

Qartal

Galerie Qartal
01 2024
Čtvrtník Galerie hlavního města Prahy - Prague City Gallery Qartaly
Žitná X-Galerie - Gallery X Life



QARTAL 1/2021 ročník I, čtvrtletník Galerie hlavního města Prahy.

Adresa redakce: Galerie hlavního města Prahy (GHMP), Staroměstské nám. 605/13, 110 00 Praha 1. IČO: 00064416.

E-mail: qartal@ghmp.cz. Šéfredaktor: Pavel Klusák. Garanti časopisu: Magdalena Juříková, Michaela Vrchotová. Produkce vydání:

Lucia Horňáková. Jazyková redakce: Ondřej Krochmalný. Anglické překlady: Stephan von Pohl, Vladimíra Šefranka Žáková.

Art direction, design: Anymade Studio (Petr Cabalka, Filip Neraď). Tiskárna: Helbich a.s., Brno. Fotografie pro GHMP: Tomáš

Souček, Martin Polák, Ondřej Příbyl, Věroslav Škrabánek, Petr Zewlakk Vrabec, Tereza Havlíčková, Zuzana Pištěčková, Jan Bartoš.

Prepress: Studio Marvil (Radek Typovský). Evidenční číslo: MK ČR E 24049. Toto číslo vyšlo v Praze 18. prosince 2020.

Obálka / Cover

Xiao Quan, Yang Liping tančí na Dlouhé čínské zdi u Mutianyu / Yang Liping dancing on the Great Wall of Mutianyu, 1992, Beijing

Isabela Grosseová & Jesper Alvaer, *Stéla / Stele*, 2020

	CZ
4	Anketa. Pandemický rok
12	Xiao Quan: Otevřít se světu – otevřít clonu <i>Emma Hanzlíková</i>
18	Xiao Quan. Naše vaše devadesátky <i>Zuzana Li</i>
24	Jan Jedlička. Proces starý jako lidstvo <i>Pavel Klusák</i>
28	Monika Immrová. Mír mezi duchem a hmotou <i>Jakub Lipavský</i>
34	Pojď blíž, Bienále. Rozhovor s Terezou Stejskalovou, Vítem Havránkem a Veronikou Janatkovou <i>Pavel Klusák</i>
40	Téma Q: Dlouhá cesta k etickému kodexu. <i>Marek Pokorný</i>
49	Antonín Kratochvíl. Jdi a dívej se, jak se hvězdy otáčí <i>Pavlaína Vogelová</i>
56	Sonic Circuits: Zvuk – galerie – publikum <i>Pavel Klusák</i>
60	Nepropást Přepadení králíkárný. Rozhovor s Magdalenou Juříkovou Petr Vizina
64	Komentář Petra Fischera
64	Linostock Magdaleny Rutové
66	Kulturní tipy Q M. Juříková, M. Hroch, P. Klusák, T. Matějčková
69	Program GHMP 1–3/2021

	EN
20	Xiao Quan: Photography As a Medium for Poetry Emma Hanzlíková
21	Xiao Quan. Your and Our Nineties Zuzana Li
27	Jan Jedlička. A Process As Old As Humankind Pavel Klusák
44	Q Focus: The Long Path to a Code of Ethics Marek Pokorný
54	Antonín Kratochvíl. Come and See How the Stars Are Turning Pavlaína Vogelová
72	Exhibitions GHMP 1–3/2021

Sezóna nových impulsů

Magdalena Juříková, ředitelka GHMP

V pandemické situaci, nové pro všechny z nás, si GHMP do-
voluje oslovit své publikum komunikačním kanálem, který
je pro naši galerii také nový: začínáme vydávat časopis.
Náš čtvrtletník chce být rozmanitou sumou informací,
názorů, sdílení zkušeností, autentických výpovědí a pohle-
dů do fungování složitého stroje, jakým je instituce našeho
typu. Ta má za úkol plnit nejen funkce veřejné instituce
stanovené zákonem, ale i řadu dalších, které běžně jiné
galerie krajské působnosti nevykonávají.

Jsme, zdá se, multifunkční jednotkou se sbírkou čítající
na 17 000 položek. Jsme rozprostření téměř po celé metro-
poli, sídlíme v pozoruhodných objektech, většinou s pa-
mátkovou ochranou, spravujeme přes dvě stě padesát soch,
pomníků, objektů a pamětních desek ve veřejném prostoru
od baroka po současnost. Z toho je na první pohled zřejmé,
že naše aktivity zahrnují mnohem více než výstavy a s nimi
spojené publikace.

Proto jsme se rozhodli sdílet s vámi tyto radosti a strasti
tak, aby vešlo v širší povědomí, že dnešní muzeum výtvar-
ného umění je mnohem více než schránka pečující o své
sbírkové předměty. Současná galerie má přinášet projekty,
které vidí za hranice sebe sama. Je schopna přijmout a zpra-
covat impulsy, které nás nenechávají spát; všímá si vrcholů
i temných zákoutí oboru, dává slovo lidem z jeho zákulisí.

První číslo samozřejmě reaguje na letošní situaci,
která přináší omezení a strádání všem – a kultuře mírou
nemalou. Věnujeme se výstavě Antonína Kratochvíla, která
navzdory restriktivním podmínkám zaznamenala silnou
návštěvnost: zřejmě proto, že autor v lidském utrpení ne-
hledá senzaci, ale jeho postulátem je empatie a upřímnost.
Přinášíme zprávu o nastávající výstavě čínského fotogra-
fa Xiao Quana, který dokumentoval postupnou kulturní
renesanci čínské společnosti v osmdesátých letech. Tehdy
se svobodomyšlní intelektuálové a umělci začali sdružovat,
aby byli víc vidět a slyšet, a pořádali neoficiální „multižán-
rové“ festivaly. Čína má mnoho tváří, a tato nám zůstane
opravdu blízká – navzdory té pokřivené, oficiální.

Rádi bychom reflektovali i dění mimo bezprostřední
projekty GHMP: v tématech, která nás zasahují v praxi
i v teorii. QARTAL začíná oslovovat publicisty, teoretiky,
galeristy, politiky a další aktéry s námi spojeného dění, aby-
chom se mohli ptát a doufat v odpovědi, které nás budou
motivovat nejen v tomto akutním stavu ohrožení.

ANKETA PANDEMICKÝ ROK

1 Jaké změny, negativa a pozitiva přinesl rok pandemických omezení a specifík vám, potažmo výtvarné scéně obecně?

2 Co z nové zkušenosti lze použít do další tvorby a práce – a jak?

Osobnostem z umělecké a galerijní scény jsme položili otázky na přímou zkušenost s obdobím karantény, restrikcí a utlumeného veřejného života během pandemie viru Covid-19, která proměnila základní rámce celé společnosti, kulturní obec nevyjímaje. Doufáme, že skrze různou zkušenost lze spatřit nejen něco z aktuální reality, ale i její první rychlá zobecnění, která naznačují, jak žít novou situací společnosti a výtvarné scény. Všem, kteří nám zaslali svou odpověď, děkujeme.

Vladimír Kokolia umělec

1 „Má to děj.“ Nemůžeme si stěžovat na nedostatek dramatickosti. (Pamatuji normalizaci, tedy období úspěšného utemování všech jiných příběhů, než těch „normálních“. To byl průřvih jiného typu.) Před rokem jsem začal připravovat velkou výstavu ve Fine Arts Museum v Tchaj-peji a přišel jsem s názvem Inner Emigration. Můj tým mi to rozmlouval, to téma znělo úplně mimo. Vnitřní emigraci jsem nemyslel jako politický pojem – spíš jako skutečnost, že před obrazem jsme každý sám. Zcela nepravděpodobně se mi podařilo v červnu na Taiwan doletět, po karanténě všechno nainstalovat a sledovat, že to skutečně rezonuje. Zato právě probíhající výstavu ve Futura Gallery jsme už dělali s vědomím všech omezení. Jako malířskou a grafickou výstavu, ovšem nemožnost navštívit ji z ní dělá čistý koncept. To je ok. Katastrofické vidění světa mám od dětství, a tak jsem vlastně optimista, jelikož realita stále ještě zaostává za mými představami.

2 V době, kdy všichni přísahali na komunikaci jako na základní princip umění, jsem učil na AVU „samotu“. Teď ale nevím, možná zaznamenáme návrat některých pojmů z doby před postmodernou, jako byly čestnost, odvaha...

Zbyněk Baladrán výtvarný umělec, autor a kurátor

1&2 Nevím, jestli dokážu už teď nabídnout zobecnění, adekvátně popisující změny, které přinesla pandemie. Jedno je jasné, hypertrofovaly některé problémy obsažené v dosavadní společnosti. Průběh epidemie nás také připravuje na budoucí změny vyvolané proměnou klimatu v důsledku akumulace financí a nezřízeného zvětšování soukromého vlastnictví

(abych to popsal v rychlé zkratce). Překvapilo mne, že stroj v širším ekonomickém pojetí je dokonale promazaný. Po počátečním jarním šoku se svět pomalu adaptuje na jiné sociální a ekonomické podmínky vyvolané restrikcemi a karanténou, továrny chrlí zboží dál a rozvoz výrobků ještě více akceleruje. Já jako výtvarný umělec se také adaptuji, přes pocho-pitelný úbytek možností vystavovat práci ještě výkonněji v sekundárním poli práce vizuálního umění. Stíhám vytvořit více architektur výstav, napsat více textů, stíhám i více kolokvií. Díky tomu, že se nemusím nikam přesouvat, se přestávky a přerušení zkrátily na nejnutnější možnou dobu. Volný globální trh s uměním se po počátečním šoku pomalu vzpamatovává. Čekám jen, že se objeví internetová platforma, která bude spekulovat s uměním ještě jednodušeji než kdy dříve. Pak už bude jedno, že umění má i jiné funkce, bude převažovat jediná, což je akumulace kapitálu. Ale to se života výtvarných umělců moc netýká.



Květa Pacovská, *Papírová socha černobílá*, 70. léta

Kateřina Šedá umělkyně

1 I když tento rok přinesl spoustu problémů, ve finále to vnímám jako pozitivní zkušenost. I přesto, že se většina naplánovaných projektů zastavila, posunula, nebo jsem je musela realizovat úplně jinak, než bylo v plánu, měla jsem spoustu práce. Obracela se na mě řada lidí (včetně zahraničí), abych přispěla nějakou akcí k izolaci v domovech seniorů, abych vymyslela aktivitu pro děti online, abych navrhla projekt pro izolované rodiny. Problematická doba ke mně přinesla obrovská nová témata a především mě utvrdila, že moje činnost má smysl.

2 Myslím, že se objevila spousta témat, která jsme neviděli, nebo nám nepřišla tak podstatná. Brutálně se obnažila realita trávení času starších lidí, kteří v pandemii bloumali po obchodech, aby nemuseli sami sedět doma. Ještě víc se ukázalo, jak je složité zůstat sám

doma, jak málo je společných aktivit, které by uspokojily víc generací. Podle mě je potřeba, až se kultura trochu restartuje, zacílit pozornost sem. Ve školních zadáních, ročníkových cvičeních, grantech i veřejných soutěžích. Taký vidím pozitivum v omezeném cestování. Měla jsem dlouhou dobu pocit, že se svět (nejen umělecký) zbláznil, že řada lidí přejíždí z místa na místo a hledá něco, co cestováním najít nejde. Najednou vidíme, že řadu pracovních schůzek jde vyřešit online a nemusíme za každou cenu cestovat přes půl planety. Doufám, že tento princip v rozumné míře zachováme.

Vendula Chalánková umělkyně

1&2 Tento rok jsem měla domluveno ilustrování čtyř knih. Zdálo by se, že to byl plán pro pandemický rok jak dělaný. Většinu času jsem strávila v ateliéru, pracujíc na ilustracích. Úskalí přišla v momentě, kdy došlo lepidlo a barevný papír. Toto úskalí jsem překonávala v první vlně u kamarádů, kteří mají ateliéry v bývalé továrně Zetor, kde zbylo hodně kancelářských papírů, a v druhé vlně u odběrového okénka mého oblíbeného papírnictví. Vydání jedné knihy se posunulo o půl roku, další na příští rok. Velice jsem ocenila, že mám ateliér ve společenství lidí, kde jsem nepociťovala izolaci, strach ani omezení. Několik výstav se podařilo během uvolnění realizovat, jiné se posouvají. Byla založena Česká akademie vizuálního umění. V Brně vznikla díky Martinu Reinerovi Městská galerie, která je na zdech domů, a je tak přístupná stále. A výstava v českém centru v New Yorku je mojí nejdelší, protože se postupně prodlužuje na celý rok. Jinak jsem se půl roku neviděla s rodinou, nikam jsem necestovala, kamarádka se nemohla v nemocnici rozloučit s umírající maminkou a Food Not Bombs hlásí, že fronty na jídlo pro lidi bez domova každý víkend rostou.

Daniel Pitín umělec

1 Můj způsob práce, malování v ateliéru, je vlastně neustálá karanténa. Takže se pro mne v každodenním rytmu až tolik nezměnilo. Spíš jsem si uvědomil, jak je pro mě důležité cestovat a navštěvovat výstavy, a to až teď, když to opravdu nejde. Byl jsem možná někdy až trochu přesycený kulturním světem. Jak osobně, tak ve své práci. Obecný dopad na svět umění zatím nejsem schopen dohlédnout. Ještě jsme stále pod vodou a trosky ohledáme, až opadne. Věřím, že pokud se nám podaří udržet funkční některé organizace, galerie a instituce po ekonomické stránce, do dalšího období to přinese novou energii.

2 Uvědomuji si více než předtím křehkost naší společnosti. Některé věci znovu přehodnocuji a mění

se i můj pohled na svět. Nevím, jestli to umím ihned přetavit do své práce a ani se nechci stát glosátorem současných událostí. Chtěl bych se pokusit pokračovat dál s plnou energií, to je za mne asi ta nejlepší odpověď na úzkostnou atmosféru naší doby.

Marek Pokorný
ředitel PLATO Ostrava

1 Pandemie zasáhla do našich životů na všech úrovních. Pro výtvarnou scénu přinesla především zpomalení, které sice lze považovat za pozitivum, nicméně souběžně negované sociální a ekonomickou nejistotou. PLATO zasáhla na nejcitlivějším místě: znemožnila bezprostřední sociální kontakt, který dával smysl většině našich projektů.

2 Snaha přenést standardní aktivity do on-line prostoru je podle mého slepá ulička. Máme vynucenou šanci, jak znovu promyslet vztah umění a publika a produktivně obcházet tradiční formát výstavy. Zkušenost s uzavíráním galerií může vést k nahrazení repetice „vernisáž – výstava – program – deinstalace – instalace – vernisáž“ nabídkou, která po odeznění pandemie obrátí pozornost k tomu, co od umění chceme nejen jako diváci, ale především jako lidé.

František Zachoval
ředitel Galerie moderního umění v Hradci Králové

1 V Galerii moderního umění v Hradci Králové se celkem výrazně redefinovala samotná dramaturgie. I když jsme celkem flexibilní a umělci a externí kurátoři jsou vůči nám empatičtí, ve střednědobém horizontu plánujeme vždy dvě velké výstavy v galerii. Prostor do roka, abychom předešli tomu, že se zavřením je téměř nikdo neuvidí. Menší projekty v Bílé a Černé kostce původně trvaly dva měsíce: Teď již víme, že tu bude třetí, čtvrtá vlna viru, takže považujeme za nehospodárné realizovat projekty riskantně krátkodobě; proto jejich trvání nyní plánujeme na tři a půl měsíce. Současně jsme od začátku října připravovali novou podobu stálých expozic, takže otvíráme s blížícím se zpřístupněním galerií po druhé vlně.

2 Před pandemií se hradecká galerie více věnovala výstavnickému provozu a nezbyval čas na samotný výzkum, na který teď klademe důraz. S tím je spojen důraz na vydávání odborných publikací.

Jiří David
umělec

1 V podstatě žádné změny, jsem stále ve své dobrovolné, osamocené klauzuře ateliéru a tam pracuji. Ale lze jistě říci, že negativem bylo několik zmařených (odložených?) výstav. Ty zahraniční bolí více. Pokud vezmu v potaz druhotný, ekonomický pohled na provoz umění: Potencionální sběratelé a jiní zájemci jsou logicky opatrnější, zbrzděnější. A jelikož odmítám hrát „čistou“ politiku grantů, tak je to přeci jen složitější. Ne že bych předtím byl ve zdejším kurzu. Jistě se to však obecně týká i mnohých jiných. Pozitiva? Nikomu nepřeji nic zlého, ale pokud mají – díky nastávající ekonomické krizi – zmizet ze scény ti, co jsou na ni přísátí jen grantově a navíc vždy ostentativně či ideologicky pohrdali všemi, co šli jinou cestou, tak těch mi líto nebude.

2 Mou stěžejní práci, tedy obrazy, nelze zjednodušeně přenášet na síť. Je – naštěstí – závislá na lidském kontaktu, přímém vidění. Takže měnit nic nebudu, neboť nemohu.



Rudolf Sikora, *Vykršičník IV, 1974*

Michal Škoda
umělec a šéfkurátor Domu umění České Budějovice

1 Dostatek času a klidu na tvorbu.
2 Až čas ukáže, zda a jak se toto období zpětně otiskne do tvorby.

2 Jaké změny, negativa a pozitiva přinesl rok pandemických omezení a specifík vám, položmo výtvarné scéně obecně?
2 Co z nové zkušenosti lze použít do další tvorby a práce – a jak?

Michal Novotný
ředitel Sbírký moderního a současného umění Národní galerie Praha

1&2 Posledních devět let můj pracovní rytmus postupně více a více akceleroval. Přijde mi, že tomu bylo stejně s celým uměleckým světem. Přestože na strukturální změny asi dvě karantény nestačí, na individuální úrovni někdy jen stačí podívat se na svůj život z odstupu. Měsíc na to, nechat tělo a mysl vypadnout a vychladnout z rytmu stresu, který samo zvykem požaduje a na jehož stimulaci jsme si všichni zvykli, je tak potřebné minimum. Bylo by skvělé, kdyby si společnost, kde je tolik práce založené jen na komunikaci, jejíž přeceňovaný osobní rozměr zabírá tolik času a cestování, zvykla konečně na řešení mnoha věcí formou distanční. Je zajímavé, že různé kreativní způsoby převádění výstav do virtuálního formátu, které přišly na svět již skoro před deseti lety s rozšířením webu, se nyní vrací a snad by se mohly i konečně etablovat. Doufám, že se budeme setkávat s méně špatnými kvazi-3D dokumentacemi výstav a zbytečně načasovanými streamy a bude více obsahu připraveného s maximálním využitím kvalit a předností online formátu a jeho časové i prostorové dostupnosti. Je zajímavé, že virus do velké míry paralyzoval to, na čem ekonomika severní polokoule v posledních letech stála, a to autentický zážitek. Snad si více uvědomíme hodnotu autenticity, se kterou jsme v posledních letech tolik plýtvali, a která se v jejím masivním převodu do virtuálního zároveň stala možná nejdůležitější měnou současnosti, měnou sociálních sítí. Doufám tak, že si lépe uvědomíme, na které formáty web zcela stačí a na které je nutno vyčlenit osobní čas a prostor.

Pavla Sceranková
sochařka

1 Během roku pandemických omezení se mi narodilo druhé dítě. Silně jsem si uvědomila, jak důležitá a silná buňka je rodina, blízká i ta vzdálenější. Díky ní se omezení a stres odehrávaly jakoby v druhém plánu. Velkou oporou byla taky stabilní práce na AVU a kolektiv našich studentek a studentů. První vlna měla charakter zpomalení. Druhá vlna přenesla veškerou činnost do distančního modu, který podporuje obecný zlozvyk přepínávat veškerý čas tak, že není možné stihnout ani třetinu naplánovaného.

2 Virus nás naučil, že lze zastavit vše kromě péče. Krom toho nám ukázal, že to co se v krizi počítá, jsou kvality, které se v dravém životě globálního kapitalismu zdály být zbytečné: solidarita, obětavost, vynalézavost, skromnost a ruční práce. Jako jeden z aspektů krize vyvstal problém s její lokalizací. Problém přesně určit, kde je chyba a kdo je viník. Virus

nám taky ukázal, které role umění fungují jenom za podmínek, když „stroj běží hladce“ a jak moc je na jeho běhu vlastně umělecký svět závislý. Některé z reakcí na pandemii však taky odhalily, že ještě není pozdě se stroji postavit. Použít proti němu jeho vlastní nástroje – aktualizace. Použít stroj jinak. Umění může pomoci vynalézat nové cesty užívání, nebo ty vynalezené posouvat dál mezi lidmi. Výzvou kterou nám současná situace odkryla, je: vytvářet symboly a znaky, které pomůžou koncentrovat energii a pozornost tam, kde je potřeba.

Richard Drury
vedoucí kurátor GASK – Galerie Středočeského kraje

1 Živě si pamatuji ze studentských let na mohutnou litinovou lampu stojící na křižovatce cest uprostřed travnatého prostranství Parker’s Piece v Cambridgi. Někdo na ní kdysi načmáral nápis „Reality checkpoint“, který nás, opojené či zasněné mladé kolemjdoucí, vždy nutil k zamyšlení. A podle mě není lepší označení pro rok 2020. V situaci nepřírozené vykloubenosti stojíme všichni před svým osobním „reality checkpointem“. Negativa? Ztráta pevné zvyklosti a pocit, jako bych kráčel po tekutém písku. Pozitiva? Ztráta pevné zvyklosti a pocit, jako bych kráčel po tekutém písku. Krize drsně ubližuje, přináší však i možnost přehodnocení priorit, otevírá cestu k přerodu – v mnoha ohledech odkrývá pravou podstatu věcí, ať ji chceme vidět či nikoliv. A věřím, že výtvarná scéna, jistě i výtvarný projev samotný, bude tuto skutečnost (vědomě i mimoděčně) reflektovat.

2 Letos umění napodobuje život. Stálá expozice GASK Stavý myslí / Za obrazem představuje své tradiční okruhy – samota/přátelství, naděje/skepse, sevření/volnost, zranitelnost/vzdor v nepředvídané rezonanci s pandemickým duševním neklidem společnosti. Když je však galerie na delší dobu „fyzicky“ odloučena od návštěvníků, pak vyvstává otázka podobná té, jestli padající strom v liduprázdném lese vydává zvuk: existuje obraz, když se na něj nikdo nedívá? Nynější krize vede k zmíněnému přerodu – především v podobě prudce posílené online přítomnosti. Což obloukem paradoxně poukazuje na nenahraditelnost přímého mezilidského styku. Člověk si ve světle nové zkušenosti uvědomuje, že smysluplná komunikace je základem i nejcennějším nástrojem naší galerijní profese.

Tereza Stejskalová
kurátorka, tranzit.cz

1 Evidentní změnou je velká nejistota a nutnost organizovat kulturní program za zcela fluidních okolností, kdy není jisté vůbec nic. Tento rok také

přinesl velkou prekarizaci všech, kteří v kultuře pracují. A čekají nás nejspíš chudé roky.

2 Přijdou velké škrtý. Jak se na ně kulturní instituce a kulturní aktéři připraví? Myslím, že je důležité udržet si cenu své práce. Nesmířit se s tím, že budeme dělat věci zadarmo, protože nejsou peníze. Je lepší dělat skromnější program, méně akcí, ale udržet si určitou honorářovou úroveň. Vznikne pak pravdivější, realističtější obraz o tom, kolik kultura reálně stojí a kolik je nutné do ní investovat, na základě kterého se pak kulturní obci bude lépe vyjednávat i lépe přemýšlet o tom, kolik kultury a jakou potřebujeme. Otázka honorářů a platů kulturních pracovníků by se měla stát tématem číslo jedna na všech úrovních.

Denisa Kujelová ředitelka Fait Gallery

1 Byla to pro nás všechny především nová zkušenost a příležitost zaměřit se na distanční formy zprostředkování umění a lektorských materiálů. Vznikl prostor pro publikační činnost a také čas k promyšlení výstavní strategie galerie do budoucna s nutným přehodnocením funkčnosti stávajících modelů. Negativně nejvíce vnímáme zejména přerušování fungování kulturních institucí, na které se bude obtížně navazovat a které bohužel již nyní vede k existenčním problémům mnoha subjektů, umělců a profesí souvisejících s kulturním provozem. Pozitiva? Jistě čas pro sebereflexi. A také si uvědomujeme důležité lidské a společenské hodnoty, které k umění patří.

2 Na základě této situace jsme zhodnotili naši dosavadní výstavní praxi, upravili náročnost budoucích výstavních projektů a s ohledem na udržitelnost jsme zpracovali plán, jak se při realizaci výstav a doprovodného programu chovat ještě více zodpovědně včetně sítě subjektů pro další sdílení použitého materiálu. Nutnost fungovat výhradně v online prostředí nás upozornila i na nezbytnost hledání forem zprostředkování i bez možnosti osobního kontaktu.

Marie Foltýnová kurátorka a vedoucí správy veřejné plastiky GHMP, garantka programu Umění pro město

1 Rok 2020 měl být pro současné umění ve veřejném prostoru Prahy přelomový. Konečně začal fungovat program Umění pro město, kterým chce magistrát podporovat vznik nových uměleckých děl

na území metropole. Kromě toho se rozjel i program pro dočasné umělecké intervence a projekty UM2020, organizovaný Galerii hlavního města Prahy. Pandemie změnila nebo jinak ovlivnila hlavně ty projekty, jejichž součástí byly doprovodné akce a přímá práce s publikem, návštěvníkem výstav a akcí. Pro výtvarnou scénu obecně je to rok těžký, program UM2020 pomáhal alespoň těm umělcům a tvůrcům, kteří se přihlásili do našich výzev a jejichž umělecké výzkumy byly v letošním roce vybrány v části projektu CirculUM.

2 Moje práce obnáší také péči o svěřenou veřejnou plastiku, restaurátorské práce v terénu probíhaly bez zásadních omezení. Zde se spíš obávám následků pandemie v podobě očekávané finanční krize a škrtů v rozpočtech v příštích letech. Rozpracované projekty z UM2020 posuneme do dalšího roku, byla by škoda, aby se s úžasnými výsledky půlročního úsilí umělecko-vědeckého výzkumu nemohla seznámit veřejnost. Mám radost, že jedním z nečekaných výstupů budou originální knížky, které připravují Ida Chuchlíková a Martin Zet. Michal Kindernay vysílá svá meteorologická pozorování na SlowTV. Natáčíme devítidílný seriál reportáží CirculUM 2020. Vladivojna La Chia chystá autorskou nahrávku na vinyl z neuskutečněných představení k výstavě *Light Underground*. To by vlastně nevzniklo bez pandemie.

Šárka Zahálková umělkyně, programová ředitelka Galerie města Pardubic Gampa

1 Pandemie a omezení zvýraznily již existující společenské nerovnosti a nejistoty v (živo)bytí umělcem. Na druhou stranu ale ukázaly, že velká část uměleckého světa dokáže na nenadálé změny pružně a adaptabilně reagovat. V odborných kruzích se tomu říká resilience a je to bezesporu schopnost, kterou je třeba pro budoucnost kultivovat. V osobní rovině mi pandemie potvrdila, že umění je nedílnou součástí mého života a bez něj jsem jak ryba bez vody. Hrozně mi chybí živé koncerty, performance, výstavy a setkávání na uměleckém poli. Virtuálně to prostě není ono. Jinak jsem si každopádně vědoma, jakého benefitu se mi dostává – mám stálou práci v galerii, studuji doktorát na AVU a například v rámci programu CirculUM Galerie hl. m. Prahy mohu svobodně realizovat svůj umělecký projekt pro Satalice. Recipročně se snažím podporovat výtvarné i živé umění tak, jak je mi to vlastní: např. angažováním se v aktivitách Spolku Skutek nebo pardubickém spolku Offcity. Je to občas vyčerpávající, ale má to smysl.

2 Ve své umělecké i kurátorské praxi jsem zvyklá pracovat s narativy a poměrně promyšlenými strukturami, které jsou rozložené v čase (měsíce a roky). Někdy se jejich provázanost a smysl

?

?

?

Jaké změny, negativa a pozitiva přinesl rok pandemických omezení a specifík vám, potažmo výtvarné scéně obecně?

Co z nové zkušenosti lze použít do další tvorby a práce – a jak?

veřejnosti vyjeví až ex post – z odstupu. Letošní situace mě učí přemýšlet jinak. Ač vždy beru v potaz náhodu a neočekávanost, možné pandemické a post-pandemické budoucnosti vyžadují jinou práci s časem, zpomalení, jiné formy koncentrace a práce s informacemi. Snažím se to vše vnímat a hledám cesty k jiným perspektivám.

Lenka Klodová výtvarnice, performerka, pedagožka

1 První jarní období bylo u mě spíše ve znamení naděje na koncentrovanější práci. Ženská větev mojí rodiny mi dovolila udělat si odlitky jejich torz. Takže jsem část nečekaného volného času věnovala jejich formování, odlívání a broušení. Koronačas jsem tedy nestrávila sama, odlévala jsem, hladila a brousila záda, břicha a prsa své mámy a své dcery. Ale na to, abych se opravdu zklidnila a zpomalila, není žádného času dost, a navíc tento byl s velkou pachutí obav, nervozity a stresu z toho, jak to politici (ne)zvládají. Jako pozitivní vnímám výzvu, která vyšla z Ministerstva kultury a směřovala k podpoře online prezentací. Umožnila mi začít práci na webových stránkách FNAF – Festivalu nahých forem, což znamená značnou archivní práci. Ad moje pedagogická činnost na FaVU v Brně: Nyní jsme se naučili pracovat s virtuálními platformami a ty nám vnuly své užitečné nástroje. Mám obavu, že jsem se pod jejich vlivem stala poněkud schematičtější v přístupu ke studentům. V chatovacích platformách je vše vidět, každá přítomnost, aktivita, pasivita, ale jaksi mechanicky, bez živých nuancí.

2 Potvrdila se mi nutnost určité nezávislosti a flexibility. Hlavně v momentech, kdy organizuji něco pro ostatní, festival nebo školu, učím se nepočítat s ničím napevno a nebýt překvapená změnou nebo ztrátou. Je to vlastně docela fajn odlehčení. Polovina věcí nefunguje, takže člověk musí najít nějaké vlastní cesty, krok za krokem, a nesmí se divit, když ostatní lidi něco neudělají, když něco nezafunguje, protože ostatní jsou také pod nevypočitatelným vlivem.

