba také to, jak se chovat k zákazníkům. Jeho návody, jak nabízet zboží hlavním cílovým skupinám – ženám a dětem – jsou dodnes platné a dobře vystihují psychologii spotřebitele. Pro aranžéry nabízel praktické rady vtipného profesora Výlohy, doplněné schematickými nákresy a tipy z jeho zahraničních cest. Prodejcům radil, aby světlo v obchodě bylo co nejpodobnější dennímu světlu, aby

Předplatitelé Art+Antiques
mají nárok na snížené vstupné.

ZDENEK RYKR

A TOVÁRNA NA ČOKOLÁDU

místo: Veletržní palác

pořadatel: Národní galerie v Praze

kurátor: Vojtěch Lahoda

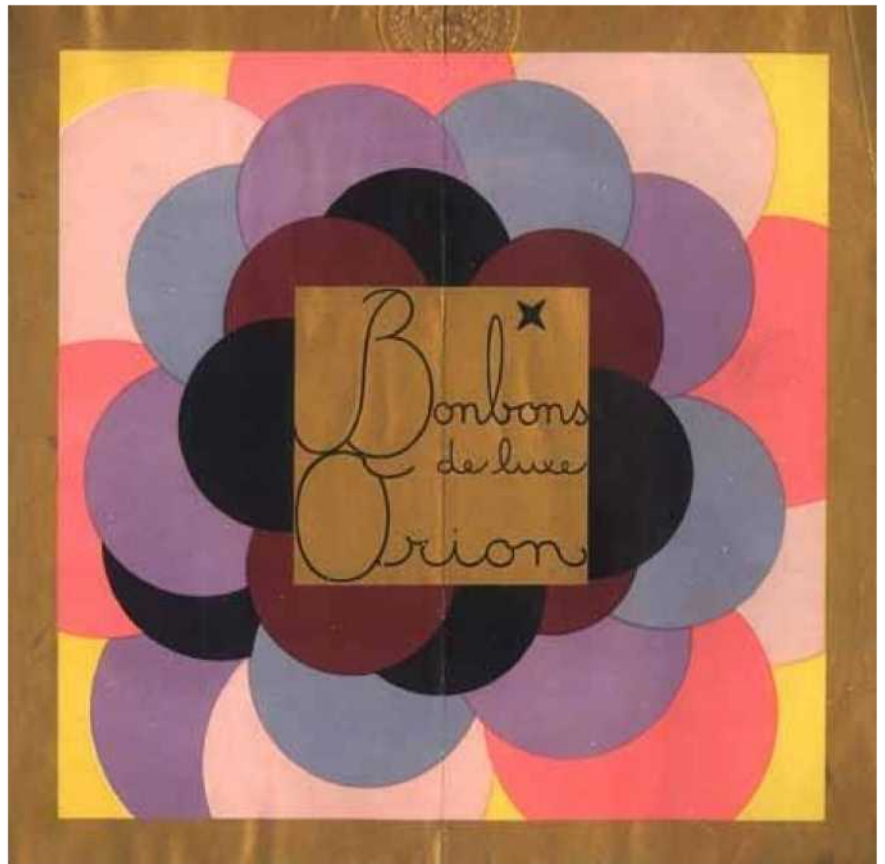
termín: 27. 5.–28. 8. 2016

www.ngprague.cz

výlohy často měnili, vystavovali co nejvíce čerstvého zboží a pomáhali si slogany, které měly jasný apel na koupi zboží ke konkrétní příležitosti, například ke Dni matek. Všechny tyto postupy se v marketingu uplatňují dodnes.

Obaly a balicí papíry, do nichž se bonboniéry balily (což bylo typické pro první republiku), nesly mnoho námětů a stylů, ale převládaly vysoce estetické geometrické vzory ve stylu art deco, tradiční náměty Orientu jako mouřeníní, palmy, velbloudi; dekorativní květiny a zdobné luxusní motivy nebo alpské či horské krajiny, typické pro kvalitní čokoládu, která se odvolávala na švýcarský původ. Roztomilý mouřeníněk, který labužnický uskrává kávu na obalu tyčinky Kofila, je jedním z nejdéle užívaných obalů – ale přesto v rámci Rykrovy ani soudobé tvorby není příliš výjimečný. Hodnotnější jsou z dnešního pohledu spíše geometrické vzory, dokonce jakési mandaly, nebo umělecky ztvárněné krajiny na obalech. Ty získaly Grand Prix na světových výstavách v Barceloně 1929, v Bruselu 1935 i v Paříži 1937, jak uvádí ve své práci o vývoji vizuálního stylu firmy Eva Krušoftová. Rykr namaloval jakýkoliv námět, který zrovna potřeboval, ale musel být vkusný a zaujmout spotřebitele. Vojtěch Lahoda říká: „Reklama se mu stala performativním nástrojem zvelebení vkusu ve veřejném prostoru.“

Rykr ale zdaleka nepracoval jen pro Orionku. Mezi jeho další komerční zakázky patřila automobilka Škoda, potravinářské Zátkovy závody nebo výrobce baterií Palaba. Baťovi Rykr mj. poradil, aby ve Zlíně otevřel uměleckou galerii. Výrobci Kulíkové kávy doporučil změnit reklamní strategii: Z klasického námětu kávových bobů namaloval nostalgickou babičku a heslo „káva našich maminek“. Své ženě, člence Pražského lingvistického kroužku Miladě Součkové, ilustroval několik uměleckých knih. Československo mu vděčí za jednu z prvních uměleckých plakátů propagujících naši zemi jako turistickou destinaci. A k tomu se věnoval ještě své volné tvorbě, kde se s přibývajícím věkem začaly projevovat zřejmé depresivní sklony. Rykr ukončil svůj život dobrovolně po nástupu nacismu v roce 1940. Zatímco jeho volná tvorba s postupujícím časem prozrazovala temné tóny jeho myšlení, reklamu nechával Rykr vždy vkusnou, čistou, pozitivní, a ze všech sil se snažil, aby pozvedla život všedních dnů. ■■



ZDENĚK RYKR: NÁVRHY OBALŮ PRO ČOKOLÁDOVNU ORION



To bych zvládl taky

manželé Kovářovi a Navrátilovi

Komiksové dějiny umění 20. století, inspirované Kalouskovými Obrazy z českých dějin a pověstí. Na rozdíl od nich ovšem kniha To bych zvládl taky nestojí na nezaměnitelném kreslířském rukopisu. Její hlavní devízou jsou promyšlené obrázkové scénáře, humor a přesná charakteristika uměleckých směrů. Autory komiksu jsou kurátoři brněnské galerie OFF/FORMAT.

muniPRESS 2016, 71 stran, 152 Kč

Archive of Květa

Fulierová / Family

Petra Feriancová (ed.)

Rodinné fotografie z archivu umělkyně Květy Fulierové, partnerky Júliuse Kollera. Snímky zachycují dětství a dospívání jejich vnuků Miška a Martinka v 80. a 90. letech. Jde už o třetí knihu věnovanou vztahu Fulierové a Kollera. Podle editorky a umělkyně Petry Feriancové jsou soukromé fotografie ideálním studijním materiálem, protože jsou univerzální, poskytují dostatečný prostor a odstup.

Sputnik editions 2015,

168 stran, 675 Kč

Karol Plicka

Marián Pauer

Monografie fotografa a etnografa Karla Plicky je velkou poctou Slovensku a Slovákům. Kniha kraluje portréty krojovaných vesničanů ze 30. až 60. let. Snímky z Čech zobrazují spíš architekturu a přírodu (cyklus Vltava). Kromě fotografií obsahuje kniha vyprávění teoretika fotografie Mariána Pauera o Plickově životě, vzpomínky přátel a rozhovory se syny Ivanem a Vladimírem.

Slovart 2016, 368 stran, 1799 Kč

Zdenek Rykr a továrna

na čokoládu

Vojtěch Lahoda

Po Rykrově monografii z roku 2000 přichází Vojtěch Lahoda s menší, specializovanou knihou o tomto autorovi. Ta představí pestrý svět obalů na cukrovinky, které Rykr vytvořil během dvacetileté spolupráce s čokoládovnou Orion. V krátkých vstupech nás seznamuje i s jeho volnou tvorbou, uměleckou dráhou a osudem. Kniha doprovází výstavu ve Veletržním paláci, která končí 28. srpna.

Kant 2016, 168 stran, 580 Kč

Třídít slova

Ondřej Buddeus,

Markéta Magidová

Co mají společného texty Jiřího Koláře a laureáta Chalupeckého ceny Jiřího Skály? Podle autorů knihy Třídít slova existuje kontinuita mezi experimentální poezií 60. let a soudobým konceptuálním uměním. Jde o jeden proud, ať už mu říkáme vizuální poezie, nebo konceptuální literatura. Publikace obsahuje dvanáct teoretických esejů a antologii textů, v nichž se o tom můžete přesvědčit.

tranzit.cz 2015, 528 stran, 400 Kč

Prostor a místo

Jana Tichá

Historička architektury Jana Tichá se ohlíží za vývojem, který prodělala domácí architektura od revoluce v roce 1989. V první části knihy, nazvané Prostor, se snaží pojmenovat hlavní dobové tendence. Druhá část, nazvaná Místo, se věnuje konkrétním stavbám. Podle Tiché jsme v 90. letech dohnali vývoj, pak přišel stavební boom a nová média a momentálně je výzvou ekologie.

Zlatý řez 2016, 192 stran, 460 Kč

Ko-text

**Kateřina Dytrtová,
Martin Raudenský (eds.)**

Dívce pomalovaná krabice se zrcátkem, terčem na zeď a knížkou. I tak může vypadat učebnice výtvarné výchovy. Ko-text je výsledkem spolupráce dětí ze základní školy Řehlovice se dvěma pedagogy z ústecké Fakulty umění a designu. Kniha byla vyhodnocena jako Výtvarný počin roku 2016 v soutěži Zlatá stuha, udělované tvůrcům nejlepších knih pro děti a mládež.

FUD UJEP 2015, 200 stran, 465 Kč

Osmdesátky

Jan Jindra

„V osmdesátých letech jsem fotografoval lidi a situace, se kterými jsem nesouhlasil a třeba je i nechápal,“ komentuje svoje Osmdesátky fotograf Jan Jindra (*1962) z ateliéru reklamní fotografie ve Zlíně. Na jeho snímcích najdeme silvestry v hotelu Jalta, noční vlaky do socialistických zemí, v nichž pracoval jako brigádník, nebo lidi na eskalátorech ve stanici metra Sokolovská (dnes Florenc).

Bigboss 2016, 160 stran, 660 Kč

Deníky Ondřeje Sekory 1944–45

Ondřej Müller (ed.)

Kvůli „smíšenému“ manželství strávil autor Ferdy Mravence konec války v pracovních táborech Kleinstein a Osterode, podobně jako herec Oldřich Nový. V lágru si psal deník a kreslil album. Oba dokumenty nyní vycházejí v jedné knize. Zápisky jsou poměrně drsné, kresby o poznání humornější. Pokud si je budete chtít prohlédnout, musíte rozříznout archy papíru, na nichž jsou kresby vytištěné.

Plus 2016, 144 stran, 599 Kč

Původ uměleckého díla

Martin Heidegger

Pohádka o sváru země a světa od jednoho z nejvlivnějších filozofů 20. století. Umělecké dílo je uděláno z látky, která pochází ze země. Na rozdíl od jiných věcí dílo zemi nespotřebuje, ale nechává ji vyčnívat do světa v pevném tvaru, který otevírá svět. Teprve v této otevřenosti se cokoli může ukázat takové, jaké opravdu je. Přednáška o původu uměleckého díla byla poprvé pronesena ve 30. letech.

Oikoymenth 2016, 119 stran, 158 Kč

Alén Diviš

Jaromír Zemina

Na sklonku 60. let začal historik umění Jaromír Zemina docházet za sochařkou Hedvikou Zaorálkovou, která pečovala o dílo téměř neznámého malíře Aléna Divíše (1900–1956). Zemina obrazy nechal opravit, udělal Divišovi třináct výstav. Texty k nim souborně vycházejí v knize nabitě reprodukcemi Divišova díla, které se díky Zeminovi stalo kanonickou součástí domácích dějin umění.

Arbor vitae 2016, 176 stran, 990 Kč

Zdenek Seydl a knihy

**J. Hůla, I. Lehkoživová,
B. Šipčáková (eds.)**

Kurátor Ladislav Daněk jako kluk vlezl na půdu a objevil tam obrázky grafika Zdenka Seydla (1916–1978). Pak sesbíral tisícovku knih, které Seydl upravil. Archiv výtvarného umění potom provedl kompletní soupis knižního díla a odbornice na grafiku Marta Sylvestrová napsala seydlovskou studii. A dvousvazkový komplet ožil díky fotografiím Václava Chocholy.

Archiv výtvarného umění,
117 a 245 stran, 1150 Kč



Žargon authenticity

Předpokládám, že existuje jen velmi málo knih, v jejichž tiráži najdeme jedno a to samé jméno u tak rozdílných položek, jako je překlad, doslov, grafická úprava a návrh obálky. Zbyněk Sekal se všech vyjmenovaných úloh zhostil a postavil tím před nás otázku, kdo a jak se zhostí interpretace takto komplexního autora.

Úkolu se ujala Marie Klimešová a těžko někdo může zpochybnit, že je osobou k sepsání důkladné monografie o Sekalovi z nejpovolanějších. Co to ale znamená být k něčemu povolán? Stačí splňovat příslušné kompetence k vykonávání určitého povolání, anebo je význam toho slova silnější a blíží se výrazům jako být „vyvolen“ nebo „předurčen“? Tón, jakým je Sekalova monografie napsána, odpovídá spíš druhé možnosti.

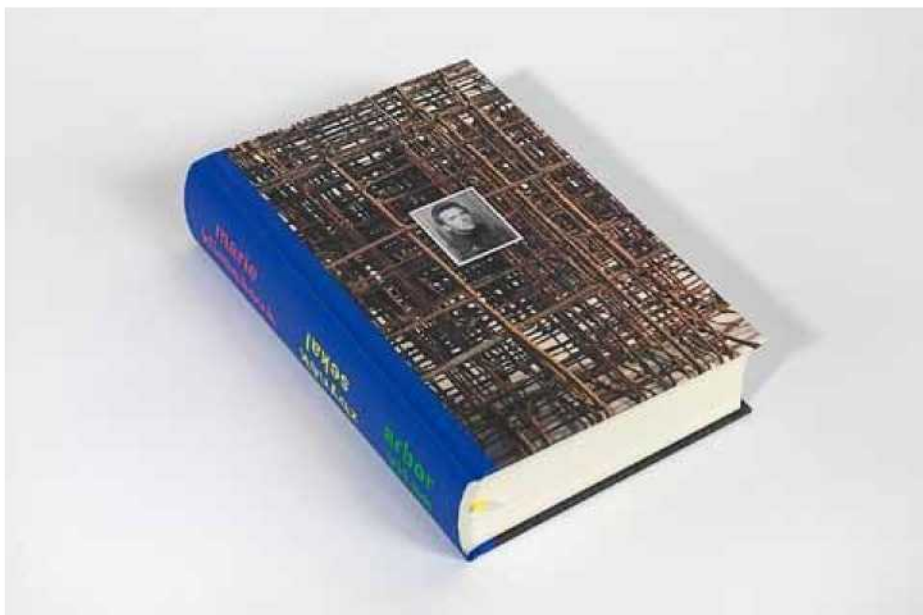
Vyšší srozumění

Dva krátké odstavce se v úvodu věnují metodologické koncepci knihy, ale už jejich proporčně nevyvážený vztah k pětisetstránkové publikaci ukazuje, že nepůjde zrovna o precizně propracovanou metodu. Píše se zde o Sekalově práci jako o nelineární montáži, jejíž charakter se kniha snaží převzít a napodobit kombinováním nebo montováním vlastních Sekalových textů se sekundárním výkladem, historických fotografií s nově pořízenými a tematickými i historickými exkurzů. Důvod, proč taková argumentace

nevyznívá přesvědčivě, spočívá v tom, že přistoupíme-li na její logiku, má pak přísně vzato každá odborná kniha o umění povahu montáže, když střídá vlastní výklad s citacemi jiných autorů, text s obrazovým doprovodem a k hlavnímu tématu přistupuje z různých stran, odbíhá k vedlejším tématům, vrací se, používá komparace, atd.

Mezi autorkou a předmětem jejího zájmu nepanuje přirozená distance, kterou by se snažila překonat aplikací adekvátní metody, ale naopak těsná blízkost, jež ji vyvazuje z nutnosti formulovat, proč a jak se bude Sekalem zabývat, jako by k takovému úkolu skutečně byla nějak vágně předurčena. Theodor Adorno by takovou situaci popsal jako „vyšší srozumění“. Klimešová například o mnoha Sekalových pracích tvrdí, že jsou pozoruhodné, přičemž tento názor samozřejmě deklaruje, aniž by ho vysvětlovala.

Asi působí nepatřičně přivolávat při psaní obyčejné recenze na pomoc Adorna. Čerstvě však máme k dispozici český překlad malé, ale důležité knihy německo-amerického



ZBYNĚK SEKAL

Marie Klimešová, Arbor vitae 2015,

544 stran, cena: 1 925 Kč



filozofa Žargon *autenticity*, v níž kritizuje Heideggera a všechny, „kteří následovali jeho jazyk“. Mezi ně bychom mohli zařadit i Sekala, o němž je známo, že Heideggera intenzivně četl a překládal. Už u názvu monografie *A věci se zvolna berou před se*, převzatém ze Sekalova deníku, lze uvažovat, nakolik netypická větná stavba vystihuje umělcovu specifickou interakci se světem kolem něj a nakolik se samoučelně dovolává *autenticity*. Je ale nutné poznamenat, že Sekal byl důkladnějším čtenářem Heideggera než řada těch, kteří se jím povrchně zaštiťovali.

Neterminologické termíny

Slova, která pro Adorna ztělesňují žargon *autenticity*, používá ve svém výkladu i Klimešová. Kdybych nedostal recenzní výtisk a text četl v pdf-ku, mohla tato recenze být exaktnější. Dala by se provést statistická analýza výskytu jednotlivých pojmů. Čistě subjektivně se mi zdá, že nejčastěji se opakuje výraz „existenciální“, jímž je Sekalova

práce popisována pomalu na každé straně a právě tento pojem Adorno jmenuje na prvním místě mezi těmi, jež se v rámci žargonu založeném na předstírání snaží říkat něco více, než co znamenají. Typicky se v knize tvrdí, že Sekalovou „intencí byla především potřeba vyjádřit existenciální téma zásadní důležitosti“, že jeho práce působily jako „šifry ... aktuálního životního pocitu“ nebo ukazovaly „vzrůstající Sekalovu potřebu řádu“. Je zřejmé, že podle Klimešové umělec disponuje jistými pocity a potřebami a umění je potom odrazem takových pocitů a vyjádřením těchto potřeb. Ukazuje se zde v konkrétnější rovině nepřesvědčivost úvodní teze o knize ve formě montáže, která pouze zastírá, že kniha se – byť nereflektovaně – opírá o jiná teoretická východiska. Jedná se o vágní kombinaci dosti starých metodologických představ o „uměleckém chtění“ (*kunstwollen*) nebo „teorii odrazu“.