Jiří Surůvka výtvarný umělec a pedagog

1 Rok 2020 začal, jako těch několik let předcházejících, pro mě i ostravskou uměleckou scénu slibně – a obecně marasmicky pro vás v Praze. Nazval bych to genderové peklo, rasové problémy, které se nás přilíší netýkají, LGBTQ problematika, fenomén Tschechische Kunst aus Prague, který se vždy opičil po Západní Evropě a přebíral problémy, které v xenofobní zemi bez imigrantů vyznívaly minimálně směšně. My tady na



Paolo Pellegrin, *Portrét ženy*, 2014

severní Moravě máme mnohem bazálnější problémy, jak uhájít holou existenci, tak nač si přidávat další? A pak to přišlo, něco jako trest boží, import virové pandemie, předzvěst apokalypsy! A můj itinerář na rok 2020 se smršknul na cca 20 % původního. Tři pozvání do Asie na festivaly performance – passé. Další ve Švédsku transformoval do virtuálu a běží právě teď na netu. Z mých pravidelných šesti akcí v Polsku jsem se fyzicky zúčastnil dvou atd. Odpadla účast na společných výstavách, zůstaly jen dvě samostatné: výstava v létě ve Slovinsku a teď končí má výstava na Slovensku. Pozitivní je, že mám asi nejvíc prodejů za posledních několik let. Asi bude inflace... Když to shrnu, pandemie se zatím projevila ve výtvarném umění pozitivně tím, že částečně utlumila kádrovací kampaně a nastolila existenciálnější situaci a jistou katharzi!

2 Vykašlat se na žabomyší války a dělat něco pořádného. Jako by šlo o život. Možná, že jde o životy nás všech! O jejich smysl.

Anna Hulačová umělkyně

1 Tento rok vnímám jako extrémně náročný. Mám druhé dítě, roční holčičku, a s rekonstrukcí domu se toho sešlo moc. Negativa pandemie vnímám spíše v nemožnosti

osobního kontaktu, jako například oslovit někoho s hlídáním dětí atd. Obecně v tomto směru sociální systém selhal, protože veškerá péče o děti a slabší s jistou samozřejmostí spadla převážně na ženy matky. A péče jako práce stále zůstává podhodnocená a samozřejmá. Každopádně pozitivum vnímám v odsouvání plánů, výstav atd. Takže ten čas navíc a vytržení z hektického světa mi vlastně pomohlo.

2 Samotné téma pandemie mě úplně neoslovuje. Ale problém nepřipravenosti na jakoukoli krizi obecně je zásadní. Tedy když se dá nyní pozorovat, jak je náročné čelit teto krizi, co potom krize klimatická? Téma ekokolapsu mne nenechává dlouhodobě v klidu. Vnímám jako podstatné nečerpat jen z témat do tvorby, ale i žít s problémy a předcházet jim kdekoli to jde. A co se týče zkušenosti z letošního roku, je asi jako z let předešlých. Myslím, že vztah ke krajině, vodě, lidem a vůbec ekofeminismus by měly více nabývat na významu.

Karina Kottová ředitelka Společnosti Jindřicha Chalupského

1 Poprvé v životě jsem nainstalovala velkou výstavu, o které jsem se záhy dověděla, že ji nemůžeme otevřít pro veřejnost. Byl to zvláštní pocit, když po celoroční práci nepřijde moment sdílení, úlevy, vernisážového vína. S kolegyněmi a kolegy ze Společnosti Jindřicha Chalupského jsme několik měsíců intenzivně pracovali na výstavě do New Yorku, která byla v prvním lockdownu odložena a v druhém jsme se dozvěděli, že hostující organizace nepřežila krizi a zavírá. Na druhé straně jsem měla téměř dětinskou radost z projektů, které se nám navzdory všem okolnostem podařilo uspořádat a především také z času stráveného s rodinou, v přírodě, v jiném tempu než je mé běžné pracovní-společenské nastavení. Neměla jsem bohužel o moc méně práce, někdy naopak i víc vzhledem k neustálým změnám, přesouvání a vymýšlení scénářů A–Z. Určitě jsme se ale spolu s kolegy hodně věcí přinaučili v oblasti práce online, natáčení filmů, streamování apod. Zjistili jsme, že uspořádat akci ve virtuálním prostoru je mnohdy dvakrát dražší a časově nesmírně náročnější, než fyzicky za účasti diváků, ale na druhé straně třeba naši konferenci sledovali lidé, kteří by na ni nejspíš do ČR nepřijeli. A určitě nám letos také významně klesla uhlíková stopa.

2 Naučili jsme se, že řadu věcí opravdu lze vyřešit na dálku a necestovat kvůli nim přes polovinu Prahy nebo polovinu světa. To je důležité v rámci klimatické odpovědnosti i šetření vlastního času. Každá mince má ale dvě strany. Poznali

jsme také limity, únavnost a plochost virtuálního světa, nenahraditelnost některých společných zážitků a fyzických prostorů. Možná si jich budeme do budoucna více vážit a dál přemýšlet, jak s nimi nakládat v době, která přináší stále více nejistot. Obecně si myslím, že umělkyně a umělci, kurátorky a kurátoři a další aktéři na výtvarné scéně hodně přemýšlejí nad tím, jak posouvat vlastní praxi, aby v dnešní době ještě dávala smysl, jak se vyrovnat s finanční nejistotou, absencí mnoha dosavadních zavedených struktur. Snad krize v tomto ohledu povede i ke hledání nových forem spolupráce a vzájemné podpory. Je také zajímavé, jak současná situace poukazuje na roli umění a kultury v širší společnosti. Když chybí, je najednou víc vidět, že jsou alespoň pro někoho potřebné. Ale už se pomalu také začíná ukazovat, že je to oblast, u které se dobře škrtá v rozpočtech. Uvidíme, kam nás to celé zavede.

Ondřej Chrobák šéfkurátor Moravské galerie v Brně

1 Ze dne na den zmizelo muzeum umění jako podpůrný nástroj masového turismu. Stejně rychle se vytratila mobilita umělců, umění a kurátorů. Pozůstatky „blockbusterového“ uvažování, tedy výstavy s mumiiemi a zápůjčkami z celého světa, straší v současných lockdownovaných metropolích jako pozůstatky halloweenu. V základech byl otřesen také koncept muzea umění jako místa setkávání nejrůznějších komunit. Budoucnost je krajně nejistá téměř ve všech směrech. Co jsou pozitiva a negativa, není ještě úplně zřejmé.

2 Zkušenost globální pandemie je nová možná stejně, jako v minulém století byl nový „zážitek“ globálních válečných konfliktu (také ve dvou vlnách), holocaustu a atomové bomby. Budeme to zřejmě vstřebávat a zpracovávat hodně dlouho.

Adéla Babanová videoumělkyně

1 Mě se ta omezení příliš nedotkla v tom smyslu, že by mi byla znemožněna právě se usku-tečňující příprava nebo natáčení filmu. Přišla jsem sice na jaře o pracovní nabídku, ale nic dramatického se nekonalo. Jarní karanténu jsem vnímala jako nucený, ale trochu i vítaný obrat o 180 stupňů směrem dovnitř a začala jsem se zajímat i o jiná životní témata. Druhou vlnu pandemie prožívám daleko silněji,

2
? Jaké změny, negativa a pozitiva přinesl rok pandemických omezení a specifík vám, potažmo výtvarné scéně obecně?
? Co z nové zkušenosti lze použít do další tvorby a práce – a jak?

mám existenciální obavy a špatně nesu sociální izolaci, vadilo mi více než na jaře i zavření škol a kulturních institucí. A také už mám silnou potřebu odcestovat někam za výstavami. Představa, že to ještě dlouho nebude možné, je trochu děsivá. Umělecký provoz se musel za velmi krátkou dobu radikálně přizpůsobit novým podmínkám a obdivuju všechny, kteří se i přesto snaží naplňovat svoje projekty a zprostředkovávat je on-line. Osobně se na ně ale neumím příliš soustředit.

2 Odrušení všech vnějších vlivů a témata, která jsem dlouho odsouvala do pozadí, protože na ně předtím nebylo dost prostoru, to všechno se teď nějak promítá i do velmi rané fáze nového videoprojektu. Netroufám si ale říct, jestli bych uvažovala jinak, kdyby bylo všechno jako dřív.

Jiří Zemánek historik umění, spolek PILGRIM – Potulná univerzita přírody

1 Pokusím se odpovědět na obě otázky souhrnně. Osobně se mě tzv. „pandemie coronavirus“ výrazněji nedotkla, ani co se týče případného onemocnění, ani pokud jde o osobní izolaci; jsem zvyklý žít stranou, na okraji a nemám velkou potřebu mobility. Žiju na venkově, uprostřed přírody a jsem v důchodě. My na Šumavě jsme to nijak zvlášť, co se týče ohrožení, neprožívali. Nepříznivé bylo samozřejmě omezení osobního kontaktu s přáteli, kteří k nám do Kváskovic jezdí. Na druhou stranu, první vlna pandemie měla bezprostředně pozitivní vliv na moji práci v tom, že lidé byli po jarním lockdownu hladoví po kontaktech, což se projevilo i ve velkém zájmu o seminář „Vše kolem mne jako já žije, cítí...“, který jsem v rámci PILGRIMu připravil na srpen do Rychlebských hor. Samozřejmě jsem sledoval tu bouřlivou mediální smršť, to podivné panoptikum anonymních tváří za rouškami, ty statistiky narůstajících úmrtí a neustálé varovné zprávy, jak se vše zhoršuje a jak to bude ještě horší, a byl také svědkem některých osobních náročných příběhů. Celá tato hodně ambivalentní situace s covidem mě jako nový civilizizační fenomén přirozeně hodně zneklidnila, protože nám mnoha signály naznačuje, že to s naší civilizací není v pořádku a že nejspíš stojíme před její zásadní změnou. Odhalila nám mnohé limity našeho současného způsobu života, především co se týče našeho problematického vztahu k přírodnímu světu, který jsme si zvykli využívat a exploatovat bez jakýchkoli zábran a omezení. Dodnes žijeme způsobem, že nám na Zemi všechno patří – bez jakékoli odpovědnosti a bez jakýchkoli závazků vůči ostatním živým tvorům našeho pozemského společenství.

Vzali jsme jim jejich životní prostor, doslova je vybíjíme a narušujeme fungování celých životních systému v planetárním měřítku. Zdá se mi, jako by nám příroda naší současnou neblahou zkušeností s covidem začala vracet to, co jsme jí způsobili. Jeví se mi to celé jako progresivní chorobné stádium našeho autismu, do nějž jsme se v moderní době uzavřeli a který touto krizí vygradoval do nucené až bizarní izolace, do kontrolování každého našeho pohybu, do neuvěřitelných předpisů, na jakou vzdálenost se k sobě můžeme přiblížit atd.; až do karikatury je v těchto předpisech vyjádřen moderní názor, že v podstatě žijeme osamoceni v cizím nepřátelském světě, s nímž nedokážeme navázat žádný kontakt a před nímž se tudíž musíme izolovat. Domnívám se, že jedinou cestou, jak se dostat z této pandemické a zároveň světonázorové krize, není více kontroly nad světem a snaha ho ještě víc ovládat podle předem vypočítaných algoritmů, ale naopak jedinou cestou z ní je „vykročení do světa“ a otevření se důvěrnému vztahu s ním. Potřebujeme se znovu naučit žít uvnitř tohoto světa, znovu ho v plné hloubce objevit jako našeho partnera v dialogu a znovu v něm najít svůj domov.

Xiao Quan: Otevřít se světu – otevřít clonu

Emma Hanzlíková

Fotoaparát na čínském území dlouho ovládali vyslanci koloniálních mocností. Pak se dostal do rukou propagandy. Té však nemohl zůstat navždy. Fotograf Xiao Quan nabízí jedinečný pohled do nitra čínské společnosti od osmdesátých let. Zároveň jeho rozsáhlá expozice v Domě fotografie ukazuje cestu fotografického média v Číně od dokumentu ke konceptu a inscenovanému snímku.



Xiao Quan, *Kupředu levá, zpátky ni krok / Forward, only forward*, 1994, Chengdu

Jak se stát fotografem v Číně a kterým tématům věnovat pozornost? Anonymita je ve společnosti sestávající z miliardového obyvatelstva hlavním motivem. Přehlížení menšin, které vystihl spisovatel Liao Yiwu v surovém stylu knihy *Hovory se spodinou*, je v takto přelidněné zemi normou. Ale i ve vrcholně individualistické společnosti se najdou senzitivní samotáři, kteří v duchu humanistické tradice nahlíží na Čínu kolem sebe jiným pohledem. Jsou to spisovatelé a také fotografové, kteří dokáží vidět, co jiní nevidí. Zaznamenat, co se v okamžiku stane minulostí. Jedním z nich je Xiao Quan 肖全.

Čínský Cartier-Bresson

Narodil se v hlavním městě provincie Sichuan v Chengdu v roce 1959. Do metropole severozápadní provincie je umístěno i několik Xiaových snímků. Ať už na hlavním náměstí před slavnou Maovou sochou, která tu stojí dodnes, nebo v bambusovém háji parku Wangjiang. Právě v kontrastu ke komunistickým kulisám je obzvlášť působivá fotografie skupiny mladých básníků: je to odkaz k tradici tangské poezie. Ta se v sedmém století zrodila právě v těchto místech. Básnička Xue Tao i básník Du Fu měli své skromné chatrče na samotě uprostřed dnešního velkoměsta. Jejich verše jsou českému čtenáři dobře známy díky Mathesiovu přebásnění pro sbírku *Zpěvy staré Číny* z 30. let minulého století.

Xiao Quan se sice pohybuje za hledáčkem fotoaparátu, stejně dobře by však mohl stát před ním: v houfu básníků, které portrétoval. Jeho „poezie světla a stínu“ (právě tak označují čínské znaky fotografii) má silnou vazbu na tradici psané poezie *shi*. Přestože je Xiao Quan označován jako dokumentární fotograf, jeho přístup k materiálu je odlišný a není čistě žurnalistický. Významová vrstva za jeho fotografiemi, možná ne zcela srozumitelná napříč kulturními hranicemi, skrývá čínský znak. Čínský znak jako ideogram funguje stejně jako fotografie, kterou musíme nejprve „přečíst“, abychom rozluštili její význam. Samotný fakt, že Xiao Quan si ke snímaným osobám nedrží odstup a fotografie nikdy nenechává bez názvu, značí sémantickou váhu, kterou do snímků vkládá.

Podle kurátora výstavy Lü Penga je Xiao Quan přezdíván „Henri Cartier-Bresson of China“. Už během služby u čínského námořnictva Xiao utrácel veškeré úspory za fotografické knihy. Předplatil si fotografický měsíčník, díky kterému se seznámil s tvorbou amerických a francouzských fotografů. Vliv Cartier-Bressona tudíž otevřeně přiznává a jeho napojení na ikonu moderní fotožurnalistiky není bezvýznamné. Henri Cartier-Bresson mladému Xiao

Quanovi v roce 1995 dokonce napsal osobní věnování do čínského vydání vlastní monografie, ve kterém mu děkuje za darovaný nůž.

Sám Bresson Čínu navštívil v roce 1948, aby nafotil reportáž pro magazín *Life*. V Číně zůstal deset měsíců. V roce 1958 se vrátil, aby mohl reflektovat probíhající i dokončené proměny v nově ustanovené Čínské lidové republice.¹ Cartier-Bresson však nebyl jediný západní fotograf, který chtěl zaznamenat proměnu Říše středu. Marc Riboud, člen agentury Magnum a Bressonův žák, do země odcestoval poprvé v roce 1957, kdy Xiao ještě nebyl na světě. Riboudovým zadáním bylo zaznamenat přerod společnosti během Velkého skoku (1958–1962), tedy v momentě, kdy země zažila nejhrůznější hladomor v dějinách lidstva. Z obdobných důvodů byl v roce 1972 do Číny na pět týdnů pozván samotným Mao Ce-tungem režisér Michelangelo Antonioni, aby natočil tříhodinový dokument *Chung Kuo – Cina* o dobové pracující třídě; pouhých šest let poté, co dokončil *Zvěštinu*, jedno z nejslavnějších děl světové kinematografie se zcela opačnými konotacemi a odlišnou motivací. Marc Riboud se do Číny ovšem vrátil i v devadesátých letech. A právě v roce 1993 se jeho asistentem na následující čtyři roky opakovaných návštěv stal Xiao Quan. Mladému fotografovi doporučil, aby začal dokumentovat nebyvalou změnu, jíž země začala procházet po roce 1989. Role mistra a učence je v čínské kultuře nedotknutelná a pro Xiao Quana je Marc Riboud skutečný *shifu*, tedy mistr.

Cyklisté v zemi Marlboro

Když porovnáme fotografie čínských reálií Xiao Quana a jeho modly Henriho Cartier-Bressona či učitele Marca Ribouda, neregistrujeme stejný úhel pohledu. Bressonovy snímky jsou komponovány v zásadách blízkých tradici evropské avantgardní fotografie s diagonálními kompozicemi a setrvává zde i surrealistický vliv. U Riboudových snímků, ač jsou působivé, se neodprostíme od pocitu vnějšího pozorovatele. Je nutné si uvědomit, že snímaný subjekt si v daný okamžik jistě všiml bílé tváře *laowai* (tak říkají Číňané cizinci) stojícího za kamerou, což byl na počátku devadesátých let ještě stále nezvyk.

Xiao Quan měl výhodu splynutí s davem. Sledoval vlastní Čínu a nešlo mu tolik o estetizovanou fotografii, jako o její podstatu. Zároveň se dokázal dívat okem nezaújatého pozorovatele. Jedině tak mohl zachytit situace, které by lokálnímu obyvateli přišly stereotypní. Právě proto jsou Xiao Quanovy snímky tak jedinečné a dualita pohledu je zřejmá, jako na ikonické fotografii skupiny cyklistů s panoramatickým billboardem kovbojů Marlboro.

Západní marketing plíživě zahalil celou zemi. Země se unifikuje, modernizuje a ztrácí kouzlo Staré říše, které si udržela po tisíce let i po vzpamatování se z hrůzných padesátých a šedesátých let.

Na Xiao Quanových snímcích se setkáme s atributy „starých časů“: demolici staré zástavby pekingských *hutongů* a výstavbou panelákových hradeb či vesnickými námezdními dělníky přesouvajících se napříč zemí s ranečky veškerého majetku přes rameno. Jenže mladí aktéři mají zcela jiný výraz, plný naděje a očekávání. V postranních uličkách je cítit atmosféra císařství poslední dynastie Qing, ovšem dnes by čínské ulice nebyly takto entuziastické.

Mnohé výjevy nalezneme i v dnešní Číně – jako například spící děti naskládané v plastové vaničce na korbě rikši –, avšak už ve zcela jiných kulisách. Našli bychom je zahalené do vizuálního smogu západních značek a globálních řetězců, které přinesl (Čiňany tolik opěvovaný) kapitalistický socialismus.

I saw the best minds of my generation...

Prvotním impulzem k fotografování byl pro Xiao Quana jeden konkrétní okamžik. Silně jej ovlivnil portrét amerického básníka Ezry Pounda vyfocený v roce 1963 v Benátkách arménským fotografem Yousufem Karshem a reprodukováný v literárním magazínu *Image Puzzle* (*Xiangwang*) na konci osmdesátých let. Je shodou okolností, že právě Ezra Pound byl významným lingvistou a znalcem čínské básně. Pokud se pro Xiao Quana stala právě jeho portrétní fotografie oním barthesovským *punctum*, tou opravdovou spouští, můžeme se domnívat, že iniciační moment podvědomě sehrála osobnost Ezry Pounda. Ten je mimo jiné autorem sbírky volně přebásněné staré čínské poezie *Cathay* (1915) a také editorem a spoluautorem teoretické eseje Ernesta F. Fenollosy *Čínský písemný znak jako básnické médium*. Čínskou báseň a její grafickou poetiku zde Fenollosa, kurátor asijských sbírek bostonského muzea, chápe jako kaligrafovaný ideogram.

Vracíme se tak k tezi, že i fotografie je kódovanou zprávou samotného autora, kterou dešifrujeme, stejně jako když čteme textový zápis, v kontextu čínštiny navíc psaný znaky. Tato konfigurace slovního a výtvarného vyjádření patrná i ve fotografii připomíná Poundovu ideogramickou metodu, založenou na skládání obrazů do jednotného vyjádření. Ovšem zpět k reprodukcí – právě nad touto flanérskou fotografií Ezry Pounda v klobouku s vycházkovou holí se mladý Xiao Quan rozhodl, že zaznamená „nejlepší hlavy své generace zničené šílenstvím“.

Z popela kulturní revoluce

Následovala tak série *Our generation*, která nejprve vyšla v již jmenovaném *Image Puzzle* a v roce 1991 i knižně, díky níž se Quan doma dostal do povědomí. Soubor vyobrazuje protagonisty avantgardní kulturní scény vstávající z popela kulturní revoluce. Xiao Quan je zachycoval mezi lety 1986 a 1996, mnohé z nich před tím, než se proslavili. V roce 1986 zaznamenal zapáleně recitující básníky během festivalu China Star Poetry v rodném městě Chengdu. Rok 1990 zastupují snímky rockového koncertu muzikanta Cui Jiana, který dodával optimismus, nadšení a motivující energii nejmladší generaci. Důležitým milníkem pro čínskou kulturu byl i rok 1992, kdy se v Kantonu konalo

první bienále umění. Otevřelo čínskému umění cestu na světový umělecký trh. Když se vzápětí objevila malba Wang Guangyiho *Great Criticism* na obálce magazínu Flash Art, existence současného umění v lidové Číně byla legitimizována.

Dalším kulturním odvětvím mimo literární a výtvarné kruhy byla kinematografická scéna. Quan v roce 1994 fotil herečku Gong Li při natáčení filmu *Opiové války* (anglicky *Shanghai Triad*), režirovaném světově uznávaným Zhang Yimouem. Některé fotografie malířů Wang Guangyiho či Zhang Xiaoganga si český divák může pamatovat z výstavy *The Reunion of Poetry and Philosophy*, kterou v roce 2018 připravil pro GHMP v Domě U Kamenného zvonu uznávaný kurátor, autor chystané pražské výstavy a Xiao Quanův přítel Lü Peng. Ten se dlouhodobě věnuje zviditelnování neoficiálního čínského umění nejen formou výstav, ale i sestavováním nového, doposud chybějícího kánonu dějin umění Číny 20. století.

Fotografie mezi manipulací a podzemím

Fotograf Xiao Quan je společně s Lü Nanem (* 1962), Zhang Haierem (* 1957) nebo Han Leiem (* 1967) jedním z pionýrů, kteří napomohli čínské fotografii projít si zrychleným vývojem od dokumentární ke konceptuální a inscenované fotografii. Ta je v dnešní Číně velmi populární a společně s digitální postprodukcí patří k nejvyužívanějšímu médiu., Český divák si toho mohl všimnout už v roce 2003 díky výstavě *Podivné nebe* v Galerii Rudolfinum, kurátorované Petrem Nedomou.

O skutečně moderní čínské fotografii můžeme hovořit teprve na sklonku sedmdesátých let. Dokumentární fotografie se sice stále podržovala politice, avšak dostávala kritický nádech. Do té doby médium sloužilo politické moci k manipulaci společnosti a fungovalo jako (často cenzurou upravený) historický pramen. Kritický vývoj čínské fotografie od roku 1900 skrz fotografické publikace představila výstava *The Chinese Photobook*, připravená v roce 2015 v londýnské Photographer's Gallery ve spolupráci s Aperture Foundation na základech soukromé sbírky fotografa Martina Parra.

Zlomovým bodem se stal rok 1979 a pekingská výstava *Nature, Society and Man*. Šlo o vůbec první skupinovou výstavu amatérských fotografů organizovanou April Photography Society (Siyue ying hui) – nezávislou uměleckou skupinou aktivní mezi lety 1979-1981. Snažila se o odklon od estetiky socialistického realismu a návrat k autonomní fotografii. Sociální kritika ve fotografii se pomalu proměňovala v hledání nové tradice, ruku v ruce s příchodem humanistických a existenciálních literárních děl ze Západu.

Rok 1979 byl rokem, kdy Deng Xiaoping vyhlásil reformu Čtyř modernizací, ve které se kladl důraz na otevření Číny světu. Umožnil, aby se Čína proměnila v moderní hospodářskou velmoc a nedostatek byl nahrazen opulentností. Osmdesátá léta se pak stala dekadou přerodu, kdy se společnost nejen v politických kruzích snažila pozvednout zemi zpustošenou maoistickými experimenty. Pro intelektuály se toto období stalo renesancí – vystoupili z izolace a mohli začít čerpat inspiraci z evropské a americké literatury, umění a především filozofie existencialismu. Uměleckému experimentálnímu projevu, ač stále ve formě undergroundu *dixia* (doslova: podzemí), se v literárních, filmových, hudebních a výtvarných kruzích



**YANG LIPING NA NÁMĚSTÍ NEBESKÉHO KLIDU
YANG LIPING AT THE TIANANMEN SQUARE
1992, BEIJING**



**SHU TING, BEI DAO, XIE YE, GU CHENG,
LI GANG A FU TIANLINAO
1986, CHENGDU**

dařilo. Na krátkou dobu v Číně můžeme hovořit o svobodě projevu a extravagantních subkulturách.

Ačkoliv se mnozí kulturně aktivní činitelé inspirovali díly západních myslitelů a umělců, nebylo samozřejmostí dostat se ke zdroji. V letech 1970 až 1980, kdy se i Xiao Quan začal zajímat o fotografii, bylo velmi složité získat jakékoliv referenční teoretické texty nebo se dozvědět cokoliv o uměleckém světě Západu. V tomto ohledu byly zásadní neoficiální magazíny či ručně vázané samizdaty (v tomto případě cyklostyly) distribuovány v nákladu desítek kusů z ruky do ruky, jako již zmiňovaný literární magazín *Image Puzzle* (Xiangwang), dále *Today* (Jintian) a desítky dalších. O něco později podobnou roli pro čínský umělecký underground sehrála Ai Weiweiho trilogie *Black Cover Book* (1994), *White Cover Book* (1995) a *Grey Cover Book* (1998), v níž díky své americké zkušenosti mohl představit knihy a kritické texty důležitých světových umělců performativního a konceptuálního umění.

Snímek, na který Čína zapoměla

Cenzura je jedním z nástrojů, které komunistická strana Číny kontinuálně používá vůči internetu, svobodě projevu i konkrétním jedincům. V posledních letech se dozvídáme o dalších a dalších osobnostech zadržených čínskou vládou – literární kritik a držitel Nobelovy ceny za mír Liu Xiaobo, výtvarník Ai Weiwei a jako jeden z posledních i nezávislý fotograf Lu Guang, který se proslavil fotografiemi lidí na okraji společnosti a reportážemi o hrůzných enviromentálních dopadech.

Zpráva o jeho zadržení se objevila na podzim 2018, kdy cestoval do hlavního města provincie Xinjiang v Urumqi, aby se zde setkal se skupinou lokálních ujburských fotografů. Provincie Xinjiang leží na západních hranicích Číny a je známa jako autonomní oblast ujburské menšiny. V posledních dvou letech se ovšem mluví o masově řízené převýchově, ba dokonce vyhlazování muslimských obyvatel v pracovních táborech. Teprve po roce vydala čínská strana zprávu o jeho propuštění.

Fotografie je v tuto chvíli obávaným důkazem porušování lidských práv, jemuž se komunistické vedení snaží zabránit. Avšak i s případnými důkazy zlomových historických událostí je možné manipulovat nebo je nechat upadnout v zapomnění, jak ukazuje krátké video BBC pořízené loni u příležitosti třicetiletého výročí masakru na náměstí Nebeského klidu. Upozorňuje tak na věčnou otázku fotografie, zda fakt, že něco bylo vyfotografováno, nutně znamená, že daný okamžik či předmět existoval. Reportér v něm ukazuje náhodným kolemjdoucím ikonickou fotografii přezdívanou „Tank Man“, kterou 5. června 1989 při nepokojích na náměstí Nebeského klidu pořídil americký fotograf Jeff Widener, avšak většina čínských dotázaných netuší, o jakou fotografii ani jaký kontext se jedná.

Emma Hanzlíková je teoretička umění a sinoložka. Byla hlavní kurátorkou kulturní zóny 8smička v Humpolci (2016–2020). Dlouhodobě se věnuje propojování asijského a evropského umění, případně kontextu asijského umění u nás. V roce 2014 absolvovala stáž na čínské Akademii výtvarných umění v Chang-čou. V letech 2015–2016 absolvovala postgraduální program Asijského umění na School of Oriental and African Studies v Londýně. Kurátorovala několik fotografických výstav v újezdském Ateliéru Josefa Sudka. Napsala tři knihy pro děti.

Xiao Quan, Básnířky a básníci přijeli na sympozium poezie časopisu *Hvězdy* a na procházce v parku Wangjing si udělali skupinové foto: (zleva) Shu Ting, Bei Dao, Xie Ye, Gu Cheng, Li Gang a Fu Tianlin / Poets came to attend a symposium on modern poetry of the *Stars* magazine and took a group photo in Wangjing Park: (from left) Shu Ting, Bei Dao, Xie Ye, Gu Cheng, Li Gang and Fu Tianlin, 1986, Chengdu
Xiao Quan, Cui Jian, „otec čínského rocku“ / Cui Jian, “the father of Chinese rock”, 1990, Chengdu

Xiao Quanovy fotografie zaznamenaly prchavé okamžiky čínské historie a teprve nyní se dostávají ven z Číny. V roce 2019 vyšla v prestižním italském nakladatelství Rizzoli publikace *Xiao Quan: In China When It All Began*, která poprvé představuje západnímu publiku jeho ucelené fotografické dílo. Na tuto událost navazuje i jeho pražská výstava *Xiao Quan: Naše generace – portréty K.* připravená v GHMP. Doufejme, že díky vystaveným snímkům bude část historie Říše středu zakonzervována a už nikdy nebude moci být přehlížena či zapomenuta.

¹ Michel Frizot, *Henri Cartier-Bresson: China 1948-1949, 1958*, Londýn: Thames and Hudson, 2019.

Xiao Quan: Naše generace – portréty K. / Our Generation – Portraits K. Kurátor: Lü Peng. Původně plánované ukončení výstavy: 7/3/2021, případné změny v závislosti na pandemických omezeních viz www.ghmp.cz.
Dům fotografie



Naše vaše devadesátky

Zuzana Li

Když jsem před pětadvaceti lety poprvé přistála na pekingském letišti, ocitla jsem se v kulisách Xiao Quanových fotografií. Vezla jsem si s sebou Topolovu *Sestru* a mladickou touhu poznávat znásobenou porevoluční euforií našich raných devadesátek. Právě se nám otevřely dveře do světa a já byla odhodlána toho náležitě využít.



Xiao Quan, Yi Zhinan, zpěvačka / Yi Zhinan, singer, 1990, Chengdu
Qartal 01 Zuzana Li, Xiao Quan

Když jsem před pětadvaceti lety poprvé přistála na pekingském letišti, ocitla jsem se v kulisách Xiao Quanových fotografií. Vezla jsem si s sebou Topolovu *Sestru* a mladickou touhu poznávat znásobenou porevoluční euforií našich raných devadesátek. Právě se nám otevřely dveře do světa a já byla odhodlána toho náležitě využít. Pochopitelně jsem chtěla objevovat především to, o čem se ve škole nemluví, tu poezii, která se stejně jako u nás jistě ukrývá v zastrčených potemnělých uličkách a opuštěných zapomenutých koutech, ten pulsující život v místech, kam tvrdá ruka státní moci nedosáhne. Za první stipendium jsme si se spolužáky koupili jízdní kola značky „Letící holub“ a vyrazili na výpravy.

Paralely jsou ošemetná věc. Po čínských *Psích vojácích* ani vidu ani slechu, taky jak je známo, je to velká země, hledě jehlu v kupce sena. Stejně tak je známo, že pozorovatel cizího a neznámého vidí vždy to, co sám zná, co jeho rozlišovací schopnosti dokážou identifikovat. V pověstné umělecké komunitě Starého letního paláce jsme našli už jen stíny zašlé slávy, mělo se tam stavět, místo navíc přitahovalo příliš mnoho zvědavců a dobrodruhů, malíři se dávno odstěhovali jinam. V zapadlých uličkách jsme míjeli nevábně vyhlížející venkovany s vaky přes rameno, kteří na nás na celou ulici hlasitě pokřikovali: cizinec, cizinec! Zaručeně autentické představení pekingské opery v čajovně bylo na první pohled předraženou turistickou atrakcí. Každá výprava byla dobrodružstvím, každá však skončila jinak, než jsme si představovali.

Vnější svět nám dával neustále najevo, že je nejvyšší čas sundat růžové brýle. Můžete se tvářit sebevíc přesvědčeně, ale zelená na semaforu opravdu neznamená, že můžete po přechodu přecházet, aniž by do vás nenajíždělo auto, motocykl, spěchající tuk-tuk nebo dravý cyklista. Přes všechnu vnější jinakost jsme ale s tím světem až zarputile pociťovali zvláštní souznění. „Čína“ v té době rozhodně nebyla ve veřejném prostoru nepřítel, vždyť i čínští studenti ještě nedávno demonstrovali za stejné ideály jako my, drželi hladovku, pro svobodu riskovali své životy a někteří o ně také přišli.

Ulice bzučely každodenním životem a to ostatní jsme nacházeli v knihách, filmech, hudbě. Nejen režisér Zhang Yimou tehdy slavil úspěchy na evropských festivalech. Dokonce i naše ČT tehdy dávala v nočním filmovém klubu cyklus čínských filmů. A naše občasné malé objevy měly sice málokdy očekávanou podobu, o to zajímavější však byly. Vysněný Cui Jianův rockový koncert jsem nakonec zažila o deset let později, to už bylo nové tisíciletí a vládla jiná garnitura. Sportovní hala byla zaplněná do posledního

místa. Smělo se jen sedět. Mezi jevištěm a hledištěm stála nepropustná řada policistů tělo na tělo, taky kolem dokola dole, uprostřed i nahoře na ochoze. Přesto hala při příchodu rockera na pódium zaburácela a od té chvíle nepřestala vřít. Hrál písně z nového alba, když ale ke konci koncertu hrábl do strun a spustil *Kus rudé látky*, obecenstvo to zvedlo ze židlí, nahlas zpívali úplně všichni.

I ty podzemní básníky jsem nakonec potkala. Ne sice v podzemí, ale na akci s rudým sukнем přes celé jeviště, kde se hodně tleskalo. Jakýsi mladík mi strčil do ruky cosi nekvalitně tištěného, řekl, že je tam i kontakt, a zmizel. Později jsme se s kamarádkou sešly s trojicí básníků, jejichž básně jsme si v tom podomácku vyrobeném výboru přečetly, a pár jsme společně přeložily do češtiny. Jeden z nich dál píše poezii, povzbuzuje mladé k tvorbě, dál vydává výbory básní a točí dokumenty převážně se sociální tematikou. Jeho dokument o venkovských dětech, které si musí vybrat mezi základním vzděláním a životem s rodiči ve městě, a o aktivistech, kteří se těm rodičům a dětem snaží pomoci, se však na festival *Jeden svět* vzhledem k velké konkurenci nedostal, stejně jako jeho další dokument o sirotčincích. Letos svůj dokument nepřihlásí. Na jaře znenadání zmizel, zhruba dva měsíce o něm nikdo neměl zprávu. Pak se sice objevil, ne však jeho rukopisy a natočené materiály. Rok musí zůstat doma, nikam nesmí, ale už zase píše.

Čím dál se od našich devadesátek vzdalujeme, tím bolestnější jsou návraty. Dnes se může zdát, že to všechno odnes' čas. Pozorovatelé dávno sundali růžové brýle, o „Číně“ se opět začíná mluvit jako o nepříteli. Cizinci vidí supermoderní výstavbu, zapadlé špinavé uličky už zbourali nebo přestavěli. Rudé prapory v ulicích a všudypřítomné slogany připomínají stále agresivněji, kdo je tady pánem. Přesto ta země žije. Pro ty, kdo chtějí vidět a slyšet, zní ve spodních proudech i ona doba, jejíž ideály s příjezdem tanků na náměstí sice oficiálně padly, ale nezemřely, přinejmenším než dodychá generace, která ji žila a předává dál. Generace, kterou Xiao Quan v mládí zachytil na svých fotografiích, stárne, ale stále je slyšet. Spisovatelka Fang Fang, paní v důchodu, se letos sama hrdě postavila hordě zapálených ultralevicových vlastenců. Slavný spisovatel Jia Pingwa právě vydal nový román o tom, jak mladému Jia Pingwovi zakázali v době studentských demonstrací jeho román o západní metropoli a jak ho ta sláva málem položila. A Cui Jianovy písně vám i dnes s gustem a vší parádou na požádání zahraje mladičký kytarista a roztančí tak půlku baru. Cui Jian prý taky řekl: „Netvrďte mi, že už jste jiná generace. Dokud bude na bráně Nebeského klidu viset Maův portrét, všichni jsme jedna a tatáž generace.“

Zuzana Li je sinoložka a literární překladatelka (Jen Lien-kche, Liou Čen-jün, Ning Kchen, Liao I-wu, Su Tchung, Eileen Chang, Fang Fang, Jjidi Majie a další). Řadu překladů vydala v edici Xin, kterou založila v nakladatelství Verzone a ve které právě vyšel její poslední překlad románu autora Tung Si *Zvrácený osud*.



How to become a photographer in China and what subjects to focus on? Anonymity is a central theme in a society with a billion people. In such an overpopulated country, the norm is to overlook outsiders, as the author Liao Yiwu captured in his raw style in *Interviews with People from the Bottom Rung of Society*. But even in this highly individualistic society there exist sensitive loners who, in the spirit of the humanist tradition, view the China around them from a different point of view. These authors and photographers are capable of seeing what others do not, of capturing things that, in a just a moment, become the past. One such person is Xiao Quan (肖全).

A Chinese Cartier-Bresson

The photographer Xiao Quan was born in 1959 in Chengdu, the capital of southwestern China's Sichuan province, and the city is the setting for several of his images – for instance, on the main square in front of the statue of Mao (which still stands there today) or in the bamboo forest of Wangjianglou Park. Contrasted with the communist backdrop, his photograph of a group of young poets, a reference to the tradition of Tang poetry, makes an especially strong impression. This style of poetry was born here in the seventh century, and this is where the poets Xue Tao and Du Fu had modest, isolated shacks, in the middle of what would later become a great metropolis. Their literary creations are well known to Czech readers thanks to Bohumil Mathešius's poetic interpretations from the 1930s, published in the collection *The Songs of Ancient China*. Although Xiao Quan looks at the world through the viewfinder of a camera, he could just as well be standing in front of the lens, among the group of poets he captured on film. His poetry of light and shadow – a metaphorical description of his photographs based on a literal translation of the Chinese characters for the word “photography,” possesses strong ties to the written poetry tradition known as *shi*. Although Xiao Quan is usually labeled a documentary photographer, his approach to his subject differs from documentary work and is not purely journalistic. The linguistic aspects of his photographs are perhaps incomprehensible across cultural boundaries, hidden as they are by Chinese characters. As ideograms, Chinese characters function in the same way as photographs – we must first fully read them in order to decipher their meaning. According to exhibition curator Lü Peng, Xiao Quan is the “Henri Cartier-Bresson of China”. While serving with the Chinese navy, Xiao would spend all his savings on the photography books that were available at the time, and also subscribed to a monthly photography magazine through which he learned about the work of American and French photographers. He openly admits Cartier-Bresson's influence, and his connections to this icon of modern photojournalism are not insignificant. In a book on his work published in China in 1995, Cartier-Bresson even wrote a personal dedication to the young Xiao Quan, thanking him for his gift of a knife.

Bresson had visited China in 1948 while working on a reportage for *Life*. He stayed for ten months, and returned ten years later in order to show the ongoing or already completed changes in the newly established People's Republic. But Cartier-Bresson was not the only photographer or documentarian to capture the Middle Kingdom's transformation during this period.

Bresson's student and member of Magnum Photos Marc Riboud made his first visit to China in 1957, before Xiao was even born. In the late 1950s, the People's Republic of China was slowly ending its reciprocal cultural cooperation with the socialist Eastern Bloc countries, when China was visited by cultural delegations either acting as independent observers or seeking to spread the doctrine of socialist realism.

Riboud's assignment was to capture society's rebirth during the Great Leap Forward (1958–1962) – i.e., at a time when the country was experiencing the worst famine in the history of humankind. For similar reasons, in the spring of 1972 Mao Zedong himself invited the Italian director Michelangelo Antonioni to spend five weeks in China filming *Chung Kuo, Cina*, a three-hour documentary about the working class, just six years after completing *Blowup*, perhaps the most famous work of international cinema, shot for entirely different reasons and with the exact opposite connotations. When Riboud returned to China in the 1990s, Xiao Quan worked as his assistant during his repeated visits over the next four years. Riboud advised the young photographer to start to document the unprecedented changes that had been set into motion after 1989. The role of master and apprentice is an unassailable fixture within Chinese culture, and for Xiao Quan Marc Riboud was a true *shifu*.

Cyclists in Marlboro Country

If we compare the photographs of Chinese life by Xiao Quan and those by his idol Cartier-Bresson or by his teacher Riboud, we see that each takes a different point of view, regardless of the fact that each also recorded China at a different phase in its history. Bresson's images are shot according to the principles of European avant-garde photography, using diagonal composition, and show the enduring influence of Surrealism. Riboud's photographs, however strong their emotional impact, nevertheless cannot shake their sense of having been created by an outside observer. We must remember that the photographs' subjects must surely have noticed the white face of the *laowai* (a foreigner) behind the camera, which in the early 1990s was still an uncommon sight in China.

Xiao Quan had the advantage that he could blend in with the crowd. He observed China as it was, and was less interested in creating an aesthetic image than in capturing the essence of his country. At the same time, he was able to look with the eye of an unbiased observer. Only in this way could he capture situations that locals would find ordinary, situations that they would think of paying attention to. This is why Xiao Quan's photographs are so unique. This dual viewpoint becomes clear if we look at his iconic photograph showing a group of cyclists and a large billboard of Marlboro cowboys. Western marketing is slowly enveloping the entire country. The country was becoming standardized and modernized, was losing the magic of the Middle Kingdom that had endured for millennia, surviving even the horrors of the 1950s and 1960s. Although Xiao Quan's photographs already capture the demolition of Beijing's old *hutong* neighborhoods, the construction of walls of prefabricated high-rises, and rural day laborers crisscrossing the country with all their belongings in a sack slung over their shoulders, his young protagonists have entirely different expressions on their faces, full of hope and expectations, and the side streets are imbued with the atmosphere of the Qing dynasty, the time of the last emperor. The atmosphere on Chinese streets today would by far not be as enthusiastic. Although many of the scenes could still be found in China today – for instance, sleeping children in a plastic tub on the rear of a rickshaw – it would be against an entirely different backdrop and with many new attributes. They would be shrouded in the visual smog of Western brands and global chains, brought to China by the much praised and only seemingly free capitalistic socialism.

I saw the best minds of my generation...

Besides being introduced to his craft by the greatest authorities of the European photographic school, one specific moment

in Xiao Quan's life formed an important initial impulse to begin photographing. Xiao Quan recalls how strongly he was influenced by the portrait of the American poet Ezra Pound, shot in 1963 in Venice by the Armenian photographer Yousuf Karsh and reproduced in the late 1980s in China's literary magazine *Image Puzzle* (象罔, *Xiangwang*). Coincidentally, Pound was an important linguist and expert in Chinese poetry. If a photograph of Pound was Xiao Quan's *punctum* in the Barthesian sense, a true trigger moment, we may consider the possibility that Pound himself unconsciously took on this role as catalyst. Pound is, among other things, the author of *Cathay* (1915), a collection of loosely translated ancient Chinese poetry, and also the editor and co-author of Ernest F. Fenollosa's theoretical essay *The Chinese Written Character As a Medium for Poetry* (1920), written in 1908 but not published until after its author's death. In this essay, Fenollosa, curator of the Asian collection at the Boston Museum of Fine Arts, understood Chinese poetry and its graphic poetics as a calligraphic ideogram. In this way, we return to the thesis that a photograph is an encoded message from its creator that must deciphered just as we do with written texts, which in Chinese are additionally written using symbols. This configuration of verbal and visual expression in photography recalls Pound's ideogrammic method founded on the arrangement of images into a single expression. But back to the photograph of Pound. When he saw this photograph of the elegant-looking Ezra Pound with a hat and walking cane, the young Xiao Quan decided that he is going to capture “the best minds of my generation destroyed by madness.”

From the ashes of the Cultural Revolution

There followed the series *Our Generation* (我们这一代), first published in the aforementioned *Image Puzzle* and later, in 1991, in book form, thanks to which Xiao Quan became known at home. This series depicts members of the avant-garde culture scene that emerged from the ashes of the Cultural Revolution. The photographs were taken between 1986 and 1996, often before many of their subjects became famous. In 1986, Xiao Quan photographed poets energetically reciting their works during the China Star Poetry Festival in his hometown of Chengdu. In 1990, he recorded a rock concert by the musician Cui Jian, whose songs were a source of optimism and excitement and a driving force in the life of the country's younger generations. An important milestone for Chinese culture was the year 1992, when the first art biennial was held in Canton (*Guangdong Art Biennale*), thus opening the door for Chinese art to enter the international art market. When, soon thereafter, Wang Guangyi's painting *Great Criticism* appeared on the cover of *Flash Art*, the existence of contemporary art in the People's Republic of China was legitimized. In 1994, Xiao Quan covered another area of culture outside of art and literature when he photographed the actress Gong Li while she was shooting the film *Shanghai Triad* with the internationally acclaimed director Zhang Yimou. Czech viewers may recall some of his photographs of the painters Wang Guangyi and Zhang Xiaogang from the exhibition *The Reunion of Poetry and Philosophy*, organized in 2018 at Prague City Gallery's Stone Bell House by Xiao Quan's friend, the renowned curator Lü Peng, who is also behind the upcoming exhibition in Prague. Peng has a long history of presenting underground Chinese art through exhibitions and by compiling a new

Emma Hanzlíková is an art theorist and sinologist. From 2016 to 2020, she was the main curator for the 8smička “cultural zone” in Humpolec. She has a long interest in bringing together European and Asian art and in Asian art here in the Czech Republic. She spent 2014 on an exchange to the Academy of Fine Arts in Hangzhou, and in 2015–2016 participated in a postgraduate program in the field of Asian art at the School of Oriental and African Studies in London. She has curated several photographic exhibitions at the Josef Sudek Studio on Prague's Újezd Street, and is the author of three books for children.

and previously lacking canon of twentieth-century Chinese art.

Opening to the world – Throwing back the curtain

Like Lü Nan (吕楠, 1962), Zhang Haier (张海儿, 1957), and Han Lei (韩磊, 1967), Xiao Quan is a pioneer who helped Chinese photography undergo rapid development from documentary to conceptual and staged photography. This form of photography is very popular in China today, and along with digital post-production it is one of the most used media on the art scene, as Czech audiences may have noted thanks to Petr Nedoma's 2003 exhibition *A Strange Heaven*. Photography was an important tool for the emerging conceptualists and performance artists who in the early 1990s experimented in artists' colonies with what for them were new or recently discovered forms of 20th-century modern art imported from the West. These artists did not want to be primarily photographers, however, and used the medium only as a tool. The photographic act was always more important than the photograph itself, which does not have as long a tradition as it does in Europe or America. Truly modern Chinese photography first appeared in the late 1970s, when documentary photography, despite continuing to bow to political demands, also took on a critical tone. Up until this point, the medium had been used by the political power structures to manipulate society and had functioned as a historical resource (though one subject to frequent censorship). The turning point came in 1979, when Beijing's Zhongshan Park hosted the exhibition *Nature, Society, and Man*. This first-ever group exhibition of amateur photographers was organized by the April Photography Society (四月影会, *Siyue ying hui*), an independent art group active in the capital in 1979–1981 that sought to move away from socialistic realism and to return to autonomous photography. Social criticism in photography was slowly transformed into a search for new traditions that went hand in hand with the arrival of humanistic and existential works of literature from the West. In 1979, Deng Xiaoping announced the reform known as the Four Modernizations, with its emphasis on opening up to the world. These changes enabled China to transform itself into a modern economic power in which shortages were replaced by opulence. The 1980s were a decade of rebirth, a time when society (not just in political circles) worked to lift up a country that had been ravaged by the earlier Maoist experiments. For intellectuals, this period was a renaissance, as they emerged from isolation and began to find inspiration from European and American art, literature, and above all existentialist philosophy. Artistic experimentation, though still in the form of underground (*dixia*) art, flourished in music, film, literature, and visual art. For a brief period, China was home to freedom of expression and extravagant subcultures. The atmosphere differed significantly from that of the previous decade, when the entire country was still recovering from the dire consequences of the Cultural Revolution (1966–1967). Although many active participants in cultural life were inspired by Western artists and thinkers, it was not always easy to get one's hands on the source material. In the period from 1970 to 1980, when Xiao Quan was beginning to take an interest in photography, it was extremely difficult to find any reference works on photographic theory or to learn anything about the Western art world. In this context,

an important role was played by underground magazines and mimeographed, hand-bound samizdat editions of just a dozen or so copies passed from person to person – examples include the literary magazine *Image Puzzle*, *Today* (今天, *Jintian*) and many others. Somewhat later, a similar role was played in China's underground art scene by Ai Weiwei's trilogy *Black Cover Book* (1994), *White Cover Book* (1995), and *Grey Cover Book* (1998). Thanks to their author's American experience, Weiwei's publications could introduce their readers to books and critical texts by important international representatives of conceptual and performance art.

The Image That China Forgot

The Chinese Communist Party consistently uses censorship as a tool against the internet, freedom of speech, and specific individuals. In recent years, there have been regular reports of people detained by the Chinese government – for instance, the literary critic and Nobel Peace Prize laureate Liu Xiaobo (刘晓波), the artist Ai Weiwei (艾未未), and more recently the independent photographer Lu Guang (卢广), who is known for his images of people on the margins of society and his coverage of horrific examples of environmental degradation. News of his detention came in the fall of 2018, after he had traveled to Ürümqi, the capital of Xinjiang province, to meet with a group of local Uighur photographers. Xinjiang, located on China's western border, is known as an autonomous region of the country's Uighur minority. Over the past two years, there has been much talk about mass reeducation efforts or even the extermination of the local Muslim population in labor camps. A year after Lu Guang was detained, the Chinese government announced his release. The communist leadership fears photography's potential to document the country's human rights violations, a possibility that it is working hard to prevent. Of course, even evidence of groundbreaking historical events can be manipulated or forgotten, as shown by a brief BBC video shot last year on the occasion of the thirtieth anniversary of the Tiananmen Square massacre. The report called attention to the eternal question of photography – i.e., whether the fact of something being photographed necessarily means that the given moment or object ever existed. In the video, a reporter shows random passers-by the iconic photograph known as “Tank Man”, taken by the American photographer Jeff Widener on 5 July 1989, during the unrest of Tiananmen Square. Most of the people asked, however, had no idea of what the photograph depicted or the context in which it was taken. Xiao Quan's photographs, which have recorded fleeting moments in Chinese history, are only now finding their way outside China. In 2019, Italy's prestigious Rizzoli publishing house printed *Xiao Quan: In China When It All Began*, which marked the Western public's first introduction to his work as a whole. This event is now followed by the exhibition *Xiao Quan: Our Generation – Portraits of K.* at Prague City Gallery. We hope that the exhibited photographs will help to preserve a part of the history of the Middle Kingdom and thus ensure that it will be neither ignored nor forgotten.

***Xiao Quan: Naše generace – portréty K. / Our Generation – Portraits K.* Kurátor: Lü Peng. Planned end of exhibition: 7 March 2021; for any changes caused by pandemic-related limitations, see www.ghmp.cz. House of Photography**



Twenty-five years ago, when I first landed at the Beijing airport, I found myself on the stage set of Xiao Quan's photographs. Traveling with me were Topol's Sister and a youthful yearning to explore the exponential post-revolutionary euphoria of the early nineties. We had just opened up to the world, and I was determined to take proper advantage of this opportunity.

Understandably, I especially wanted to discover the things that they didn't talk about at school, the poetry that, just like back home, was certainly hiding in dark, out-of-the-way alleys and abandoned, forgotten corners, the pulsating life in places where the the firm hand of state power could not reach. While on my first scholarship, my classmates and I bought ourselves Flying Pigeon bicycles and set out on our journeys of exploration.

Parallels are a tricky thing. There was no Chinese equivalent to [the Czech punk band] *Psí vojáci*. Besides, as everyone knows, it is a big country, so try finding a needle in a haystack. Similarly, everybody knows that a foreign and anonymous observer will always see what they know, what their powers of perception are capable of identifying.

At the legendary artists' colony of the Old Summer Palace, we found only shadows of its bygone fame. Some construction was being planned, the place attracted far too many gawkers and adventurers, and the painters had long ago moved elsewhere. On the out-of-the-way sidestreets, we passed plain-looking villagers with bags over their shoulders, who shouted at us the entire time we walked down the street: foreigner, foreigner! The guaranteed authentic Beijing opera performance at the tea house was upon first glance an overpriced tourist attraction. Every trip was an adventure, but each ended differently than we had imagined.

The world around us continued to let us know that it was high time to take off our rose-tinted glasses. You can pretend all you like, but a green light really does not mean that you can cross the street without being hit by a car, motorcycle, speeding tuk-tuk, or aggressive bicyclist. Despite all its outward otherness, however, we still stubbornly felt a strange sense of belonging to this world. Back then, "China" was definitely not an enemy in the public space. After all, Chinese students had only recently been protesting for the same ideals as us, had gone on hunger strike, had risked and sometimes lost their lives in the name of freedom.

The streets were abuzz with day-to-day life, and the rest we find in books, films, music.

At the time, director Zhang Yimou and others

celebrated success at European festivals. Even Czech Television's "nighttime film club" showed a series of Chinese films. Out occasional little discoveries sometimes took on unexpected form, but that just made them all the more interesting.

In the end, I didn't fulfil my dream of seeing a rock concert by Cui Jian until ten years later. By then, it was a new millennium and a new ruling class. The arena was filled to the last place. All the tickets were for seating. An impermeable line of police stood tight together between the stage and the audience, all around the bottom, in the middle, and up in the galleries. And yet, when the rocker took to the stage the arena roared and never calmed down. He played songs from his new album, but towards the end of the concert, when he hit the strings and launched into *A Piece of Red Cloth*, the audience jumped from their seats and absolutely everybody sang along.

In the end, I even met those underground poets. Not in the underground, but at an event with a red fabric across the entire stage, with a lot of applause. Some young guy stuck a poorly printed publication in my hand, told me there was a contact in it, and disappeared. Later, my friend and I met with three poets and read their poems from this samizdat collection. We also translated a few into Czech.

One of them continues to write poetry and to encourage young people to be creative, another is still publishing poetry collection and also makes documentaries, most of them on social issues. However, due to the large competition, his documentary about rural children who have to choose between a basic education and life with their parents in the city, and about the activities who try to help these families, did not make it to the One World festival in Prague.

The same thing happened with his documentary about orphans. This year, he didn't submit any film. In the spring, he suddenly disappeared and nobody heard from him for about two months. Then he reappeared, but not his manuscripts and film material. He has to stay home for a year and is not allowed to go anywhere. But he is writing again.

The further removed we are from our nineties, the more painful it is to return. Today, it feels as if everything has been swept away by time. The observers took off their rose-tinted glasses long ago, and "China" is again being talked about as an enemy. Foreigners see supermodern buildings – the dirty, out-of-the-way alleys have been demolished or redeveloped. Red banners in the streets and slogans everywhere are ever more aggressive reminders of who is in charge. And yet the country lives. For those who want to see and hear, that earlier time still resounds in the undercurrents. Its ideals may have officially fallen with the coming of the tanks, but they did not die, at least not as long as there are people who lived these ideals and continue to pass them on.

The generation that Xiao Quan capture on his photographs as a young man is growing older, but they can still be heard. This year the author Fang Fang, a lady of retirement age, proudly stood up to a mob of zealous ultra-left patriots. The famous author Jia Pingwa has just published a new novel about how, during the student protests, the young Jia Pingwa was banned from publishing his novel about the western city of Xijing and how he was nearly corrupted by fame. And even today, young guitarists will, if asked, play Cui Jian's songs with all their heart and get half the bar to dance alone. In fact, Cui Jian supposedly said, "Don't you tell me that you're a different generation. As long as Mao's portrait continues to hang over the Gate of Heavenly Peace, we are all one and the same generation."

Zuzana Li is a sinologist and literary translator (Yan Lianke, Liu Zhenyun, Ning Ken, Liao Yiwu, Su Tong, Eileen Chang, Fang Fang, Jidi Majia, and others). Many of her translations have been published as part of Verzone publisher's Xin series, including her most recent work – a translation of Dong Xi's novel *Life Without Language*.



Proces starý jako lidstvo

Pavel Klusák

Jan Jedlička^{J J} se vypravuje do krajiny od sedmdesátých let. Bohatství forem a jedinečnost přístupu odrazí retrospektivní výstava v prostorách Městské knihovny. Lze s ní putovat časoprostorem Jedličkova života. Po letech s italským jihotoskánským krajem Maremma se malíři, grafikovi, fotografovi a dobyvateli pigmentů otevřela i česká krajina.

P K Vaše první práce s pigmenty vznikly na ostrově Elba. Jak se to stalo?

J J Jsou tam opuštěné doly, všechno na bázi železa. Kromě rudy, která se tam těžila, byly na Elbě i rudky: obarvená slisovaná zemina v přírodním stavu, ze které se přímo na ostrově vyráběly rudky na kreslení. Takže v dolech zůstaly hlavně červené kousky, ale překvapivě i odstíny fialové a modré. To mě fascinovalo. Začal jsem z nich dělat barvy.

P K Je to váš postup, nebo starý recept?

J J To je proces starý jako lidstvo. Dřív se barvy braly výhradně z přírody, odkud jinud? Louhování barev si samozřejmě nějak musíte zažít: Některé pigmenty jsou těžké a klesnou dolů, některé naopak vyplavou...

P K Jak jste objevil „svůj kraj“, jihotoskánskou Maremmu?

J J Geologický pás se od Elby táhne na pevninu. Tak přišel impuls, abych se vypravil do Maremmy: italského kraje, který jsem poprvé navštívil v roce 1977 a vracím se tam dodnes. Navštěvoval jsem tu svého přítele Mikuláše Rachlíka, kamaráda ještě z akademie. V sedmdesátých letech jsme podnikali cesty po intervencích Ertusků v krajině. To mě vždycky nesmírně zajímalo: co udělají čas a příroda s dávnými zásahy do krajiny. Systematicky začal pracovat v krajině Maremmy.

P K Která technika u vás přišla jako první?

J J Důležité je, že jsem začal dělat všechno dohromady. Chodil jsem ověšený jako vánoční stromček: fotoaparáty, desky s papíry, kufřík. Výpravy za pigmenty jsem „dokumentoval“ kresbami tužkou i fotograficky, svého času i polaroidem.

P K Na pražské výstavě nechybějí vaše mezzotinty.

J J Mezzotinta byla první reprodukční technika: v sedmnáctém století se s ní reprodukovaly obrazy. Tato spojitost s fotografií pro mě byla podstatná: jsem to já, kdo u nich vyvolávám světlo. Původní desky jsou úplně černé: mají jemnou strukturu, před vámi je čistá sametová černá. Místa, která mají být v tisku světlá, leštím: a tím vnáším do obrazu světlo. Fotografie v sobě nemá nic haptického. Procesem tisku se do obrazu vrací tělo, fyzický prvek. Některé mezzotinty jsou až dvoumetrové. Nejsou to malé formáty, skici, anekdotky. Mezzotinta má takovou důstojnost, jakou má sama krajina.

P K Co vás přitahuje na kraji, s jehož permanentní proměnou vedete jako tvůrce dialog už pátou dekádu?

J J Maremma má v průměru čtyřicet kilometrů. Když tam přijedete, otevře se před vámi obrovský prostor se zvláštním světlem. Člověk ho hned neobsáhne: krajina ho přiměje prochodit ji, pěšky projít její jednotlivé úseky. Má až americké proporce. Medicejští tu zahájili odvodňovací práce, protože kraj byl nasáklý vodou, nebylo to tam obyvatelné, v létě se celé město vystěhovalo kvůli komárům. Existují písně jako Maremma amara – Hořká Maremma. O kraji se mluvilo jako o otráveném. Ještě za Medicejských tu přeložili tok dvou řek. Ve velkých rybnících sedimentovala zem, postupoval proces zbažinatění. Postupně se tak pustina přeměňovala na úrodnou půdu.

P K Takže jste viděl, že kreativní práce se zemí, s hornatým obalem Země, má v Maremmě velkou historickou roli.

J J Snažil jsem se to propojit. Jasně barvy, které jsem odsud vydobyl, pocházejí z kopců a dolů, jsou to oxidy železa, manganu, mědi. Pigmenty nebarevné, tedy barevně nevýrazné, jsou sedimenty z krajiny.

P K Vybudoval jste překvapivě široký vzorník. Až nad ním si leckdo uvědomí bohatou barevnou škálu neživé přírody...

J J Na to je potřeba jeden život. Než něco najdete, trvá to. Věci se taky dějí náhodou. Chodil jsem k stavebním pracím, k silnici nebo když proráželi kopec pro nový průjezd. Vrstvy hornin tam byly jako dort, stačilo nabírat. Musel jsem hned, po prvních deštích se vrstvy na povrchu spojí do jediné neutrální hmoty.