Zaměřil jsem se na metodologické aspekty, jež jsou největší slabinou knihy, která

má ale samozřejmě i pozitivní stránky. Nepochybně je přínosná, protože k poznání Sekala přináší několik neznámých nebo málo známých skutečností. Připisuje mu autorství dekorativní stěny hotelu Intercontinental v Praze, abych jmenoval alespoň jeden příklad. Z důkladného studia pozůstalosti, zejména korespondence a velkého souboru deníků, vytěžila autorka informace, které by se jiným způsobem nedaly získat. Jsem rád, že jsem si ji mohl přečíst. Ještě mnohem víc bych ale ocenil samostatnou edici Sekalových deníků, která by kromě sumy faktografických údajů jistě přinesla i literární zážitek. Klimešová navíc dokazuje, že Sekal o jejich zveřejnění minimálně uvažoval. Nevím ale, jak je to s autorskými právy a jestli je vydání deníků reálné. V takové situaci nezbyvá než se spokojit s přítomnou publikací, která jistě má svoji kvalitu. Kdybychom ale její znění důkladněji prověřili adornovským žargonem *autenticity*, nejsem si jistý, nakolik by obstála.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

1 JOSEF HOLUB: PODVEČER NA KOCANDĚ, 1938,
5 obrazů, olej na lepenka, 29 x 36 cm,
cena: 150 000 Kč (eStarožitnosti)

2 OLBRAM ZOUBEK: FIGURA
výška 36,5 cm, internetová aukce říjen,
vyvolávací cena: 9 500 Kč (eStarožitnosti)

3 SECESNÍ KOLIÉR, 1910–15,
Au 585/1000, 4,40 g, délka 52 cm,
safír, rubín,
cena: 11 800 Kč (J.M.F. Antik)

4 SECESNÍ KOLIÉR, kolem 1910,
Au 585/1000, 6,28 g,
délka 52 cm, almandiny,
cena: 17 000 Kč (J.M.F. Antik)

5 ČÍNSKÝ ZVĚROKRUH
Čína, dynastie Čching, zlacené stříbro,
výška 11cm,
cena: 280 000 Kč (Antik Olomouc)

6 VELKÁ DEKORATIVNÍ VÁZA
Míšeň, výška 58 cm,
cena: 95 000 Kč (Antik Olomouc)

7 PORCELÁNOVÁ SOŠKA
Rosenthal, výška 24 cm,
cena: 59 000 Kč (Antique Patrice)

8 SECESNÍ NÁUŠNÍK A BROŽ
Au 585/1000, celková váha 18,2 g,
cena: 25 900 Kč (Antique Patrice)

9 FRANS POURBUS ML. (PŘÍPSÁNO):
PORTRÉT DÁMY, kolem 1600,
olej na dřevě, 65 x 48 cm,
cena: info v obchodě (Fine Antiques Prague)

10 LUCA GIORDANO: MUČEDNICTVÍ
SV. BARTOLOMĚJE, 1650–54,
olej na plátně, 230 x 172 cm,
posudek Dr. Nicola Spinosa,
cena: info v obchodě (Fine Antiques Prague)

11 FLAKON BIEDERMEIER,
Severní Čechy, kolem 1835,
uranové sklo zdobené brusem, výška: 13 cm,
cena: 9 500 Kč (Starožitnosti Ungelt)

12 KORBEL, Polsko, kolem 1850,
sklo červená lazura ryté motivy,
cínové víčko, výška 17 cm
cena: 3 200 Kč (Victoria Antiques)



10



11



12



13



14



15



16



17



18

13 VÁZA, pravděpodobně Rako, Čechy, kolem 1900, keramika, výška 58 cm, cena: 65 000 Kč (Starožitnosti Ungelt)

14 MINIATURA DŮSTOJNÍK
Rakousko-Uhersko, 1835, malba na kosti, mosazný rámeček, 6,5 x 5 cm, cena: 3 800 Kč (Victoria Antiques)

15 MINIATURA PORTRÉT MUŽE, Rakousko-Uhersko, empír, mosazný rámeček stojánek, 7 x 5,6 cm, cena: 3 900 Kč (Victoria Antiques)

16 BAROKNÍ TABERNÁKL, 2016, dýha ořech, javor, kadlátka, olše, topol a dub, 120 x 220 x 60 cm, vyrobeno v našich ateliérech, cena: 149 000 Kč (Renodesign)

17 ŽIDLE, kolem 1890, ohýbané bukové dřevo, kompletně restaurováno, cena: 3 800 Kč (Renodesign)

18 PAPOUŠEK, Umělecko-průmyslová škola Praha, kolem 1905, glazovaná keramika, výška 39 cm, značeno ŠUP Praha, cena: 17 500 Kč (Starožitnosti Ungelt)

ANTIK OLOMOUC

Třída 1. máje 12, Olomouc

tel 585 232 462, 602 585 735

email antikolomouc@post.cz

www.antikolomouc.w1.cz

ANTIQUE PATRICE

Minoritská 1, Brno-Střed

tel 542 221 300

email baresova@antique-patrice.cz

www.antique-patrice.cz

ESTAROŽITNOSTI

Slavíkova 5, Praha 2

tel 775 565 456, 777 145 777

email info@estarožitnosti.cz

www.estarožitnosti.cz

FINE ANTIQUES PRAGUE

Dušní 2, Praha 1

tel 277 000 228, 778 536 400

email office@fineantiquesprague.com

www.fineantiquesprague.com

J.M.F. ANTIK

Polská 58, Praha 2

tel 776 667 744

email info@jmfantik.cz

www.jmfantik.cz

RENODESIGN

U Lihovaru 582, Černá Hora

tel 604 533 028, 516 437 125

email jakub.solar@renodesign.cz

www.renodesign.cz

STAROŽITNOSTI UNGELT

Týn 1, Praha 1

tel 224 895 454

email info@antiqueungelt.cz

www.antiqueungelt.cz

VICTORIA ANTIQUES

Štěpánská 43, Praha 1

tel 222 231 764

email ilbou@email.cz

victoria-antiques.sluzby.cz

Ze sbírek malířů

Aktuální výstava v londýnské Národní galerii představuje obrazy starého i nového umění, kterými se od 19. století do současnosti inspirovali, které obdivovali, a především sbírali jiní umělci. Výstava nese jednoduchý, a přitom trefný název *Obrazy malířů*.



Édouard Manet ve svých ve své době provokativně moderních malbách přepracovával motivy z obrazů Giorgioneho a Goyi. Whistlerovo *Nokturno s mostem v Battersea* přejímá kompozici z Hokusaiových japonských dřevorytů. Emil Filla studoval holandské malířství zlatého věku a o Janu van Goyenovi dokonce napsal monografii. A tak by se dalo dlouho pokračovat. Žádný obraz nevzniká ve vzduchoprázdnu a každému dílu předchází jiné. Historici umění rádi zpětně dohledávají (a občas též uměle konstruují) možné souvislosti mezi novými a starými díly. Někdy se umělci nechávají jen naladit na podobnou vlnu, jindy se jedná o neskrývanou apropriaci. „Dobří umělci kopírují, skvělí umělci kradou,“ zní ostatně populární citát připisovaný Picassovi.

Výstava *Obrazy malířů* v londýnské Národní galerii prezentuje desítky pláten ze sbírek malířů představených v netradičních rolích patronů, znalců a sběratelů. Například Henri Matisse dychtil po Cézannově obraze *Tři koupající se ženy* natolik, že si jej v roce 1899 jako začínající malíř koupil od galeristy Ambroise Vollarda na splátky. Obdivoval ho pak ve svém bytě každé ráno, zatímco jeho žena a děti ještě spaly. I v dobách nouze, kdy potřeboval peníze a musel prodat několik obrazů, si Cézanna ponechal. „Během sedmatřiceti let, co jsem toto plátno vlastnil, jsem je poměrně dobře poznal, byť zdaleka ne úplně. Morálně mě podrželo v kritických okamžicích mého uměleckého snažení, čerpal jsem z něj svou víru a vytrvalost,“ napsal v dopise řediteli Muzea města Paříže, jehož instituci obraz ve 30. letech věnoval. Šlo tehdy o první Cézannovo dílo, které se ve Francii dostalo do veřejné sbírky.

Od Freuda po Degase

Matisse ve svém obdivu k Cézannovi nebyl a není sám. Cézannův titul „praotce moderního umění“ není jen umělecko-historickým konstruktem, ale lze jej doložit i tím, kolik umělců vlastnilo jeho díla. Lucian Freud na-

příklad v roce 1999 do své sbírky získal obraz *Neapolské odpoledne* a v reakci na něj hned v následujícím roce vytvořil monumentální malbu *Podle Cézanna*, která je dnes ve sbírce australské Národní galerie a která parafrázuje kompozici Cézannova díla. Podobně se Freud inspiroval také obrazem *Italka* od Camilla Corota, který získal v roce 2000 a který odkázal londýnské Národní galerii jako poděkování za azyl, který Anglie ve 30. letech poskytla jeho rodině. Corotovu *Italku* a Freudův ženský portrét na výstavě doplňuje bronzová hlava dívky od Edgara Degase.

Tento francouzský malíř a sochař byl dalším z výrazných sběratelů z řad umělců. Na výstavě je jeho sbírka rozdělena na dvě části – moderní malby malířových současníků a práce starých mistrů. V momentě, kdy si návštěvník prohlíží obrazy, které tvořily Degasovu sbírku, je těžké si uvědomit, že pocházejí z majetku výtvarníka, a ne továrníka. Pravda je, že část sbírky podědil po svém otci a že nikdy neměl nouzi o peníze. Mnohé obrazy do sbírky zakoupil především jako gesto pomoci mladším kolegům. Od o čtrnáct let mladšího Paula Gauguina si například koupil kolem deseti obrazů. S dalšími umělci, se kterými se přátelil, si obrazy vyměňoval a případně jim je také vracel, pokud došlo ke konfliktu, jako v případě portrétu od Jacques-Emilla Blanche.

Degasova sbírka, přestože je vystavena jen její část, byla zjevně monumentální a zahrnovala pestrý výběr autorů. Vedle sebe v ní například sešli Ingres, Delacroix i Manet. Rozprodána byla po umělcově smrti v pařížské veřejné aukci v roce 1917. Právě zde londýnská Národní galerie zakoupila třináct děl do svých sbírek. Osudy dalších obrazů, které dodnes putují soukromými sbírkami, jsou neméně zajímavé. Degasova Cézanna, další z variant *Koupání*, například dnes vlastní jiný výrazný současný umělec, šestaosmdesátiletý Američan Jasper Johns.

Cílevědomost Degasova sběratelství dobře ukazuje koláž z přeživších fragmentů první

PAINTERS' PAINTINGS:

FROM FREUD TO VAN DYCK

pořadatel: National Gallery, Londýn

kurátorka: Anna Robins

termín: 23. 6.–4. 9. 2016

www.nationalgallery.org.uk



verze Manetova obrazu popravy rakouského arcivévody Maxmiliána v Mexiku. Malba byla po Manetově smrti rozřezána na kusy, ale Degasovi se podařilo najít čtyři části, které nechal adjustovat na plátno původního rozměru. V tomto momentě se stírá hranice mezi Degasem umělcem a sběratelem.

Viktoriánská vznešenost

Jelikož kurátorka Anna Robins zvolila retrospektivní řazení, jak napovídá již podtitul *Od Freuda po Van Dycka*, v sekci věnované Degasově sbírce se obě části, věnované modernímu a starému umění, potkávají. Nutno však říct, že oddíly zabývající se sběratelskými aktivitami viktoriánských umělců jsou bohužel výrazně méně atraktivní. Přestože Leighton, Lawrence, Watts nebo Reynolds vlastnili nepochybně mistrovská díla (Caracci, Raphael, Bellini, Michelangelo) niko-

ho asi nepřekvapí, že takové malby a kresby kupovali. Thomas Lawrence byl stejně jako Joshua Reynolds prezidentem Královské akademie umění a většinu děl do své sbírky zakoupil po Francouzské revoluci, kdy byl anglický trh s uměním zaplaven kvalitními obrazy, a pokud měl člověk prostředky, nebylo těžké vybírat.

V případě Frederica Leightona je naopak daleko přínosnější návštěva jeho domu v londýnském Holland Parku, kde je jeho sbírka obrazů stále představena v původní adjustaci, jak si sám umělec přál, navíc v konfrontaci s jeho kolekcí islámské keramiky a na míru vytvořenou fontánou ve stylu Alhambry. Pro návštěvníky tak zůstává působivější první část výstavy, kde je výrazněji čitelný vkus samotného malíře, který sbírku vytvářel.

Výstava instalovaná v postmoderním křídle budovy Národní galerie od Roberta

PAUL CÉZANNE: TŘI KOUPAJÍCÍ SE ŽENY, 1879–1882, olej na plátně, 55 × 52 cm, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

(vlevo)

JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT: ČTYŘI DENNÍ DOBY: POLEDNE kolem 1858, olej na dřevě, 142,2 × 62,2 cm, National Gallery, Londýn

Venturiho potvrzuje, že obchod s uměním nemusí být jen záležitostí moci a peněz. Pro představované umělce-sběratele byla touha vlastnit obrazy svých předchůdců a soupeřů osobní a intenzivně prožívanou záležitostí. Návštěvníkům tak výstava připomíná, jak silná, a přitom čistá může být motivace pro pořízení konkrétního výtvarného díla a že některé věci nevyjdou z módy nikdy. Třeba Cézanne. ■■

Unesené bienále

Když s týdenním odstupem sedám k psaní recenze devátého berlínského bienále, vybavuje se mi zprvu jediný stylově nezvykle homogenní celek. Rozplést jej tak, aby z něj alespoň tu a tam vystoupily zřetelněji jednotlivé tvůrčí pozice, dá práci, a navíc mám pocit, že by příliš snahy v tomto směru vedlo proti smyslu celé akce. To, co by podle běžných měřítek mohlo znamenat kurátorské selhání, v případě kolektivu DIS, v jehož režii bienále letos probíhá, představuje spíše úspěšné naplnění záměru.

Důkladné dějiny kolektivu DIS budou na své sepsání čekat ještě dlouho. Jeho tažení světem umělecké současnosti pokračuje a vyvolává obvyklé málo produktivní reakce, na jedné straně nekritické přitakání tomu, co má být autentickým výrazem současnosti, na druhé paušální odmítnutí toho, co prý představuje jen její nekritickou afirmaci. Po-
mineme-li prehistorii, za níž stojí sdílená zkušenost s uměleckým vzděláváním a vyděláváním, datuje se vznik DISu do roku 2010, kdy začala fungovat stejnojmenná publikační

platforma, internetový magazín. Na původní zakladatelské jádro – čtveřici Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso a David Toro, jež také kurátoruje letošní bienále – se postupně nabalila celá řada dalších umělců (v širokém slova smyslu, i designérů, architektů, módních návrhářů a kreativců obecně), ať už prostřednictvím ad hoc participace na některé z řady přidružených projektů, nebo formou dlouhodobé a systematické spolupráce. Z kolektivu DIS se postupně stalo něco, čemu se dnes občas říká generace DIS. Posun od



9. BERLÍNSKÉ BIENÁLE SOUČASNÉHO UMĚNÍ

místo: město Berlín

kurátoři: DIS – Lauren Boyle,

Solomon Chase, Marco Roso, David Toro

termín: 4. 6.–18. 9. 2016

bb9.berlinbiennale.de

kolektivity ukotvené v konkrétních a dobře lokalizovatelných sociálních vazbách k domněle univerzálnímu „generačnímu hnutí“ bude jistě ještě zkoumán, nejde ale asi o jev historicky bezprecedentní. Užitečná by mohla být komparace s nástupem nové malby na přelomu 70. a 80. let, kdy se z nových divokých kolem Galerie am Moritzplatz a několika dalších mladých a divokých uměleckých kruhů během několika málo let stal univerzální osmdesátkový zeitgeist.

Pro významnou část pestrého portfolia aktivit kolem platformy DIS je typické vyhroceně vstřícné vykročení směrem k oblastem současných marketingových strategií využívajících v integrovaném celku všech dostupných technických a mediálních nástrojů. Z umělců se stávají designéři, stylisté, art directoři, kurátoři volného času. DIS na internetu vedle magazínu například provozuje obchod DISown nebo imagebanku DISimages. S touto základní strategií přistoupil kurátorský kolektiv i k přípravě berlínského bienále, čemuž odpovídá i volba výstavních lokalit s dráždivou otevřeností propojující světy umění, kreativity a businessu. Vedle obligátního KW je to dekonstruktivně roztržštěný skleněný interiér Akademie der Künste v turistickém srdci Berlína, hned za Braniborskou bránou, dále rovněž centrálně situovaná impozantní budova European School of Management and Technology, v níž dříve sídlila Státní rada NDR (sídlo zkrachovalého pokusu o uskutečnění utopie tu zevnitř skvěle podkopává delirantní bitcoinový kyberoptimismus Simona Dennyho), telekomunikační bunker z druhé světové války recentně konvertovaný v sídlo soukromé sbírky (Feuerle Collection) a nakonec loď konající pravidelné vyhlídkové plavby kolem Museumsinselu a Reichstagu až ke Kanzleramt a zpět. Soukromá sbírka, business škola, akademie umění a turistika působí ve své provázanosti nepřijatelně, a přesto dokonale smysluplně a berlínsky.

Umělecký vedoucí

Bienálový vizuál proniká vším, cirkuluje mezi bannery, lightboxy, obrazovkami, tablety, smartphony... Především se tu ale rozostřuje hranice mezi tímto obvyklým produkčním rámcem a díly v něm prezentovanými. Jedním z hlavních strůjců tohoto efektu je nepochybně umělecký vedoucí bienále, věrný art director všemožných aktivit kolem DISmagazínu Babak Radboy. Jeho jméno je uvedeno příznačně v katalo-

gu participujících umělců, ač dílo, jímž na bienále přispěl, není jednoznačně lokalizovatelné, narážíme na něj všude, v heslech (ano, součástí stylu je i rétorika, jež tu je více mluvením než myšlením), fascinující i odpudivé vyhlazenosti módních fotografií, animovaných plakátech. Radboy je nakonec nejen uměleckým ředitelem celého bienále, ale také spolupracovníkem některých dalších na něm vystavujících umělců. Mezi nimi módního návrháře Telfara Clemense, jehož práce tu není prezentována jen prostřednictvím podsvícených fotografií, ale, abychom se vrátili ke stylistické kompaktnosti celé akce, prostřednictvím uniforem jeho pracovníků i oděvů dostupných v rámci bienálového merchandisingu. Podobných vazeb, jež vedou od celku bienále k jednotlivým umělcům a zároveň i ke komplexu aktivit kolem platformy DIS a jejích různých inkarnací, by šlo určitě vystopovat více. V tomto ohledu je celá akce jednoduše jednou velkou prezentací DISkolektivu, potažmo generace DIS, těžko bychom na ní hledali někoho, kdo by s jeho aktivitami neměl doposavad vůbec nic společného. To platí i o většině autorů již zavedených, s nimiž se je divák zvyklý ve výstavním provozu globální umělecké současnosti pravidelně setkávat – například zmíněného Simona Dennyho nebo Ryana Trecartina.

Deváté berlínské bienále představuje ve své agresivní všepožírající stylové homogenitě těžko stravitelný celek. Všudypřítomný hladký digitální finiš i neustálý virtuální obrazový tok monitorů a projekcí se tu snoubí s obdobně digitálně vyhlazenými architekturami. Příkladem může být hybrid Shawna Maxima v KW kombinující relaxační syntetiku letištního lounge s toaletou a kuchyňskou linkou, funkční, a přece působící jako kulisa z veletržní prezentace nábytkového designu (je v něm navíc instalována obrazovka, kde běží kontinuálně aktualizovaná bienálová promovidea). Asi nejlepším příkladem je ale dokonale umělá biokavárna, pod níž je podepsána Debora Delmar Corp. a v níž si lze po dobu bienále opravdu zakoupit bio-kafe, biosnacky a nějaké děsivé zelinkavé smoothie, snad z jedovatě zeleného salátu, jehož přezvzvěšované lupeny tvoří biodekoraci bioprovazovny.

Gesamtkunstwerk bb9

Gesamtkunstwerk bb9 je těžké hodnotit. S trochou nadsázky lze říct, že DIS bienále

DEBORA DELMAR CORP: MINT
2016, foto: Timo Ohler





SIMON DENNY:
BLOCKCHAIN VISIONARIES
2016, foto: Timo Ohler

TELFAR, pohled do instalace,
foto: Timo Ohler



unesli a udělali z něj vlastní skupinovou show. Možná by se něco takového akci, u níž očekáváme snahu podat otevřenější obraz o umělecké současnosti, stát nemělo, pokud jde ale o selhání, tak při rozhodování, komu kurátorování bienále udělit. DIS jen konsekventně využili nabídnutou příležitost, způsobem, jenž je pro jejich dosavadní práci určující. Právě hru v rovině stylu pokládám za to nejpodstatnější a nejnosnější, naopak diskurzivněji zaměřeným dílům celkové aranžmá spíše škodí (pokud jim tedy škodit lze, například *New Elam* Christophera Kulendrana Thomase vyznívá natolik ilustrativně ve vztahu k theoryspeaku s DIS spojovanému, že jej vlastně lze oprávněně

vnímat čistě stylisticky). Na mysli přitom nemám styl jako čistou formu určenou jen diferenčně ve vztahu ke stylům jiným, ale styl životní – styl jako důsledek určitých kulturních praktik a technik, za nímž stojí zájmy, preference, tradice. Problémem současného umění někdy je, že jsou jeho stylové charakteristiky nereflektovaně založeny na tom, co již bylo akomodováno v prostoru domněle čistých uměleckých forem, jejichž čistota spočívá především v tom, že to, co jim dalo vzniknout, je zapomenuto nebo vytěsněno. (Za zmínku v této souvislosti stojí další bienále umění, Manifesta, jež letos paralelně probíhá v Curychu. Jejím tématem je práce, přizvání umělci na ní spo-

lupracovali se zástupci rozličných profesí, se šéfkuchařem, restaurátorem, zaměstnancem krematoria, výrobcem lodí, psycholožkou, zubařem... Příznačně bychom mezi nimi hledali marně zástupce kreativních průmyslů a žádný z umělců svým dočasným spolupracovníkům jednoduše nenavrhoval webové stránky nebo jim nenařadil kvalitní promofotky, což jsou přitom právě typy práce, jimiž se absolventi uměleckých škol často živí a přizívají.)

Naopak styl, který se teprve rodí a který je vetkán do předešlého současného a často nutně nevábneho života, se stává neviditelným. Určitou kvalitu bienále tak spatřuji i v tom, jak mě učilo všimnout si toho, co jsem dosud neviděl a nechtěl vidět, najednou při toulkách Berlínem můj pohled utkvával ve výlohách, na monitorech a reklamních plochách lákajících k biokonzumaci, dynamickým zážitkům a dokonalému berlínskému bydlení (třeba u stanice ZOO, staví tu výškovou budovu a hrazení je pokryto reklamou na hotel s aranžovaně či virtuálně působícím snímek pokojů s krbem a retro-futuristickými tyrkysově modrými křesílky, k tomu nápis *Die Stadt Geniessen*, měl jsem skoro pocit, že jsem ji viděl již před tím, při procházení bienále).

V tomto ohledu především byla zatím praxe DIS kolektivu/generace především podstatná. To, co musí následovat, je důkladnější průzkum jednotlivých tvůrčích pozic, jemnější odstínování a třídění laciných vtipů a povrchního cynismu a kalkulu od subtilnější a setrvalejší práce (která samozřejmě může účinně a kriticky pracovat s postojem cynika a nihilisty stejně jako delirantního kyberutopisty). To může dělat kolektiv DIS jen obtížně a v Berlíně se o to ani nijak nepokouší. Predikovat na poli současného umění obvykle znamená mýlit se, přesto jeden můj pokus. Tažení generace DIS bude ještě chvíli pokračovat a pak ji potká totéž, co potkalo novou malbu 80. let, bude en bloc odmítnuta, jako kalkul vedený pekuniárními motivy. Třídění a třídění, důkladné koukání a pochopení nastane až za dalších cca patnáct let. ■■

Německočeská
výstava Liberec

Deutschböhmisches
Ausstellung Reichenberg



1906.cz

oel.cz

muzeumlb.cz

Oblasťní galerie Liberec
Severočeské muzeum v Liberci

16. 6. – 18. 9. 2016

1906

Oblasťní galerie Liberec do 18. září 2016, denně kromě pondělí od 10:00 do 17:00, ve čtvrtek do 19:00 hodin
Severočeské muzeum v Liberci do 11. září 2016 denně kromě pondělí od 9:00 do 17:00, ve středu do 18:00 hodin

Pořádají

LÁZNĚ



Za podpory



Mediální partner



Partnerské galerie



Děláme to pro peníze

Manifesta 11 otevřela v Curychu s mottem „Co lidé dělají pro peníze“ jen pět dní poté, co Švýcaři v referendu odmítli takzvaný základní příjem, v ústavě zakotvený příspěvek státu činící v přepočtu necelých 70 tisíc korun pro každého dospělého občana měsíčně, bez ohledu na to, jestli pracuje, nebo ne. Podle mnohých odborníků by celkové náklady nepřesáhly objem financí dosud vyplácených na sociálních a jiných dávkách.

Jako putovní bienále otevírá Manifesta od roku 1996 každé dva roky vždy na jiném místě v Evropě. Většinou (určitě mezi lety 2004 a 2012) se dosud jednalo o lokality, které procházejí problematickou transformací. Masivní umělecká přehlídka tak měla sloužit jako finanční katalyzátor, který však reflektuje i historii a možnou budoucnost regionu. Ne vždy se to obešlo bez problémů. V roce 2006 byla Manifesta 6 v kyperské Nicosii zrušena jen tři měsíce před plánovanou vernisáží a narychlo přesunuta v upravené podobě do Berlína. Důvodem byl až zuřivý odpor místní umělecké scény proti záměru vybudovat okolo hlavní výstavy experimentální uměleckou akademii, která se měla stát základem budoucí stálé instituce. Kurátorský tým pod vedením Antona Vidokla byl obviňován ze snahy komodifikovat místní specifickou kulturu i z neznalosti naprosto základních historických souvislostí.

Určitý obrat kurzu však nastal již před dvěma lety v Petrohradu. Přestože město bylo symbolem diskuse o státní repressi homosexuálů a obecně LGBT komunity v Rusku, tehdy jedenasedmdesátiletý kurátor Kasper König připravil nijak zvlášť kontroverzní komorní přehlídku reagující především na 250. výročí Ermitáže. Bez ohledu na rekordní počty návštěvníků blížící se dvěma milionům se kritiky dotýkaly na prvním místě právě pomíjení geopolitického kontextu akce. Vzhledem k tomu, jaké ročníky se objevily na seznamu vystavujících, se navíc petrohradskému vydání začalo posměšně přezdívat bienále mrtvých umělců.

Letošní Curych pak vůbec není zanedbanou postindustriální lokalitou, jako byla například v roce 2010 španělská Murcia, kde přehlídku připravovali pod hlavičkou iniciativy Tranzit i čeští kurátoři Vít Havránek a Zbyněk Baladrán. Stejně jako u jiných ohromných a stejně nákladných výstav současného umění, i zde vystává nejprve otázka, do jaké míry je možno jejich konání vůbec ospravedlnit, nad rámec nepochybné a dobře

vyčíslitelné dočasné podpory místní ekonomiky. Je možné v současném světě globální geopolitické i ekologické krize, chudoby a migrace obhájit konání cirkusu za miliony eur v jednom z nejbohatších měst světa? Je a není. Přestože se sama Manifesta obhazuje Curychem jakožto tradiční baštou intelektuálního liberalismu a revolučních uměleckých hnutí, mluvíme dnes již přece jen o poněkud jiném Curychu, než v kterém otevřel 5. února 1916 Hugo Ball a Emmy Hennings slavný Cabaret Voltaire.

Osmdesát tun a Lov

Výstava pod kurátorským vedením umělce Christiana Jankowského se oproti předchozím Manifestám primárně nesoustředí na politickou a ekonomickou teorii a neklade tolik důrazu na doslovnou práci s geopolitickou historií místa. Nejkontroverznějším dílem je zde asi práce Mika Boucheta vytvořená z 80 tun lidských exkrementů, jednodenní produkce všech obyvatel města, smíchaná s betonem a v úhledných kvádrech vystavená s nevyhnutelným doprovodem amoniakového zápachu v největší místnosti Kunsthalle Zurich. Nedá se ale zcela říci, že by výstavní koncepci chyběl jakýkoliv nádech subverze, místo práce s historií regionu jako celku se totiž bienále naopak infiltrovalo do života jednotlivých lidí. A to s pro Jankowského typickou ironií a někdy až záchodovým humorem.

Jankowski je také prvním umělcem v historii, který byl jmenován hlavním kurátorem sám, tedy ne jako člen týmu profesionálních kurátorů. Jeho jmenování je překvapivé také z jiného důvodu, nedá se totiž určitě říci, že by byl na vrcholu své kariéry. Jádrem jeho práce je zakotveno v 90. letech s důrazem na dobové odcizení konzumní společnosti a televizní kultury. Jeho nejslavnější dílo *Lov* z roku 1992, kdy jej ve videodokumentaci vidíme střilet dětským lukem a šípy na chlazená kuřata a balíčky chipsů v supermarketu, působí s odstupem



spíše úsměvně. Právě to, že přehlídka je určitým završením i pomníkem samotného Jankowského uměleckého díla, je její největší slabinou i předností zároveň. Můžeme ji kritizovat za zlehčování, europocentrismus i autismus v neustálých odkazech dovnitř světa umění s jeho neduhy a specificitami. Jankowského neseriózní přístup má určitě daleko k teoretickým elaborátům předchozích kurátorů, otázka však je, jestli to nutně znamená krok zpátky.

Umění spolupráce

Jankowski sám byl vždy posedlý obskurními profesemi jako určitou metaforou pro zdánlivě nesmyslné počínání umělce. Za svou kariéru pracoval s moderátory teleshoppingu, televizními rosníčkami nebo licitátory aukcí a propojení umění se světem vně je i základem jeho koncepce pro Manifestu 11. Třicet vybraných umělců ve spolupráci se zástupci různých profesí z Curychu a okolí vytvořilo nová díla. Z českých účastníků si Jiří Thýn vybral patoložku univerzitní nemocnice a Matyáš Chochola mistra světa v kick-boxu a majitele tělocvičny Azema Maksutaje. Jinak na seznamu nechybí ani

sexuální pracovnice (Teresa Margolles) nebo psí kadeřník (Guillaume Bijl). Podoba a míra spolupráce i relevantnost výsledků se očekávatelně velmi liší. U Thýna šlo spíše o intimní dopisní konverzaci a přes fyzický zásah do díla zůstává postava patoložky především metaforou jeho tradičního řezání fotografií skalpelem. Chochola se sice aktivně účastnil tréninku a součástí jeho instalace jsou hliněné artefakty vytvořené zásahy pěti kickboxerů, i zde je však přítomnost spolupracovníka spíše motivická, než že by se jednalo o nějaký aktivní vstup, ať již v rámci technologických postupů, nebo rovnocenné spolupráce na vytvoření nového díla.

Nároky na schopnost umělců klade i rozdělení výsledného díla na prezentaci na hlavní výstavě a v satelitu, místě, kde sídlí daný profesionál. Z toho, co jsem viděl, nejlépe obstála Marguerite Humeau, která spolupracovala s výzkumnou laboratoří ETH zabývající se robotikou. Zázitek v satelitu umocňuje samotné prostředí, které připomíná vesmírnou stanici z akčních sci-fi filmů nebo her. Dva roboti velikosti nákupního vozíku se šasi zoomorfních tvarů připomínající lebkou buvola tu v oblacích studené

MIKE BOUCHET:
THE ZURICH LOAD
Löwenbräukunst,
foto: Camilo Brau

páry v jakémsi tanci na kolečkách protínají své kruhové trajektorie a vydávají přitom zvuky podobné pářícím se divokým zvířatům.

Právě kvůli těžkosti udržet kvalitu prezentace ve dvou současných bodech se většina umělců rozhodla pro jistotu hlavní výstavy, kterou na rozdíl od rozptýlených satelitů uvidí naprostá většina návštěvníků. Příkladem může být satelitní projekt Shelly Nadashi, který je vzhledem k efektní audiovizuální instalaci v Helmhausu spíše doprovodným materiálem ve třech malých vitrínách ukrytých daleko v útrobách literárního gymnázia. Podobně ani v případě Matyáše Chocholy není návštěva tělocvičny nejspíš zásadní pro pojetí výsledného díla. Přestože část návštěvníků by snad mohla ocenit její specificky kýčovitě kvality, síla několika zde vystavených pláten se intenzitě instalace, která navíc otevírá výstavu v Löwenbräukunst, nemůže rovnat, a pokud



PAVILON REFLEXÍ
foto: Nora Hauswirth

zrovna nemáte na návštěvu celého bienále dva týdny, budete muset nutně vybírat.

Pokud tedy díla vůbec najdete. Návštěvník sice dostane mapu s vyznačením jednotlivých lokalit, ta však není nejpodrobnější a v samotných objektech často úplně chybí jakékoli navigační značení. Připravte se tak na interakci s místním prostředím a případnými dalšími návštěvníky. To je pravděpodobně element, se kterým Christian Jankowski počítal, přes určitou dobrodružnost a úsměvnost hledání ale může být odysea po páté či šesté lokaci poněkud únavná, například když půl hodiny v úmorném vedru jako já hledáte nenápadnou instalaci Ceal Floyer skrytou v jednom z výklenků pátého patra obrovské univerzitní budovy, hnaní pouze neochotou to po tak dlouhé době vzdát. Jindy nastává situace zas vysloveně potěší, jako když sestřička zubní ordinace přinese z vedlejší místnosti zarámovanou fotografii Torbjørna Rødlanda, protože tam „zrovna někoho vrtají“. Pamatujte však, že výstava testuje hlavně trpělivost místních, již druhého dne preview odchytávali najatí kustodi návštěvníky před budovou laboratoře ETH, protože jejich bloudění a klepání na zavřené dveře ve snaze najít instalaci Marguerite Humeau, do které se ve skutečnosti vchází z druhé strany

budovy, narušovalo provoz a klid pro práci mnoha místních vědců.

Zvláštní zmínku si zaslouží snad ještě monumentální instalace Jona Kesslera v podzemí luxusního obchodu s hodinkami nebo intimní prostředí na dobu výstavy pronajatého hotelového pokoje v jedné z divočejších částí Curychu, kde Teresa Margolles promítá silnou a násilnou videozpověď transsexuální mexické prostitutky. A také Jiří Thýn, barevné folie s textem na oknech ve vstupní čekárně modernistické univerzitní nemocnice snadno přehlédnete, možná se jako já budete nejprve ptát sestřičky, kde dílo je, i když jej máte přímo před nosem, tak dobře do prostoru zapadá. Zároveň je spolu s obrazem zahrady v průhledu něčím, co nelze na fotografii reprodukovat. Dobře tu působí i Thýnův lightbox, jaksi nepatřícně, ale zároveň opět nenápadně, postavený do výklenku vedle konferenčního stolu a židlí.

Hlavní výstava v prostorech Löwenbräukunst a Helmhaus je hodně doslovně rozdělena mezi nové práce a historickou část, kterou tvoří Jankowského výběr k tématu letošní Manifesty. Někdy je trochu repetitivní a anekdotický, v jiných momentech svěží a lehký; desítky prací jsou v jednotlivých sálech občas poněkud násilně adjustová-

ny na všem výstavním prostorám společné kovové konstrukci. Přívlasek historická se však může zdát poněkud nadsazený, výstavy se totiž například účastní i mladý český umělec Roman Štětina, který mimo problematické nasazení jeho jinak velmi kvalitních videí na kovovou konstrukci vyfasoval navíc místo vedle již zmiňované monumentální fekální instalace. Je to jeden z momentů, kdy se Jankowského anekdotický přístup stává spíše kontraproduktivním než významotvorným. Většina vybraných prací nakonec působí i jako variace na Jankowského vlastní dílo. Ten totiž zesměšňuje vše, jen ne sebe samotného, mnoha pracím je tak možno vytýkat dnes již těžko obhajitelný floutkovský přístup umělce playboye neustále unikajícího jakémukoliv hlubšímu smyslu nesčetnými piruetami chytrých, vtipných, ale prázdných odpovědí. A tento kontext může navíc narušovat i čtení některých seriálních děl. Z hradby obrovských pískových pytlů Santiaga Sierry, chránících Helmhaus před teroristickým útokem, se tak může stát jen další cirkusová atrakce.

Sebekritická Manifesta

Právě v tomto momentě se však Manifesta zvrstává v kritiku sebe sama a Jankowského



**MARGUERITE HUMEAU: WHEN SKIES
ABOVE WERE NOT YET NAMED**, satelit v areálu ETH,
foto: Manifesta11/Eduard Meltzer

MATYÁŠ CHOCHOLA: ULTRA VIOLET RITUAL
Löwenbräukunst, foto: Manifesta11/Wolfgang Traeger

POHLED DO INSTALACE
Löwenbräukunst, foto: Wolfgang Traeger



cirkus je náhle skutečným kabaretem Voltaire. Nebyla totiž Manifesta jako naprostá většina ostatních bienále vředy jen pouhým cirkusem se seriózní maskou politicko-ekonomické teorie? Není právě po pětadvaceti letech stále svěží playboy a floutek Christian Jankowski, umělec bezproblémové euforické doby po konci historie, přesným obrazem slepoty jen zvenčí narušovaného luxusu dnešní Evropy? A zároveň obrazem skutečnosti obrovských peněz, které desetitisíce, možná statisíce návštěvníků přijíždějících sem za onou třicítkou dobře ukrytých fotogenických atrakcí a vtipných kuriozit, utratí za vstupné, ubytování, v restauracích nebo za umělecký fastfood (projekt Johna Arnolda, porce cca 500 Kč)?