P K Co se v přírodě nedá najít?

J J Poměrně vzácné jsou odstíny modři. Azurity se najdou jen po úlomcích – pokud tedy nevíte, kam jít a kde kopat.

P K Je to práce sólisty?

J J Ano, protože musíte mít trpělivost. Když jdu občas s rodinou, s klukem, je to pěkný výlet. Ale převážně jsem chodil do krajiny sám. V dokumentárním filmu vypadám jako pěší poutník, ale je tam vidět i auto, bez kterého by to nešlo. Když někde naberete pět kilo kamení a jste k tomu ověšený aparáty, musíte to nějak transportovat.

P K Jaký je rytmus vaší práce v kraji Maremma?

J J Pro práci v Maremmě jsem se rozhodl v roce 1977. Od té doby se tam vracím, každý rok několikrát. Potřebuji ale pauzy: jakmile se pro vás stane krajina každodenní záležitostí, začnete ztrácet citlivost. Přestanete vidět rozdíly. Pokaždé, když jsem tam nějaký čas pracoval, začal jsem, řekněme po měsíci, cítit, že už tolik nerozlišuji. Tak to byl čas zmizet. A po čase znova: ono se taky mezitím v kraji něco změní. Krajina se mění pořád: už jen během ročních období prodělávají místa vývoj. Záběry z identického místa během roku se opakují v knize *The Circle / Il Cerchio*.

P K Od konce sedmdesátých let do dneška se svět proměnil tak, že by to nikdo nepředpověděl: společensky, politicky, technologicky, environmentálně a klimaticky. Jaké konkrétní změny vidíte na „své krajině“?

J J Především: Dnes už bych tam všechny ty věci

nemohl dělat. Maremma prošla zásadní proměnou. V sedmdesátých letech to bylo ještě divoké. Příroda tam vládla podle svých zákonů: všude spousta hmyzu a ptáků, bylo to živé. Dnes už jsou ta místa vypráškovaná – kvůli turistům. Nepotkáte jediného komára, ale tím pádem mizí i ptáci. Všechno je organizované. Dříve jsem mohl svobodně chodit krajinou, dnes je všechno kontrolované zákazy a kamerami. Vznikl národní park. Dnes už bych nemohl realizovat dlouhé pěší chůze po stezkách a hrázích.

P K Z téhle situace vznikla vaše nedávná fotografická kniha nazvaná *200 m*.

J J Ano, zjistil jsem, že dnes se můžu na pobřeží pohybovat svobodně na úseku pouhých 200 metrů – ty zbývají, nezařazené. Fotografoval jsem písečnou pláž, moře a oblohu jen z tohoto vyděleného místa. Každá fotografie je čtvercová a černobílá, i prostor, v němž jsem se pohyboval, byl čtvercem o hraně 200 metrů.

P K S pigmenty pracujete i v Česku. Dokonce vás kontaktovala komise při UNESCO, která chtěla prosadit použití přirozených „pražských“ pigmentů v nových stavbách a rekonstrukcích.

J J Oni si tenkrát ode mě vypůjčili můj pražský vzorník barev. Sbíral jsem v Prokopském údolí, na Bílé hoře, v Divoké Šárce, u Kbel. Zkrátka tam, kde se zachovala původní příroda. Komise si přála prosadit, aby se právě tyto „přirozené“ barvy v Praze používaly. Vlastně nevím, v co přesně celý návrh vyústil. Ale když teď chodím po Praze, na stavbách ty barvy vidím.

P K Mají Čechy svou specifickou barvu?

J J Země zelená česká! S barvou tohoto jména pracovala italská gotika, sienská škola jí podkládala inkarnát, tedy pleť. Snad to byli Benátčané, kteří od nás tehdy českou zelenou vyváželi sjako cennost. Ještě v osmdesátých letech minulého století ji vykupovali v západním Německu od českých restaurátorů, kteří ji tam občas dovezli. Dnes už se země zelená česká nenajde. Zbylo mi pár kousků.

Jan Jedlička. Kurátorka: Jitka Hlaváčková. 3/3-25/7/2021, Městská knihovna, 2. patro.





Jan Jedlička, *Horizonty (Praha) / Horizons (Prague)*, 2018
 Jan Jedlička, *Velká Praha / Great Prague*, 2012



A Process As Old As Humankind Pavel Klusák

Jan Jedlička has explored the landscape since the 1970s. His diverse range of forms and unique approach are now reflected in a retrospective exhibition at the Municipal Library that takes you on a journey through the space-time of Jedlička's life. After years exploring the landscape of the Maremma region in southern Tuscany, this painter, printmaker, photographer, and conqueror of pigments has turned his gaze on the Czech landscape.

P K Your first works with pigments were made on Elba. How did they come about?
J J There are abandoned mines there, all related to iron. Besides the iron ore that was mined there, Elba also had red chalk: colored compacted earth in a natural state, that was pro-cessed on the island into red chalk for drawing. So there were red pieces of earth left over in the mines, but surprisingly also shades of blue and purple. That fascinated me. And I began to turn them into paints.
P K Did you use your own method or an old recipe?

J J It's a process as old as humankind. Before, colors were taken exclusively from – where else? – nature. Of course, leaching colors is something you have to experience: Some pigments are heavy and sink to the bottom, while other float to the top...

P K How did you discover "your" landscape, the Maremma of southern Tuscany?
J J The geological layer stretches from Elba to the mainland – hence my first impulse to set out for the Maremma, the Italian region that I first visited in 1977 and where I return again and again to this day. It is where I would visit my friend Mikuláš Rachlík, whom I knew from the academy. In the 1970s, we went on trips in search of Etruscan interventions in the landscape. I was always immensely interested in what time and nature had done to ancient alterations to the landscape. And so I began to systematically work in the landscape of the Maremma.
P K Which technique was your first?
J J It's important that I began to do them all together. I would walk around decorated like a Christmas tree: camera, folders with papers, carrying case. I "documented" my pigment expeditions in pencil drawings and photographs – back in the day with Polaroids.
P K The Prague exhibition also includes your mezzotints.
J J Mezzotint was the first reproduction technique: It was used in the seventeenth century to reproduce paintings. Its association with photography was important for me: It is I who brings out the light in them. The original plates aren't completely black, but have a fine structure. Before you is a pure velvet black. I polish the places that are supposed to be light in the print, and thus bring light into the picture. There is nothing haptic in photography. The process of printing returns the body, a physical element, into the picture. Some of the mezzotints are up to two meters tall. They are not small-format pieces, sketches, anecdotes. Mezzotint has the kind of dignity found in the landscape itself.
P K What draws you to this region? You have now spent five decades engaged in dialogue with its unceasing transformation.
J J The Maremma is forty kilometers wide on average. When you come there, an immense space with a strange light opens up before you. You cannot encompass it all at once: The landscape invites you to walk it, to explore its various segments on foot. It has almost American proportions. The Medici started draining this land because it was covered in marshes, uninhabitable. Entire cities would empty out in the summer because of the mosquitoes. There are songs like Maremma amara – Bitter Maremma. People spoke of this land as a poisoned land. During the reign of the Medici, they diverted the flow of two rivers. Large ponds were built for the sedimentation of silt, and the process of draining the marshes began. Over time, this wasteland was transformed into fertile soil.
P K So you saw that creative work with land, with the rolling surface of the Earth, has a long history in the Maremma.
J J I tried to bring it all together. The bright colors that I took from there come from the region's hills and mines. Oxides of iron, manganese, copper. Uncolored pigments – meaning with less distinct colors – come from sediments.
P K You have put together a surprisingly diverse catalogue of colors that reminds us of the rich scale of colors found in non-living nature...
J J It requires an entire lifetime. It takes a long time before you find something. Things also happen by chance. I would go to construction sites, along the road, or when they cut through a hillside. The layers of earth were like a cake – all you had to do was take a slice. But I had to go right away. With the first rains, the layers on the surface blend together into one single neutral mass.
P K What cannot be found in nature?
J J Shades of blue are relatively rare. Azurites can be found only in bits and pieces – unless you know where to go and dig.
P K Is it solo work?



Maliř, grafik a fotograf Jan Jedlička
 Painter, graphic artist, and photographer Jan Jedlička
 Qartal 01 A Process As Old As Humankind

J J Yes, because you have to be patient. Sometimes I go with my family, with my son, and it's a nice trip. But for the most part I would explore the landscape on my own. There's a documentary film in which I look like a pilgrim, but you can also see a car, without it which it would be impossible. If you gather five kilos of stones somewhere and have all kinds of equipment hanging off you, you need some way of transporting it all.
P K What does your working rhythm in the Maremma look like?
J J I first decided to work in the Maremma in 1977. Since then, I return there several times a year. But I also need to take breaks: Once the landscape becomes an everyday affair, you begin to lose your sensitivity. You stop seeing differences. Whenever I have spent some time working there, I always begin to feel – after about a month, let's say – that I no longer differentiate as much. That's when it is time to disappear. And after some time, to come again: Things change in the landscape in the meantime. The landscape is always changing: Places change enough just with the seasons. You can see photographs from the same place over the course of a year in the book *The Circle / Il Cerchio*.
P K The world has changed so much since the late 1970s, in ways that nobody could have predicted: society, politics, technology, the environment, the climate. What specific changes do you see in "your" landscape?
J J Mainly: I could not do all those things there today. The Maremma has been fundamentally changed. In the 1970s it was still wild. Nature ruled by its own laws: Everywhere lots of insects and birds. It was alive. Today, all those places are sprayed – because of the tourists. You won't encounter a single mosquito, but that also means the birds are gone. Everything is organized. Before, I could walk the countryside freely, but today everything is closed off and protected by cameras. There's a national park. Today, I could not go on such long hikes along footpaths and dikes.
P K This situation produced your recent book of photographs, *200 m*.
J J Yes. I discovered that today I can move freely along just 200 meters of shoreline – that's all that is left, unclaimed. I photographed a sandy beach, the sea, and the sky from just this one segregated place. Every photograph is square and done in black-and-white, since even the area where I took them was a square measuring 200 by 200 meters.
P K You work with pigments in the Czech Republic as well. You were even contacted by a UNESCO committee that wanted to promote the use of natural "Prague" pigments in new buildings and renovation projects.
J J They borrowed my catalogue of Prague colors, which I had collected in Prokop Valley, at White Mountain, in Divoká Šárka, and near Kbely – wherever some original nature had been preserved. The committee wanted to implement some rule that these "natural" colors would be used in Prague. I don't actually know what happened with their proposal. But when I walk through Prague today, I can see those colors on buildings.
P K Does Bohemia have its own specific color?
J J Bohemian Green Earth! The Italian Gothic worked with a color by this name. The Siennese school used it with carnation, the tincture for skin color. It may have been the Venetians who imported Bohemian Green as a valuable commodity. As late as the 1980s, they would buy it from Czech art restorers in West Germany, who sometimes imported it there. Today, you won't Bohemian Green Earth anymore. I have a few pieces left.

Jan Jedlička. Curator: Jitka Hlaváčková.
 3/3–25/7/2021, Municipal Library, 2nd floor.

Mír mezi duchem a hmotou

Jakub Lipavský

Existují otázky pokládáné jinak než slovy: dá se na ně odpovědět sádkrou, betonem, železem. Tak vnímá sochař a malíř Jakub Lipavský tvorbu Moniky Immrové. Lipavského esej publikujeme u příležitosti retrospektivní výstavy soch, reliéfů a grafik Moniky Immrové *Tříbení* v prostorách Colloredo-Mansfeldského paláce.

Motto:
Nezáleží na tom, kdo mluví. *Michel Foucault*

Představte si muzeum plné soch, které jsou vystavené jedna vedle druhé, zcela nahodile, bez ohledu na stáří, provenienci, autora nebo téma. Nemají žádné popisky, nedozvíte se, jak se která jmenuje nebo kdo ji udělal. Zkrátka, můžete mezi nimi jen chodit a dívat se. Mohli byste třeba hádat, co je jak staré, nebo které sochy jsou od jednoho autora. Ale vás žádné takovéto hry nezajímají. Zajímá vás jenom „co?“, „jak?“ a občas taky „proč?“. Brzy zjistíte, že „co?“ nelze u sochy oddělit od „jak?“, a v posledku vás ono „co?“ vlastně nezajímá.

Taktéž si brzy všimnete, že „proč?“ se ptáte jen u věcí, které vás nijak neoslovují, které vám připadají špatné, zbytečné. U těch, které se vám líbí, které k vám intenzivně promlouvají, vás ta otázka vůbec nenapadne. Nakonec si tedy z toho obrovského bazénu nalovíte pár věcí, které jsou podle vás nejlepší, nejkrásnější, nejmocněji na vás působí, zkrátka vám různými způsoby přinášejí určitý pocit uspokojení.

Monika Immrová se nikdy nesnažila pomoci „co?“ omlouvat nedostatky „jak?“. Vždy prokazovala svojí práci, že způsob, jakým je socha udělaná, představuje klíč k jejímu

smyslu. Umělec smysl sochy tvoří v přímém přenosu přímo ve hmotě. „Už to mám vymyšlené, udělám to pak“ tady neplatí (tedy můžete to pochopitelně udělat až pak, ale budete vše muset znovu vymýšlet). Všechna omáčka, nánosy názvů, výkladů, konceptů, kurátorských záměrů, kultů autorství, kunsthistorických šuplíků, absurdních představ o korelaci kvality a úspěchu, všechen tenhle balast nehrál nikdy v tvorbě Moniky Immrové žádnou roli. Monika se ve svém radikálním a jasném způsobu práce dostává až na samu mez formalismu; formalismem rozumějme stav, kdy režii tvorby převzala forma, materiál, nářadí, zkrátka když opratě už nedrží umělec, ale prostředky. Ostatně ti nejlepší umělci se většinou pohybují na různých nebezpečných rozhraních, protože jim jde o dovedení určitých principů na samu úvrať. Do míst, kde další cesta už vede dolů, do formalismu, kýče, bezbřehé svobody nahodilosti, k naprostému podlehnutí principu nebo dokonce metodě.

Monika je v nejlepším smyslu umělkyní tradiční. Ví velmi dobře, že „pokroku“ se na tomto poli nedosahuje revolucí, ale věrností sobě samé. Fakt, že je pevně



Monika Immrová, *Území čtverce III/L*, 2017
Pohled do výstavy *Monika Immrová: Tříbení*, Colloredo-Mansfeldský palác, 2020
Qartal 01 Jakub Lipavský, Monika Immrová





κ Monika Immrová, *Květiny*, 2006
 κ Monika Immrová, *Hlava II*, 1998
 Monika Immrová, *Hlava III*, 1999
 Monika Immrová, *Lora*, 2015

zakotvená v tradici, nevede k tomu, že by její věci působily anachronicky, nebo že by opakovala, co už tu bylo. Jednoduše proto, že ona sama žije teď. Umělec, který je věrný sám sobě, je vždy současný (Jáchym Topol v jednom rozhovoru na otázku, jestli považuje román za mrtvý, odpověděl, že ne, protože zrovna jeden píše).

Gnóthi seauton, bylo vytesáno nad Delfskou věštírnou. Poznej sám sebe. Podle Zdeňka Neubauera neznamenalo výzvu k autoreflexi myšlení, k analýze vědomého já. Vědomí, jáství, vůle, světlo, duch, jazyk (logos) je jen malou částí toho sebe, které má člověk poznat a být mu věrný. A socha je dobrý způsob, jak onoho celého člověka vyjádřit. V tomto smyslu jsem přesvědčen, že výtvarné umění a sochařství obzvlášť je určitou odpovědí na kulturu v širokém smyslu toho slova. Sochařství směřuje kulturu s přírodou (Sigmund Freud by jistě souhlasil) patrně právě svojí pevnou zakotveností ve hmotě. Díky tomu se ke slovu dostává druhý pól člověka, to nevědomé, tělesné, ženské, nelogické, archetypické. Dobrá socha je mír mezi duchem a hmotou. To, že umělec nevyjadřuje něco, ale spíš sebe, pochopila Monika velmi záhy a velmi dobře. Umělec „rozumí“ určitým jevům, které jsou mu vlastní a pomáhá svojí tvorbou ostatním „pochopit“ je také.

O Monice by se dalo říct, že nejlépe rozumí čáře. Dokáže s její pomocí budovat prostor (to jistě úzce souvisí s jejím odvěkým zájmem o architekturu), dokáže s ní delikátně členit objem. Podívejte se na sochu *Postava II* z roku 2008 a všimněte si jemné vodorovné linie, která ji dělí přibližně v polovině. Je to okraj trička? Není? A je to vůbec figura? Chcete to vědět? Já ne. Vidím něžnou linii, zhmotnělou čáru, a ona mi všechno řekne sama. Znáte reliéfy legionářů na pražském Vítkově od Karla Pokorného? Viděli jste někdy, jak nepopsatelně nádherně jsou udělané? Komunisti je v padesátých letech chtěli zničit, ale Antonín Zápotocký (sic!), jsa vyučený kameník, to nedovolil, protože jsou tak božsky vysekaní! Existuje o tom anekdota: Přijde Karel Pokorný do nebe a ke svému údivu tam potká Antonína Zápotockého. Ten ho hned zdraví: „Karle, kde ses tu vzal? Ty, taková svině!“ A Pokorný na to: „No já jsem tu za ty legionáře, ale co ty?“ Zápotocký: „Vidíš to? Já taky.“

Nemyslím, že by Monika potřebovala být zachraňovaná před peklem, ale kdyby náhodou, tak v její tvorbě se najde dost momentů, které by jí tu službu prokázaly. Třeba ten okraj trička.

Největším zjevením posledních let pro mě ale zůstává Moničina série reliéfů. Začaly vznikat původně jako návrhy na součást fasády jednoho soukromého domu. Měly být lité z betonu přímo do bednění spolu s barákem. K realizaci bohužel nakonec nedošlo. Pro Moniku to ale znamenalo začátek obsáhlé série reliéfů ze sádky, kartonu, betonu a později i litiny.

Že je Monika mistr čáry, to už jsme si řekli. Ale v tomto případě dostává čára ještě další rozměr. Reliéfy jsou na hony vzdálené nějakým chladným myšleným geometrickým variacím. Jsou, každý zvlášť, osobité, osobní, živoucí, jsou dokonalým smířením čáry myšlené a čáry

živé. Balancují mistrovsky mezi nebezpečím bezbřehých geometrických her a neproblematickou, ale nic nefíkající lyrickou modelací. Nemají nic společného s matematikou a její logikou.

Čára, úsečka, střed, úběžník tady nejsou myšlené, ale pouze a dokonale citěné. Vytvářejí prostor. Je až neuvěřitelné, jaký požitek může člověku způsobit několik nakloněných ploch, jak intenzivní prostor v sobě a kolem sebe můžou zformovat. Pro mě jsou tu zodpovězeny určité otázky, které ale nejsou formulovány v jazyce, tudíž se na ně ani jazykem neodpovídá. Odpovídá se na ně tělem, hmotou nebo prostě sádkou, betonem, železem.

Vzpomínám si na jedno setkání s Monikou, možná úplně první: v roce 1995, při přijímacích zkouškách na AVU. Stáli jsme nad Moničinou sochou *Vlkodlak*, se kterou se hlásila do sochařské školy. Otázku jednoho z pedagogů sochařského ateliéru: „Co to teda vlastně je?“ považovala Monika už tehdy za nemístnou. Přece vidí, co to je, ne? Tím se obloukem vracím k muzeu na začátku textu. Stojím před Moničinou sochou, nevím, co to je a neptám se. Ne proto, že by mě nezajímaly odpovědi, ale že mě nenapadají žádné otázky. Vidím, vnímám. Toť vše.



Monika Immrová: *Tříbení / Refinement*. Colloredo-Mansfeldský palác. Kurátorka: Iva Mladíčová
Výstava se koná do 7. Března 2021.

Jakub Lipavský je autorem instalací, soch, zemních soch, neformálních kapliček a pomníků. Studoval na pražské Akademii výtvarných umění v ateliérech Jindřicha Zeithammla a Vladimíra Skrepla. „Podobně jako otisk prstů nebo duhovka oka je umělecké dílo nositelem nezaměnitelného jedinečného pocitu,“ napsal v textu, kterým doprovodil výstavu Moniky Immrové v Domě umění České Budějovice v roce 2017. Žije a pracuje v Litvli.

Pojď blíž, Bienále. Zkušenost a emoce

Pavel Klusák

Rozhovorem s kurátorkou Terezou Stejskalovou^{T S}, kurátorem Vítem Havránkem^{V H} a výkonnou ředitelkou platformy tranzit.cz Veronikou Janatkovou^{V J} se ohlížíme za výrazným a rozsáhlým *Bienále Ve věci umění / Matter of Art*. První ročník nového bienále se uskutečnil ve spolupráci tranzit.cz s GHMP: otestoval, jak může spolupracovat mladší nezávislá organizace s veřejnou institucí.

Q Nový časopis, na jehož stránky směřuje náš rozhovor, se chce zabývat i rolemi galerie pro dnešní uměleckou scénu a širší společnost. Redefinuje se v dnešní době úloha galerie?

T S Diskuse na tohle téma probíhá už nějaký čas. My v Tranzitu jsme její součástí. Je pro nás podstatné neprezentovat témata jen ve formě vybraných uměleckých děl, ale i institucionálním fungováním. Teď narážím na to, že Bienále bylo přístupné zadarmo a že bylo striktně bezbariérové. Už při přípravě výstavy jsme se dohodli, že na těchtole aspektech budeme trvat za všech okolností.

Q Bienále bylo rozsáhlé. Co jste si přáli vystavit především?

V H Jak vyplývá z názvu *Pojď blíž*, výstava se snažila zprostředkovat typ prožitků, emocí a zkušeností, které v mainstreamovém diskurzu zůstávají stranou. Nabídnout výlet do opomíjených míst, která běžně nejsou divákovi přístupná. Přáli jsme si co nejautentičtěji nechat mluvit lidi z těchto oblastí, které jsme chtěli z okrajů posunout do centra Bienále. Příklady? Minoritní zkušenosti Romů.

Diaspory cizinců, kteří žijí v Čechách. Ale také feministické zkušenosti, queer tematika, sexualita a další okruhy, o kterých se vinou určitých tabu veřejně mluví jen omezeně. Zprostředkování „chybějící“ zkušenosti pro nás bylo leitmotivem výstavy.

V J A vždycky platí, že se zaměřujeme na dlouhodobé spolupráce. Nejde o to, aby vznikl jeden vydělený projekt. U každého z partnerů, s nimiž spolupracujeme, chceme poznat, jaké mají zájmy a kam směřují. Pokud možno si vzájemně naslouchat, vědět, kam míříme a zda můžeme postupovat společně. To byla hlavní motivace – ať už jsme rozvíjeli společné projekty s Mothers Artlovers, společností Freya pro asistenci postiženým a jejich sexuálnímu životu, nebo neziskovkou Slovo 21, která zlepšuje postavení Romů a cizinců u nás. Takhle jsme spolupracovali se všemi.

T S V Bienále se odrazila i dlouhodobá „tranzitácká“ snaha nevidět věci jen v západo-východní perspektivě, které jsme v Česku tak přivykli. U nás přžívá dichotomie: existuje evropský Východ, ke kterému jakoby nechceme patřit, jakkoli nás k němu občas řadí; a oproti němu existuje civilizačně pokročilejší Západ. Tahle perspektiva nás



Bienále Ve věci umění / *Matter of Art* 2020. Foto Petr Zewlakk Vrabec
pohled do výstavy *Bienále Ve věci umění / Matter of Art* 2020





Candice Breitz, *Labour*, 2019 (pokračující projekt)
Milan Mikuláščík, *Makapansgat (Covers)*, 2016 (pokračující projekt)



příliš nezajímá. Chceme se na věci dívat spíš z perspektivy globální, Vítek tomu říkává třetí hlas. Dějiny umění i další jevy si prohlížíme z nezápadního úhlu pohledu, třeba prizmatem globálního Jihu nebo jihovýchodní Asie.

Q Proto je pro vás tématem i vietnamská komunita v Česku: skrze ni nahlížíte českou koexistenci s kulturní odlišností.
T S Pozvali jsme umělce jménem Tuan Mami. Dlouhodobě jsme spolupracovali, dojížděl k nám (i když kvůli pandemii byl v poslední fázi osobní kontakt zase omezený). Tuan už dřív spolupracoval s vietnamskými diasporami na různých místech světa. My jsme chtěli navázat na rešerši, která se ptá, proč u nás vůbec žijí Vietnamci. Byl by omyl myslet si, že jsme před rokem 1989 byli důsledně mezinárodně izolovaní: československá diplomacie se vztahovala k zemím globálního Jihu včetně Vietnamu. Tuan Mami je dost komunitní typ: kontaktoval první i druhou generaci našich Vietnamců a vedl s nimi dialog. Připomněl místním, že jsou také členy vietnamské diaspory, která je rozptýlená po mnoha místech světa a vzájemně spolu čile komunikuje. Česko-vietnamské soužití a integrace bývají prezentované jako úspěšný příběh. Ale Tuan Mami vytvořil pro výstavu tři videa, která poukazují spíš na temnou, odvrácenou stránku: že to konkrétní Vietnamci u nás nemají jednoduché. Potýkají se s problémy, o nichž česká majorita víceméně nemá ponětí.

V H Tahle konkrétní spolupráce navazuje na naše dlouhodobé aktivity a rešerše. Před několika lety jsme pořádali sympozium s českými Vietnamci zaměřené na jejich život u nás od padesátých let dodnes. Vystoupila celá řada místních Asiátů z různých oborů, literatury, filmu, výtvarného umění; bylo to zajímavé a plodné a navázali jsme kontakty pro další práci.
T S Když do záhlaví výstavy umísťujeme slogan „Kultura není nevinná”, máme na mysli právě absence těchto témat ve většinové kultuře u nás.

Q Bienále vznikalo v koprodukcí Tranzitu s GHMP: jedna z expozic byla umístěna v prostorách pražské Městské knihovny. Jaká byla ta spolupráce? Přece jen Tranzit patří k nezávislé scéně a metropolitní galerie je institucí klasického typu.
V J Jako Tranzit vytváříme akce jiného typu než GHMP, ale u příležitosti Bienále jsme si přáli spojit se s „institucí”. S etablovaným subjektem, který by měl spolu s námi zájem na tom, abychom oslovili širší veřejnost s tématy, kterým se Tranzit věnuje už dlouho. Bylo to svého druhu strategické rozhodnutí. Bez GHMP by se Bienále těžko podařilo udělat v dostatečném tvaru a šíři.
T S Spolupráce dopadla, myslím, opravdu produktivně. To neznamena, že by odehrála bez střetů – ale k těm dochází vždycky. Myslím, že jsme přišli s impulsy, jejichž naléhavost velká galerie pociťuje také, ale zatím na ně neměla kapacitu a dostatečnou možnost soustředění. Přišli jsme třeba s důrazem na to, že nebudeme nic dělat v bariérových prostorech. Bylo to ultimátum, které jsme nastavili sami sobě: a přeneslo se i na spolupracující GHMP. Věřím, že naše postoje mohou v Galerii nastartovat procesy, které by si jinak nezjednaly takovou váhu.

Q Jakou novou zkušenost jste jako Tranzit udělali

při spolupráci s GHMP v jejich prostorách?
T S Možná se budete divit, ale velmi zajímavá pro nás byla spolupráce s kustody. Často si ani neuvědomujeme, že každou výstavu a její atmosféru silně ovlivňují lidé, kteří jsou dlouhodobě na místě. Tím, zda se na vás usmívá, zda vás peskuje nebo vám poskytuje doplňující informace: jakou kolem sebe šíří náladu. Pro Tranzit to bylo zajímavé setkání: včetně komunikace o tom, jak výstavu vnímali.
V J Ta výstava není zrovna oddechová, potřebovali jsme na místě spojence, kteří by návštěvníkům dokázali případně něco objasnit, dovysvětlit.

Q Mohli jste ovlivnit složení kustodů?
T S Dokonce museli. Vůči umělcům jsme museli naplnit určité závazky a ty se práce kustodů dotýkaly. Měli jsme konkrétní videoinstalaci *Labour*, zachycující v určitém kontextu porody, a tam vzešla od autorky Candice Breitz řada konkrétních požadavků: že je v galerii budou hlídat jen ženy a o čem budou s návštěvníky komunikovat. Bylo pro ni důležité, aby kustodi dílo skutečně chápali, rozuměli intenci autorky a kontextům díla. Vinou pandemie nemohla Candice být v bezprostředním kontaktu s kustody, ale natočila pro ně video.
V J Musím říct, že z jejího vztahu ke kustodům jsem se učila. Nebrala je jako součást muzejní instituce, navazovala osobní kontakt, kladla důraz na porozumění.
V H Kustodi jsou lidé, kteří ve výsledku stráví na výstavě nejvíc času ze všech – víc než návštěvníci, umělci a kurátor, jsou tam třeba v osmihodinových směnách. První, co tvůrce výstavy musí udělat, je, že se s nimi sejde a jedná s nimi jako s partnery: provede je výstavou a přátelsky i odborně jim ji vysvětlí. To na Bienále proběhlo. Další věc je, že na pozici kustodů nemusejí vždy pracovat jen uměnímilovní důchodci. Ohromně se to změnilo v bratislavské Kunsthal, kde jsou ve výstavě studenti a na tričku mají výzvu, aby je návštěvníci případně oslovovali se žádostí o vysvětlení. Tohle úplně změnilo prostředí ve výstavě, když cítíte, že je v ní někdo, kdo o ni má zájem.

Q Rozhodli jste se pro nulové vstupné, tedy pro trvalou a úplnou přístupnost Bienále pro kohokoli. Jak se to promítlo do průběhu výstavy?
V H Nulové vstupné uvolňuje kurátorům ruce v tom, že divákům dává čas. Lze si říct: udělali jsme maximum pro to, že se lidé mohou vracet a někdy se třeba podívat výlučně na jeden film, mají-li právě dvacet minut času. Už nevymýšlíme jen lineární průchod výstavou: tady víc přemýšlíme o rozčleněném prostoru, který se dá vnímat v různých časových variantách.
T S Když jsme výstavu koncipovali, nemohli jsme ignorovat, že zařazujeme videa náročná a dlouhá. Počítali jsme s tím, že návštěvníci budou mít možnost vracet se k dílům, která je zaujala, nebo k filmům, které nezhlednou najednou celé. Kustodi nám potvrdili, že lidé se na výstavu opakovaně vraceli.

Q Opakovaně se zmiňujete o výzkumech a rešerších. Staly se pro vás niternou součástí práce dnešních umělců a kurátorů?
V H V Tranzitu jsme vždycky měli sklony k výzkumným projektům. Zajímalo nás umění, které je ve společnosti ukotvené skrze vědomostní výzkum. Neznamena to, že

by umělecká stránka pro nás byla nepodstatná: vůbec ne. Vždycky jsem se vyhýbal „suchařině“, kde převládají dlouhé texty a dílo připomíná vědecký časopis.