Jankowski se ve své práci vždy mimo jiné dotýkal témat přístupnosti a nepřístupnosti. Možná nejzajímavějším prvkem jeho přehlídky tak jsou dvě poslední venues. Pavilon reflexí je obrovským dřevěným molem, připomínajícím hrad ze sirek nebo obléhací stroj, spektakulárním příspěvkem k panoramatu města, které slouží zároveň jako bazén, bar a kino, kde se promítají krátké reportáže z projektů vybrané umělecké třicítky. Mimo to a svou fotogeničnost však neslouží vůbec k ničemu. Konečně Cabaret Voltaire, slavící letos sto let, Jankowski předělal na sídlo uměleckého cechu. Vstup do něj je vyhrazen jen jeho členům, tedy umělcům, kteří dopředu zažádali o zahrnutí do každodenního programu performancí nebo kteří se rozhodnou vystupovat v hodinách vyhrazených pro spontánní performery. Obyčejný, nevystupující návštěvník sem přístup nemá. Jankowski tak narušuje část ekonomie spektaklu tím, že jej popírá znepřístupněním a vrací je z části zpět umělcům. A jinou část zas vrací městu samotnému, tím, že si dovoluje investici do stavby, která nemá žádný funkční význam, ale může být příjemným zpestřením léta pro jeho obyvatele. ■ ■

GD | Galerie Dům

Otevřeno denně od 10 do 16 hodin
Galerie Dům, Klášterní 1, Broumov, 55001
www.galeriedum.cz
www.klasterbroumov.cz

Galerie Dům / Klášter Broumov
Výstavní koncepce Galerie Dům zohledňuje výjimečnou možnost prezentovat současné umění v historicky i krajinně atraktivním prostředí. Je zaměřena na prezentaci děl těch umělců, pro něž ani v dnešní době neztratil na výpovědní síle a smysluplnosti projev spjatý s tradičními výrazovými prostředky.



Kláštterní zahrada 2016 8. 5. - 24. 9. 2016

Pavel Hošek – Petra Křivová – Vojtěch Míča

Od 7. 8. dále ještě

Jindřich Zeithamml – Václav Cigler

Kurátorka Iva Mladičová

Jindřich Zeithamml Souznění

7. 8. - 24. 9. 2016

Vernisáž: 6. 8. 2016 od 17 hodin

Kurátorka Iva Mladičová



Ondřej Basjuk Přenos do kolonie b. 19. 6. - 2. 8. 2016

Kurátor Petr Vaňous



Galerie Dům

ČTVRTSTOLETÍ

Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě 1990-2015

Galerie hlavního města Prahy
Dům fotografie, Revoluční 5, Praha 1
31. 5. – 18. 9. 2016

Otevřeno denně kromě pondělí
od 10 do 18 hodin,
čtvrtek do 20 hodin

HODONSKÝ | KALHOUS | LUNGOVÁ MALÝ | ŠIMKŮJ | VESELÝ kurátor CHAMONIKOLA teoretik | PROKOP student

ZÁMEK MIKULOV	VERNISÁŽ 13/8 19:00	VÝSTAVA 14/8 – 2/10
------------------	------------------------	------------------------

Pořadatelé

MIKULOV

REGIONÁLNÍ
MUSEUM
V MIKULOVĚ

MIKULOV
SPOLEČNOST PRO MYS

Za významné
finanční podpory

Jihomoravský kraj
Spolufinancováno
Jihomoravským krajem

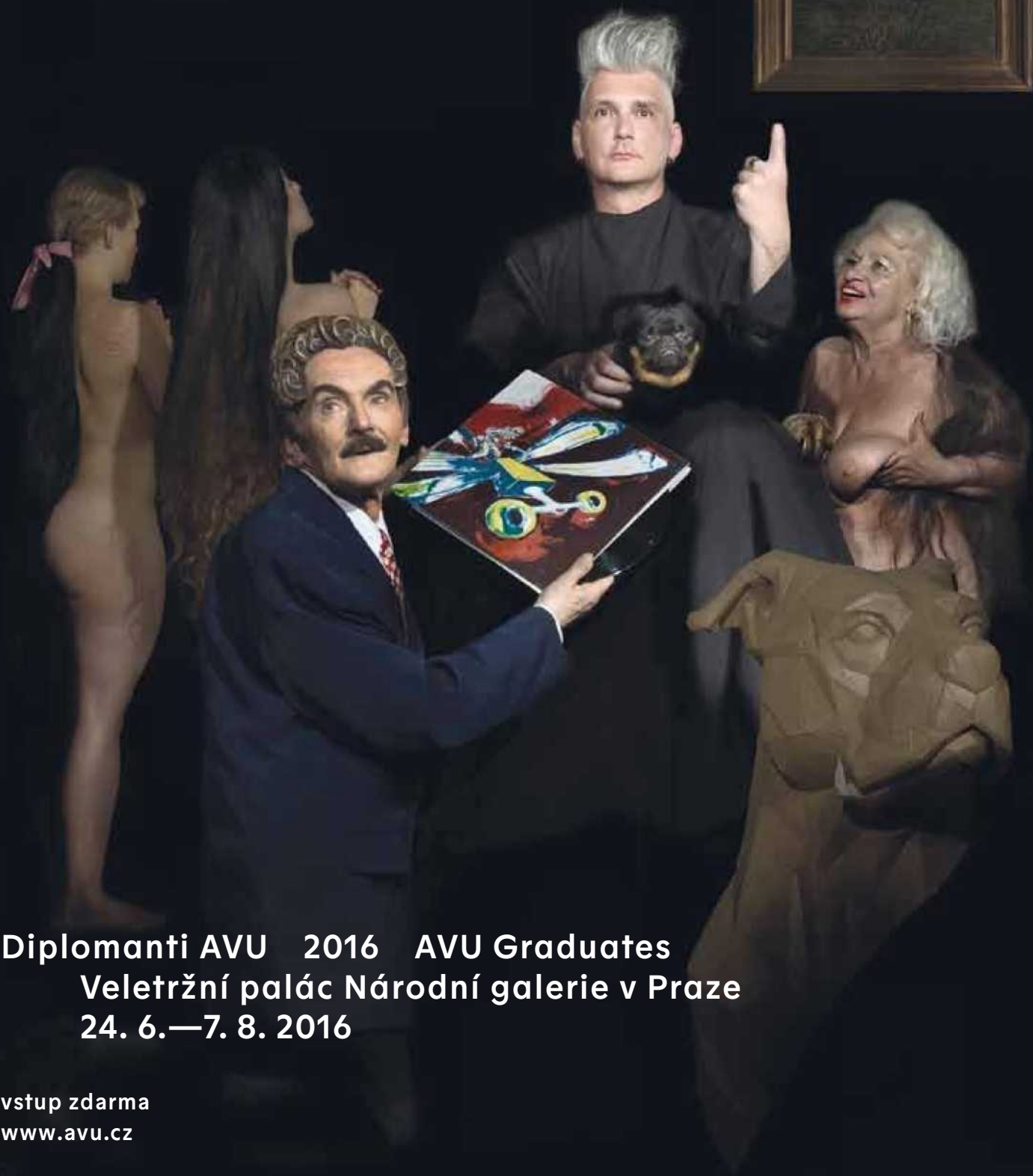
MINISTERSTVO
KULTURY
Za finanční podpory Ministerstva kultury

www.artmikulov.cz | art@mikulov.cz | +420 777 061 225



www.ghmp.cz

VANITY FAIR



Diplomanti AVU 2016 AVU Graduates
Veletržní palác Národní galerie v Praze
24. 6.—7. 8. 2016

vstup zdarma
www.avu.cz

Akademie
výtvarných umění
v Praze



Vladimír
Kopecký
8. 7. – 4. 9. 2016

Dálky a póly
Hrad Špilberk

Fares and Poles
Spilberk Castle

www.spilberk.cz

Realizace: Městská galerie Ostrava
Projekt: Miroslav Buriánek

SPP MTS SILENCE BILBAO AQUATIS

GO! GALERIE ORLOVNA

Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži

muzeum umění olomouc

PŘÍBĚHY PROMĚN
V DÍLECH SOUČASNÝCH UMĚLCŮ

MEMENTO TIZIANI

19/5 – 15/9/2016

Více než 100 výtvarníků představuje své parafráze na Tizianův obraz Apollo a Marsyas.

Galerie Orlovna / Na Sladovných 1492 / Kroměříž

Ostrava

platforma (pro současné umění)

PLATO

23 06 – 18 09 2016

**Roman Štětina
a Miroslav Buriánek**
*Návod k použití
Jiřího Koláře*

Galerie města Ostravy, Multifunkční aula Gong
Dolní Vítkovice, Ruská 2993, 706 02 Ostrava-Vítkovice
Po–Ne 10–18 h, vstup volný

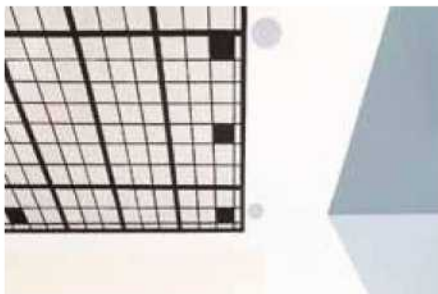
Hlavní partner JST BANKA

OSTRAVA!!!

MINISTERSTVO KULTURY

Projekt je realizován díky dotaci statutárního města Ostrava

Vendula Chalánková
Schodek
18.5.–
24.7.2016



Dům umění města Brna
The Brno House of Arts

Manuál pro milovníky současného umění

Sejdeme se v Machačkale?

Roztrhl se pytel. Vypadly z něj výstavy a monografie na téma sport ve výtvarném umění. V promotérské hantýrce by se řeklo, že se jedná o warm-up k blížící se Olympiádě v Riu de Janeiru. Milovníkům současné kalokagathie Manuál doporučuje kombinaci knihy Petra Volfa *Sport je umění* a výletu do Mikulova, kde byl v roce 2012 zjištěn výskyt invazivního komára *Aedes albopictus*, který je nositelem viru Zika. Prohlížení publikace s mírnou horečkou, vyrážkou, zánětem spojivek, bolestí svalů a kloubů, bolestí hlavy a únavou bude komplexním předolympijským zážitkem. S četbou si však pospěšte, neboť příznaky obvykle vymizí za dva až sedm dní.

Hledat paralely a transfery mezi světy umění a sportu je poučné, přitažlivé, banální, ošidné i nesmyslné zároveň. Představte si dvě celkem běžné události. Fotbalová reprezentace nepostoupí na mistrovství světa.

Zemi ovládne blbá nálada. Sportovní žurnalistika bije na poplach. Posledním stranám novin dominují titulky „Českému fotbalu ujel vlak“ nebo „Hledá se spasitel“. Trenér reprezentace, a s ním celý realizační tým, rezignuje. Předseda fotbalového svazu slibuje rozsáhlé reformy, které se dotknou všech úrovní, od první ligy až po práci s mládeží.

V tomto světle si vzpomeňte, jaký humbuk vyvolá informace, že žádný český umělec nebude zastoupen na výstavě *documenta* v Kasselu. Kdyby svět umění reagoval analogicky, prožene se kavárnami art districtu Praha 7 a na korzu Krymská tsunami defétismu. Art+Antiques vyjde s černou obálkou. Jasná řeč Josefa Chuchmy přinese diskuzi na téma nutnost obnovy vydávání časopisů *Ateliér*, *Umění a řemesla* a *Raut*. Jindřich Šídlo v *Hospodářských novinách* sarkasticky glosuje, že pokud budou v Mánesu vy-

stavována auta místo umění, nemůžeme se dočkat nápravy neblahé situace. Ministr školství oznámí zásadní reformu vzdělávacího systému znamenající radikální navýšení časové dotace výuky výtvarné výchovy a dějin umění na všech stupních. Generální ředitel Národní galerie a rektor Akademie výtvarných umění dají hlavy na špalek. Karel Schwarzenberg interpeluje ministra kultury. Ředitel Českých center představí akční plán „exportu umění“ na období 2017–2022. Jiří David pošle hromadný email.

Zpět do reality. Trenér fotbalové reprezentace Pavel Vrba odešel hned po vyřazení týmu z letošního mistrovství Evropy trénovat klub Anži Machačkala v Dagestánu. Prý si tam za měsíc vydělá tolik jako v Česku za rok. Komu z českých historiků umění by se za podobných podmínek nelíbilo pracovat v tamějším Muzei izobrazitelnych izkustv imeni P. S. Gamzatovoj? ■

**NA NÁVŠTĚVĚ
V MACHAČKALE,**
Ředitelka muzea
Salikhat Gamzatova
provádí ruského
a dagestánského
prezidenta,

foto: dagartmuseum.ru



Když sochařství bylo moderní

Neklidná figura v Městské knihovně

text Otto M. Urban
Autor je dekadent,
byl kurátorem
výstavy Tajemné
dálky, která se loni
konala v Muzeu
umění Olomouc
a Národní galerii.
foto Radek Brousil,
GHMP

V jednom z rozhovorů, které u příležitosti výstavy *Neklidná figura* poskytl její spoluautor, profesor dějin umění Petr Wittlich, uvedl, že neklid znamená konflikt, tedy i možný rozpor mezi formou a obsahem díla. Tato situace do značné míry také charakterizuje to, co se odehrávalo v sochařství v českých zemích na přelomu 19. a 20. století, tedy v naprosto zásadní epoše, kdy se u nás v relativně krátké době právě sochařství stalo jedním z hybatelů modernosti.

Díváka nepřekvapí jen množství pozoruhodných děl, ale i množství autorů, jejichž tvorba byla kontinuálně inspirativní, odvážná a umělecky silná. Zásadním momentem byla, podle Wittliche, výstava Augusta Rodina v pražském pavilonu Mánes v roce 1902. Tomuto tématu byla věnována již velká pozornost a Rodinův přínos byl mnohokrát náležitě zhodnocen, především samotným Wittlichem.

Její význam spočíval v několika rovinách, nejen pro sochaře, ale pro celou uměleckou scénu. Vzrostlo její sebevědomí, výstava byla důležitou i v mezinárodním měřítku a fakt, že se konala v Praze, byl vnímán i jako ocenění místních umělců. V té době však již uplynulo deset let od jiné zásadní

události, od odchodu sochaře Františka Bílka z Akademie. I v tomto případě se jednalo o významné a sebevědomé gesto, které může být s trochou nadšázky vnímáno, jako první opravdu moderní konflikt a počátek modernismu ve výtvarném umění.

To jen potvrzuje, jak důležitou roli tehdy mělo sochařství, které se jen několik desetiletí dříve potácelo v bezradnosti, opakování, bylo spíše užitym (či užívaným) uměním. Samozřejmě, že zde i v předcházející době vznikala pozoruhodná díla, že zde působily výrazné osobnosti, jako byl například Václav Levý. Pro sochaře přelomu století byla silná i barokní tradice, reprezentovaná především tvorbou Matyáše Bernarda Brauna a Maxmiliána Ferdinanda Brokoffa. Vstupní část výstavy je také věnována, vedle akademismu, novobarokním tendencím tehdejšího sochařství.

Od Myslbeka dále

Vzmach sochařství v českých zemích, započatý J. V. Myslbekem, se odehrál v průběhu čtvrtstoletí, které je dnes, zejména díky Wittlichovým knihám a studiím, všeobecně chápáno, jako klíčová etapa pro sblížení s aktuálními

modernistickými otázkami spojenými s uměleckou tvorbou, jejím smyslem a významem. Otázkami, jaké si kladli i současníci českých umělců v Paříži, Berlíně, Mnichově či Krakově. Pozice sochařů je zcela výjimečná také s ohledem na fakt, že malířství se na pražské Akademii vyučovalo již od jejího založení v roce 1799, sochařský ateliér vznikl až o mnoho desetiletí později, na samotném sklonku století v roce 1896 a jeho zakladatelem byl již zmíněný Myslbek.

Tímto ateliérem prošlo v letech jeho působení téměř sedmdesát sochařů, nejen Čechů, ale i českých Němců a cizinců. V tomto smyslu je dobře, že autoři výstavy, Petr Wittlich a Sandra Baborovská, věnovali Myslbekovi tak široký prostor a neomezili se na pouhé připomenutí svatováclavského pomníku či jiného notoricky známého díla. Tento soubor opět připomene fakt, že by si dílo J. V. Myslbeka zasloužilo větší pozornost.

Na výstavě *Neklidná figura* tak získává Myslbek zcela výsadní postavení, jako jediný a hlavní předchůdce sochařského modernismu. Takový pohled je poměrně tradiční a vlastně navazuje na dobové hodnocení. Naskýtá se ale i otázka, jakou roli hrál v tomto kontextu sochař Bohuslav Schnirch, autor řady významných realizací. Na výstavě se objevuje v jediném případě, společně s Ladislavem Šalounem, jako spoluautor *Trigy* (1909). Šaloun byl přitom jeho žákem a v expozici je mu věnována velká pozornost.

Objevuje se již v následující části výstavy vyhrazené symbolismu. Dominantní postavou jsou zde ale František Bílek a Auguste Rodin. Zejména Bílkova plastika *Jak doba modeluje svého básníka* z roku 1901 ideálně ilustruje název výstavy. Nechybí ani zásadní sochy z roku 1892 *Golgota – Hora lebek* a *Orba je naší vinny trest*. Také Rodin je zastoupen velkoryse, od přelomového *Kovového věku* (1876) přes výborně instalovanou *Mučedníci* (1885) po malou



verzi *Kráčejícího muže* (1899) ze sbírek pařížského Musée Bourdelle. Vhodně vybrané zápůjčky z Paříže výstavu velmi obohatily a některé práce jsou navíc vystaveny v Praze poprvé.

Po symbolismu následuje expresionismus, kde se opět výrazně objevuje Bílek, tentokrát v sousedství s Quido Kocianem a dalším Francouzem Antoinem Bourdellem. Také on v Praze vystavoval (1909) a jeho dílo tu mělo rovněž odezvu. Čtvrtým autorem, který se v tomto kontextu objevuje, je Otto Gutfreund. Vznikají tak zajímavé komparace, jako například Kocianovo *Vzkříšení* (1906) a Gutfreundova *Úzkost* (1911–12) nebo Bourdellův velký portrét *Beethovena (Tragická maska)*, 1901) a Bílkova plastika *Mojžíše* (1904).

V Langově instalaci

Menší výstavní kóje, které v instalaci následují, jsou věnovány monumentální tvorbě. Objevují se zde oba významné a v té době i realizované pražské projekty, tedy *Pomník Františka Palackého* od Stanislava Suchardy a *Pomník Jana Husa* od Ladislava Šalouna. V úvodu této sekce jsou vystaveny sochařské skicy a návrhy na nerealizované projekty Františka Bílka (Bílá hora), Stanislava Suchardy (Bílá hora) a Jana Štursy (Jan Žižka). Spíše než výběr děl překvapí diváka jejich instalace. Jestliže silueta Šalounova Husa vestavěná do místnosti působí dobře svým měřítkem a okamžitě připomene monumentalitu díla, pak poskládané fragmenty Bílkova modelu k bělohorskému pomníku připomenou spíše skladiště. Možná to bylo intencí architekta výstavy, kterým je sochař Dominik Lang. Dílo stejně realizováno nebylo a je tak symbolicky odloženo do depozitáře.

V takových okamžicích se pak dojem z výstavy mění a pracuje s vnímavostí diváka jinak, než v tradičněji instalovaných částech. *Neklidná figura* není rozhodně Langovou instalační premiérou, jde ale o jeho první velkou „historickou“ výstavu. Pokusy jak jinak instalačně pracovat s díly klasické moderny jsou v současnosti časté a většínou smysluplné, přesvědčivě ukazují, že jsou i v současném umění tvůrci, kteří cítí potřebu se s autory přelomu

století umělecky konfrontovat. Jakkoli není celkové vyznění jednoznačné, je třeba takové pokusy ocenit, protože nastolují nové, dosud nevyřešené otázky. Zmínku si zaslouží i práce se světem, které se v jednotlivých částech výstavy výrazně proměňují.

Druhá polovina

Druhá polovina výstavy je otevřena sekcí nazvanou Naturalismus a impresionismus. Toto možná překvapivé spojení ale působí kompaktně, jednotlivá díla se vzájemně podporují. Opět vznikají nová spojení, například *Puberty* (1905) Jana Štursy a *Muže práce (Den ze dne)*, 1898) Ladislava Šalouna, *Ledařů na Vltavě* (1900) Josefa Mařatky a *Nemocného děvčete* (1904) Ladislava Kofránka. Za zmínku pak ještě, vedle pozoruhodných drobných bronzů Josefa Mařatky (1902–05), stojí dvě zásadní sochy Belgičana Constantina Meuniera, sochaře a malíře, kterému před nedávnem věnovalo velkou retrospektivu Musée des Beaux-Arts v Bruselu (2014–15). Jeho jméno bylo zmiňováno i na stránkách časopisu *Moderní revue*, často společně s Rodinem a Gustavem Vigelandem. Také dílo tohoto norského sochaře by možná bylo na výstavě vhodné připomenout, například v sekci symbolismu.

Závěr výstavy vede diváka do období těsně před první světovou válkou, kdy v sochařství dominovaly diskuse o novém klasicismu a o novém moderním vidění antické tradice. Zde se objevuje opět větší soubor děl Antoina Bourdella, stejně jako děl Jana Štursy, který snad nejvíce Bourdellovo dílo reflektoval. Překvapivé je zařazení *Hlavy starého muže* (před 1904) od Franze Metznera. Ne proto, že by Metznerova plastika do této sekce nepatřila, ale spíše proto, že by divák očekával jeho dílo již v některých dřívějších částech výstavy, zejména v sekci symbolismu a expresionismu. Dílo tohoto sochaře je u nás dlouhodobě přehlíženo, výjimkou je knižní studie Jana Mohra z roku 2006. V této souvislosti je možné připomenout souběžně probíhající výstavu *Německočeská výstava Liberec 1906*, která se koná v Oblastní galerii Liberec a která ukazuje řadu Metznerových děl. V sekci věnované monumentálním

projektům by také možná bylo podnětné připomenout osudy Metznerova *Libereckého pomníku*.

Jedna návštěva nestačí

Závěrečná část výstavy, opět instalovaná v menších kójích, má název Dekoratívni tvorba. Vystavené práce jsou poměrně různorodé, jakkoli jsou většinou členěny do monografických souborů. I zde se objevuje určitá rozpačitost v instalaci, od vhodně umístěných odlišků z Hlávkova mostu od Jana Štursy po „neviditelné“ bronzy Bohumila Kafky. Efekt opřeného skla silně odráží diváka a pozoruhodný reliéf *Vůně růží* (1900) je umístěn těsně nad podlahou a divák tak nemá šanci si jej opravdu prohlédnout. Silný je i soubor bronzových reliéfů Stanislava Suchardy, které by stejně jako práce Kafkovy obstály i ve stylově koncipovaných kapitolách výstavy.

Expozice *Neklidná figura* potvrdila výjimečnost sochařství v českých zemích na přelomu 19. a 20. století. Jejím přínosem je mimo jiné to, že se ne-soustředila pouze na velká jména, ale že představila i tvorbu sochařů, kteří z diváckého i odborného zájmu vypadali, jako například František Stránský, Milan Havlíček, Jaroslav Křepčík nebo Vladimír Astl. Možná byla velikost Bílka, Suchardy, Štursy a dalších umožněna i šíří základny, kterou sochařství v té době mělo, stejně jako rozvíjejícími se možnostmi studia. Zejména sochařská škola v Hořicích (1884) měla zcela nezastupitelné místo. Zmínit množství témat, která výstava přináší je nad prostorové možnosti této recenze. Je to jedna z těch, na které musíte jít několikrát. ■

Předplatitelé Art+Antiques mají nárok na snížené vstupné.

**NEKLIDNÁ FIGURA:
EXPRES V ČESKÉM
SOCHAŘSTVÍ 1880–1914**

místo: Městská knihovna

pořadatel: Galerie hlavního

města Prahy

autoři: Petr Wittlich,

Sandra Baborovská

termín: 4. 5.–25. 9. 2016

www.ghmp.cz

Papírová archeologie

Uhlem, štětcem, skalpelem v Muzeu umění Olomouc

text Radek
Wohlmuth
foto Muzeum umění
Olomouc

Výstava *Uhlem, štětcem, skalpelem*, kterou na celé léto připravila sbírka kresby Muzea umění Olomouc, je typem tradičního institucionálního projektu bilanční povahy. Z tohoto pohledu jsou už předem dané určité závazky, z nichž také povšechně vyplývá její celkový charakter. Kurátorsky se jí ujali kmenoví zaměstnanci galerie Ivo Binder a Ladislav Daněk. Jde o další část dlouhodobé snahy postupně divákům i odborné veřejnosti výstavně prezentovat jednotlivá oddělení co do počtu exponátů třetí největší sbírkové instituce v českých zemích. Tu v roce 2009 odstartovala výstava *Listování* zaměřená na knižní kulturu a autor-skou knihu. Do této doby dostaly ještě prostor kolekce užitého umění (*Pro tentokrát neseďat*, 2011) a fotografie (*Civilizované iluze*, 2012).

Ve zkratce je možné výstavu charakterizovat jako chronologické the best of. Časově se rozpíná mezi přelomem 19. a 20. století a současností, a jak už název naznačuje, je, co se týče technických přístupů, rozmanitá. Je tu možné stejně tak dobře narazit na kresbu, malbu, grafiku nebo koláž, takže spíš než samotné médium je jednotícím prvkem podložka, neboť ve všech případech jde o práce na papíře. Kurátoři si „hříště“ rozdělili víceméně půl na půl, přičemž hraničním mezníkem se stal rok 1948. Úvod obstaral Ivo Binder, zatímco k dnešku výstavu dovedl jeho kolega Ladislav Daněk. Vizualně ve formě průhledové osy jednotlivé póly vytyčily velkoformátové kresby Julia Mařáka a Venduly Chalánkové. Na jedné straně je to jedenapůlmetrový romantický uhel *Bouře* (1877), na druhé dvoumetrová šrafura tužkou *Meditativní umakart* (2008–10). Právě doslovné srovnání těchto prací asi nejvíc ukazuje proměnu média a přemýšlení v něm během necelého jednoho a půl století.

Dějiny umění v papíru

Tělo výstavy tvoří přibližně tři stovky exponátů, které diváka především



prostřednictvím ikonických autorů, mezi nimiž nechybějí Mucha, Preissig, Filla, Toyen nebo Malich, provázají dějinami domácího umění. Ty jsou tentokrát ovšem demonstrovány na obecně méně atraktivně vnímaném, a tím i do jisté míry předem handicapovaném subtilním materiálu, který si ovšem zaslouží stejnou pozornost jako efektnější a divácky vděčnější techniky. Tandemu kurátorů se přinejmenším místy, především když mohou sáhnout po formátu, barvě nebo rozmáchnutém gestu, daří demonstrovat, že práce na papíře nemusí být nutně submisivní. Stranou ovšem nezůstává ani akcent na koncentrovanou „vnitřní“ velikost, která nemá s rozměry díla nic společného.

Celý konvolut je rozčleněn do zhruba dvou desítek oddílů, které se snaží výběr zastřešit názvem charakterizujícím jednotlivé skupiny prací. Optika nahlížení ovšem není jednotná. Někdy je generační (*Generace zakla-*

datelů), jindy přehledově výčtová (*Od secese k symbolismu*), občas se uplatní národnostní hledisko (*Slovenská kresba 70. a 80. let*), politická determinace (*Ve stínu dvou totalit*), akcentuje ale také formu (*Hudební a grafické partitury*), techniku či výrazný fenomén (*Koláž, kresba a písmo*) nebo obsahové a námětové tendence (*Existenciální figurace 70. a 80. let*).

Stabilizující opěrný systém tedy tvoří většinou datace, která jako doplňkový údaj jednotlivá pojmenování provází, přičemž základní časové vymezení tvoří většinou desetiletí. Směrovost expozice není až na základní mety začátku a konce pevně dána a ani chronologické řazení není uplatňováno zcela důsledně. Orientace, kterou ztěžuje i náročný členitý prostor, je tedy především na divákovi a rozhodně není jednoduchá. Nepomáhá jí ani občasné umístění názvů oddílů až na konci výběrové řady. Tato nesystémovost bohužel trochu rozpo-

ruje jinak didaktický přístup k expozici, pro který se její autoři evidentně rozhodli.

Výjimečná příležitost

Je zřejmé, že oba kurátoři chtějí svým výběrem nejen předvést to nejlepší a nejzajímavější, co jejich sbírka nabízí, ale také poučit. Snaží se bezesbýtku využít výjimečné příležitosti, která se jim naskytla, a v rámci zatím největší sbírkové přehlídky vůbec umožnit divákům i badatelům podrobný pohled na mnohy unikátní práce obvykle bezpečně ukryté v depozitu. Tomu odpovídá i velkorysý čtyřsetstránkový katalog, který studijní a vzdělávací význam projektu jen podtrhuje. Struktura výstavy odpovídá jak sbírkovým možnostem, tak dobovému vývoji, který poměrně věrně odráží.

Nejhustší předivo vytvářejí intenzivní 60. léta, která se stávají i vizu-

álním těžištěm expozice, křížovatkou, k níž směřuje energie avantgard a odkud vychází zpochybňující vesmír postmoderny. Naopak úplně absentuje socialistický realismus. I když se dá předpokládat, že k chloubám sbírky toto období patřit nebude, z hlediska komplexity by výstava tento appendix určitě unesla. Za zmínku naopak stojí regionální hledisko, kterému se věnuje oddíl *Fenómén olomoucké kresby*, kde dominují například Jiří Lindovský, Vladimír Havlík nebo Ondřej Michálek.

Sbírková výstava *Uhlem, štětcem, skalpelem* má z podstaty nastavené jasné limity, a tím do značné míry i obsah. V Olomouci jde především o defilé nepřerušené řady klasiků, které doplňují méně známá jména, aby doplnila kontext a zároveň upozornila na někdy neprávem opomíjené autory. Možná je ale přece jen škoda, že projekt víc neakcentuje současnost. Ve shodě s názvem instituce se stále

drží více méně muzeálních parametrů a historického náhledu na věc, zatímco kresba a práce na papíře dnes představují naprosto živé a emancipované médium, které už několik let zažívá nebývalý vzestup. Navzdory všemu si ale divácky náročná a autorsky atraktivní výstava samozřejmě pozornost zaslouží, už kvůli výběrové kvalitě vystavených děl a také faktu, že možnost je vidět na vlastní oči se z důvodu povinné ochranné lhůty, která je u prací na papíře zvlášť přísná, dlouho nebude opakovat. ■

Předplatitelé Art+Antiques mají nárok na snížené vstupné.

UHLEM, ŠTĚTCEM, SKALPELEM
pořadatel: Muzeum umění Olomouc
kurátor: Ivo Binder, Ladislav Daněk
termín: 28. 4.–25. 9. 2016
www.olmuart.cz

INZERCE

DOX

SPORTU ZDAR!

SPORT V UMĚNÍ 1945–2016

CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ DOX
POUPĚTOVA 1
PRAHA 7
WWW.DOX.CZ

24. 6. — 10. 10. 2016

© Frontlinek, Skala, photo: Martin Proch

DOX PARTNERS PRAHA PRAGUE MINISTERTVO KULTURY PREMIANT CITY TOUR DOX MEDIA PARTNERS HOSPODÁŘSKÉ NOVINY RESPENT art české noviny PRAGUEEVENTSCALENDAR EXHIBITION MEDIA PARTNERS railreklam HANSA

Surrealismu nerozumím, ale líbilo se

Krása bude křečovitá v Alšově jihočeské galerii

text Anna Pravdová
Autorka je
kurátorkou Národní
galerie, loni
připravila výstavu
Zastihla je noc.
foto Alšova
jihočeská galerie

Slovy z titulku popsala své dojmy v návštěvnické knize náctiletá Viktorie z Jihlavy a jistě si přitom neuvědomila, jak dobře vystihla klady i nedostatky výstavy, kterou právě zhlédla.

Výstava s názvem *Krása bude křečovitá* je totiž opravdu působivá, zajímavá, objevná i pěkně nainstalovaná. K surrealismu přistupuje neortodoxně, díky čemuž se na ní setkáváme i s díly, která v tomto kontextu běžně nevidáme. Výběr se neomezuje na právoplatné členy Skupiny surrealistů v Československu, založené v roce 1934, ale prezentuje díla z období 1933–1939 široké škály českých i slovenských tvůrců, které lze více či méně se surrealistickým hnutím spojovat. Je to přístup zcela legitimní a pro české prostředí i žádoucí, jelikož surrealismus zde nejruznějším způsobem poznamenal řadu výtvarných umělců, a to i těch, kteří se k němu otevřeně nehlásili.

Nepřilíš zasvěcenému divákovi výstava ovšem poskytuje málo klíčů k pochopení, o co surrealismu tehdy vlastně šlo, jaký byl jeho filozofický, etický a politický rozměr; zabývá se totiž téměř výhradně recepcí jeho výtvarné polohy v určitém zeměpisném prostoru – v Československu. Kurátoři Lenka Bydžovská a Karel Srp surrealismus dokonale znají, připravili na toto téma již řadu výstav i zásadních publikací. Do jaké míry lze však předpokládat, že i divák je znalý věci a že mu není nutno poskytnout základní uvedení do problému?

Konvulsivní krása

Viktorie si v úvodu výstavy mohla přečíst Nezvalovu iracionální definici Proč jsem surrealistu ze sbírky *Žena v množném čísle*, která jí jistě uvedení do problému sice poskytla, ale spíše v rovině naladění na určitou vlnovou délku; ani to ovšem v případě surrealismu není bezvýznamné. Odesla si z ní však zároveň přesvědčení, že za název výstavy vděčíme právě Nezvalovu verši. Báseň totiž končí slovy: Pro

krásu, která buď bude křečovitá, nebo nebude. Že zde český básník cituje známý výrok zakladatele hnutí, Francouze Andrého Bretona, se bohužel nedozvěděla. O to méně mohla dostatečně docenit příznačnost zvoleného názvu, který poukazuje na důležitou skutečnost, že surrealistickým tvůrcům nešlo o estetická kritéria, přinejmenším ne na prvním místě.

A odkud si Nezval výrok vypůjčil? Breton jím uzavřel epilog své knihy o setkání se ženou, jež si nechává říkat Nadja a která jej po dobu jejich krátkého vztahu fascinovala svým absolutně svobodným a intuitivním chováním. V *Šílené lásce* jej pak rozvedl: „Konvulsivní krása bude zahaleně erotická, výbušně utkvělá a příležitostně magická – anebo nebude vůbec.“ V téže knize podal i bližší vysvětlení: „Pojem ‚konvulsivní‘, jehož jsem užil pro označení krásy, která jako jediná podle mne zasluhuje být vyznávána, by úplně ztratil smysl, kdybychom jej chápali jako záležitost pohybu, nikoliv jako okamžik dokončení pohybu. Krása – konvulsivní krása – může existovat podle mne jen tehdy, když se potvrdí vzájemný vztah poutající předmět v pohybu a předmět v klidu. Mrzí mne, že jsem nemohl opatřit jako ilustraci k tomuto textu fotografii výkonné lokomotivy, která byla po léta ponechána napospas běsnění pralesa. Touha toto spatřit je u mě odedávna doprovázena podivným vytržením, ale nejen to; dokonce se mi zdá, že jistě magický vzhled onoho pomníku vítězství i zkázy může nejlépe ustálit myšlení...“

Poetika hysterie

Viktorie by pravděpodobně po četbě této citace nebyla o mnoho moudřejší, poskytla by jí ale jakousi vstupní bránu k poetice surrealismu a zároveň vysvětlení geneze nezvalovské, resp. bretonovské citace, bez něhož má v sobě název výstavy jistou dávku tajuplnosti. Několik slov v tomto úryvku je totiž klíčem k pochopení, jak Breton k defi-

nici „křečovitě“ krásy dospěl. Výrazy jako vytržení, ustálení, křeč, okamžik dokončení pohybu... nás vedou do pařížské psychiatrické léčebny La Salpêtrière, kde v roce 1878 lékař a profesor Jean-Martin Charcot definoval hysterii (etymologicky odvozenou od slova uterus) jako neurózu a definitivně zamítl její spojení s ženským pohlavím.

Breton studoval medicínu u Charcotova žáka a za války pracoval v psychiatrickém oddělení, což pro jeho další vývoj mělo obrovský význam. Charcot během svého výzkumu pořizoval fotografie hysterických pacientek v křeči (tzv. hysterický oblouk) či v exaltovaných pózách; výsledkem byly působivé snímky, které hysterii jistým způsobem estetizovaly a stimulovaly imaginaci mnoha umělců a literátů. Na fotografiích nacházíme onen paradox dokončení pohybu vrcholícího v teatrální extatické póze, tedy onen „okamžik zastavení pohybu“, o němž píše Breton. Ten spolu s Aragonem v roce 1928 připomněl 50. výročí Charcotových závěrů v časopise *La Révolution surréaliste* článkem oslavujícím přehodnocení hysterie jakožto největší poetický objev 19. století. Čteme v něm, že „hysterie není patologickým projevem a může být považována za svrchovaný výrazový prostředek“. Právě když Breton na tomto textu pracoval, dokončoval zároveň *Nadju*, již uzavřel výrokem o „křečovitě krásě“. A stojí za pozornost, že významný filozof a teoretik umění Georges Didi-Huberman ve své knize *L'invention de l'hystérie* v roce 1982 hysterii označil za „téměř jednu z kapitol dějin umění“.