T S S Bienále jsme zacházeli tak, aby výstava byla i tělesný zážitek. Aby vyvolala silné reakce, které nejsou intelektuální.

V J Není náhoda, že v našem hovoru se opakují výrazy zkušenost a emoce. Skutečně jsme si přáli, aby Bienále komunikovalo i skrze emoce.

V H V umění je v posledních řekněme sedmi letech populární určitý neoromantismus. Jako by se postkonceptualismus zdál už moc suchý, moc orientovaný na mozek. Proto se mladí umělci začali obracet k iracionalitě a vyjádření jako je fantasy a sci-fi. I k romantickým formám. Na AVU potkáš studenty, kteří náhle zase obdivují Františka Skálu. My jsme se skrze dotyk emocí nechtěli bezhlavě vracet kamsi do minulosti, ale naopak – polemicky vyložit

na stůl emoce, které jsou v sociálním a speciálně politickém prostředí dnes silnou devizou a paradoxně hýbou světem.

T S Sociální sítě jsou typickým prostředím, které vydělává na emocionálních reakcích lidí.

V H Volby se dnes vyhrávají přes emoce. I proto vyvolala emotivní stránka Bienále celé spektrum reakcí včetně kritiky: dovídali jsme se, že emoce přece používali v umění především populisti. Najednou se emoce publikajevily jako nebezpečné pole: právě proto, že byly v minulosti tolikrát zneužité.

T S Jistě, je to dvojsečná zbraň. Pro nás jsou emoce prostředkem empatie. Kultura má sílu provést vás zážitkem, který se neodehrál ve vašem životě, ale přesto byste mu měli rozumět. Může vás navést k tomu, jak překročit genderové, třídní a jiné rozdíly, aniž bychom druhého exotizovali, aniž bychom zdůrazňovali jeho odlišnost. Emoce jsou prostě nástroj, ne cíl.

„Svět umění a kultury není nevinný. Je vytvářen společenskými podmínkami, v nichž se realizuje a rozvíjí. Zrcadlí mocenské, ekonomické a genderové vztahy, geografickou pozici, národní identitu, dominanci kulturních center (jejich institucí a ideologií), uměleckého trhu či kritérií mainstreamových médií. To všechno jsou síly, které umění formují a s nimiž se umění zároveň kriticky potýká. Výstava *Pojď' blíž* se s nimi vyrovnává pomocí alternativních taktik, jejichž základ je emocionální a inkluzivní.”

Tereza Stejskalová, Vít Havránek, kurátoři Bienále Ve věci umění 2020

TÉMA Q

ČESKÁ MUZEA ETICKÝ KODEX

Q FOCUS

CZECH MUSEUMS & CODE OF ETHICS

DLOUHÁ CESTA K ETICKÉMU KODEXU

BEROU ČESKÁ MUZEA A GALERIE SVOU SPOLEČENSKOU ODPOVĚDNOST VÁŽNĚ?

Marek Pokorný

Zvykli jsme si vnímat veřejná muzea a galerie prizmatem jednotlivostí: expozic, publikací, projektů. Zapomínáme se však ptát na jejich obecnější společenskou odpovědnost, a tedy také na to, zda se vůbec řídí nějakými etickými pravidly. Věčné odkládání a vytěšňování diskuse o tom, jakých etických principů se jejich jednání veřejných kulturních institucí dovolává, nás totiž zavádí do stavu nejistoty a nezakotvenosti, výčitek, nepochopení a oslabené důvěryhodnosti. Nutnost mluvit (nejen) o etickém rámci fungování veřejných kulturních institucí je proto stále akutnější.

Jediné, oč se většina veřejných muzeí a galerií formálně opírá, je profesní etický kodex Mezinárodní rady muzeí (ICOM), který sice definuje určité oblasti chování těchto institucí, ale nenabízí konkrétní návody. Ve svých zřizovacích listinách galerie a muzea, které vlastní a obhospodařují sbírku – muzea přírodovědná, vlastivědná, etnografická i muzea umění –, obvykle na zmíněný kodex odkazují. Pro identifikaci etických rizik a praktické rozhodování ve sporných případech ovšem žádné z nich nedisponuje mechanismem či alespoň artikulovaným postojem k potenciálnímu střetům zájmů. K obraně vlastní autonomie vůči ekonomickým a politickým tlakům, které se jejich činnosti mohou dotknout.

Etické otázky spojené s fungováním muzeí se však i ve světě začaly opravdu intenzivně řešit v zásadě až před nějakými dvaceti lety. Osmdesátá a devadesátá léta minulého století totiž primárně sledovala logiku neoliberálně pochopného růstu výkonnosti muzeí a galerií, veřejné instituce se nejen z nutnosti orientovaly na prodej služeb a doping ze soukromých peněz – od sponzorů přes stále intenzivnější milostné aférky s trhem s uměním – a jejich chování se začalo podobat fungování klasické obchodní společnosti či (abychom použili oblíbený pojem ordoliberalů) podniku.

Tehdy se zdálo, že jsme našli jedinou správnou (rozuměj: byznysovou) cestu. Asi nejobludnějším příkladem byla éra ředitele newyorského Guggenheimova muzea Thomase Krense, který prosazoval při jeho rozvoji model nadnárodní korporace s franšízami, ziskovými investicemi a politikou agresivního pronikání globálního produktu na stále nové trhy. Většina kulturních institucí u nás vlastně o něčem podobném stále sní.

Během posledních dvaceti let však muzejní scéna v Německu, Velké Británii, Francii či USA přece jen rozpoznala nebezpečí, které spočívá v rostoucí míře závislosti veřejných kulturních institucí na jejich obchodním obratu a zájmech soukromého sektoru. Za privátní podporou totiž není jen a pouze altruismus, podporovatelé nebývají osvětlenými mecenáši, ale mají své ekonomické, politické, statusové a symbolické zájmy. A podporou či symbiózou s muzei je mnohdy realizují a prosazují na úkor jejich veřejné funkce. Rostoucí míra ekonomizace, tlak na zvyšování procenta samofinancování či na takzvané vícezdrojové financování kulturních institucí je jen jiná stránka stejného nebezpečí – děláte věci nikoli kvůli jejich smyslu, ale kvůli tomu, že se vyplatí.

Jiným rizikem je rostoucí závislost na politické reprezentaci a politické podpoře, pokud se tedy rovnou nebavíme o přímých mocenských zásazích a zadáních pro veřejné kulturní instituce, které jsou bohužel běžnou součástí společenského života v sousedním Polsku nebo v Maďarsku. Určitá personální či ekonomická rozhodnutí týkající se muzeí a galerií, která činí v posledních letech politické reprezentace v Holandsku či Francii, jsou svou povahou také mocenským a ideologickým nátlakem.

Co dělat?

Na druhou stranu specifická část debaty, kterou sledujeme v poslední dekádě, eskaluje, a to často i s pozitivním přispěním politických elit. Souvisí především s etickými otázkami spojenými s původem muzejních sbírek. U nás tenhle problém není v širším, celospolečenském měřítku

významněji přítomen. Diskutují o něm vyhraněné skupiny kurátorů, kritiků a lidí na univerzitách, respektive se objevuje v oborových médiích jako je *Artalk*. Tato debata vede v zahraničí nejen k často radikální změně způsobu prezentace, interpretace a kontextualizace sbírkových předmětů získaných během posledních zhruba dvou set let z kolonizovaných či vyrabovaných zemí, ale dokonce až k navrácení sbírek a předmětů do míst, odkud pocházejí.

I my bychom se měli ptát, jestli v našich sbírkách není něco, co bychom měli vracet, nebo alespoň jinak prezentovat. Naše paměťové instituce už mají zkušenost například s restitučními židovského majetku, tedy uměleckých a jiných předmětů zcizených během druhé světové války. Ovšem na rozdíl od aktuální debaty v zahraničí česká muzejní scéna reagovala až tehdy, když k tomu byla dotlačena zvenčí – politikou. Společenský konsensus devadesátých let umožnil rozsáhlé vyrovnání s tou částí sbírek, které se do muzeí a galerií dostaly v důsledku represí a vyvražďování velké skupiny občanů. Byly zároveň zpracovány důkladné reporty a publikace o sbírkových předmětech, které mají původ v zabavených majetcích.

Ale – a to je podstatné – naše muzea nevnímala restituce jako výzvu k interní debatě o etice sbírkotvorné činnosti: mluvilo se jenom o politickém vyrovnávání s režimy 20. století. Podobně jako v celé společnosti, i v muzeích totiž vládla obecná shoda na tom, že za to mohou „oni“, tedy někdo jiný, že muzea a galerie, která ve svých sbírkách tyto předměty uchovávala, byla také pouhou obětí. Muzea zkrátka nepochopila, že konkrétní problém je součástí daleko zásadnějších otázek etické a politické odpovědnosti paměťových institucí. Zastavila se u toho, co bylo nařízeno zákonem, ale nikoho ani nenapadlo ptát se po mechanismech, které muzeum jako veřejnou instituci dostávají do eticky problematických situací průběžně.

Navzdory své nechuti se však kulturní instituce musejí ptát po vlastní odpovědnosti, je třeba, aby vedly vnitřní debatu bez toho, že by jim ji někdo nařídil, a aby aktivně a prospektivně formulovaly svou pozici. Jestliže reagují až na společenskou nebo politickou poptávku, neplní svou základní funkci a můžeme je činit spoluzodpovědnými za mizerný stav celé společnosti. V tomhle smyslu si naše veřejné kulturní instituce za posledních třiceti let zvykly na etickou pasivitu a jsou v podobné defenzivě jako před rokem 1989. Společenské, politické a personální kořeny dnešního stavu a nechuti jej změnit sahají zpět až do devadesátých let.

Naštěstí se ocitáme na určitém přelomu: zejména mladší generace kurátorů a kurátorek či teoretiků a teoretiček se začíná nahlas ptát po společenské odpovědnosti muzeí a galerií. Je to samozřejmě trochu móda a trochu z nouze ctnost, neboť se tu objevila neobsazená profesní nika, kterou lze díky diskurzům etablovaným v zahraničí poměrně snadno zabrat, ale zároveň se jedná o zcela zásadní otázky společenské relevance a důvěryhodnosti veřejných kulturních institucí.

Už nikdy klid

Ale vraťme se k otázce dekolonizace. My jsme kolonie neměli, přesto není onen dekolonizační aspekt pro české

prostředí ničím zcela vzdáleným a odtažitým. Nás se intenzivně dotýká prostřednictvím Náprstkova muzea (jako nynější součástí Národního muzea) a může se týkat i sbírek mimoevropského umění Národní galerie. Jak máme dnes rozumět misi Muzea Aleše Hrdličky v Hum-polci či Muzea Emila Holuba v Holicích? Jsme okázale hrdí na odkaz Hanzelky a Zikmunda, jejichž spanilé jízdy světem však byly určitým pokusem o mentální kolonialismus po roce 1948. Expanze firmy Baťa do Indie a Jižní Ameriky vykazuje všechny rysy ekonomické kolonizace a tak dál. To jsou všechno témata, s nimiž se má naše společnost vyrovnat prostřednictvím svých kulturních institucí, které disponují věcnými i intelektuálními nástroji pro jejich kritické zkoumání. Nebo by je k dispozici měly mít.

Ve své koncepci pro Národní galerii jsem poprvé dokonce už před deseti lety formuloval vizi spojení jejích sbírek umění neevropských civilizací a kultur s podobnými sbírkami Národního muzea do nové, samostatné instituce. Národní galerie „čte“ tyto své sbírky z perspektivy umění a estetiky, Národní muzeum, respektive Náprstkovo muzeum jako jeho součást pak z perspektivy antropologie, etnografie a kulturní historie. Propojit obojí by znamenalo vytvořit platformu pro daleko sofistikovanější přístup k interpretaci a prezentaci těchto sbírek a vyjasnit tak i vlastní postkoloniální situaci české společnosti. Veřejná debata související s plánovanou rekonstrukcí Náprstkova muzea, na niž instituce přistoupila až pod tlakem odborné veřejnosti, je snad začátkem dlouhodobějších změn.

Na samotě u lesa

Zajímá mě tedy zejména sebereflexe, která má mít pro kulturní instituce praktické důsledky. A v jejím odsou-vání vidím slabý článek české muzejní scény. Chápu, že jakákoli diskuse, která znamená určitou problematizaci navykých přístupů a ustálených řešení, je nepohodlná. Tím spíš když počítáte s konzervativním publikem a nepřipraveným či odmítavým postojem svého zřizovatele, jak ostatně ukázal nedávný případ rychlého odvolání ředitelky Památníku Lidice, která chránila autonomii paměťové instituce před politicky motivovanou denunciací. Z muzejní scény se nikdo nahlas neozval.

Představitelé muzeí se svému veřejnému angažmá jakožto muzejní pracovníci prostě ke své škodě důsledně vyhýbají, takže v debatách vedených na obecnější společenské či politické úrovni s nimi nikdo nepočítá jako s respektovaným, přirozeným partnerem.

Muzea a galerie nemají jen hodnotu svých sbírek a expozic, mají jako instituce také určitou symbolickou váhu. To, co vidíme, je ale slabost celého oboru, jeho marginální pozice. Veřejnost zkrátka nemá pocit, že paměťové instituce aktivně a jedinečně spoluvytvářejí kulturní identitu a aktivně formují společenskou debatu. Je to nejen tím, že velké instituce nejen že nenabízejí aktivní postoj ke společenským otázkám, ale po letech rekonstrukcí svých sídel dokonce nedokážou už roky ani nabídnout dokončené dlouhodobé expozice, které odpovídají odbornému a návštěvnickému standardu. Selhává Národní muzeum, velmi obezřetný přístup ke společenským tématům má Uměleckoprůmyslové museum, podobně mlčí Památník národního písemnictví.

Jistě, muzea s dlouhou tradicí asi nikdy nebudou radikálními lídry diskuse, ale právě ona mají sílu, prostředky a lidi, aby se v přiměřené míře těmito otázkami zabývali. Ale nezabývají.

Bázeň a chvění

Už jsem zmínil, že v českých muzeích a galeriích nena-jdeme na míru šité kodexy, které by definovaly etický rozměr jejich jednání. Všichni jsou si vědomi toho, že formulovat postoj instituce k některým věcem je zkrátka nebezpečné, takže volí cestu obezřetného oportunismu. Hodnotové deklarace jsou totiž logicky vnímány de facto jako politický akt, a pak – jasně formulovaná etická pravidla mohou instituci oslabit ekonomicky. Vytvářejí závazek, který je omezuje při získávání podpory (finanční i věcné) od silových hráčů: soukromých sběratelů, korporátních sponzorů či v případě muzeí umění také dealerů a aukčních síní. Je přitom paradoxní, že tyto zdroje prostředků jsou v České republice téměř zanedbatelné – či přinejmenším proporčně mnohem slabší než v okolních zemích. V okamžiku, kdy si rozhněváte potenciální donory, může ještě více opadnout podpora zřizovatelů, kteří obvykle nerozumějí smyslu autonomie veřejných kulturních institucí.

Za třicet let si muzejní obec prostě nevytvořila dostatečné stavovské a společenské sebevědomí, a to i přesto, že k tomu má nástroje jako jsou Asociace muzeí a galerií, ICOM či Rada galerií. Svou pozici a stanoviska představitelé kulturních institucí raději vůbec nevyjadřují z obavy, aby tím sobě a své organizaci neublížili. Všichni radši hrají poziční hru za sebe a nikdo na sebe nechce vzít roli lídra diskuse.

A kdo by ji měl vést? V oblasti výtvarného umění se samozřejmě nabízí Národní galerie bok po boku s Galeríí hlavního města Prahy, Moravskou galerií v Brně, Muzeem umění v Olomouci či Uměleckoprůmyslovým museem v Praze. Z druhé strany je musí podpořit Národní muzeum, Moravské zemské muzeum v Brně či Slezské zemské muzeum v Opavě.

Těžko si ale umím představit, že takové Národní muzeum bude v první linii diskutovat o etice muzejního provozu: jaký etický kodex by mohl připustit, aby se na půdě muzea odehrávaly předvolební debaty stranických lídrů? Vstup stranické politiky na půdu instituce, která má být z podstaty věci autonomní, je zcela unikátní úkaz, v civilizované zemi něco nemyslitelného.

Svět jako vůle a představa

Muzea a galerie výtvarného umění mají navíc jedno specifikum, pracují s průběžným vědomím ohrožení ze strany trhu s uměním a zájmů velkých sběratelů či soukromníků, kteří v posledních letech zakládají svoje privátní instituce a někteří z nich se do jisté míry logicky hlásí o veřejnou podporu.

Určitá lehkost, se kterou privátní aktivity dokáží získat pozornost veřejnosti, zkresluje váhu a význam veřejných muzeí umění a galerií. Tomuto tlaku na snadná řešení nemohou a ani nemají veřejné kulturní instituce konkurovat, nesmějí soutěžit o ekonomickou převahu ani přistoupit na soutěž v populismu. Jejich nevýhoda, totiž komplikovaná pravidla při zacházení s veřejnými zdroji a nezbytnost vyjednávat o tom, čemu se mají věnovat,

je zároveň deklarací specifického typu jejich společenské odpovědnosti, jež privátní aktivity prostě a priori nemají (na rozdíl od veřejných institucí) vepsán do své DNA.

S touto mírnou těžkopádností a nutností argumen-tovat však má jít ruku v ruce odpovědnost a důvěry-hodnost. Pokud to považujeme za slabost, soukromý sektor si toho všimne. V posledních letech si skutečně uvědomil, že na výtvarné scéně může snadno sehrát významnější roli. Vlna zakládání soukromých galerijních institucí, které se nemusejí ohlížet na pravidla hry, jež se vztahují na užití veřejných peněz, je toho důsledkem. Nové subjekty jsou efektivnější, nemusejí se dohadovat se zásadovými kurátory či dalšími aktéry veřejné diskuse, jsou to přece soukromé peníze, takže je jen na investo-rovi, co s nimi udělá.

Jestliže i z důvodů popsaných výše veřejná muzea a galerie nepřesvědčily své partnery ze sektoru privát-ního, že je pro ně výhodné a vhodné podporovat veřejné instituce, doplácí na to. Pro ty, kdo investují do umění, totiž nemá cenu se mořit s veřejnou institucí, lepší je založit si vlastní. Symbolický kapitál veřejných kulturních institucí totiž poklesl pod míru, kdy se do nich vyplatí investovat.

Na počátku existence takového DOXu byla potřeba podpořit určité hodnoty. DOX plní dodnes dobře funkci místa, které vychovává určitý typ publika (řekněme střední třídu), dává jeho potřebám jistý směr, naplňuje určitou představu o kvalitě života. V okamžiku, kdy se ale začneme ptát, zda je všechno tak, jak to tahle soukromá instituce deklaruje, přichází velmi rozmrzelá reakce. Před několika lety DOX nedostal v prvním čtení grantového řízení žádanou vysokou částku, protože členové komise jeho projekt nedoporučili. Rozhovorů s představiteli téhle soukromé instituce o křivdě, která se jim udála, byla plná média. Běžná situace, se kterou se setkává kdekdo, ale jenom někdo má mobil na pre-miéra. Je to modelový případ: soukromá instituce žádá o podporu z veřejných peněz, ale je zaskočena tím, že ne všichni oceňují kvalitu její veřejné služby.

Nežádané neštěstí

Síla veřejných kulturních institucí musí proto spočívat v posilování jejich symbolické či společenské váhy, která kompenzuje ekonomický úspěch a politické konexe, a to i za cenu určitého konfliktu. Veřejné muzeum umění, tedy instituce, která vytváří sbírku, není a už nikdy nebude finančně konkurenceschopná na trhu s uměním. Na druhou stranu má všechny předpoklady k tomu, aby budovala vlastní silnou symbolickou pozici a dokázala přesvědčit, že kontext sbírky a tradice, do něž žádané umělecké dílo vstupuje, vynahradí umělci či prodávajícímu finanční „ztrátu“. To znamená v první řadě investici do znalostí, interpretačního umu, zprostředkování významu uměleckého díla a podobně.

Zatím jsme byli svědky především opaku, kdy usku-tečnění zápůjčky bývá závislé na dobré vůli či dokonce podpoře a vycházení vstříc soukromému subjektu, který si tak ošetřuje především svůj vlastní zájem. A tady se už ocitáme v eticky problematické oblasti. Privátní subjekty mohou půjčit dílo na výstavu či ho za určitých podmínek deponovat v muzeu s předpokladem, že se jeho cena na trhu časem zvýší díky „symbolické investici“ jako je

jeho zařazení do určitého kontextu, kvalitativního či historického, posilujícího jeho význam a hodnotu. Přesně z tohoto důvodu vyžadují některé instituce například ve Velké Británii od zapůjčitele závazek, že dílo se po nějakou dobu zkrátka nesmí objevit na trhu.

U nás se ale naopak ve veřejných muzeích a galeriích setkáváme s výstavami fungujícími coby průtokový ohříváč hodnoty děl. Velmi zjednodušeně řečeno, zaplatím vám katalog, ale na obálku dáte obraz, který zanedlouho prodám za desítky milionů... Takové jednoduché a ponižující reciproční spolupráce, v nichž se veřejný sektor podřizuje soukromému zájmu, jsou v evropském kontextu nepřijatelné. Muzeum vystaví za drobný sponzorský příspěvek „dílo měsíce“, které se návazně objeví v aukci. Přiznávám, že ani mně samotnému před takovými patnácti lety nepřišlo takové jednání nepřijatelné. Uskutečňují se celé monografické výstavy ve veřejných kulturních institucích, které zaplatili z velké části ti, kdo s tvorbou daného umělce obchodují. A to bez jakéhokoli ujednání týkajícího se následné obchodovatelnosti obsahu. Ano, divák může být spokojen, ale co vlastně dostal? Zázitek podložený regulérním odborným zhodnocením umělecké tvorby, anebo byl na návštěvě ve specifickém showroomu dealera s uměním?

Nahý v trní

Poslední kauza se týkala retrospektivy Mikuláše Medka v Národní galerii, z níž soukromý sběratel stáhl velký soubor zapůjčených uměleckých děl – zámkou bylo neuvedení názvu sbírky u jednoho z nich. Chyba, kterou lze napravit v řádu hodin v případě popisky na výstavě – a v řádu dnů v případě katalogu. Média poskytla nebývalý prostor sběrateli, který nejenže vyslovil určitá podezření týkající se právě toho, že podoba projektu mohla být ovlivněna zájmy jiných hráčů na trhu s uměním, ale dokonce zpochybnil koncepci a podobu samotné výstavy. To je prostě skandál.

Fakt, že osoba s bezprostředním sběratelským a ekonomickým zájmem na vystavených uměleckých dílech zpochybní symbolický rámec a autonomii roz-hodování o podobě výstavy v nejdůležitějším muzeu umění v zemi, je skoro neuvěřitelný. Jak má taková retrospektiva vypadat může být legitimním předmětem odborné debaty a kritiky, ale bez podivení naslouchat torpédování kompetencí Národní galerie z úst sběratele je nehorázné. Selhala ovšem také instituce sama, respektive její tehdejší generální ředitelka Anne-Marie Nedoma, která se ke kauze odmítla vyjádřit a bez diskuse a vysvětlení přistoupila na požadavek zapůjčitele. Podkopla tak nohy vlastní instituci a přičinila se o další, velmi výrazné oslabení její společenské váhy. Vy zíráte, my zíráme.

Je nepochybné, že veřejná a privátní sféra musejí spolupracovat. Právě proto je třeba najít společný modus vivendi. Nezpochybňuji zájmy a často i dobré úmysly privátních investorů a sběratelů. Jen není možné zamlčet, že se nutně nekryjí s veřejným zájmem. A ten musí garantovat veřejné kulturní instituce. Svou autoritu ovšem nesmí podřývat vlastními excesy a zbabělostí.

V sousedních státech na tuto diskusi nerezignovali. Když dnes Slovenská národní galerie přijímá velkou a kvalitní soukromou sbírku slovenského moderního umění, děje se tak ve vydiskutovaném, podrobnou

smlouvou určeném rámci a bez podmínek, které by zasahovaly do veřejné funkce muzea umění. Podstatné je vytvořit transparentní manévrovací prostor, v němž lze za určitých podmínek naplnit zájmy obou stran. Veřejné kulturní instituce musí na své pozici trvat – i za tu cenu, že zkrátka nebudou mít k výkonu své funkce nějaký čas k dispozici žádoucí umělecká díla.

Filosofie peněz

V západní Evropě a USA už nějaký čas probíhá vzrušená debata na téma původu peněz. Tyto diskuse jsou někdy označované jako postmarxistické, ale otázky a argumenty, které v nich padají, nelze ignorovat obecně. Je správné, že peníze pro galerijní provoz pocházejí z obchodu s chudobou, z vykořisťování prekarizovaných skupin a pracovníků v zemích s nízkou mzdou či ze zisků ekologicky nepřijatelného byznysu? Britská vlna ukončení vztahů předních muzeí s ropnou a energetickou společností BP (The British Petroleum), která po dekádý patřila k největším sponzorům kultury a umění v zemi, je také důsledkem debaty o původu peněz. Boykot výrobců návykových léků ve Spojených státech a tlak na to, aby se Metropolitní muzeum vzdalo jejich podpory a jejich zástupci nezasedali ve správní radě muzea, je další příklad.

Na každý pád se této debatě nemůžeme vyhnout ani my. U této roviny etických kodexů přitom sám nemám zcela jasno. Jsem sice pragmatik, ale také věřím, že stále ještě moje instituce dokáže dobře a užitečně použít peníze, ať už přijdou skoro odkudkoli. Musíme je dát na správnou věc a nevykupovat jimi hříchy, jichž se dopustil ten, kdo k nim takhle přišel. I tady ale existuje jasná mez, přes kterou nejede vlak: exekuce, dětská práce, hazard, systematické poškozování přírody.

Plným hlasem

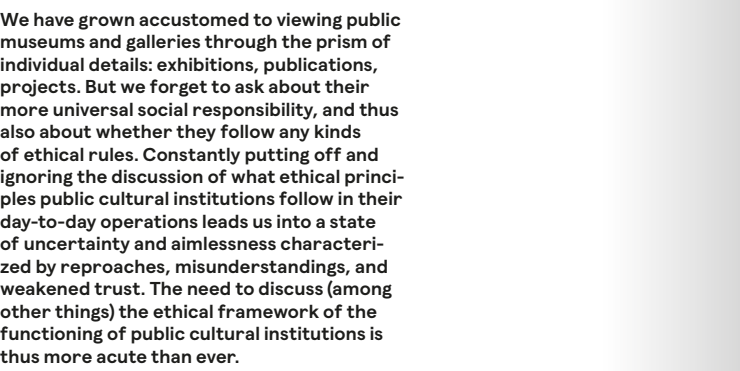
Každá z velkých institucí by měla vtělit svůj postoj k těmto otázkám do jakési své ústavy nebo etického kodexu tak, aby její jednání bylo předvídatelné a konsekventní. Debata o tom, za jakých podmínek můžeme správně plnit svou společenskou funkci, by nakonec pomohla všem. Perspektivně by dokonce vyrovnala poměr sil, posílila symbolickou váhu veřejných kulturních institucí a vyvážila tak jejich relativní „slabost“ vůči ekonomicky a politicky silným hráčům. Nic jiného než kulturní a symbolický kapitál naše instituce nemají.

Text vznikl na základě rozhovoru iniciovaného Pavlem Klusákem, jemuž děkuji za podněty a dřinu při přepisování mluveného projevu do první verze psané podoby.

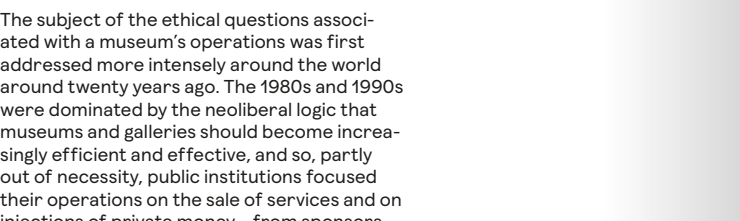


Marek Pokorný je kritik a kurátor současného výtvarného umění. Od roku 2016 je ředitelem městské galerie Plato Ostrava. Je bývalým ředitelem Moravské galerie v Brně, v roce 2020 byl jedním z kandidátů na ředitele Národní galerie v Praze. V roce 1995 založil *Detail* - časopis pro výtvarné umění věnovaný polistopadové výtvarné scéně. Je členem Rady Českého rozhlasu.

The Long Path to a Code of Ethics Do Czech Museums and Galleries Take Social Responsibility Seriously?
Marek Pokorný



We have grown accustomed to viewing public museums and galleries through the prism of individual details: exhibitions, publications, projects. But we forget to ask about their more universal social responsibility, and thus also about whether they follow any kinds of ethical rules. Constantly putting off and ignoring the discussion of what ethical principles public cultural institutions follow in their day-to-day operations leads us into a state of uncertainty and aimlessness characterized by reproaches, misunderstandings, and weakened trust. The need to discuss (among other things) the ethical framework of the functioning of public cultural institutions is thus more acute than ever.



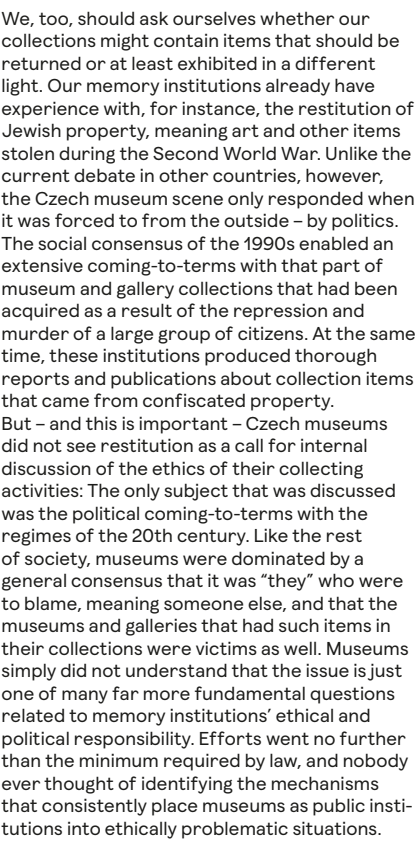
The subject of the ethical questions associated with a museum’s operations was first addressed more intensely around the world around twenty years ago. The 1980s and 1990s were dominated by the neoliberal logic that museums and galleries should become increasingly efficient and effective, and so, partly out of necessity, public institutions focused their operations on the sale of services and on injections of private money – from sponsors all the way to an increasingly more intense love affair with the art market – until their behavior began to resemble that of classical companies or (to use a popular term among ordoliberals) enterprises. At the time, it looked as if we had found the one true path (i.e., that of business). Perhaps the most monstrous example is the reign of Thomas Krens as director of New York’s Guggenheim Museum, who promoted the museum’s expansion along the model of transnational corporations and franchises, profit-oriented investments, and a policy of aggressively pushing a global product into ever newer markets. In fact, most Czech cultural institutions still dream of something similar.