Skrytý potenciál

Spojení krásy a psychiky není náhodné, jelikož surrealismus chtěl být především nástrojem poznání lidského nitra, nikoliv uměleckou školou, ve smyslu jakéhokoliv estetického kánonu či výtvarného stylu. Součástí jeho aktivit bylo i hledání nových výrazových projevů, díky čemuž surrealističtí tvůrci vynalezli řadu výtvarných technik,

majících za cíl vyjevit neznámé aspekty reality. Umění však nebylo jejich hlavním cílem, důležitější bylo prostřednictvím tvorby poodhalit a zprostředkovat svobodný projev imaginace.

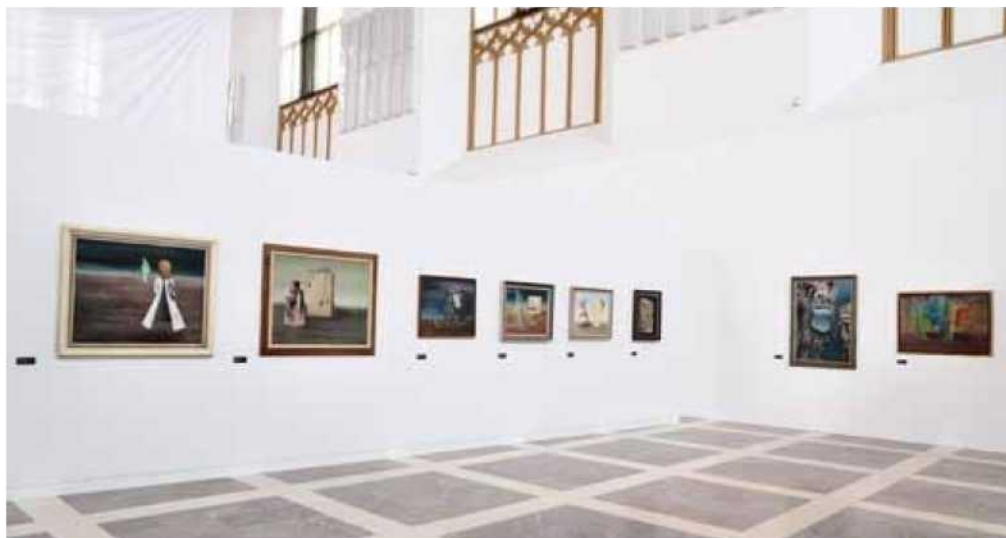
Nedostatečně poučená Viktorie se začala postupně přesvědčovat, že přinejmenším „u nás“ šlo o projevy opravdu rozmanité jak z formálního, tak i obsahového hlediska. Výstava jí to předvedla v deseti kapitolách, rozčleněných částečně chronologicky a částečně tematicky. Po úvodní sekci, prezentující několik prací z roku 1933, se dostala hned k zásadním dílům, které Jindřich Štyrský a Toyen vytvořili v roce 1934, tedy v roce vzniku Skupiny surrealistů v ČR. Je to přehlídka toho nejlepšího, čím se český surrealismus proslavil ve světě, a velká část obrazů je zapůjčena ze soukromých sbírek z Paříže, kde Toyen prožila druhou polovinu svého života.

V sekcích nazvaných Experimentace I a II objevila výtvarné techniky, o které surrealismus obohatil moderní umění. Vedle ukázek ze známých fotografických cyklů Jaromíra Funkeho, Jindřicha Štyrského a Karla Teigehe jsou zde i fotografie Jindřicha Honzla a Václava Zykunda, za zvlášť zajímavé lze považovat tzv. strukáže Miroslava Háka, fotografika Františka Hudečka či snímky Františka Povolného vzniklé pomocí roztavené emulze. Surrealisté nebyli pochopitelně první, kdo využíval možností fotografie, nakládali s ní ale novým způsobem, odhalovali jejím prostřednictvím skrytý potenciál skutečnosti a experimentovali s ní.

Možnosti náhody

Totéž platí i o surrealistické koláži, jež na rozdíl od kubistických *papier collé*, vkládaných do obrazu či do kompozice, a dadaistických koláží není ani tak výtvarnou technikou, jako prostředkem k vytvoření nové skutečnosti, tj. poetického obrazu, jehož specifický emocionální náboj vzniká konfrontací a nečekaným spojením vzájemně odlišných prvků. Charakteristický je pro ni narativní rozměr, vedoucí k tvorbě celých kolážových cyklů, nebo přímo tzv. kolážových románů.

Po vzoru člena francouzské surrealistické skupiny Maxe Ernsta, který



četné možnosti koláže „objevil“, se jí věnovala řada českých tvůrců, z nichž výstava zdůrazňuje vedle Štyrského, Toyen a Teigehe i z mladší generace Jiřího Koláře a Františka Grosse. Ernst „vynalezl“ také frotáž, jakýsi ekvivalent automatického psaní, kterou zde zastupují práce Františka Hudečka a Štyrského cyklus *Všudy přítomné oko*. Bohatství výtvarných invencí surrealismu prezentují posléze dekalky Bohdana Laciny, Karla Teigehe, Františka Vobeckého a Vítězslava Nezvala.

Z tvorby budoucích členů Skupiny 42 patří vedle Hudečka a Grosse k nejsilnějším dílům objekty Ladislava Zívra. Objekty, uvedené do výtvarného umění dadaisty, avšak založené opět na specifické poetice, jsou dalším důležitým přínosem surrealismu umění 20. století. Surrealisté je často tvořili z věcí, které nacházeli na bleším trhu či na ulici, z předmětů s patinou lidské existence a konkrétního osudu. Svou roli v nich hrála i intervence náhody, která pro ně byla častým spouštěcím mechanismem imaginace.

Chvála rozmanitosti

Neméně zajímavými, i když výtvarně slabšími jsou sekce věnované Aloisi Wachsmannovi, Františku Malému a Imrovi Weineru-Královi. Snad až příliš velký prostor je ve srovnání s ostatními vyhrazen Františku Janouškovi. Obrazy Bohdana Laciny a Josefa Pod-

rabského pak jediné přímo odkazují k zásadám tvorby Salvatora Dalího.

Závěr výstavy je vyhrazen opět dílům Štyrského a Toyen a zdánlivě překvapivě i Josefa Šímy, který se k surrealismu nehlásil a byl členem paralelní skupiny Vysoká hra, jež se vůči „ortodoxnímu“ surrealismu vymezovala. Styčné body jsou ale v jeho tvorbě patrné a surrealismus ji nutně poznamenal. Ostatně podobně ambivalentní vztahy k rigoróznímu surrealismu měli mnohdy i umělci generace mladší, než byli členové Skupiny surrealistů v Československu.

Ne všechna prezentovaná díla jsou prvotřídní, ale výstava přesvědčivě dokazuje úžasné bohatství, rozmanitost a pestrost, s jakou surrealismus vstoupil do českého a slovenského výtvarného umění a jak hluboce je poznamenal. Zároveň ukazuje, že jeden z důležitých aspektů surrealismu, kterým je kolektivní tvorba, se v první fázi surrealismu v Československu příliš neujal. Jinak tomu bude v poválečném období. ■

**KRÁSA BUDE KŘEČOVITÁ:
SURREALISMUS
V ČESKOSLOVENSKU 1933–1939**
pořadatel: Alšova jihočeská galerie,
Hluboká nad Vltavou
kurátoři: Lenka Bydžovská, Karel Šrp
termín: 14. 5.–2. 10. 2016
www.ajg.cz

S kůží na trh marnosti

Diplomanti AVU ve Veletržním paláci

text Anežka
Bartlová

Letošní edice výstavy diplomních prací studentů (absolventů) Akademie výtvarných umění v Praze se pod názvem *Vanity Fair* otevřela na celé léto ve Veletržním paláci Národní galerie v Praze. Lesk anglického názvu akce je ve výstavě záhy konfrontován s bezprostřední věcností, s níž kurátor výstavy Otto M. Urban vysvětluje jak k názvu došel: je prý vyjádřením kurátorské marnosti plynoucí z požadavku vytvořit pokud možno smysluplnou a divácky atraktivní přehlídku sestavenou z děl, na jejichž výběru nemá kurátor žádný podíl. Úkol zněl jasně, vystavit všechna díla obhájená v uplynulém akademickém roce na AVU.

Trh marnosti (v anglickém originále *Vanity Fair: A Novel without a Hero*, 1848) je převzat z názvu knihy W. M. Thackeraye, jejíž děj sleduje počínání dvou žen, které právě ukončily studia a každá po svém si zajišťují dospělý život. Román je psán netradičně bez jednoho individuálního hrdiny či hrdinky, zato s bohatou porcí překážek na cestě k životnímu štěstí ve společnosti, jíž vládou sebestřednost, peníze a boj o moc. Urbanovo východisko je tedy především kritické, do jaké míry si tuto kritičnost uvědomí divák, se odvíjí od jeho ochoty zaobírat se hlouběji takovými tématy, jako jsou vysoké umělecké vzdělání, fungování a sebe prezentace dvou velkých uměleckých institucí (AVU a NG) a v neposlední řadě smysl vystavování.

Kvalifikace umělce

Diskusi na tato témata, již vedli na jaře tohoto roku představitelé obou institucí, si můžete přečíst v katalogu, který k výstavě vyšel. Ten obsahuje navíc kurátorský text, stručnou historii AVU od Ludka Jirásko, rozbor všech akademií spravovaných budov od Jiřího T. Kotalíka a stručný přehled jednotlivých pracovišť (včetně Artyčok.tv, Klub AVU, studijního oddělení i rozhovoru s nepostradatelnou produkční Blankou Čermákovou). Snahou

přitom je začít včas s kritickou sebereflexí tak, aby za tři roky, až bude AVU slavit 220. výročí založení, nepřevládla potřeba vlastní heroizace.

Hlavním účelem výstavy diplomantských prací je jednak naplnění zákonem daného úkolu představit výsledky šestiletého úsilí pedagogů o kultivaci výtvarného talentu studentů, zvládnutí penza technologických dovedností daného směru tvorby (od figurálního sochařství a medailérství po intermediální díla) a samozřejmě též reprezentovat školu. To platí zejména pro výstavu v Národní galerii. Prostředkem k tomu jsou díla vytvořená studenty za poslední akademický rok s touhou prezentovat se na nejlepší možné úrovni vlastních dovedností a schopností. Hlavním důsledkem téhož je pak nespočet souborů děl různé kvality, na něž jsou kladeny nároky reprezentace instituce (potažmo její části – tedy konkrétního ateliéru), ale ještě předtím projdou procesem hodnocení na základě zcela jiných kritérií. Specifikem výtvarných škol je, mimo jiné, fakt, že tato kritéria si do velké míry nastavuje student sám. Jaká tedy tato dvojitá reprezentace je a co považují studenti za obhajitelné?

Umělkyně Isabela Grosseová se v doktorském studijním projektu, na němž momentálně na AVU pracuje, zabývá kompetencemi umělců. Zkoumá, co to znamená vystudovat uměleckou školu, jaké schopnosti nebo poznatky si zkrátka absolvent studia vysoké umělecké školy do života odnese. Takový přístup by byl nesmírně zajímavý i pro kritickou analýzu výstavy *Vanity Fair*. Z tohoto úhlu pohledu by ale bylo nutné přistupovat individuálně ke každému z dvačtyřiceti vystavujících studentů. Pokusím se zde tedy spíše postihnout několik znaků, které mne zaujaly napříč výstavou.

Spokojení ve svém světě

Jednou z nejviditelnějších hodnot, kterou studenti sami zjevně považují

u své diplomové práce za podstatnou je médium díla, kterým se prezentují. Zajímavé přitom je sledovat, jak často se shoduje zvolené médium diplomky s názvem ateliéru v němž je práce obhajována. A to dokonce i v ateliéru Malba II. Vladimíra Skrepla. Není to pravidlem, natožpak psaným, ale tak nějak se to stalo. Samozřejmě, že tento fakt nijak nelze kritizovat, zajímavé je ale srovnání s klauzurami a diplomkami na jiných výtvarných školách. Na příklad na UMPRUM se naopak často při klauzurních výstavách ozývá názor, že „studenti dělají jen videa a nikdo už pořádně nesochá“. Nejde přitom jen o reflexe média samého (ačkoliv i to je možné provést v jiném formátu), ale naopak o nekritickou práci s malbou nebo klasickou figurální sochou. Na všech výtvarných školách velmi častá reflexe vlastní pozice umělce se na AVU naopak letos vyskytuje spíše méně často.

U uměleckých děl by jistě nemělo jít pouze o vybrané médium, ale spíše o obsah, téma a způsob, jakými je zvolené téma uchopeno a představeno divákům. Právě zde, domnívám se, selhávají diplomanti (nejen) AVU nejčastěji. To by zřejmě neškodilo na výstavě v budově školy, složitější je to na půdě Národní galerie. Z děl až příliš často na diváka padá pocit, že studentům chybí rozhled a přehled a někdy snad i schopnost formulace vlastního názoru (jak formou děl, tak i v krátkém vysvětlujícím textu z katalogu).

Vystavující ve svých profilech sice často uvádějí, že podnětem k tvorbě toho kterého díla byl pobyt v zahraničí (Austrálie, Latinská Amerika, Švédsko), bohužel to však vede ve výsledném díle spíše ke ztuhlému konzervativismu ve smyslu odkazování na starý, donekdávna fungující řád, nebo ještě spíše na známé prostředí a problémy. Překvapivé pro mne bylo též časté využívání jazyka surrealismu bez jakékoliv reflexe nebo kritického pohledu.

Město a rychlost

Cities and (Velo)cities v Bruselu

text Jana Johanna Haeckel

Autorka působí v Lieven Gevaert Research Centre for Photography v Lovani.

Záměr uspořádat výstavu *Cities and (Velo)cities* ve městě, jako je Brusel, poznamenaném terorismem, byrokracií, jazykovým sporem a chybnými infrastrukturními rozhodnutími, zní zprvu jako paradox. Rytmem města totiž není ani finanční metropole jako Londýn, ani světovým centrem obchodu jako New York. Stejně tak chybí evropskému hlavnímu městu vizionářská architektura výškových budov technikou posledních postkapitalistických megaměst, jako je Dubaj, Soul či Tokio. V čem tedy spočívá koncepce této výstavy?

Výstava *Cities and (Velo)cities* vznikla pod kurátorskou supervizí Václava Janoščíka jako součást mezinárodního fotografického bienále *Summer of Photography*, které od roku 2006 pořádá Centrum výtvarných umění Bozar. Ve třech kapitolách, z nichž každá má ještě svého zvláštního kurátora, se tu představují různé přístupy k jednomu tématu: Kapitola 1 (kurátorovaná právě Janoščíkem) tak pod názvem *Beyond the City* prezentuje české a slovenské umělce, Kapitola 2 polské příspěvky k tématu *Looking at the City* (kurátorky Kuba Dąbrowski a Monika Szewczyk) a Kapitola 3 *Life in the City* představuje maďarské umění (kurátorka Zsófi Faur). Je předností právě Janoščíkovy Kapitoly 1, že se vyhýbá nacionálně orientovaným charakteristikám a narativům – naopak silně přítomným v polské části, jíž dominuje postsovětská fotografie a architektura – a volí přístup, který přesvědčuje mediální i tematickou mnohvrstevnatostí.

Obezřetný akcelerationista

Václav Janoščík je silně ovlivněn aktuálními teoriemi akcelerationismu, naštěstí ale není lapen v kurátorské pastí, na niž narážíme často v západní výstavní praxi: Od Berlína přes Kassel po New York a Los Angeles se kurátoři pokoušejí ilustrovat myšlenky akce-



leracionismu vynalézáním rozličných etiket (labelů) – viz například digitální postinternetové umění –, a vystavují se tak nebezpečí neustálého přiřazování, vytyčování a vymezování, což je typické pro trendy a obraty posedlé současné umění. Janoščík zachází s touto pochybnou praxí obezřetně a spojuje téma „města jako sociální, architektonické, historické struktury, která je založená na interakcích a pohybu“ (tisková zpráva), s antropologickým hlediskem, které se soustředí především na otázky fotografického archivu a principů výběru (zařazování a vyřazování). Jak se to vlastně má s otázkou vztahu fotografie a archivu a co to má společného s ideou města a rychlosti (života) postkapitalistické společnosti?

Již roku 1839 napsal Jules Janin v jednom z raných komentářů k fotografii, že by tato měla být „věrnou pamětí všech pomníků, všech lánů universa“. Fotografie byla tedy od počátku spojována pro své indexikální kvality s pamětí a archivem. Nejpozději od vlivných kritických diskurzivních analýz Michela Foucaulta, který zpochybnil kritéria vřazování a vyřazování materiálu do/z archivu, je však třeba tuto myšlenku problematizovat. Kritické vypořádávání se (historie) umění s fotografickými archivy, jaké lze najít v učebnicích, muzejních katalozích a sbírkách diapositivů, klade neustále otázku po tom, které dispozitivy zahrnutí do archivu povolují, nebo mu naopak brání. Tato otázka se zdá přitom obzvláště relevantní

pro umělce a umělkyně, kteří zatím ještě nejsou součástí archivu, čímž zpochybňují pochybný řád/pořádek. Co se v kontextu archivu objevuje a co ne? Kdo otevírá „oko archivu“ a kdo jej zavírá?

Pozorování a zastavení

Především práce Radka Brousila, Evy Kořátkové, Jana Maštery a Kateřiny Šedé se soustřeďují na onu „slepou skvrnu“ fotografické paměti a nalézají k problematice zcela osobité přístupy.

Instalace Radka Brousila (*Untitled*, 2016) složená z různých v light-boxech prezentovaných černobílých negativů poukazuje na absenci jakéhokoli ne-bílého příběhu v českých a slovenských dějinách. Brousil vyfotografoval sochy českého etnologa F. V. Foita, který ve 40. a 50. let zhotovoval bílé „africké“ skulptury. A k tomu prezentuje zátiší Josefa Sudka, který se ve fotografické knize *Africká maska* jako

jeden z mála českých umělců africkými tématy zabíral.

Obě vitríny Evy Kořátkové (*Untitled*, 2013) prezentují fotografický materiál z historických školních učebnic dokumentující pochybná disciplinační opatření ve státních institucích pro autistické děti. V souladu s Foucaultovou knihou *Dohlížet a trestat* předvádí autorčino nové uspořádání fotografií, jak arbitrární je (historická) definice šílenství a jaké stigmatizaci bylo „archivované“ tělo té doby vystaveno.

Fotokniha mladého umělce Jana Maštery (*warp 5 / schody*, 2012) dokumentuje do prázdna stoupající schody, které jsou svědkem již neexistujícího urbánního kontextu. Se svou nefunkčností a neefektivností zastupují ona ne-místa, která jsou ve vydesignovaných metropolích současnosti stále vzácnější.

Umělkyně Kateřina Šedá (*Los Altos World Record*, 2014) použila pro

svou instalaci nejružnější fotografické knihy, které prostředky podobnými orální historii dokumentují rozhovory s obyvateli Los Altos. Do centra uměleckého zájmu tedy zas jednou vstupuje individuum a jeho subjektivní pohled na městský prostor.

Ve výše zmíněných pracích, stejně tak jako v dílech Paula Chaneyho, Pavlína Fichty Čierné, Valentýny Janů, Václava Kopeckého a Lucie Nimcové, je to kvalita přesného pozorování, co představuje základní naladění výstavy, a vybízí tak diváky k zastavení se ve smyslu protipohybu k současným Vello(cities). ■

CITIES AND (VELO)CITIES – BEYOND THE CITY

místo: Bozar, Brusel

kurátor: Václav Janočšík

termín: 17. 6.–28. 8. 2016

www.summerofphotography.be



denně | daily 10 – 18:00
22. 4. – 30. 10. 2016

Dimas Paredes Armas

VICE A SNY AYAHUASCY
VISIONS AND DREAMS OF AYAHUASCA

www.schieleartcentrum.cz

EGON SCHIELE ART CENTRUM ČESKÝ KRUMLOV

Tváři v tvář v Litomyšli

Pleskotova Madona z Osíka

text Marius Winzeler

Autor je ředitelem Sbírký starého umění Národní galerie v Praze.

Hrůza a fascinace, tedy pocity, které se zmocňují našeho vnímání v konfrontaci s poškozeným tělem, se nestaly určujícím podnětem pro umění teprve během moderny. Když si vybavíme torzo z Belvederu a jeho vliv na malířství a sochařství renesance a baroka, ukáže se, že je tento příběh mnohem starší – a vede až do antiky a středověku s jejich zálibou ve spolích a integraci starých prvků do nových souvislostí.

Spor o obrazy a jejich poškozování, zpochybnění obrazu až k jeho zničení u toho hrají v různých náboženstvích vždy podstatnou roli. To platí i pro křesťanské umění. Nahlížíme-li dochované soubory děl středověku, a to nejen v České republice, ale i v celé Evropě, musíme konstatovat, že se nám jen ve výjimečných případech dochovaly v ještě i dnes pochopitelných funkčních i významových souvislostech. Většinou se z nich staly nám už vzdálené izolované artefakty, odcizené fragmenty zavátých dějin uchovávané v muzeích.

Madona z Osíka

Výstava *Tvář*, koncipovaná architektem Josefem Pleskotem a kurátory Janem Roytem a Norbertem Schmidtem, staví proti této neuspokojivé situaci kontrapunkt, a to instalací jedné jediné pozdně románské madony. Soše trůnící Matky Boží se zcela dochovaným Ježíškem však chybí tvář, která jí byla pravděpodobně odřata násilím. Ale právě díky této okolnosti se z přání navrátit tvář stala umělecká událost, ve které se setkávají daleká minulost s bezprostřední přítomností. My jako diváci nejsme u této výstavy jen pouhými svědky, ale stáváme se aktivní částí nově vytvořeného časového, prostorového a obrazového kontextu.

Nová „tvář“ ve tvaru abstraktního zlatého obdélníku, který byl odvozen z proporcí madony a instalován v mírném sklonu, je totiž zrcadlem, jež uzavírá prázdné místo, do jisté míry

zakrývá poranění, ale svého naplnění dosahuje teprve v dialogu s divákem, který se v něm sám může i zrcadlit. Porušené historické umělecké dílo – možná opravdu na českém území nejstarší dřevěná křesťanská řezba – tím dostává prezenci a důstojnost, která ho bez jakéhokoli historismu nově ukotvuje v přítomnosti, a přitom dokonale respektuje památkářské principy: nová tvář se originálu ani v jednom bodě nedotýká.

To, že se tato umělecká intervence uskutečňuje v Litomyšli, není žádnou náhodou. Madona byla totiž objevena kolem roku 2010 v nedaleké vesničce Osík. A navíc: žádné jiné české město v posledních pětadvaceti letech neintegrovalo současnou architekturu s podobnou důsledností a smyslem pro kvalitu do stávajícího vzácného historického rámce, aby tak dále rozvíjelo svůj genius loci. Příkladem je jak urbanismus, tak i rekonstrukce, novostavby a drobnější intervence, které nově rozkryly a zviditelnily dochované architektonické dědictví.

Skutečnost, že se zde Madona z Osíka stala předmětem prohloubeného vyrovnávání se s obrazem, prostorem a časem, s aspekty zakrývání a zrcadlení, s přítomností transcendentního rozměru, jen sleduje jistou vnitřní logiku, která je městu vlastní. A logické je i to, že se tak stalo poté, co byla jako umělecké dílo představena v historickém kontextu středověkého umění při výstavě *Otevři zahradu rajskou – Benediktini v srdci Evropy 800–1300* (2014–2015). Nutno ještě dodat, že výstava nese i rozemnatelný rukopis odvážných intervencí současného umění v historickém kostele Nejsv. Salvátora u Karlova mostu v Praze, které zde už několik let úspěšně doprovází právě jeden z kurátorů, Norbert Schmidt.

Setkání v kryptě

Výstavní projekt *Tvář* je realizován též v kostele, v někdejší piaristické

chrámu Nalezení svatého Kříže, který představuje sakrální klenot z dílny barokního architekta Giovanniho Battisty Alliprandiho. Tento kostel byl po dlouhém restaurování a architektonickém doplnění Markem Štěpánem znovu otevřen v roce 2014. Architekt Josef Pleskot, který již víc než dvacet let spoluvytváří podobu současné Litomyšle, právě zde vytvořil uměleckou instalaci *Tvář* nový mnohohrstevnatý prostorový zážitek. Úvod se nachází už venku před kostelem na nově pojatém zámeckém předprostoru, který právě Pleskot před dvěma roky také dokončil.

Velký červený banner – grafiku navrhl Jiří Lammel – na vstupním portálu kostela uvádí dovnitř do prosvětlené emporové lodi chrámu. V křížení kostela se nachází zavěšený sloup z optického skla a průsečík laserového kříže, které navrhl Václav Cigler a Michal Motyčka. Tato trvalá instalace směřuje návštěvníka do vstupu do temné krypty, který se zde otevírá. Dole se návštěvník ocitne nejprve před černou vestavbou s jedním jediným světelným bodem v čelní stěně, který ho magicky přitahuje, aby mu odhalil svítící obrazovou produkci. Jde o výřez z antverpského oltářního obrazu Sedmi svátostí od Rogiera van der Weyden, na němž v popředí vidíme skupinu oplakávání pod křížem a v pozadí kněze sloužícího mši na oltáři, jehož otevřená oltářní schrána ukazuje trůnící madonu. Obraz tedy naznačuje původní umístění a funkci díla, o které v litomyšlské výstavě jde.

Návštěvník, ozářený tímto obrazovým zážitkem, pak na protilehlé straně vestavby vstupuje do světelného trychtýře, jehož centrum tvoří Madona z Osíka postavená na vysoký štíhlý sokl. Malé umělecké dílo se se svou novou zlatou tvář – která je také Pleskotovým dílem – stalo zcela samozřejmou součástí a dominantou nově vytvořeného prostoru. Madona je blízká a vzdálená zároveň, osvět-

lená úplně rovnoměrně bílým, jakoby denním světlem – bez jakékoli dramatizace. Celková inscenace je současně ale výsostně archetypální a sugestivní. Když člověk po setkání s madonou a jejím tak překvapivě živě znázorněným dítětem zase znovu vystoupá nahoru do světlého barokního kostela, odnáší si s sebou pocit proměny, doteku, oslovení a štěstí.

Tvář Matky Boží

Nejde o žádnou muzeální inscenaci, i když musela být socha z konzervátorských a bezpečnostních důvodů bohužel vystavena za sklem. Nenajdete zde popisky. Podobně jako např. v Kolumbě, Muzeu umění kolínské arcidiecéze, může návštěvník potřebné informace nalézt na letáku nebo ve vynikajícím, praktickém katalogu. Instalace v kostele, ve znovu zpřístupněném sakrálním prostoru, se především snaží přímo navázat na historické kontexty a z nich vystavět nový současný vztažný rámec, který funguje i v dalekosáhle desakralizovaném prostředí. Tato riskantní chůze na ostří nože se výtečně daří, a to především díky preciznímu i nekompromisně současnému architektonickému jazyku Josefa Pleskota, jeho neomylnému citu pro prostor, proporce a světlo.

V neposlední řadě přispívá k celkovému emocionálnímu působení také zvuková instalace: skladatel Slavomír Hoříňka naplnil prostor autorsky upraveným záznamem všednodenních zvuků ze současného Jeruzaléma. Úmyslně neodnáší návštěvníka dál do pomyslných nebeských sfér, nýbrž ho spojuje s přítomností místa, které je historicky spjaté s obrazem Madony.

Příběh Madony z Osíka, její původ – z dnešního Švýcarska? –, její skutečné stáří, důvod a doba jejího znetvoření zůstávají nadále tajemstvím. V aktuální instalaci v Litomyšli nejde o to, odpovědět na tyto otevřené otázky. Její cíl směřuje spíš k odhalení obsahu a výpovědi i nás dnes oslovujícího uměleckého díla, které se zdánlivě stalo už jen muzeálním historickým objektem. Při tom se autor i kurátoři nebáli riskovat pokus o celostně spirituální konfrontaci, a tím tak nepřímou navázali na to, co Řehoř

Veliký nebo Pseudořehoř formulovali v 6. či v 8. století a co platilo až do 13. století: totiž, že Madona je také Božím obrazem – vedle Ukřižování a Maiestatu Domini. Že je jako Nádoba pro Božího Syna sama zrcadlem dialogu člověka a Boha nebo jako trůn Moudrosti (sedes sapientiae) prostředkem k hledání transcendence. ■



TVÁŘ: PŘÍBĚH ZTRACENÍ A TOUHA ZNOVUNALÉZÁNÍ

místo: Litomyšl, kostel Nalezení sv. Kříže
pořadatelé: Město Litomyšl,
Zámecké návrší Litomyšl
autor: Josef Pleskot
kurátoři: Jan Royt a Norbert Schmidt
termín: 9. 6.–31. 12. 2016
www.tvarlitomysl.cz



1



2



3



4

Havel – Prigov

kdy 17. 6.–30. 10. 2016

co Havel – Prigov a česká experimentální tvorba

kde Letohrádek Hvězda, Praha

Památník národního písemnictví připravil ve spolupráci s Knihovnou Václava Havla a moskevskou Nadací Dmitrije Prigova výstavu *Havel – Prigov a česká experimentální tvorba*. Jde o komparativní představení dvou autorů, kteří v 60. (Havel) a 70. letech (Prigov) experimentovali s jazykem. Havlovy antikódy a Prigovy stichogrammy jsou blízké i tvorbě dalších autorů řazených k proudu vizuální poezie – Hiršalovi a Grögerové, Kolářovi, Burdovi, Julišovi a dalšími. Zatímco u každého z tuzemských autorů je vystaven jeden jeho charakteristický projekt, u Prigova je položen důraz na různé způsoby jeho zacházení se slovem.

Stratil, Magidová, Bárta

kdy 15. 6.–30. 7. 2016

co Václav Stratil: Krajiny

kde Fait Gallery, Brno

Podle plánu zahájila brněnská Fait Gallery ve svém novém sídle další trojici výstav. Ta největší je věnována Václavu Stratilovi a konkrétněji té vrstvě jeho práce, jež akcentuje vztah k druhé osobě a jejímu dílu. Nechybí například jeho aropriace abstraktních plátén Václava Boštíka z 90. let, monochromní plátna, jež maloval společně se svým žákem z FAVU Janem Nálevkou, nebo fotoalbum vytvořené Stratilovým otcem. V popředí stojí nikoli vazba aropriací na strategii na dobový teoretický diskurz, ale osobní rovina vztahu, jež představuje jejich východisko. Dva menší výstavní formáty obsadily obrazy Tomáše Bárty a instalace Markéty Magidové.

Devět let vizí

kdy 13. 7.–4. 9. 2016

co PAF: Jiné vize 2007–2015

kde GAMU, Praha

Výstava shrnuje devítiletý průběh soutěžní přehlídky animovaných a uměleckých filmů, která tradičně probíhá v prosinci v Olomouci. V GAMU bude prezentováno 19 audiovizuálních děl na pomezí animace, experimentálního filmu a videoartu ve třech odlišných formátech. Archivní sekce představí pásma devíti ročníků *Jiných vizí* tak, jak byla sestavena kurátory v jednotlivých letech. V rámci výstavní sekce se budou promítat díla všech dosavadních finalistů. Poslední částí je diskusní sekce, která nabídne několik kulatých stolů, které se zaměří na specifická témata a problémy svázané s otázkou pohyblivého obrazu, filmu a videa.

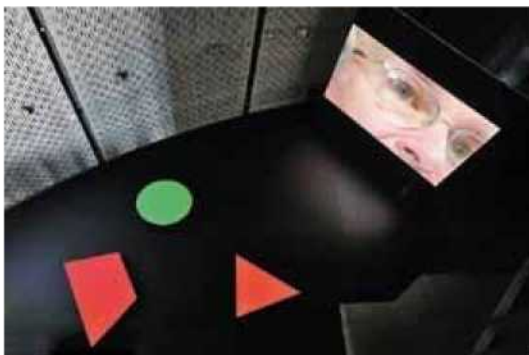
Spolu-práce a Šalanda

kdy 21. 6.–11. 9. 2016

co Více než milenci, více než přátelé

kde Centrum Futura, Praha

Mottem projektu, který si klade za cíl experimentovat přímo v těle výstavy, je „nedokončení místo pokračování“: kombinováním dvou nesourodých souborů vzniká třetí „intertextuální“ celek a právě takto vzniklá intertextuální díla vystavuje kurátor v protikladu k dílům vzniklým na bázi spolupráce. Dvojice autorů spolu-pracují na dílech, která ale nejsou společně vytvářenými artefakty. Výstava zkoumá jak v médiu filmu/video pociťujeme diváckou či sociální sounáležitost, respektive kde jsou její hranice. Jak a kde vzniká partnerství a kde hraničí s paralelní praxí? Souběžně probíhá výstava Roberta Šalandy *Pasivní pachatel*.



Štětina, Buriánek a Kolář

kdy 23. 6.–9. 9. 2016

co Roman Štětina a Miroslav Buriánek:

Návod k použití Jiřího Koláře

kde PLATO, Ostrava

Roman Štětina získal předloni Cenu Jindřicha Chalupeckého a současná výstava představuje jeho laureátský projekt. Zůstává v něm věrný svému dlouhodobému tématu, jímž je médium rozhlasu. Pod *Návodem k upotřebení Jiřího Koláře* je podepsán Štětina spolu s rozhlasovým režisérem Miroslavem Buriánkem. Základem výstavy je více jak dvouhodinový film, který (mimo jiné na základě Buriánkových nezvykle důkladných režijních poznámek) rekonstruuje a dramaturgizuje vznik rozhlasové interpretace Kolářova stěžejního textu *Návod k upotřebení*. Zatímco básnickovo dílo se v celku filmu rozpadá a vytrácí, z rozhlasové režie se stává svébytná tvůrčí práce.

5 ROMAN ŠTĚTINA V PLATO

foto: Martin Polák

Souborný Feigl

kdy 30. 6.–25. 9. 2016

co Friedrich Feigl: *Okno vidí svět*

kde Galerie výtvarných umění v Chebu

Chebská galerie připravila na léto výstavu díla malíře, grafika a ilustrátora Friedricha Feigla. Ten se prosadil nejen v německojazyčné meziválečné Praze ale i v zahraničí. Vystavoval s berlínskými secesionisty i s pražskou skupinou Osma. Ve volné tvorbě se věnoval například židovské a orientální tematice, k čemuž jej inspirovala krajina Palestiny a konkrétně okolí Jeruzaléma. Před válkou pak kvůli svému židovskému původu emigroval a díky pomoci Oskara Kokoschky odešel do Anglie, kde zůstal spolu se svou ženou až do konce života. Feiglovo dílo je u nás v tomto rozsahu vystaveno poprvé.

6 FRIEDRICH FEIGL:

VLASTNÍ PODOBIZNA, 1905

Tři čtvrtě století s Gebauerem

kdy 16. 6.–28. 8. 2016

co Kurt Gebauer: *Mužizmus*

kde Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě

Kurt Gebauer patří mezi klíčové postavy generace umělců, která vstoupila na scénu v normalizačních 70. letech. Spolu s Jiřím Sopkem a dalšími tehdy formuloval specifickou poetiku krutého humoru, již Josef Kroutvor označil jako českou grotesku. Humor je v jeho práci přítomen do současnosti, což koneckonců dokládá i název jeho jihlavské výstavy – *Mužizmus*. Ta vznikla u příležitosti umělcových pětasedmdesátých narozenin a představuje průřez jeho prací – díla stěžejní i dosud neviděná privatissima, jako jsou například kresby z vojny. Prim hrají ovšem prostorové realizace, protože Gebauer byl a je přes rozličné mediální přesahy na prvním místě sochař.

7 KURT GEBAUER V JIHLAVĚ, foto: OGV

Sport a umění

kdy 24. 6.–10. 10. 2016

co *Sportu zdar!*

kde DOX, Praha

Součástí olympijských her mezi lety 1912 a 1948 bylo vedle sportovních klání i umělecké soutěžení v disciplínách architektura, literatura, hudba, malířství a sochařství. I když to je již věcí minulosti, mělo a má moderní umění a sport k sobě často blízko. Centrum současného umění DOX tuto skutečnost dokládá řadou děl předních českých autorů tvořících po roce 1945 – Kamila Lhotáka, Bohumíra Matala, Jiřího Koláře, Michaela Rittsteina, Jaroslava Róny, Františka Skály nebo Křištofa Kintery. Výstavu, jež bude probíhat paralelně s olympijskými hrami v Riu de Janeiro, připravil DOX s podporou Českého olympijského výboru. Inspirována je knihou Petra Volfa *Sport je umění*.

8 KAMIL LHOTÁK:

PÓLO NA KONÍCH, 1946

Na východ od ráje

Architektúra benzínu

Začiatok leta oslávime umeleckou a nanajvýš romantickou témou: benzínovými pumpami. Pripúšťam, že mediálne klišé skôr volá po splave Hrona alebo aspoň po nejakom bicyklovom dobrodružstve. No sloboda vlastná tomuto stĺpčeku je aj v lete – zaväzujúca.