Nevertheless, over the past twenty years the museum scene in Germany, Great Britain, France, and the United States has also recognized the danger of public cultural institutions’ increasing dependence on revenues and on the interests of the public sector. Private entities support public institutions not just out of a sense of altruism; generally speaking, they are not enlightened philanthropists but have their own economic, political, status, and symbolic interests. In addition, their support for or symbiosis with museums is often done at the expense of the museum’s public function. The rising level of economization, pressures on a higher share of self-financing, and the tendency towards the “multi-source” financing of cultural institutions are other aspects of the same danger – things are done not because they have meaning, but because they pay. Another danger is the growing dependence on elected officials and political support, not to

mention direct interventions into and demands placed on the functioning of public cultural institutions like the kind that have unfortunately become a regular part of social life in neighboring Poland or in Hungary. Similarly, some of the economic or personnel decisions affecting museums and galleries that in recent years have been made in the Netherlands and France are a form of ideological or political pressure as well.

What Is to Be Done?

On the other hand, some areas of this debate, which we have been following for the past decade, seem to be headed toward a conclusion, often with positive input from political elites. This applies in particular to ethical questions related to the origin of museum collections – a problem that is not generally present in public discourse in the Czech Republic. Instead, it is discussed by a small circle of curators, critics, and people at universities, or it appears in professional journals such as *Artalk*. In other countries, this debate has led to often radical changes in the presentation, interpretation, and contextualization of works acquired over the past roughly two hundred years from colonized or plundered countries, and has even led to the return of some items and collections to their places of origin.



We, too, should ask ourselves whether our collections might contain items that should be returned or at least exhibited in a different light. Our memory institutions already have experience with, for instance, the restitution of Jewish property, meaning art and other items stolen during the Second World War. Unlike the current debate in other countries, however, the Czech museum scene only responded when it was forced to from the outside – by politics. The social consensus of the 1990s enabled an extensive coming-to-terms with that part of museum and gallery collections that had been acquired as a result of the repression and murder of a large group of citizens. At the same time, these institutions produced thorough reports and publications about collection items that came from confiscated property. But – and this is important – Czech museums did not see restitution as a call for internal discussion of the ethics of their collecting activities: The only subject that was discussed was the political coming-to-terms with the regimes of the 20th century. Like the rest of society, museums were dominated by a general consensus that it was “they” who were to blame, meaning someone else, and that the museums and galleries that had such items in their collections were victims as well. Museums simply did not understand that the issue is just one of many far more fundamental questions related to memory institutions’ ethical and political responsibility. Efforts went no further than the minimum required by law, and nobody ever thought of identifying the mechanisms that consistently place museums as public institutions into ethically problematic situations.

museums’ and galleries’ social responsibility. To some extent, of course, they do so because it’s fashionable or they make a virtue out of necessity (after all, what we have here is a vacant professional niche that, thanks to the established foreign discourse, can be easily occupied), but we are also dealing here with fundamental questions as to the societal relevance and trustworthiness of public cultural institutions.

No Longer at Ease

But let us return to the question of decolonization. Although we did not have any colonies, decolonization is not an entirely distant or abstract matter for the Czech museum scene. It relates to us intensely through the Náprstek Museum (today a part of the National Museum) and may also affect the National Gallery’s collections of non-European art. And what of the Aleš Hrdlička Museum in Humpolec or the Emil Holub Museum in Holice? We are ostentatiously proud of the legacy of Hanzelka and Zikmund, whose wild travels around the world were nevertheless a kind of post-1948 mental colonialism. The Bata company’s expansion into India and South America shows all the traits of economic colonization. And so on. All of these questions are ones that our society has to come to terms with through its cultural institutions, which possess – or should possess – the intellectual and material tools for their critical assessment.

In my vision for the National Gallery, I first proposed – some ten years ago – combining its collections of art from non-European civilizations and cultures with similar collections from the National Museum to create a new and independent institution. The National Gallery “reads” these collections from the perspective of art and aesthetics, while the National Museum (or more specifically, the Náprstek Museum) understands them from the perspective of anthropology, ethnography, and cultural history. Bringing the two together would create a platform for a far more sophisticated approach to interpreting and exhibiting these collections and would thus help to clarify the post-colonial situation of Czech society. The public debate associated with the planned renovation of the Náprstek Museum, which the museum only agreed to after pressure from the professional community, may perhaps mark the beginning of long-term changes.

Secluded, Near Woods

I am especially interested in the question of self-reflection, which should have practical consequences for cultural institutions. In putting off this task, I see a weak link in the Czech museum scene. I understand that any discussion that involves addressing certain ingrained approaches and established solutions will be uncomfortable – all the more so if you consider the conservative audience and unprepared or dismissive founding bodies (i.e., political entities) – as recently exemplified by the rapid firing of the director of the Lidice Memorial, who had sought to defend the autonomy of this memory institution against political motivated denunciations. Nobody from the museum scene raised their voice. It is to their own harm that museum representatives consistently avoid engaging publicly as museums workers; as a result, nobody counts on their participation in societal or political debates as natural and respected partners.

The value of museums and galleries rests not only in their collections and exhibitions; they also possess a certain symbolic weight as institutions. But what we see is the weakness of the entire discipline, its marginal position. The public simply does not feel that memory institutions are actively and uniquely involved in defining cultural identity or actively shaping debate in society. This is not only because large institution have failed to take an active position on issues

in society, but also because, after spending years renovating their buildings, they have been incapable of presenting long-term exhibitions reflecting today’s professional and visitor standards. The National Museum is failing, the Museum of Decorative Arts has taken a highly cautious approach to social questions, and the Museum of Czech Literature has been similarly silent. Yes, museums with a long tradition will probably never be radical leaders of debate, but it is they who have the strength, the means, and the people to explore these questions at the appropriate level. But they don’t.

Fear and Trembling

I have already mentioned that Czech museums and galleries do have customized codes defining the ethical dimension of their behavior. Everybody is aware of the dangers involved in formulating an institution’s standpoint on certain things, so they choose the path of cautious opportunism. After all, declarations of one’s values are logically perceived as a de facto political act, and, additionally, clearly formulated ethical rules might weaken an institution economically. Such rules create obligations that limit the institution’s ability to gain (financial as well as material) support from stronger actors: private collectors, corporate sponsors, and – in the case of art museums – art dealers and auction houses. Paradoxically, these sources of income are almost negligible in the Czech Republic, or at least weaker than they are in the surrounding countries. And once you anger potential sponsors, you lose further political support from your founder (local, regional, or state government), who generally does not understand the importance of public cultural institutions’ autonomy.

Over the past thirty years, the museum community simply has failed to build up a sufficiently strong self-awareness or presence as a social actor despite the fact that it has the tools to do so, such as the Association of Museums and Galleries, ICOM, or the Council of Galleries. Representatives of cultural institutions avoid expressing their positions and viewpoints out of fear that they might harm themselves and their organization. Everybody prefers to play a defensive positional game and nobody wants to be the one to lead the debate. So who should be leading the debate? One natural candidate in the field of fine art is the National Gallery, side by side with Prague City Gallery, the Moravian Gallery in Brno, the Olomouc Museum of Art, or the Museum of Decorative Arts in Prague. But they require support from others such as the National Museum, the Moravian Museum in Brno, or the Silesian Museum in Opava. But I find it hard to imagine that someone like the National Museum would discuss the ethics of museum operations. What kind of code of ethics could allow a museum to host an election debate of party leaders? The presence of party politics on the grounds of an institution that should by its very nature be autonomous is a rare phenomenon, unthinkable in a civilized country.

The World as Will and Representation

What is more, museums and galleries of fine art have one specific characteristic, and that is that they are constantly aware of the threat posed by the art market and by the interests of large collectors and private individuals, who in recent years have begun establishing their own private institutions, with some of them quite logically vying for public support.

The ease with which such private undertakings manage to gain public attention distorts the weight and importance of public galleries and art museums. Public cultural institutions cannot and should not compete with this pressure for easy solutions, nor should they try to fight for economic dominance or submit to populism.

Their disadvantage – i.e., their complicated rules for managing public resources and the requirement that they discuss their planned activities – is also a declaration of a specific type of social responsibility that simply is not in private enterprises’ DNA by the very nature of these enterprises. Public institutions’ somewhat cumbersome nature and their need to defend their decisions should, however, go hand in hand with responsibility and trustworthiness. If we are going to consider that a weakness, the private sector will certainly notice. In recent years, the private sector has indeed realized that it can easily play a more significant role on the art scene. One result has been a wave of newly founded private galleries that don’t have to follow the rules of the game when it comes to the use of public money. These new organizations are more efficient and don’t have to negotiate with curators, curators’ principles, or other participants in the public discourse. They deal with private money, and it is solely up to the investor to choose what to do with it. If, among other things because of these reasons, public museums and galleries have failed to convince their partners from the private sector that it is advantageous and appropriate for them to support public institutions, they will pay for it in the end. Because for people who invest in art there is no point in dealing with public institutions if it is better to found your own. The symbolic capital of public cultural institutions has sunk below a level where it pays to invest in them.

In the early days of the existence of a private institution such as DOX, there was a need to support certain values. To this day, DOX perfectly fills the role of a venue that nurtures a certain type of audience (such as the middle class), gives its needs a certain direction, and meets certain ideas regarding quality of life. But the moment we ask whether everything truly is as this private institution proclaims, we encounter a very ill-tempered response. Several years ago, DOX failed in the first round of a grant process to receive the large amount it had requested, because the members of the committee did not recommend the gallery’s project. Soon, the media were full of interviews with this private institution’s representatives about the injustice they had suffered. A perfectly ordinary situation that has happened to more than a few people, but not everyone has the prime minister’s telephone number. It is a model case: a private institution asks for support from the public purse but is taken aback when not everybody appreciates the quality of its public service.

A Sorrow Beyond Dreams

The strength of public cultural institutions must rest in their symbolic and social weight, which compensates for their lack of economic strength and political connections, even at the price of some conflict. A public museum of art, meaning an institutions engaged in collecting activities, can never be financially competitive on the art market. On the other hand, it possesses all the prerequisites for building a strong and symbolic position and convincing the artist or seller that the context of its collection and the tradition it represents can make up for any financial “loss” they might incur. This means first and foremost investing into knowledge, interpretational skills, the mediation of an artwork’s significance, and so on.

So far, we have primarily been witness to the opposite case, when the lending of an artwork is dependent on the good will or even promotion and accommodation of a private entity

Marek Pokorný is a critic and curator of contemporary fine art, and has been the director of the Plato Ostrava gallery since 2016. He is also the former director of the Moravian Gallery in Brno and in 2020 he was a candidate for the position of director of the National Gallery in Prague. In 1995, he founded *Detail*, a magazine focused on the art of the post-1989 art scene. He is a member of the board of Czech Radio.

that, in this way, looks after its own interests above all else. And here we find ourselves in an ethically problematic area. Private entities can lend a work for an exhibition or, under certain conditions, deposit it with a museum under the presupposition that its market value will increase thanks to the “symbolic investment” resulting from its placement into a qualitative or historical context that increases its value and significance. Precisely for this reason, some institutions (for instance in the United Kingdom) ask lenders to commit to not placing a work on the market for a specific period of time.

By comparison, Czech public museums and galleries put on exhibitions that act like a kind of golden goose for increasing a work’s value. Very simply, it works like this: I finance your catalogue but you put a painting on the cover that I will soon sell for tens of millions... Such simplistic and denigrating forms of reciprocal cooperation, in which the public sector subjugates itself to private interests, is unacceptable within a European context. In return for a small gift, a museum will exhibit a “work of the month” that soon thereafter appears at an auction. I will admit that, fifteen years ago, even I did not find such actions unacceptable. Entire monographic exhibitions are held at public cultural institutions, paid in large part by those who stand to earn from selling the particular artist’s works – and without any rules regulating the subsequent marketability of the exhibition’s content. Yes, audiences were satisfied, but what did they actually receive? Was it an experience underscored by a professional artistic assessment, or did they visit an art dealer’s showroom?

Naked in the Thorns

The most recent scandal involved the Mikuláš Medek retrospective at the National Gallery, from which a private collector pulled a large number of artworks – supposedly because the gallery had failed to indicate the name of the collection for one of them. It was a mistake that could be rectified in a matter of hours for the exhibition, and in several days for the catalogue. The media provided the collector with an unprecedented amount of space, which he used to not only express certain suspicions that the form of the exhibition may have been influenced by the interests of other players on the art market – he even questioned the form of and concept behind the entire exhibition. Now that is a scandal. It is almost unbelievable that person with an immediate collecting and economic interest in the exhibit works of art should question the symbolic framework of the country’s most important museum of art, including its autonomous decisions regarding the form of its exhibitions. What such a retrospective should look like can be a legitimate subject of professional debate and criticism, but a collector assailing the competence of the National Gallery is simply unconscionable. In this case, however, the institution itself failed as well, or at least its then director, Anna-Marie Nedoma, who refused to discuss the matter and accepted the collector’s demands without discussion or explanation. In so doing, she undermined her own institution and contributed to the further serious weakening of its social importance. You are speechless; we are speechless.

There is no doubt that the public and private spheres must work together – all the more reason to find a common *modus vivendi*. I don’t question the interests and often even the good intentions of private investors and collectors. But we cannot ignore the fact that these do

not necessarily overlap with the public interest – which must be guaranteed by public cultural institutions. However, they must not undermine their authority by their own excesses and cowardice. Our neighbors have not ignored this debate. Today, when the Slovak National Gallery takes in a large, high-quality private collection of modern Slovak art, it does so within a carefully discussed and detailed contractual framework and without any conditions that might interfere with the museum’s public functioning. The important thing is to establish a transparent maneuvering space in which both parties’ interests can be met under certain conditions. Public cultural institutions must stand by their positions even at the risk that there will be a time when they will not have access to the desired works of art necessary for them to properly function.

The Philosophy of Money

For some time, Western Europe and the United States have been engaged in a lively debate regarding the origin of money. These discussions have sometimes been called post-Marxist, but the questions and arguments that they raise cannot be generally ignored. Is it right that the money for a gallery’s operations comes from the business of poverty, from the exploitation of vulnerable groups and workers in countries with low wages, or from the profits of environmentally undesirable business activities? The British trend of leading museums cutting ties with British Petroleum, which for decades was one of the country’s largest sponsors of arts and culture, is just one consequence of this debate about the origin of money. The boycott of companies that produce addictive medicines in the United States, coupled with calls for the Metropolitan Museum to reject sponsorships from these companies and to remove company representatives from the museum’s board of directors, is another example.

In any case, it is a debate we cannot avoid. And at the same time, I myself am not entirely clear as to my position towards the question of codes of ethics. I am a pragmatic person, but I also believe that my institution is still capable of making positive and proper use of resources, no matter where they come from. Such money must be invested in the right things and should not be used to atone for the sins committed in the process of making it. But here, too, there exists a certain limit that cannot be crossed: money made from debt collection and repossession, child labor, gambling, the systematic destruction of the environment.

At the Top of My Voice

Every large institution should incorporate its positions on these issues into a kind of constitution or code of ethics so that it can be predictable and consequent in future negotiations. In the end, a debate regarding the conditions under which we can properly fulfill our function in society could benefit everyone. It may even help to create a balance of power, strengthen the symbolic value of public cultural institutions, and thus compensate for their relative “weakness” vis-à-vis economically and politically powerful actors. For cultural and symbolic capital is all that our institutions have to offer.

This text is the result of a conversation initiated by Pavel Klusák, whom I would like to thank for his input and for the effort he put into transcribing the spoken word into a draft written form.



„Nic jiného než kulturní a symbolický kapitál naše veřejné instituce nemají.“

Křištof Kintera: *My Light is Your Life – Shiva Samurai*. Z výstavy Light Underground v Domě U kamenného zvonu, která probíhá do 21. ledna



V souvislosti s výstavou předního fotografa sociálního dokumentu Antonína Kratochvíla je GHMP distribučním místem Skutečných dárků. Do konce termínu výstavy se formou certifikátů Skutečné dárky prodávají v knihkupectví U Kamenného zvonu. Zapojte se i vy a darujte tisíce litrů pitné vody nebo jiný ze Skutečných dárků.
skutecnydarek.cz

Jdi a dívej se, jak se hvězdy otáčí

Antonín Kratochvíl a jeho fotoeseje

Pavlína Vogelová

Snad každý z nás ve svém životě zažije zlom, bod obratu, který nás zásadním způsobem nasměruje, posune, když se ocitneme ve správném čase na správném místě.



Pro Antonína Kratochvíla (* 1947) představuje zásadní profesní a životní bod obratu rok 1970, kdy se po peripetích při útěku z komunistického Československa dostal do Amsterdamu. Profesor fotografie Jaap d' Oliveira tehdy rozpoznal Antonínův vizuální a tvůrčí talent a přijal ho ke studiu fotografie na Gerrit Rietveld Academie. Stejně významným mezníkem byl pro Antonína i rok 1972, když mu umělecký ředitel *Los Angeles Times Sunday Magazine* pan Hans Albers nabídl asistentský post. Bezprostředně mu tak otevřel dveře do víru světové fotožurnalistiky. Tuto šanci Antonín okamžitě proměnil nejen v osobní profesní úspěch, ale především v cennou fotografickou a historickou reflexi o situaci a povaze člověka na přelomu 20. a 21. století napříč kontinenty, napříč různorodými životními podmínkami. Antonín Kratochvíl je reportážní, portrétní i válečný fotograf, světoběžník, který se vyznačuje obrovskou citlivostí k vnímání a zobrazení viděného. Vizuální rezonance citlivosti, určité magie výrazu a světla patří k dominantním autentickým výrazovým prvkům v Kratochvílových fotografiích. Objevují se jak u portrétů světových celebrit, tak ve snímcích z válečných konfliktů. Dramatičnost a syrovost obrazu pak do fotografií vnáší zvláštní odraz hloubky lidského nitra: podstaty.

Fotografie pomohla Antonínovi zpracovat osobní situaci, stavy a traumata, do kterých se v minulosti sám dostal. Zažil status uprchlíka, aby následně překlopil svou pozici štvance do autentické fotografické výpovědi skrze druhé. Lidé na jeho fotografiích se nacházejí v širokém spektru sociálních pozic a situací. Provázejí je kladné, záporné, vyhrocené, ale i tragické životní okolnosti. Příběh člověka, jak ho Kratochvíl sleduje, se odehrává na mnoha místech napříč zeměkoulí.

Díky širší perspektivě, kterou výstava umožňuje, se vyjeví zřetelná zpráva o zmatení hodnotových systémů člověka. Zatímco dřív u přírodních národů stačilo dané slovo a podání ruky, současná společnost se utápí v globálně narušených vztazích, v konfliktech, válkách, v nešetrných přístupech ke krajině a přírodě. Kratochvílovým fotografiím věříte, přenášejí na vás atmosféru zažitého skrze osobitý styl, uvolněnost, náboj. Lze z nich však cítit i přesně cílenou kritiku: poukázání na závažný problém lidských otřesů a katastrof.

Výstava je symbolicky rozčleněna do čtyř tematických okruhů: vztah člověka k přírodě, člověka konfliktního,

člověka ve vyhroceném válečném konfliktu, ale i člověka s jeho vizí, nadějí a naplněným smyslem života. Témata se v průběhu výstavy jako ponorné řeky vynořují a prolínají, podobně jako povaha lidských problémů, činů nebo situací v různých končinách světa. Vztahy, konflikty i vize jsou nakonec vlastní všem.

Obrazy přístupu člověka k přírodě poskytují pohled na aktuální stav Země: sociální a environmentální degradace je místy extrémní. Porovnejme si kontrasty: na Galapágách v 70. letech zachycuje Antonín poslední zbytky bohaté symbiózy přírody a celistvého ekosystému. Oproti tomu na snímcích z Ekvádoru, o pouhých dvacet let později, čteme zprávu o zdevastovaných, vykáčených ekvádorských pralesích, o černých naftových lagunách a kontaminovaných řekách, o bezmoci a chudobě zbylých místních lidí. Guayana se v roce 1997 potýká s dlouhodobým drancováním zlatých nuget; strašidelné stíny osamělého stromu v obraze sugestivně mluví o krajině sužované malárií a zamořené kyanidem.

Ve stejném roce zuří v Angole kořistné výpravy za krvavými diamanty v právě otevřených dolech Catoca, kde luxus diamantů a královských krevet střídá kontrast chudoby a bezmoci domorodců v jinak vyjedené zemi bez ptáků a zvířat. Podobně je na tom Kongo v roce 2002, kde ve velkém bují pytláctví, nelegální lov a obchod se slonovinou.

Fotografie vypovídají o tvrdém zásahu člověka do přírody, o dobytelské expanzi lidského společenství, o zdevastované a mizející krajině, ale i o síle přírody vzepřít se člověku. Ukázkově svou převahu příroda stvrzuje spouští tsunami, která na Srí Lance řádila o Vánocích v roce 2004. Velké téma představuje Černobyl. Zde se prolínají konflikty režimu, necitlivého lidského zásahu do krajiny v podobě výstavby jaderné elektrárny a následné ekologické katastrofy, havárie v roce 1986, jež postihla a poznamenala obrovské množství lidí. Antonín Kratochvíl tu poprvé fotografoval v roce 1996. Radiací zdivočelá příroda mrtvou městskou krajinu Pripjať v té době už zcela ovládla, na člověka tu však stále číhá neviditelné nebezpečí na každém kroku. Do Antonínových fotografií jsou vtištěny obrazy dějin a konfliktů lokálních, evropských, ale i světových. Fotografie ze střední a východní Evropy osmdesátých a devadesátých let představují unikátní ucelený fotografický soubor publikovaný v Antonínově stěžejním knižním debutu *Broken Dream. 20 Years of War in Eastern Europe* (1997).



Ve fotografiích je jemně promítnuta jistá forma nostalgie, ale také jizvy, když se coby emigrant s americkým pasem začal po roce 1976 opakovaně přibližovat k původnímu domovu. Především však vznikla nesmazatelná fotografická stopa o atmosféře a životě v okolních, tehdy také totalitou svázaných státech. Fotografiím z Polska, NDR, Maďarska, Rumunska, Bulharska či Sovětského svazu dominují dvě témata: dopad industrializace na krajinu a život na zchudlém, zapomenutém venkově. Antonína také silně přitahuje problematika lidských kořenů, morálních kodexů, náboženských obřadů, svateb či pohřbů. Rituály uchovávané navzdory režimu a chudobě hlouběji poznal a zdokumentoval v Polsku, v Maďarsku a zvláště v Rumunsku. Nikdy se tu nevytratila jistá velkorysost lidskosti a pyšnost, že můžeme být její součástí.

Jedním z velkých Kratochvílových témat je problematika ohrožených dětí. V Mongolsku, Guatemale, v Náhorním Karabachu nebo v Pákistánu patří velkoměstský labyrint kanálů dětským gangům. Osířelé, opuštěné děti, vydané napospas ulici, se bezprostředně dostávají do soukolí kriminality a brutality. Hlad, drogy, peníze, prostituce, kriminály ale i likvidace jsou spektrem nekontrolovatelné rulety jejich životů, často bez šance na změnu. Za fotografie upozorňující na obrovský problém v případě reportáže o mongolských dětech získal Antonín v roce 1998 významnou cenu Alfreda Eisenstaedta.

Antonínův fotografický adrenalin dal nahlédnout i do nejhorších kriminálů světa. Do jeho snímků se v roce 1997 dostala venezuelská věznice El Dorado s nadvládou drogových gangů a zlata. O deset let později se dostal také do nehlídaného vězení Guinea-Bissau, ze kterého není kam utéct, a z roku 2002 pochází slavný snímek z barmské věznice, z centra zlatého opiového trojúhelníku na hranicích Barmy, Laosu a Thajska. Fotografie desítek zajatých drogových dealerů, sedících v lotosové pozici v dřevěných klecích barmského vězení, získala hlavní cenu v nejprestiž-



Pavlaína Vogelová je kurátorkou fotografie a filmu v Historickém muzeu Národního muzea a doktorandkou na Katedře teorie a dějin umění Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze. V minulosti působila v Moravské galerii v Brně. Ve svém výzkumu se zaměřuje na intermediální přesahy dokumentu a experimentální tvorby fotografie a filmu ve vztahu k vědě, umění a vzdělávání. Autorsky realizovala výstavy *Antonín Kratochvíl. Persona* (Brusel 2019), *Karel Kuklík. Fotografický dialog s krajinou* (Praha 2017), *Milena Dopitová. Mé tělo je chrám* (Tchaj-pej 2016), *Viktor Kolář* (Bratislava 2011 a Praha 2013) či *Jan Calábek. Věda, film a umění k potěše včel básníků a botaniků* (Brno 2013).

Antonín Kratochvíl, *Rumunsko / Romania*, 1995

Antonín Kratochvíl, *Afghánistán / Afghanistan*, 1988

Pohled do výstavy *Antonín Kratochvíl: Fotoeseje, Dům U Kamenného zvonu*, 2020

View to the exhibition *Antonín Kratochvíl: Photo Essays*, Stone Bell House, 2020

Qartal 01

Pavlaína Vogelová, Antonín Kratochvíl

nější kategorii hlavního zpravodajství World Press Photo za rok 2003.

Válka představuje eskalaci lidských konfliktů. Antonín Kratochvíl přivezl svědectví z celé řady novodobých genocid a válek z Rwandy/Zairu, Guatemaly, Konga, Haiti, Filipín, Afghánistánu, Pákistánu, Iráku či bývalé Jugoslávie. Zaznamenaná skutečnost se stává informací a přímým svědkem stavu současné civilizace. Desakralizace bytí na všech úrovních nabývá genocidních rozměrů, zanechává za sebou mrtvé, zotročené lidi, zdevastované životní prostředí, ale i rozvrácené a zdeformované principy morálky a hodnotová kritéria.

Jaké tedy máme perspektivy? Nový, jiný, lepší svět si asi musíme vysnit. Až budeme mít jasno, co a jak vlastně chceme, můžeme změnu realizovat. Prozatím můžeme podněty hledat v poslední části výstavy Antonína Kratochvíla o vizích, perspektivách a nadějích člověka. Jdi a dívej se, jak se hvězdy se otáčí! Propojení portrétů lidí zcela neznámých, anonymních, s portréty celebrit jako jsou Jean Reno, David Bowie, Billy Bob Thornton, Willem Dafoe, Debbie Harry, Patricia Arquette, Amanda Lear, Mejla Hlavsa, Pavel Landovský a další představují alegorii oslavy člověka. Antonín zrcadlí rozpoložení jejich nitra: je to fotografův přístup k vnímání člověka, jeho nonverbální svědectví o empatii, o relativitě krásy, slávy, úspěchu.

Antonín Kratochvíl: Fotoeseje. Dům U Kamenného zvonu. Kurátorka výstavy: Pavlaína Vogelová. Výstava se koná do 24. ledna 2021. Publikaci Antonín Kratochvíl: Fotoeseje / Photo Essays (324 stran, s texty Magdaleny Juříkové, Michaela Parssona a Pavlíny Vogelové) vydala GHMP, 2020.



Qartal 01

Jdi a dívej se, jak se hvězdy otáčí

53

Come and See How the Stars Are Turning
Antonín Kratochvíl and His Photo Essays
Pavína Vogelová

Every one of us probably experiences some break in our lives, a turning point that fundamentally alters our direction, that moves us forward, if we are in the right place at the right time. For Antonín Kratochvíl (1947), this fundamental turning point in his life and his career came in 1970, when his wanderings after fleeing from communist Czechoslovakia brought him to Amsterdam. There, professor of photography Jaap d'Oliveira recognized Antonín's visual and artistic talent and admitted him to the photography program at the Gerrit Rietveld Academie. Another important milestone in his life was in 1972 when Hans Albers, the artistic director of the *Los Angeles Times Sunday Magazine*, offered him the position of his assistant – thus opening the doors to the world of international photojournalism. Antonín immediately transformed this opportunity into his own professional success, engaging in a valuable photographic and historical exploration of the state of mankind and human nature at the turn of the millennium across the continents and reflecting the world's diverse ways of life.

Antonín Kratochvíl is a reportage, portrait, and war photographer, a world traveler possessing an immensely sensitive ability to perceive and depict the world around him. The predominant, highly authentic, characteristics of Kratochvíl's photographs are the visual resonance of this sensitivity and the magical use of light and expression. These elements are found in his portraits of international celebrities as well as in his photographs from war zones. The drama and rawness of the image produces a strange reflection of the human soul, of its essence. Photography has helped Antonín to process the personal situations and traumas that he himself experienced in the past. He is a former refugee who subsequently drew on his status as outcast to produce an authentic photographic testimony about other people's life stories. The subjects of his photographs represent a broad range of social strata and situations. The circumstances of their lives are positive, negative, extreme, and tragic. The human stories that Kratochvíl tells take place in many places across the globe.

The exhibition's broader perspective enables a clear report on the confused state of human value systems. Where previously, in primitive societies, it was enough to give one's word and shake hands, today's society is drowning in a sea of broken relationships, in conflicts, wars, and an unsustainable approach to nature and the landscape. You will believe Kratochvíl's photographs; they share the atmosphere of real experiences through their distinctive style, looseness, tension. But they also contain a carefully targeted critique, for they call attention to serious questions of human troubles and catastrophes.

The exhibition is symbolically divided into four areas: people's relationship to nature, human conflict, and the individual in the midst of war, but also people with all their dreams, hopes, and fulfilled meaning of life. Like an

underground river, these themes disappear, reappear, and become intermingled, just like real human problems, actions, or situations in various parts of the world. Relationships, conflicts, and dreams are something shared by us all.

The photographs of people's relationship to nature paint a picture of the current state of the Earth: In some places, social and environmental degradation is truly extreme. We can compare and contrast: In the 1970s in the Galápagos, Antonín photographed the last remains of the rich symbiosis of nature and a holistic ecosystem. By comparison, his images from Ecuador taken just twenty years later show the devastation and logging of the country's rainforests, black lagoons of oil and contaminated rivers, and the helplessness and poverty of the local people. Guyana in 1997 was suffering from the long-term effects of rapacious gold mining; the terrifying shadows of an isolated tree paint a suggestive picture of a landscape suffering from malaria and contaminated by cyanide. That same year saw the plundering of blood diamonds in Angola's recently opened Catoca mine, where the luxury of diamonds and giant prawns contrasts sharply with the helpless locals in an otherwise pillaged land with no birds or other animals. A similar situation can be found in the Congo in 2002, where poachers run wild, engaging in illegal hunting and trading in ivory.

Antonín's photographs show humankind's harsh impact on nature, the conquest-like expansion of human society, and a devastated and disappearing countryside, but also nature's strength and its ability to resist human influences. Nature confirmed its dominance through the tsunami that hit Sri Lanka at Christmas 2004. Another important subject is Chernobyl, where political conflict is mixed with people's lack of sensitivity towards the landscape as embodied by the construction of a nuclear power plant and the subsequent environmental catastrophe resulting from the 1986 accident that affected a large number of people. Antonín Kratochvíl first photographed the region in 1996, by which time the dead urban landscape of Pripjat had been conquered by a wild, irradiated nature and an invisible danger still lurked at every step.

Antonín's photographs capture scenes from local, European, and world history and conflicts. His images from Central and Eastern Europe in the 1980s and '90s, which offer a unique and comprehensive photographic overview of this region, were published in his first book, *Broken Dream: 20 Years of War in Eastern Europe* (1997). They reflect Antonín's subtle sense of nostalgia and the scars that opened up when he, as an émigré with an American passport, began making repeated visits to his original home after 1976. Above all, however, these visits produced an indelible photographic record of the atmosphere of and life in the neighboring communist states. His images from Poland, East Germany, Hungary, Romania, Bulgaria, and the Soviet Union are dominated by two subjects: the impact of industrialization on the landscape and life in the poverty-stricken, forgotten countryside. Antonín was strongly attracted to the question of people's roots, moral codices, religious ceremonies, weddings, and funerals, and so he explored and documented in depth the rituals that people had maintained despite

poverty and communism – in Poland, Hungary, and especially Romania. These places never lost that munificence of humanity and the sense of pride one feels from being a part of it.

Another of Kratochvíl's grand themes is the question of endangered children. In Mongolia, Guatemala, Nagorno-Karabakh, and Pakistan, the urban labyrinth of sewers belongs to gangs of children. Abandoned and orphaned, left to fend for themselves on the streets, they easily fall into the machinery of crime and brutality. Hunger, drugs, money, prostitution, prison, and death are the specters of the uncontrollable roulette of their lives, often with no possibility for change. In 1988, Antonín's photographs of this immense problem made as part of a reportage about children in Mongolia earned him the prestigious Alfred Eisenstaedt Award.

Antonín's photographic adrenalin has also offered us insight into some of the world's worst prisons. In 1997, he photographed Venezuela's El Dorado prison, which is ruled by drug gangs and gold. Ten years later, he visited an unguarded prison in Guinea-Bissau from which there is no escape, and in 2002 he took a famous photograph from a prison in Myanmar located at the center of the opium triangle on the border between Myanmar, Laos, and Thailand. This picture showing dozens of drug dealers sitting cross-legged in wooden cages won first place in the most prestigious category, General News, at the 2003 World Press Photo competition.

War represents the escalation of human conflicts. Antonín Kratochvíl has documented numerous modern wars and genocides in Rwanda/Zaire, Guatemala, Congo, Haiti, the Philippines, Afghanistan, Pakistan, Iraq, and the former Yugoslavia. His records of reality are a source of information on and direct witness of the current state of civilization. The desacralization of all areas of human existence has taken on genocidal dimensions, leaving behind a trail of death, slavery, environmental devastation, and subverted and deformed moral principles and values.

What, then, is the outlook for the future? We will probably have to dream up a new, different, better world. This change can be realized once we are sure about what we want and how we want it. For now, we can find inspiration in the last section of Antonín Kratochvíl's exhibition, which looks at human dreams, hopes, and prospects. Come and see how the stars are turning! By mixing portraits of completely unknown and anonymous people with photographs of celebrities such as Jean Reno, David Bowie, Billy Bob Thornton, Willem Dafoe, Debbie Harry, Patricia Arquette, Amanda Lear, Mejla Hlavsa, and Pavel Landovský, the exhibition offers an allegorical celebration of humankind. Antonín captures their state of mind: His photography is his way of understanding people, his non-verbal witness of empathy and the relative nature of beauty, fame, and success.

Antonín Kratochvíl: Photo Essays. Stone Bell House. Exhibition curator: Pavína Vogelová. The exhibition runs until 24 January 2021. In 2020, GHMP published *Antonín Kratochvíl: Fotoeseje / Photo Essays* (324 pages), with texts by Magdalena Juříková, Michael Parsson, and Pavína Vogelová.

Pavína Vogelová is the curator of film and photography at the National Museum's Historical Museum and also a doctoral candidate at the Academy of Arts, Architecture, and Design's Department The Theory and History of Art. In the past, she also worked at the Moravian Gallery in Brno. Her research is focused on documentary and experimental film and photography's intermedia relationship with science, art, and education. As a curator, she has put together the exhibitions *Antonín Kratochvíl: Persona* (Brussels, 2019), *Karel Kuklík: A Photographic Dialogue with the Landscape* (Prague, 2017), *Milena Dopitová: My Body Is a Temple* (Taipei, 2016), *Viktor Kolář* (Bratislava, 2011; Prague, 2013) and *Jan Calábek: Science, Film, and Art to the Delight of Bees, Poets, and Botanists* (Brno, 2013).



Sonic Circuits: Zvuk – galerie – publikum

Pavel Klusák

Zvuk a hudba v galerii. Čím jsou především? Je to živá akce přemístěná z koncertního sálu do zóny výtvarného umění? Symbióza oborů? Logické spojení zájmů? Hravost pro novou generaci publika? Nebo kulturní marketing pro přesycenou dobu?

Nejspíš od všeho trochu. V posledních sezónách se častěji než dřív setkáváme v galeriích se živými hudebními a zvukovými akcemi jako součástí komplexní zvěsti o současném umění. Uprostřed specifických prostor se pohybují performeři s nástroji, celá věc se odehrává trochu jinak než „normálně” a my vidíme, že hudba se přiblížila sound artu a hlubší experimenty zábavě. V Galerii hlavního města Prahy se tak už třetí sezónu odehrává cyklus *Sonic Circuits*.

Logickým přemostěním, užitečným „bacilonosičem” a paše-rákem zvukových událostí do galerie se stala v roce 2019 velká výstava v Domě U Kamenného zvonu nazvaná *Zvuky / Kódy / Obrazy: Akustický experiment ve vizuálním umění*. Připomněla báječný paradox: zvuk je sice neviditelný, ale výtvarníci se ho snaží zachytit od doby avantgardy po současnost, pořád tu někde straší. Kurátorka Jitka Hlaváčková tento příběh převyprávěla skrze stovky vystavených objektů: od maleb Františka Kupky přes destruované vinylové gramodesky Milana Knížáka až k současným autorům multimediálních projektů, jako jsou Milan Guštar, Jiří Suchánek či britský Peter Cusack.

Bez hranice mezi scénou a hledištěm

Bylo zřejmé, že „zvuková výstava” by byla neúplná bez živého, akčního elementu. Moment překvapivosti a otevřenosti se přirozeně rozehrál už tím, že každý z přizvaných umělců si hledal specifické místo v terénu gotického domu, od expozice přes dvůr až po klenuté sklepení. Když publikum dorazilo na první akci, setkal se s početným *Pražským improvizčním orchestrem* (PIO), tedy kapelou, která sdružuje ty, kdo na zdejší scéně pěstují volnou improvizaci. Což neznamená bezbřehou svobodu: naopak, Petr Vrba a George Cremaschi vedou PIO k hledání improvizčních možností uvnitř domluvených rámců, volných scénářů a specifických partitur.

V Domě U Kamenného zvonu se hudebníci rozestavěli na spirálovitém schodišti: je to přesně to místo se zvláštní, jedinečnou akustikou, ke které se výrazně hlásili i samotní vystavující výtvarníci. Akce improvizátorů výborně uvrhla přítomné do situace, kde neexistuje oddělené hlediště a scéna, kde se zdroje zvuku pohybují v prostoru, dokonce v několika patrech budovy, a kde neexistuje jediné doporučené místo, odkud poslouchat. Posluchači vlastně docela svižně přistupují na instinktivní pravidla a „osahávají si terén”, hledají místa, kde je dozvuk tak akorát a kde se dá dobře poslouchat. Není bez zajímavosti, že na podobné akce s otevřenými pravidly velmi dobře reagují děti, psi a laikové, kteří nikdy předtím nepřišli do styku s volnou improvizací, free jazzem, soudobými experimenty Johna Cage a jinou takzvaně radikální hudbou. Výzvu *zaposlouchat se hlouběji* nikdo nevyslovil nahlas: návštěvníky k ní přímo a rychle vede sama akce.

Cyklus, který infikoval galerii

Během doprovodných akcí ke *Zvukům / Kódům / Obrazům* se představilo dvacet hudebníků, zvukových umělců a seskupení. Cyklus, který obsahově zajišťovali Zuzana Pištěková za GHMP a kurátor Miloš Vojtěchovský za koprodukcující nadaci Agosto, zapůsobil jako ujištění, že zvuk a hudba patří k současné tvorbě, kterou chce metropolitní galerie prezentovat. *Sonic Circuits* už v GHMP zůstaly: přelily se do volného cyklu dalších akcí. V roce 2020 do všech plánů sice zasahuje jarní a podzimní karanténní „lockdown”, přesto se pro koncerty stihlo úspěšně otestovat i působivé prostředí Zámku Troja a jeho zahrady (Petr Nikl, Ondřej Smeykal a další).

Úlohou galerií není pořádat „obvyklé koncerty”. Místo toho *Sonic Circuits* aktivně vyhledávají osobnosti, které pracují s vizuálními a akustickými prostředky zároveň (pythagorejsky numerologická tvorba Milana Guštara), přinášejí publiku zážitek z performance, kterou nelze



medializovat (Tetsua Umeda a jeho vodní rituál v gotickém sklepení patřil k akcím s největším zájmem publika), předkládají zvukovým umělcům k dispozici samotnou expozici (Aki Onda), dávají prostor stavitelům znějících objektů (Martin Janíček) a upozorňují na silné nové osobnosti mezi výtvarnem, scénickými uměními, hudbou a performancí (Veronika Svobodová).

To je šance zvuku v galerii.

Oslepit návštěvníka

Jak víme, Galerie hlavního města Prahy vystavuje na řadě míst. Proto se hudba ocitla i v Collaredo-Mansfeldském paláci u Karlova mostu. Otevřený stav budovy, byť možná v určitých aspektech problematický, ji naplňuje atmosférou čekání na budoucnost. Proto se tam události mimo styly hodí. *Sonic Circuits* sem přivedly mimo jiné Franciska Lópeze: zvukového umělce, jehož vystoupení publikum tradičně absolvuje se zavázanýma očima. López s sebou vozí černé pásky přes oči – a obecnstvo, které sedí v kružnicích zády k umělci ve středu prostoru, má skutečně zcela vyřazený smysl zraku. Španělský hudebník, zvukový umělec, autor textů a biolog vychází z přesvědčení, že hudbu je třeba poslouchat nerušeně. López vybudoval obsáhlý archiv svých terénních nahrávek, pořízených v amazonských pralesech, patagonských pláních, ale i ve světových metropolích. Využívá hlavně jejich hudební, nikoliv dokumentační povahu. Tady je namíste vyslovit jedno z klíčových slov: zážitek. Ve věku empétrojek, služby Spotify a hudby redukované na všudypřítomné medializované nahrávky působí jako protijed proti zevšednění podobná akce, která dokáže účinně vytrhnout z posluchačské rutiny. S proměněným vztahem k hudbě pak mohou z galerijního „sound event” odcházet i ti, kdo by takový posun možná těžko dokázali konkrétně popsat. A zase je zvláštní, jak se tu vyvažuje hloubka a hravost, serióznost a chuť vložit sebe sama do svobodně nevšedního experimentu.

S asistencí policie

K tomu došlo i na umělecké akci, která se neobešla bez policejního zásahu. Cyklus *Sonic Circuits* přizval i finského zkušeného performeru jménem Roi Vaara, který opustil bezpečný galerijní prostor vyhrazený umění a vyrazil do běžného života pražských ulic. Po dláždění Dlouhé třídy při tom za sebou vláčel elektrickou kytaru: samozřejmě zapnutou, amplifikovanou, tedy nelitostně „hrající“ vláčeným povrchem i se strunami a snímači o pražské kočičí hlavy. Nad hlučnou performancí si příliš nelámali hlavu městští policisté a přerušili ji. Upřímně řečeno, o velký konflikt nešlo, ale přesto v tu chvíli bylo možné cítit zajímavý střet. Příslušníci policie legitimovali umělce a kurátora nejspíš hlavně proto, že pouliční akci nerozuměli: vláčení kytary nemělo mezi běžným děním žádný jasný užitek a funkci – a právě tím bylo podezřelé. Tak to vypadá, když umění vyjde

z galerie: mezi funkční jednání, které se děje z praktických důvodů, položí otázku.

Coolness akčního zásahu

V současné době se staly galerie plodnou laboratoří pro hudební experimenty, zvláště pokud navazují na myšlenky a formy současného vizuálního umění. Hudebníci s sebou přinášejí leccos, o co galerie mohou stát: nové komunity, pocit nezávislosti, snad i jakousi coolness, která přichází s akčními zásahy a osobnostmi jednajícími v reálném čase. Tento text vzniká v týdnech pandemického utlumení a tedy generálního zrušení koncertů a dalších kulturních akcí. Kéž bychom tuhle nevyžádanou přestávku využili k promyšlení, jak nás zvuk a radikálnější hudba dnes mohou inspirovat a proměnit – a jak přispět k ještě těsnějšímu a silnějšímu fungování triumvirátu zvuk – galerie – publikum.



Lee Patterson
Aki Onda



Během cyklu *Sonic Circuits* a dalších doprovodných programů se představili: Lee Patterson, Pražský improvizální orchestr, Nicolas Collins, Petr Válek, Tetsua Umeda, Milan Guštar, Michal Cáb, Martin Janíček, Pavel Mrkus, Francisco López, Lloyd Dunn, Luciano Chessa, Opening Performance Orchestra, Luboš Fidler, Veronika Svobodová, Roi Vaara, Aki Onda, Ondřej Smeykal, Christina della Giustina, Birgit Ulher & Petr Vrba, George Cremaschi, Jan Kotulán & Petr Korbelář, Jaromír Mugrauer, Petr Nikl

Nepropást Přepadení králíkárný

S Magdalenou Juříkovou o trhu s uměním a adrenalinu akvizic



Petr Vizina
Mít sbírku uměleckých děl a nechat ji růst: Zdánlivě samozřejmý požadavek se do metropolitní galerie vrátil po letech s ředitelkou Magdalenou Juříkovou. O vztahu s umělci, ale také o věčném napětí mezi soukromými galeriemi a institucemi hovoří Magdalena Juříková v rozhovoru s Petrem Vizinou.



P V Něco vám přečtu, schválně, jestli poznáte, kdo to řekl: „I když si neustále stěžujeme na praktiky našeho trhu s uměním, odcháším z této branže do nového působiště s nostalgickými vzpomínkami. To vzrušení, které člověk prožívá v aukční síni, je skutečný adrenalin.“ Tipněte si, kdo to řekl.

M J Netuším. Že bych to byla já? Těch osm let od příchodu do GHMP mi připadá dávno. Je pravda, že nákupy na aukcích pro instituci zas takový adrenalin nejsou, spíš úředničina. S akvizicemi to bylo trochu složitější. Když jsem nastoupila, GHMP už mnoho let nenakupovala, vlastně téměř celá devadesátá a nultá léta. Akvizice byly sporadické, nebo se spíš skládaly z darů žijících umělců. Ovšem nebylo to tak, že bych v GHMP potřebovala adrenalin, a proto galerie začala nakupovat umělecká díla. Vysvětlovala jsem Františkovi Ciprovi, tehdejšímu šéfovi našeho odboru na pražském magistrátě, že nemáme nijak výjimečné sbírky. Byla totiž představa, že bychom měli stálou expozici na radnici, kde by visely naše „highlights“ a mezinárodně uznávané veličiny. Vysvětlila jsem mu, že nic takového nemáme, že taková díla dokážu spočítat na pěti prstech. Zarazil se a řekl, že je to třeba změnit. Jenomže bylo jasné, že se galerie bude těžko po letech bez akvizic vrhat na umělecký trh, protože mezitím ceny obrovsky stouply. Ale umíme to udělat tak, že budeme nakupovat od žijících umělců na základě jakési reciprocity. Uděláme jim výstavy a oni k nám pak budou milosrdní, pokud jde o cenu. Anebo pokud nepůjde o horentní sumy, tak i aukce stojí za pokus. A samozřejmě, měli jsme taky spoustu restů vůči generaci šedesátých let, která je často ochotná, s ohledem na to, že dílo bude patřit instituci, nad cenou přimhouřit oko.

Ze začátku jsme na nákupy žádné peníze přiděleny neměli, ušetřili jsme proto něco z provozních peněz a začali jsme nákupem děl z dlouhodobé expozice nazvané *Po sametu*, kde byla většina děl zapůjčených od autorů, ovšem slib, že od nich galerie díla zakoupí, se nenaplnil, takže jsme se snažili alespoň ty nejdůležitější věci vychytat. Naše politika tedy byla nakupovat díla od autorů, kteří u nás měli výstavu, případně, pokud jsme měli dobré kontakty s nějakým klasikem, jsme se ho snažili přesvědčit, aby nám něco prodal.

P V Co byla vaše první akvizice?

M J Akvizice se dějí po souborech, předložíme několik návrhů nákupní komisi najednou, aby se nescházela nad každou jednotlivostí, takže už nevylovím z paměti tu úplně první položku. Pro mě byly velmi důležité akvizice od Stanislava Kolíbala, Jana Kubíčka nebo Radoslava Kratiny, ale takový majstrštyk bylo aukční vítězství, kdy jsme získali Neprašovo *Přepadení králíkárný* za velice příznivou cenu, asi kvůli rozměrům, které do soukromí nepadnou. Postupně byla celá akviziční činnost nasměrována k uměleckým experimentům ze 60. let a k umění 90. let, což vyplynulo z výstavy *Po sametu*. Trochu z akvizic vypadla 80. léta, protože byla v té době už vlastně také nedostupná. I tam už se ale občas podařilo něco z ateliérů vydolovat. Celé je to taková řízená náhoda – stále se objevují věci, které byly ve své době průlomové. Příkladem z poslední doby je velkoformátová kresba Margity Titlové Ylovski, která byla součástí její tehdy neoficiální výstavy v ještě neopraveném Veletržním paláci zkraje 80. let. Má se za to, že ta díla jsou většinou nenávratně pryč. A potom jsme



se hodně koncentrovali na akční umění, myslím, že jsme jedni z mála, kteří jej sbírají systematicky. Jde o série dokumentárních fotek, nebo o fotky, které vznikaly až následně. Myslím, že je to strašně důležitý segment, který si zaslouží velkou pozornost, protože jsou to věci, které nám už unikají.

P V Čili adrenalin se dá zažít i s menším rozpočtem veřejné instituce?

M J Je to vzrušující, navíc pro obě strany. Umělec, když ho oslovíme, je ve své skromnosti oslovením většinou poctěn. Existuje mezi námi úžasný vzájemný dialog, což je něco jiného, než na aukci, kde jsou umělci zastoupeni jen svým dílem. Často jsou to díla již nežijících umělců a pokud ještě žijí, běžná praxe bývala, že umělci nebývali právě příznivci aukčního trhu, třeba Stanislav Kolíbal. Několikrát, myslím, došlo ke kontroverzím, kdy se na trhu ocitla díla, u kterých si jistě nepřál, aby byla volně dostupná, nebo nějaká falza.

P V Tím říkáte, že pro umělce je stále důležitá instituce, které lze důvěřovat, v jejímž čele nestojí jen politicky dosazená figurka, ale člověk s odbornou historií, jemuž se, znovu, dá důvěřovat.

M J Ať už je to instituce národní nebo regionální, umělcům jde o to, že je v instituci jejich dílo výsledovatelné. Opora v instituci je pro umělce v tomto smyslu velmi důležitá. Že se jejich dílo nestane předmětem například spekulativního nákupu a někde se neztratí jako součást investičního celku a nedostane se tak už zpátky k divákovi. Tohle je velké téma, ale zároveň vidím, že cirkulace umění na trhu je, dalo by se říci, tak rychlá, že se díla stále ocitají ve víru. Vždycky se jako důležitý moment trhu s uměním uvádí doba, kdy Japonci skupovali ve velkém impresionisty a celá Evropa brečela, že impresionisty odváží na druhý konec světa. Jenomže potom se karta otočila a impresionisté se na evropský trh vrátili. Čili jsou to věci naprosto nepředvídatelné. A z čeho by umění žilo, kdyby tato cirkulace nefungovala? Napětí mezi institucemi a soukromými sběrateli tu bude nejspíš vždycky.

P V Příští rok se v Praze na Klárově chystá otevření Kunsthalle za peníze podnikatele – např. v uhelném průmyslu – Petra Pudila. Jaký signál to je pro vaši galerii?

M J Samozřejmě, že to musíme jako GHMP vnímat. Jen netuším, když sběratel staví kunsthalle, co bude její náplní. Nemám informace, o jakou prezentaci pan Pudil nyní usiluje. Ale pokud opravdu půjde o kunsthalle a on nebude pouze vystavovat svou sbírku, budeme na to muset nějak reagovat, abychom se programově odlišili. Galerie Rudolfinum je rovněž typ kunsthalle, ale pořádá spíše výstavy zahraničních umělců, jejich program je jednoznačně vytříbený a GHMP mu těžko může konkurovat, protože máme spoustu domů, které musíme naplnit programem, nemůžeme si dovolit srovnatelně drahé programy. Navíc obecně mají nepopíratelnou výhodu galerie jednoho prostoru, zatímco nás dodnes někdy v médiích

Petr Vizina píše texty a vede rozhovory pro Aktuálně.cz a Český rozhlas. Byl členem redakcí Lidových a Hospodářských novin, pracoval deset let ve zpravodajství ČT, z toho většinu času jako vedoucí redakce kultury. Působí na Katolické teologické fakultě Karlovy univerzity, kde vystudoval teologii a aplikovanou etiku. Jeho podcast *Na dotek* vychází v koprodukcí serveru Aktuálně, knihkupecké sítě Kosmas a GHMP.

uvádějí bez názvu instituce – v Domě U Kamenného zvonu nebo jednoduše Zámek Troja. Bývá to frustrující.

P V Co s tím?

M J My jsme nepopíratelně silní v kurátorském zázemí orientovaném na sochařství. Snažíme se je vypichovat z nejrůznějších úhlů pohledů, historických, žánrových, a sledujeme intenzivně i to současné. Sochařství je popelka, které se soustavně věnujeme, a tím se odlišujeme. Dlouhodobým segmentem byl cyklus *Start Up*, představující mladé umělce, ať už studenty nebo nastupující generaci, ale těch se začaly velmi dobře ujmát nově vznikající galerie v prvním desetiletí po přelomu tisíciletí. Silnou afinitu máme ke generaci 60. let a jejím experimentům. I tento segment se stal viditelným a populárním, přesto má své zákoutí, které bychom rádi divákům objevovali.

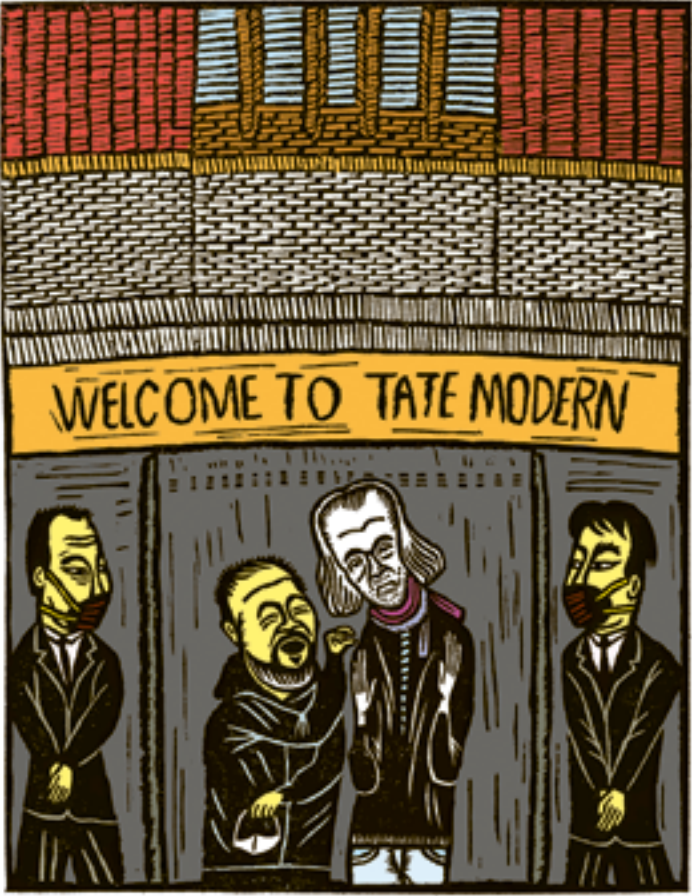
Devadesátá léta byla překotná, trochu nepřehledná, spousta lidí byla vytažena z temnoty na světlo, ale nebyla jim věnována hlubší pozornost a nehledaly se souvislosti. I takový důležitý segment jako je underground je vlastně nedostatečně zpracovaný, neexistuje žádná hlubší studie, spíš jednotlivosti, a všichni tvůrci jsou stále jakoby součástí disidentské enklávy, jako v nějakém zajetí, odkud není cesta do souřadnic normálu. Když si například vzpomenu na výstavu o Chartě 77 na Hradě, tak to byla zmařená příležitost, uráželo mě ale hlavně, jak tam byli prezentováni výtvarníci – zcela okrajovými díly a v nedostatečné míře. O skutečném společensko-politickém a historickém vyznění výstavy nemluví. Přitom třeba Otakar Slavík byl důležitou postavou českého malířství několika dekád. Všichni z té výstavy vycházeli sice jako součást undregroundu, ale ne jako skvělí výtvarníci, kterými skutečně byli.

Naučit umění znovu mluvit

Petr Fischer

Společnost – to není nějaká všeobecná lidská substance, kterou stačí uchopit a podle těch kterých potřeb či ideologického modelu ji tvarovat. Moderní společnost, to jsou mnohočetné a mnohovrstevnaté vztahy, které propouštějí nebo také brzdí toky potenciálně společných energií.

Magdalena Rutová
Jeff Koons na byznys schůzce v pekle
Světový umělec a český umělec při neformálním small talku před galerií
Matka samoživitelka podepisuje extra nevýhodnou nájemní smlouvu v plesnivém suterénním 1+kk



Tak jako se v jazykovědě hodnota slov už více než století neurčuje jejich původními významy, nýbrž jejich kontexty, v nichž význam teprve vzniká, je i společnost určována kvalitou vzájemných vztahů. Klíčovým společenským pojmem se stává pojem komunikace, a to ve všech jejích smyslech. Stručně řečeno: jak se komunikuje, taková je společnost, a kde se komunikuje špatně, společnost se drolí a někdy i rozpadá.

V kulturní oblasti je nedostatečná a slabá komunikace základní příčinou, proč kulturu většina českých politiků, ale zřejmě i většina obyvatel, bere na lehkou váhu, jako něco, co je jaksi navíc, co přinejmenším přebývá nebo je zcela zbytné. Na vině nejsou nekulturní ignoranti, kterým k životu stačí plný nákupní košík a večerní televize, jak se občas stereotypně říká, nýbrž začasť právě lidé z kultury, kteří nejsou schopni otevřít svou profesní bublinu, a to dokonce ani v případech, kdy by otevřená komunikace umožnila velké části společnosti pochopit, o co běží, a vtáhnout ji do diskuse nad věčnou otázkou: proč to všechno děláme, k čemu to všechno je? Dva aktuální příklady za všechny. Národní památkový ústav (NPÚ) představil studii, podle níž chce rekonstruovat pražskou Invalidovnu. Nádherný a unikátní barokní prostor o své moderní dostavby rozšířil ateliér architekta Petra Hájka. Nejde o to, zda se lidu tento redesign líbí nebo ne (hlasité jsou jako vždy obě strany), ale že návrh byl vybrán bez klasického výběrového řízení. To sice NPÚ udělat může, ale porušuje tím veřejný slib státu, že otevřené výběrové řízení bude dělat vždy, aby byl i do

budoucná čistý stůl. Protežování předem vybraných je problematické, i když jde o kvalitní tvůrce, mezi něž Petr Hájek nesporně patří. Stát ale přišel o unikátní možnost, vtáhnout do debaty o rekonstrukci celou veřejnost a moderovat diskusi o tom, jaká kritéria výběru jsou nejdůležitější či jak moc odvážné nové baroko to má být. Aby lidé považovali kulturu za nezbytnou, musí mít možnost si ji přivlastnit, a procházka – virtuální i fyzická – veřejnou architektonickou soutěží je jedna z nejlepších a přitom nejsnadnějších cest.

Podobně nevyužitou příležitostí bylo výběrové řízení na post generálního ředitele Národní galerie. Zdánlivě otevřený výběr měl opět až příliš komunikačních bariér, šlo se od veřejnosti zase zpět do politických předpokojů, kde se o postu nakonec rozhodlo více politicky než společensky či odborně. Otázka – k čemu je v 21. století Česku Národní galerie a co s ní? – zůstala opět v rukách ministerské elity, případně zaujatých profesionálů, včetně těch novinářských. A zbyly z ní jen populistické prázdné řeči o větší návštěvnosti a otevřenosti všem. Šanci k tomu, aby si Národní galerii a její smysl dokázali nějak prakticky přivlastnit i lidé, kteří považují za větší umění vytapetovat pokoj než namalovat obraz nebo vytvarovat sochu, politici i lidé z kultury zase propásli.

Všechno umění se zdá být nějak daleko, vzdálené, nedostupné, neživé, NEKOMUNIKATIVNÍ. Naučit umění znovu mluvit, naučit ho znovu se lidí dotýkat, lepší nadměrně až na hranici žvástu a zahlcení než vůbec. Jaký jiný program by dnes kulturní instituce měly mít...