Benzínka, alebo oficiálne: čerpacia stanica pohonných hmôt, je iba zdanlivo banálna architektonická úloha. Ak nikto iný, jej estetický potenciál dokáže doceniť každý fanúšik klasického road movie, a to nielen americkej proveniencie. A predsa, keď Design ateliér SAD (Adam Jirkal, Jerry Koza, Tomáš Kalhous a Vitek Markvart) navrhol pre firmu GAS na okraji malého slovenského (slovensko-maďarského) mesta Galanta, konkrétne v Matúškove, v roku 2011 novú benzínku, ani fanúšik road movie neveril vlastným očiam.

K spoločenskému konsenzu ohľadom jej kvality prispela tiež obškurňa súťaž o najkrajšie benzínky

sveta, kde sa vzápätí objavila v prvej desiatke. Jej strohá, a predsa veľmi sebavedomá elegancia presvedčila aj kritikov a sama spoločnosť GAS už stihla zrealizovať niekoľko replík aj na iných miestach. Možno by to ani nedotiahla do tejto rubriky, keby si GAS ešte v roku 2011 nenechal – opäť v ateliéri SAD – naprojektovať ďalšiu, výrazom síce inú, no minimálne rovnako kvalitnú architektúru v Dunajskej Strede (realizácia 2014). Rok na to sa jej modifikovaný koncept objavil v neďalekej Dunajskej Lužnej. Kým tá prvá, v Matúškove pracovala so spojenými „slnečnikovými“ piliermi nad čerpacími stojanmi, posledné dve stavajú skôr na futuristických, no formálne čistých betónových prestrešeniach s takmer bunkrovou estetikou. Keď by teda ctených čitateľov letné cesty priviedli na juhozápadné Slovensko, oplatí zvoliť si trasu cez uvedené lokality; personál je ochotný, povolí

aj fotografovanie, a to nemusíte ani natankovať.

Ak by niekomu po roztopašnom úvode chýbalo morálne ponaučenie, tu je: Azda je až signifikantné, že v súťažiach, prehľadoch a ročenkách slovenskej architektúry zväčša bodujú rodinné domy. Napokon – je to najfrekvencovanejší a momentálne možno aj najdostupnejší žáner architektonickej tvorby. Naopak, občianske stavby na Slovensku akoby vymreli. Príznačne, aj cenu CE-ZA-AR v tejto kategórii za rok 2014 dostali slovenskí architekti za realizáciu – v Českých Budějoviciach. Industriálne a administratívne stavby sú teda kompromisom, kde ešte – aspoň príležitostne – vzniká kreatívna architektúra. Ale že jej renomé bude zachraňovať práve benzínka, je možno až príliš trpké poznanie o súčasnej slovenskej architektúre pre verejný priestor. Navyše – projektoval ju český ateliér. ■

ATELIÉR SAD:
ČERPACIA
STANICA GAS
Matúškov, 2011



PRAHA

Centrum současného umění DOX

Richard Kočí (do 31. 8.); Karel Nepraš:
Rodina připravená k odjezdu (do 17. 10.);
Sportu zdar! (do 10. 10.)
Poupětova 1, Praha 7 / www.dox.cz

Galerie Futura

Robert Šalanda: Pasivní pachatel (do 11. 9.);
Více než milenci, více než přátelé (do 11. 9.)
Holečkova 49, Praha 5 / www.futuraproject.cz

Galerie Gema

Jiří Sopko: Kresby 1968 – 2002 (do 9. 9.)
Máchova 27, Praha 2 / www.gemagalerie.cz

GHMP – Colloradio-Mansfeldský palác

Pražský fantastický realismu (do 4. 9.)
Karlova 2, Praha 1 / www.ghmp.cz

GHMP – Dům fotografie

Čtvrtstoletí institutu fotografie v Opavě (do 18. 9.)
Revoluční 5, Praha 1 / www.ghmp.cz

GHMP – Městská knihovna

Neklidná figura (do 25. 9.)
Mariánské nám. 1, Praha 1 / www.ghmp.cz

Galerie Kuzebauch

Ateliér textilní tvorby UMPRUM (do 28. 8.)
Říčanova 19, Praha 6 /
www.galeriekuzebauch.com

Galerie Millennium

Letní výstava autorů z okruhu galerie Millennium
(do 7. 8.); Jiří Kalousek: Malá Revize – Lehká
Reminiscence 1945–1985. (do 9. 8. do 11. 9.)
Tržiště 5, Praha 1 / www.gallerymillennium.cz

Galerie U Prstenu

Alberto Aragon Reyes (do 15. 9.)
Jiřská 14, Praha 1 /
www.facebook.com/galerieuprstenu

Galerie 1 (MÚ Praha 1)

Bedřich Kopecký (do 30. 7.); Fotografická výstava
občanů Prahy 1 (od 3. 8. do 20. 8.); Galerie H
(od 26. 8. do 10. 9.)
Štěpánská 47, Praha 1 / www.galerie1.cz

Karlín Studios

Petr Pavlenskij: Byrokratická křeč; Better Ideas for Life;
Viktoria Lomasko: Jiné Rusko; Namor Ynrobyv: Výborný
Roman (vše do 21. 8.)
Křížkova 34, Praha 8 / www.karlinstudios.cz

Latin Art Gallery

Collective New Art, Venezuela (od 14. 7. do 2. 8.);
Rafael Galdamez, Mexiko (od 4. 8. do 23. 8.); La cifra
Impar, Kolumbie (od 25. 8. do 20. 9.)
Jungmannova 3, Praha 1 / www.latin-art.com

MeetFactory

Iza Tarasiewicz: Ultra high turba turbo III (do 20. 7.);
Ztvárnění klidu (do 28. 8.); Anežka Hošková, Anders
Grønlien: Spirit World Rising (od 28. 7. do 31. 8.)
Ke Sklárně 15, Praha 5 / www.meetfactory.cz

Museum Kampa

Munch, Kupka, Kokoschka... Tělesnost 1890–1921
(do 11. 9.); Jiří Bielický: Vznášení, tvorba z 60.–90. let;
7+1 Mistři českého skla (obojí do 28. 9.)
U Sovových mlýnů 2, Praha 1 / www.museumkampa.cz

Národní galerie – Šternberský palác

Cranach ze všech stran (do 22. 1. 2017)
Hradčanské nám. 15, Praha 1 / www.ngprague.cz

Národní galerie – Valdštejnská jízárna

Karel IV. 1316–2016 (do 25. 9.)
Valdštejnská 3, Praha 1 / www.k700.eu

Národní galerie – Veletržní palác

Zdeněk Rykr a továrna na čokoládu (do 28. 8.);
Vanity Fair: Diplomanti AVU (do 7. 8.); Sen a skutečnost:
30 let sbírky architektury (do 25. 9.)
Dukelských hrdinů 47, Praha 7 / www.ngprague.cz

Nová galerie

Martin Mainer: Přicházíme v míru (do 5. 8.); Schwa-
binger – mladá mnichovská malba (od 11. 8. do 3. 9.)
Balbínova 26, Praha 2 / www.novagalerie.cz

BRATISLAVA

Danubiana Meulensteen Art Museum

Európske hviezdy: Miro & Cobra (od 2. 7. do 13. 11.)
Vodné dielo, Bratislava-Čunovo / www.danubiana.sk

Galerie NOVA

Ivica Vidrova: ... OD / DO ... (do 4. 9.)
Bašťová 2, 811 03 Bratislava / www.galeria-nova.sk

BRNO

Dům umění – hlavní budova

Movere; Vendula Chalánková: Schodek; Jiří Příhoda:
garagePOD; Budoucnost centra Brna (vše do 24. 7.)
Malinovského nám. 2, Brno / www.dum-umeni.cz

Dům umění – Dům Pánů z Kunštátu

Diplomanti FaVu 2016 (do 24. 7.)
Dominikánská 9, Brno / www.dum-umeni.cz

Muzeum města Brna

Vladimír Kopecký: Dálky a póly (do 4. 9.); Prolnání
na konci léta – Ateliér Studánka (od 25. 8. do 25. 9.);
Vysílá studio Brno (do 31. 12.)
Špilberk 1, Brno / www.spilberk.cz

BROUMOV

Galerie Dům

Ondřej Basjuk: Přenos do kolonie b. (do 2. 8.); Jindřich
Zeithamml: Souznění (od 7. 8. do 24. 9.); Klášterní
zahradza 2016 (do 24. 9.)
Klášterní zahrada Broumov / www.galeriedum.cz

ČESKÉ BUDĚJOVICE

Alšova Jihočeská galerie – Wortnerův dům

Pařížští a čeští surrealisté v dokumentech (do 2. 10.);
Kristina Dufková: Mami, tati, díky! (do 11. 9.)
U Černé věže 22, České Budějovice / www.ajg.cz

Alšova Jihočeská galerie – Zámecká jízdárna

Kráska bude křečovitá (do 2. 10.); Jaromír 99: Mezery
(do 2. 10.); Mezprůzkumy (nová stálá expozice)
Hluboká nad Vltavou 144 / www.ajg.cz

Dům umění

Sean Scully: The Body and the Frame (do 12. 8.)
Přemysla Otakara II. 38, České Budějovice / dubc.bz

Komorní galerie u Schelů

Kluci – obrazy Milana Stýbla a sochy Petra Schela
(od 19. 8. do 17. 9.)
Panská 7, České Budějovice / www.schel-gallery.cz

CHEB

Galerie výtvarného umění

František Tichý: Exhíbice těla (do 4. 9.); Friedrich Feigl:
Okno vidí svět (do 25. 9.); Luďek a Radek (do 4. 9.)
Krále Jiřího z Poděbrad 16, Cheb / www.gavu.cz

Galerie výtvarného umění – Retromuseum

Když boty, tak botasky! (do 28. 8.); Mistři 76 (do 30. 10.)
Krále Jiřího z Poděbrad 17, Cheb / www.gavu.cz

KLATOVY

GKK – Galerie U bílého jednohoze

Hana Purkrábková, Karel Pauzer: Vidět život (do 28. 8.)
Náměstí Míru 149, Klatovy / www.gkk.cz

GKK – Kostel sv. Vavřince

Společné cesty (do 17. 7.); Jindřich Zeithamml
a Miloslav Moucha (od 23. 7. do 30. 10.)
Plánická, Klatovy / www.gkk.cz

GKK – zámek Klenová

Linoryt I, ze sbírek galerie (do 17. 7.); Pavel Brázda
(od 24. 7. do 25. 9.); Iveta Albrechtová Dučáková
(do 28. 8.); UB letadlo / Let 2 (do 7. 8.)
Klenová 1, Janovice nad Úhlavou / www.gkk.cz

LIBEREC

Oblastní galerie Liberec

Německočeská výstava Liberec 1906 (do 18. 9.); Jan
Krtička: Romantická krajina; Silvie Milková (obojí do
4. 9.); Adolf Lachman: Mechaboti (do 19. 9.)
Masarykova 14, Liberec / www.ogl.cz

LITOMĚŘICE

Severočeská galerie výtvarného umění

Hofmeisterova ironická kritika doby (do 11. 9.)
Michalská 7, Litoměřice / www.galerie-ltm.cz

Bývalý jezuitský kostel a Parkán

Jan Koblasa, Sonia Jakuschewa: Skrytá poselství
(od 29. 7. do 25. 9.); Marius Kotrba: Sochy (do 2. 10.)
Jezuitská / www.galerie-ltm.cz

NÁCHOD

Galerie výtvarného umění

Václav Malina: od impresie k abstrakci (do 4. 9.);
Vendula Chalánková: Ilustrace (do 4. 9.)
Smířických 272, Náchod / www.gvun.cz

OLOMOUC

MUO – Arcidiecézní muzeum Olomouc

Arek Gola: Druhá strana cihly (do 18. 9.)
Václavské nám. 3, Olomouc / www.olmuart.cz

MUO – Muzeum moderního umění

Uhlem, štětcem, skalpelem; Květy a jiné světy
(obojí do 25. 9.); Jindřich Štreit (do 30. 10.)
Denisova 47, Olomouc / www.olmuart.cz

OPAVA

Dům umění

Alfred Neumann – život a dílo; Alfred Šupík:
Má imaginární domovina; Jitka Štendová: Dualita,
nová figurace ze sbírek GVUO (vše do 21. 8.)
Pekařská 12, Opava / www.oko-opava.cz

Galerie Obecního domu

Spectaculare art show: Otisk hudby (do 4. 9.)
Ostrožná 46, Opava / www.oko-opava.cz

OSTRAVA

Galerie výtvarného umění v Ostravě

Daniel Balabán: Nejasná poselství (do 14. 9.); Eduard
Ovčáček: Lekce velkého A (do 4. 9.); Čeští architekti
a počátky turistiky na chorvatské Jadranu (do 31. 7.)
Jurečkova 9, Ostrava / www.gvuoc.cz

Industrial Gallery

Markéta Oplištilová: Návštěva galerie (do 5. 8.);
Marek Jarotta: 2050 (do 2. 9.)
Zahradní 10, Ostrava / www.industrialgallery.cz

PLATO – Galerie města Ostravy

Pavel Pepperštejn: Memory is over (do 21. 8.);
Roman Stětina a Miroslav Buriánek (do 19. 9.)
Ruská 2993, Ostrava-Vítkovice / www.plato-ostava.cz

PLZEŇ

Západočeská galerie – 13

Listování, moderní knižní kultura ze sbírek Muzea
umění Olomouc (do 16. 10.)
Pražská 13, Plzeň / www.zpc-galerie.cz

Západočeská galerie – Masné krámy

Meziválečná moderna ve sbírkách galerie (do 18. 9.)
Pražská 18, Plzeň / www.zpc-galerie.cz

RAKOVNÍK

Rabasova galerie

Svatopluk Klimeš, Jiří Kačer (do 18. 9.)
Vysoká 232, Rakovník / www.rabasgallery.cz

Rabasova galerie – Nová síň pod Vysokou bránou

Šest sochařů z Mánesa: Petr Čiřavský, Stanislav
Hanzlík, Josef Klimeš, Martina Fotrová, Jaroslav
Urbánek, Jasan Zoubek (od 14. 7. do 4. 9.)
Vysoká 226, Rakovník / www.rabasgallery.cz

Výstavní síň na radnici

Bohumil Obst: Můj makrosvět (do 31. 7.); Jaroslav
Hruška, Svatopluk Šalda (od 4. 8. do 4. 9.)
Husovo nám. 27, Rakovník / www.rabasgallery.cz

TEREŽÍN

Památník Terežín: Malá pevnost – IV. dvůr

Já je někdo jiný (do 31. 8.)
Principova alej 304, Terežín / www.pamatnik-terezin.cz

Památník Terežín: Muzeum ghetta

Adolf Hoffmeister: Protiválečná tvorba (do 30. 9.)
Komenského 148, Terežín / www.pamatnik-terezin.cz



MARTA MORICE (*1971) pochází z Pohledu na Havlíčkovrodku, absolvovala Pedagogickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně a poté Fakultu výtvarných umění Vysokého učení technického tamtéž (ateliér figurální malby Jiřího Načeradského). Od konce 90. let žije a tvoří v Bretani, ateliér má v Lorientu, v nákladním přístavu, kde si společně s dalšími umělci vytvořili základnu v bývalé námořní ubytovně.

Zabývá se především malbou, často vychází z fotografií, vlastních i cizích, které razantně přetváří a posouvá do nových významových rovin. Nezřídka si vybírá témata s jasnou sociální výpovědí (cykly *Londýnské au pair*, *Invaze '68*), se stejnou samozřejmostí ale maluje například i plátna s rostlinnými scénériemi.

Komiks začala systematictěji sledovat po svém odchodu do Francie

a k tomuto svému zájmu poznamenává: „Jsem nadšená z existence komiksu, z jeho tisícových podob – stejně jako když jsem kdysi objevila poezii.“ Před nedávnem dokončila rozsáhlé komiksové album *Rozvědčík*, které zachycuje příběh jejího prastrýce Miroslava Polreicha, někdejšího pracovníka československé zpravodajské služby; tuto práci letos plánuje vydat nakladatelství Argo. / **TOMÁŠ PROKÚPEK**



DUMEK
FABRY
FUNKE
GROSS
HÁK
HONZL
HUDEČEK
JANOŮŠEK
KOLÁŘ
LACINA
MAKOVSKÝ
MALÝ
MUZIKA
NĚMEC
NEZVAL
PODRABSKÝ
POVOLNÝ
ŠÍMA
ŠTYRSKÝ
TÁBORSKÝ
TEIGE
TOYEN
VOBECKÝ
WACHSMAN
WEINER-KRÁL
ZAHRADNÍČEK
ZÍVR
ZYKMUND



ALŠOVA JIHOČESKÁ GALERIE
SOUTH BOHEMIAN GALLERY
HLUBOKÁ NAD VLTAVOU
WWW.AJG.CZ

KRÁSA BUDE KŘEČOVITÁ BEAUTY WILL BE CONVULSIVE

SURREALISMUS
V ČESKOSLOVENSKU
1933–1939

15/5 – 2/10 2016

SURREALISM
IN CZECHOSLOVAKIA
1933–1939

www.AJG.CZ

www.AJG.CZ

www.AJG.CZ

www.AJG.CZ

www.AJG.CZ

www.AJG.CZ

www.AJG.CZ

www.AJG.CZ

www.AJG.CZ

www.AJG.CZ



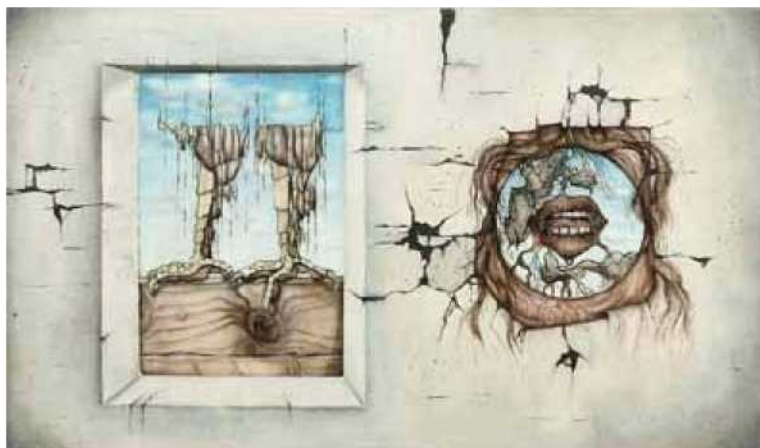
1



2



3



4



5

- 1 **Emil Filla: Čtenářka lidových novin**
vydraženo za 11 800 000 Kč, rekordní prodej roku 2016
- 2 **Václav Špála: Na Otavě**
vydraženo za 7 300 000 Kč, historicky nejvýše vydražené dílo autora
- 3 **Joža Uprka: Z kostela**
vydraženo za 3 000 000 Kč, historicky nejvýše vydražené dílo autora
- 4 **Mikuláš Medek: Bez názvu II.**
vydraženo za 8 500 000 Kč, historicky nejvýše vydražené dílo autora
- 5 **Josef Lada: Mikulášská nadílka**
vydraženo za: 1 900 000 Kč, historicky nejvýše vydražené dílo autora