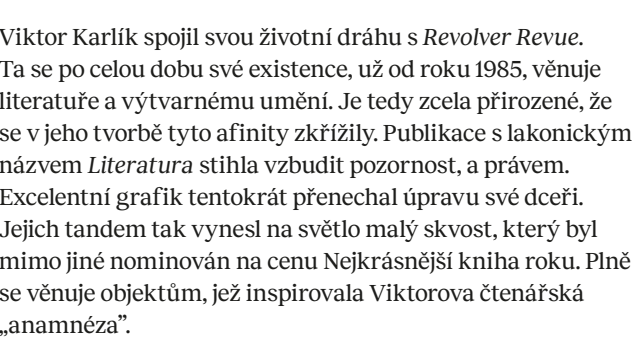


Ne, raději knihu



Magdalena Juříková
Karlíkův kanál naděje

Viktor Karlík: Literatura
Plastiky a objekty Viktora Karlíka z let 2012–2019. S texty Petra Jindry, Michaela Špirita a Marka Vajchra. Fotografie Ondřej Příbyl. Grafický design Josefina Karlíková. Překlad Jean-Gaspard Páleníček. Edice Revolver Revue sv. 122, 2019



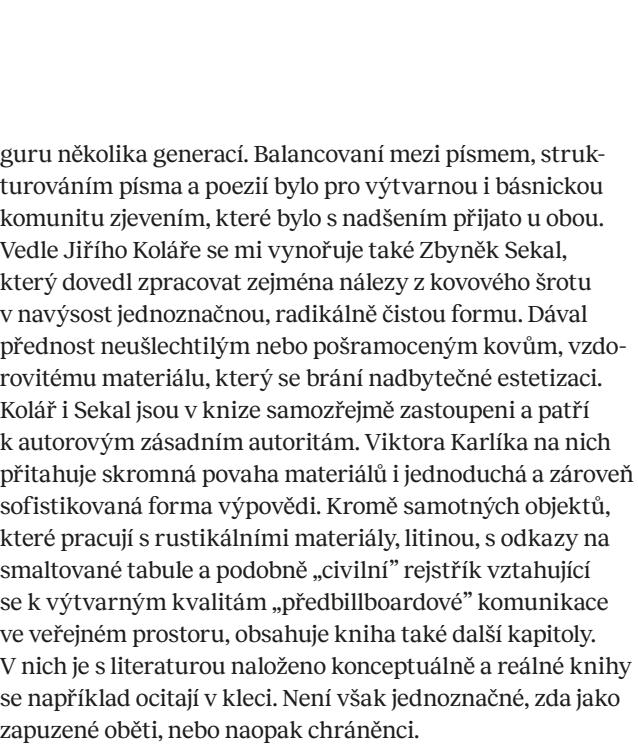
Viktor Karlík spojil svou životní dráhu s *Revolver Revue*. Ta se po celou dobu své existence, už od roku 1985, věnuje literatuře a výtvarnému umění. Je tedy zcela přirozené, že se v jeho tvorbě tyto afinity zkřížily. Publikace s lakonickým názvem *Literatura* stihla vzbudit pozornost, a právem. Excelentní grafik tentokrát přenechal úpravu své dceři. Jejich tandem tak vynesl na světlo malý skvost, který byl mimo jiné nominován na cenu Nejkrásnější kniha roku. Plně se věnuje objektům, jež inspirovala Viktorova čtenářská „anamnéza”.

Černé řemeslo písma

Písmo, různé formy odkazů, hesel a apelů se objevují v jeho práci od osmdesátých let, dnes je však transformováno do trojrozměrné podoby. Se svými oblíbenými autory nakládá bez zábran, tu s hmatatelnou vážností, jinde s humorem a ironií a nevyhne se ani polemice (Egon Bondy). Některé z objektů mohou fungovat jako přenosné domácí pomníky literárních osobností. Ozve se tu undergroundová minulost autora, kdy projevovat úctu a zájem některým z těchto osobností bylo záležitostí neoficiálních aktivit, odehrávajících se výhradně v soukromí aktérů. Karlíkovi jakoby málo záleželo na veřejném přijetí jeho galerie osobností. Nakonec i skutečný pomník literátu Janu Hančovi, který byl jako jeden z mála realizován (ve formě litinových reliéfů vycházejících z estetiky kanálových krytů vložených do dlažby vedle sídla Západočeské galerie v Plzni), je dílem zcela nenápadným a vyžadujícím zvláštní pozornost kolemjdoucích: na první pohled si jej lze splést s městským mobiliářem. Tím je ostatně Viktor Karlík dlouhodobě fascinován a snaží se aktivně chránit jeho autentickou podobu před zásahy tzv údržby. Jeho původně expresivní a dynamické práce jsou dávnou minulostí a během poslední dekády je před námi spíše vyznavač nekomplikovaného, maximálně hutného tvaru, který spolu s robustním zpracováním kovových materiálů a nálezu mluví jazykem černých řemesel. Mnohé ze symbolů jsou převzaty přímo z prostředí, kde se pracuje s ohněm a kovem (*Nietzsche*). Hořící plameny jsou v závěru sledovaného období aktérem ambivalentních rituálů (*Knižní gril*, 2015–2017), nebo naopak v pochodni s nápisem Poesie symbolem trvalé a životodárné síly slova.

Jít cestou, která klade odpor

Písmo bylo erbovním výrazovým prostředkem Jiřího Koláře, který se stal svou experimentální tvorbou respektovaným



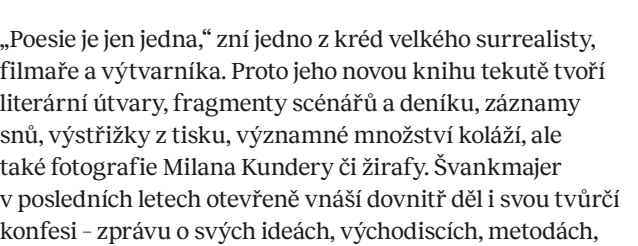
guru několika generací. Balancování mezi písmem, strukturováním písma a poezií bylo pro výtvarnou i básnickou komunitu zjevením, které bylo s nadšením přijato u obou. Vedle Jiřího Koláře se mi vynořuje také Zbyněk Sekal, který dovedl zpracovat zejména nálezy z kovového šrotu v navýsost jednoznačnou, radikálně čistou formu. Dával přednost neušlechtilým nebo pošramoceným kovům, vzdorovitému materiálu, který se brání nadbytečné estetizaci. Kolář i Sekal jsou v knize samozřejmě zastoupení a patří k autorovým zásadním autoritám. Viktora Karlíka na nich přitahuje skromná povaha materiálů i jednoduchá a zároveň sofistikovaná forma výpovědi. Kromě samotných objektů, které pracují s rustikálními materiály, litinou, s odkazy na smaltované tabule a podobně „civilní” rejstřík vztahující se k výtvarným kvalitám „předbillboardové” komunikace ve veřejném prostoru, obsahuje kniha také další kapitoly. V nich je s literaturou naloženo konceptuálně a reálné knihy se například ocitají v kleci. Není však jednoznačné, zda jako zapuzené oběti, nebo naopak chráněnci.

Koho stojí za to číst

Viktor Karlík se rád ocitá v pozici dada, analyzuje své spřízněné literární duše nepředpojatě, je zkoumavý a vede s nimi dialog nebo se nechá unášet volnými asociacemi. Když jeho dílo rezonuje dlouhodobě a silně, vrací se rád, nově, ke stejnému autorovi. Ve výčtu osobností opravdu nechybí téměř nikdo „koho stálo a stojí za to číst” (V. K.), a to zejména v éře, kdy jsme žili v izolaci. Autoři z Karlíkova rejstříku nám tehdy ztělesňovali přinejmenším zdravou skepsi, analýzu našeho bezvětrí a inspiraci ke vzdoru.

Dnes, kdy nás nedrtí jen epidemie, ale i ochabující občanské sebevědomí a úcta k pravdě, je tato „suma” víc než na místě. Pod lakonickým názvem *Literatura* se skrývá smíšená, ale vybraná společnost, inspirující k neortodoxním a kritickým postojům, stejně jako to činí samotné objekty Viktora Karlíka. Literatura, slovo, manifest a verš v nich fungují v trojrozměrné podobě, symbioticky, vypointované a pro čtenáře stejné krevní skupiny nadmíru srozumitelně. Texty tří zasvěcených znalců Karlíkova díla objasňují široký kontext výtvarný, literární a filozofický a čiší z nich neskrývaná radost z odhalování všech interpretačních možností.

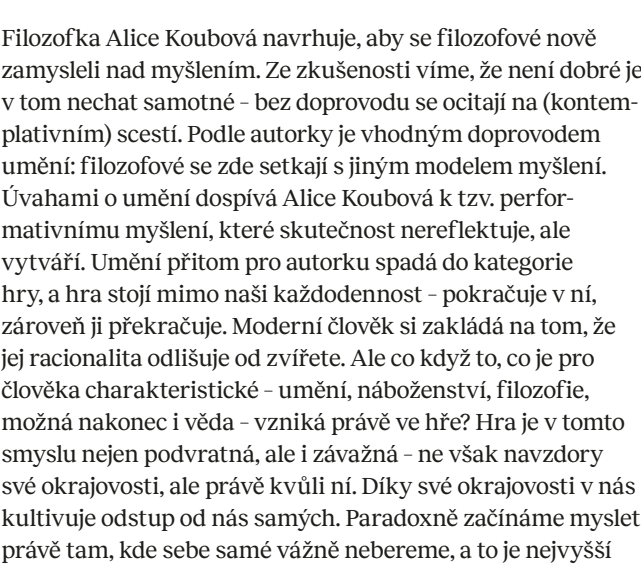
Tip Pavla Klusáka
Jan Švankmajer
Jednotný proud myšlení aneb Život se rodí v ústech
Dybbuk, 2020



důvodech a záměrech. V tomhle smyslu nová kniha volně souvisí s filmem *Hmyz* (2018) a především se zásadním portrétem umělce *Alchymická pec* (2020, režie Adam Ořha a Jan Daňhel). Je ovšem zcela svébytným tvarem. Na některých místech může čtenář a divák podlehnout dojmu, že heslo „všechnu moc imaginaci“ a Švankmajerovy oblíbené taktilní (tedy hmatové) fantazie vedou k širokému a abstraktnímu experimentu myslí. Jenže v závěru textu i ve vloženém rozhovoru (s Lukášem Senftem z *Tvaru*) Jan Švankmajer přímo a tvrdě formuluje dnešní krize sociální, ekonomické, demografické i ekologické. Mezi absurditou, grotesknem a fragmenty pornofotek v kolážích se zjevují slova motivující i skeptická: „Je třeba se smířit s tím, že pro člověka neexistuje nějaké absolutně jednoznačné a ideální řešení. Jsme nuceni žít ve světě, který ovládá ambivalence. Proto bude vždy dost důvodů k revoltě.” Jaký je ten váš? *Autor je šéfredaktorem časopisu Qartal*



Tip Terezy Matějčkové
Alice Koubová
Myslet z druhého místa
NAMU, 2020



vážnost, kterou bychom se měli učit. Lze se ostatně inspirovat i Friedrichem Nietzsche: „Zralost muže: to znamená nalézt opět vážnost, kterou měl jako dítě, při hře.“

Autorka je filozofka a publicistka

Tip Miloše Hrocha
James Bridle
Temné zítřky
Host, 2020

Jako vždycky je to nelehká volba: červenou, nebo modrou pilulku? Stále častěji zaznívá, že sci-fi je přežitek, protože děsivým příběhům o budoucnosti se současnost podivně rychle přiblížila. Kniha Temné zítřky britského novináře a konceptuálního umělce Jamese Bridla je toho důkazem. Autor mimořádně čtivou formou sleduje, jak se lidstvo s bezmeznou důvěrou odevzdalo technologiím, kterým postupně přestalo rozumět. Roboti nahrazují lidi ve skladech Amazonu, hudbu nám vybírá na Spotify umělá inteligence, lásku na Tinderu ovládají algoritmy. Bridle odhaluje míru, do jaké se zapustily jedničky a nuly do naší představivosti – a snaží se ukázat cestu ven z rovnic. „Vykořisťování je zakódováno do systémů, které budujeme, díky čemuž jsou obtížněji viditelné, obtížněji myslitelné a vysvětlitelné, je obtížnější stavět se jim na odpor a bránit se proti nim,“ píše Bridle. Systémy podle něj odrážejí lidské předsudky a nakonec prohlubují nerovnosti. Své vědí přepracování poslíčci platformy Uber Eats v Londýně: protest mohli svolat jediné tak, že všichni objednali pizzu před centrálu aplikace a obrátili proti zaměstnavateli vlastní zbraně. Bridle nepsal od stolu, ale zapojil zkušenosti s vlastními uměleckými projekty. Dokumentoval všudypřítomnost dronů v Londýně (v rámci série *Dronestagram*) nebo „psy-chogeograficky“ bloudil kolem datových center. Podle něj nemůžeme technologie pochopit, ale můžeme o nich kriticky uvažovat napříč obory a stávající poznatky propojit do sítě. *Autor je hudební publicista*



G HMP SERVIS SERVICES VÝSTAVY EXHIBITIONS DOPROVODNÉ PROGRAMY ACCOMPANYING PROGRAM



Galerie hlavního města Prahy
Prague City Gallery
T +420 224 826 391
pr@ghmp.cz

Chcete mít přehled o aktuálních akcích,
výstavách a novinkách GHMP?
Přihlaste se k odběru e-mailového
newsletteru na adrese pr@ghmp.cz
Do you want to keep track of current events,
exhibitions and news at Prague City Gallery?
Subscribe to the e-mail newsletter at
pr@ghmp.cz

FB & IG: @ghmp.cz #ghmp
ghmp.cz

Dům U Kamenného zvonu
Stone Bell House
Staroměstské náměstí 13, Praha 1
T +420 224 828 245
Knihkupectví & kavárna
Bookshop & Café

Městská knihovna, 2. patro
Municipal Library, 2nd floor
Mariánské náměstí 1, Praha 1
T +420 222 310 489
Bezbariérový vstup
Handicapped access

Colloredo-Mansfeldský palác
Colloredo-Mansfeld Palace
Karlova 2, Praha 1
T +420 222 232 053
Knihkupectví & kavárna
Bookshop & café

Dům fotografie
House of Photography
Revoluční 5, Praha 1
T +420 702 283 922
Bezbariérový vstup
Knihkupectví
Handicapped access
Bookshop

Bílková vila
Villa Bílek
Mickiewiczova 1,
Praha 6 – Hradčany
T +420 233 323 631

Zámek Troja
Troja Château
U Trojského zámku 1, Praha 7
T +420 283 851 614
Bezbariérový vstup
Handicapped access

Dům Františka Bílka v Chýnově
František Bílek's House in Chýnov
Údolní 133, Chýnov u Tábora

Otevírací doby jsou aktualizovány na ghmp.cz.
Opening hours are up to date at ghmp.cz

VÝSTAVY GHMP

LIGHT UNDERGROUND

15. 9. 2020 – 24. 1. 2021

DŮM U KAMENNÉHO ZVONU

Ve sklepních prostorech jsou představeny světelné objekty, světelné videosochy a videa ze sbírek GHMP (Jakub Nepraš – *Natural Selection I*; Jiří Thýn – *Philips*). Vystaveny jsou i světelná socha od Kristofa Kintery *My Light is Your Life – Shiva Samurai*, videoinstalace Anežky Hoškové *Lucifer’s The Light of the World III–IV* a audioreaktivní laserový objekt od Julie Lupačové *Vlnění*. Výstava světelných intervencí volně navazuje na sérii tanečních, světelných a hudebních performancí z léta 2020.

Kurátorka: Sandra Baborovská

ANTONÍN KRATOCHVÍL: FOTOESEJE

12. 6. 2020 – 24. 1. 2021

DŮM U KAMENNÉHO ZVONU

Retrospektivní výstava Antonína Kratochvíla představuje průřez expresivní, sugestivní tvorbou jednoho z nejvýraznějších světových fotografů sociálního dokumentu a fotožurnalismu. Je výpovědí o povaze současné lidské společnosti. Kratochvílovy fotografie jsou přímým svědectvím o celosvětových sociálních a civilizačních problémech i válečných konfliktech (Afghánistán, Bosna, Filipíny, Haiti, Irák, Rwanda, Zaire). Zachycují tragičnost humanitárních a přírodních katastrof od epidemií a devastace krajiny až po vhlad do života současné zlaté mládeže v Moskvě apod. Originální rukopis otiskuje Kratochvíl také do portrétů celebrit (Bill Gates, Willem Dafoe, Keith Richards, David Bowie, Milan Hlavsa). Kurátorka: Pavlína Vogelová

FRANTIŠEK SKÁLA A JINÉ PRÁCE

17. 3. – 29. 8. 2021

DŮM U KAMENNÉHO ZVONU

Výstava *František Skála a jiné práce* představí poprvé veřejnosti Skálovu ilustrační a grafickou tvorbu, která je neodmyslitelnou souputnicí jeho tvorby sochařské, malířské a fotografické. Všechny tyto výtvarné disciplíny se v jeho práci navzájem prolínají a ovlivňují. Výstavu spolupořádá Památník národního písemnictví.

Kurátor: Zdeněk Freisleben

MONIKA IMMROVÁ: TŘÍBENÍ

4. 11. 2020 – 7. 3. 2021

COLLOREDO-MANSFELDSKÝ PALÁC

V sochařské tvorbě Moniky Immrové se živě prolíná několik zřetelných témat: lidské měřítko, proporce, význam světla a materiálu, vědomí řádu. Výstava *Tříbení* obsahuje retrospektivní rozměr, práce jsou ale uspořádány tematicky, aby vynikly vztahy soch, reliéfů i grafik z různých období. Výraznou linií tvoří reliéfy geometrizovaného tvarosloví. Reflektují autorčin záměr přiblížit se univerzální, nadčasové, přesné a dokonalé formě. V postavách i hlavách nejde o proces zjednodušování, ale o bezprostřední realizaci, nalézání univerzálního v přítomném. Na jedné straně tu vnímáme vědomí řádu, ježž autorka touží zviditelnit, současně je ve výrazu přítomna i pocta neustálé proměně. Kurátorka: Iva Mladičová

XIAO QUAN:

NAŠE GENERACE – PORTRÉTY K.

17. 11. 2020 – 7. 3. 2021

DŮM FOTOGRAFIE

Čínský fotograf Xiao Quan byl u všech

důležitých událostí 80. let, kdy se formovala nezávislá umělecká scéna Číny. Zmapoval neoficiální historické mezníky přinášející emancipaci uměleckých komunit a byl jejich přirozenou součástí. Xiao Quan je dnes mezinárodně uznávaným tvůrcem v oblasti dokumentu. Pohybuje se v zapadlých oblastech Číny i západních metropolích a vydává řadu vynikajících publikací věnovaných určitým lokalitám a lidem, kteří jsou zde odkázáni žít v často diametrálně odlišných materiálních podmínkách. Je však otázka, zda se štěstí nekloní více k těm, kteří si stranou civilizačního balastu chrání jen holou existenci a pár nezbytností.

Kurátor: Lú Peng

JAN JEDLIČKA

3. 3. – 25. 7. 2021

MĚSTSKÁ KNIHOVNA, 2. PATRO

První souborná výstava Jana Jedličky v českém i světovém kontextu představí průřez nejvýznamnějšími cykly a díly, která od sedmdesátých let tvoří ve svém švýcarsko-italském exilu a v posledních letech opět i v Praze. Jedlička prostřednictvím široké škály výtvarných médií a prostřednictvím dlouhodobých časosběrných projektů usiluje o mapování několika vybraných lokalit – zejména kraje Maremma v Itálii a Pražské pánve. Výstava je výrazně strukturována podle typů procesů, s nimiž autor pracuje: představuje rozsáhlé fotografické cykly, malby lokálně nasbíranými pigmenty, kresby a kartografické záznamy, grafické listy a světlotisky i krátké filmy a videa.

Kurátorka: Jitka Hlaváčková

ATELIÉR FRANTIŠKA BÍLKA

(DLOUHODOBÁ EXPOZICE)

BÍLKOVA VILA

Ateliérovou vilu na pražských Hradčanech realizoval podle vlastních plánů František Bílek v letech 1910–1911. Bílek byl především sochař a grafik, ale jeho náboženské pojetí umění ho vedlo k potřebě utvářet celistvá prostředí, v nichž by díla vzájemně myšlenkově propojená s architekturou naplňovala své základní poslání: spiritualizaci lidského života. Expozice v Bílkově vile návštěvníkům prostřednictvím vybraných děl (sochy, reliéfy, kresby, grafiky, nábytek, keramika), umístěných v unikátní architektuře vily, přibližuje osobité a zároveň významné dílo. V suterénu je badatelům k dispozici nové Bílkovo centrum s archivními materiály.

GRAFICKÁ DÍLNA FRANTIŠKA BÍLKA –

GRAFIKY A ŠTOČKY

(DLOUHODOBÁ EXPOZICE)

BÍLKOVA VILA

Komorní expozice představuje výběr z dřevorytových štočeků a jejich grafických otisků z let 1902–1931 a linoryt *Básník v přírodě* z roku 1906. Doplnují je unikátní dochované kovové matrice k ilustracím Březinovy sbírky básní *Ruce* z roku 1901, které František Bílek vydal vlastním nákladem a které jsou jedinečným příkladem provázanosti jeho celoživotní tvorby s literaturou

Kurátorka: Hana Larvová

OBJEKTY A VEŘEJNÁ PLASTIKA

UMĚNÍ PRO MĚSTO

Umění pro město je program hlavního města Prahy, kterým prostřednictvím GHMP,

garanta a organizátora projektu, podporuje současné umění v Praze. Program si klade za cíl finančně podporovat pořizování trvalých uměleckých děl na veřejná prostranství prostřednictvím transparentních veřejných soutěží a také podporou dočasných uměleckých intervencí prostřednictvím projektu UM 2020. Ten umožnil vznik následujících projektů:

MURALARTUM

Tři streetartoví umělci realizují své vítězné návrhy u stanic Nové Butovice, Bořislavka a na zdi u zastávky Spořilov. Projektem MuralArtUM podporuje hlavní město Praha v rámci programu Umění pro město mladé současné umělce, vznik streetartových intervencí, velkoplošné malby a kvalitního graffiti. Otevřené výzvy se zúčastnilo celkem sedmdesát umělců nebo uměleckých uskupení, kteří dohromady zaslali organizátorům 116 platných návrhů. Odborná komise vybrala k realizaci autorské projekty malířky Veroniky Zapletalové, streetartového tvůrce s pseudonymem Zebone a autorské dvojice Karolína Vintrová & Petr Dromorád. Otevřená soutěž byla vypsána ve spolupráci GHMP a Dopravního podniku.

PANELOVÁ VÝSTAVA MATFYZ

Od 1. listopadu 2020 je v areálu Matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy v Troji k vidění panelová výstava návrhů vyzvané soutěže na umělecké dílo před nový pavilon s moderními přednáškovými sály. Na výstavě budou představeny návrhy umělkyň Dagmar Šubrtové, Diany Winklerové, umělců Iva Loudy, Richarda Loskota, Matěje Lipuse a vítězný návrh Stanislava Kolíbala. Výstava potrvá do konce roku 2020. Soutěž organizovala GHMP ve spolupráci s MFF UK, realizované abstraktní umělecké dílo bude v areálu fakulty instalováno od konce roku 2020 po dobu nejméně tří let.

CIRCULUM

Pražskou divočinu a periferii dočasně osídlili umělci, kteří uspěli v soutěžích vypsáných Galeríí hlavního města Prahy v červnu 2020 v rámci programu Umění pro město. Základním tématem projektu nazvaného CirculUM 2020 je tvůrčí uchopení určité lokality na pomezí města a krajiny v kontextu urbanistických, přírodních a sociálních vazeb. Z přijatých návrhů od 58 umělců a architektů vybrala odborná porota celkem 12 autorských projektů, které budou do konce roku 2020 probíhat na pražské periferii. Mezi „novými obyvateli“ pražských okrajových čtvrtí najdeme například malířské duo Conrada Amstronga a Viktora Valáška, urbanistku Idu Chuchlíkovou, finalistku letošní Ceny Jindřicha Chalupického Marii Tučkovou, architektonické sdružení MAK! nebo audiovizuálního umělce Michala Kindernaye.

DOPROVODNÝ PROGRAM

V souvislosti s vývojem situace spojené s koronavirem naleznete kalendář doprovodných akcí na www.ghmp.cz.

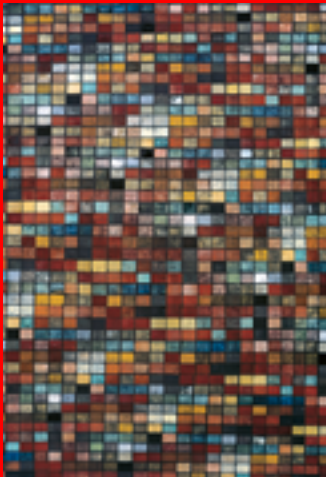
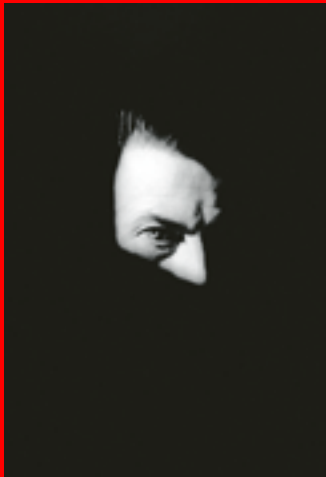
František Skála, *Baba Jaga Kostlivá noha*, 2011

Antonín Kratochvíl, David Bowie, 2007

Monika Immrová, *Hlava IV / Head IV*, 1999

Xiao Quan, Yang Liping tančí na Dlouhé čínské zdi u Mutianyu / Yang Liping dancing on the Great Wall of Mutianyu, 1992, Beijing

Jan Jedlička, *Maremma III*, 1992



EXHIBITIONS GHMP

ANTONÍN KRATOCHVÍL: PHOTO ESSAYS
12. 6. 2020 – 24. 1. 2021
STONE BELL HOUSE

The retrospective exhibition *Antonín Kratochvíl: Photo Essays* presents a cross-section of the highly expressive, evocative photographic work of one of the most distinctive and important international representatives of social documentary photography and photojournalism. His photographs offer a historical witness to modern conflicts and the issues facing contemporary society and civilization (Afghanistan, Bosnia, Philippines, Haiti, Iraq, Rwanda, Zaire). They capture the tragic nature of humanitarian and natural catastrophes or the pressing social issues facing human society as such (epidemics, disappearing cultures, the devastation of the landscape, or a look at the life of today's golden youth in Moscow). Kratochvíl also imparts his original and distinctive style on his portraits of show-business celebrities and ordinary individuals (Bill Gates, Willem Dafoe, Keith Richards, David Bowie, or Milan Hlavsa).
Curator: Pavlína Vogelová

FRANTIŠEK SKÁLA AND OTHER WORKS
17. 3. – 29. 8. 2021
STONE BELL HOUSE

František Skála and Other Works is the first exhibition of Skála's illustrations and works of graphic art, which form an important part of his sculptural, painting, and photographic work in how all these disciplines are interrelated and influence one another. The exhibition is co-organized by the Museum of Czech Literature.
Curator: Zdeněk Freisleben

MONIKA IMMROVÁ: REFINEMENT
4. 11. 2020 – 7. 3. 2021
COLLOREDO-MANSFELD PALACE

The sculptor Monika Immrová's artistic statement has several distinct levels: sculptural plasticity, architectural perception of space and matter, the human scale, proportions, the meaning of light and material, the awareness of order. The current exhibition contains a retrospective dimension, but the works are arranged thematically in order to highlight the mutuality of meanings in her sculptures, reliefs and prints from different periods.
Curator: Iva Mladičová

XIAO QUAN:
OUR GENERATION – PORTRAITS K.
17. 11. 2020 – 7. 3. 2021
HOUSE OF PHOTOGRAPHY

The Chinese photographer Xiao Quan was present during all the important events of the 1980s, when the independent art scene of China was being formed. He has consistently mapped all the unofficial historical milestones marking the emancipation of arts communities in the northern and southern provinces, having been an integral part of them. Today, Xiao Quan is an internationally renowned documentary photographer. He travels to remote areas of China as well as to Western metropolises and has released a number of outstanding publications covering certain locations and people who are bound to live in material conditions often diametrically opposed to what is commonplace. However,

the question remains whether lives of those who are left out of civilization, struggling for their very survival and owning but a few necessities, are not happier.
Curator: Lú Peng

JAN JEDLIČKA
3. 3. – 25. 7. 2021
MUNICIPAL LIBRARY, 2ND FLOOR

Jan Jedlička's first summary exhibition in the Czech Republic and worldwide presents a cross section of his most important cycles and works, created in his Swiss-Italian exile starting in the 1970s and more recently again in Prague. Jedlička uses a wide range of artistic media to produce longterm projects in which he seeks to explore several selected localities, in particular the Maremma region of Italy and the Prague Basin. The exhibition is clearly structured according to the types of processes that Jedlička works with, and presents his extensive photographic cycles, paintings made using locally gathered pigments, drawings and cartographic records, prints and collotypes, and short films and videos.
Curator: Jitka Hlaváčková

FRANTIŠEK BÍLEK'S STUDIO
(LONG-TERM EXHIBITION)
VILLA BÍLEK

František Bílek built his villa with a studio in the district of Hradčany near Prague Castle between 1910 and 1911 using his own design. Bílek was primarily a sculptor and graphic artist, but his creative approach, inspired by religious faith, urged him to form and create environments where his works would result in maximum impact, in compliance with their mission of enhancing the spirituality of human life. The exhibition demonstrates the overall character of Bílek's artistic idiom doing so on a selection of Bílek's works encompassing sculpture, reliefs, drawings, prints, furniture, and pottery, on display in the interior of the unique architecture of the villa, including the artist's studio and residential space. The basement, accessible to scholars, houses the recently established Bílek Center with a repository of archive materials related to the artist's life and work.

THE GRAPHIC WORKSHOP OF FRANTIŠEK BÍLEK – PRINTS AND PRINTING BLOCKS
(LONG-TERM EXHIBITION)
VILLA BÍLEK

This small-scale exhibition presents selected woodcut printing blocks and the relevant prints from the years 1902–1931 and one linocut, *The Poet in Nature* from 1906. They are complemented by unique preserved metal printing plates with Bílek's illustrations for Otakar Březina's collection of poems *Hands* from 1901, which Bílek published at his own expense and which are a unique example of how his lifelong artistic work was intertwined with literature.
Curator: Hana Larvová

VENUES AND PUBLIC
SCULPTURE

Art for the City
Through its Art for the City program, the City of Prague promotes contemporary art in the city. Managed and organized by Prague City Gallery, the program offers financial support for the creation of permanent works of art in the public space through transparent public competitions and also

supports temporary artistic interventions through the UM 2020 project, which has provided support for numerous projects, including:

MURALARTUM

Three street artists are realizing their winning proposals at the Nové Butovice and Bořislavka metro stations and by the Spořilov tram stop. Through the Art for the City program's MuralArtUM project, the City of Prague supports young contemporary artists and promotes the creation of street art interventions, large-scale paintings, and quality graffiti art. A total of seventy artists or art groups responded to open calls for the submission of artworks for selected localities throughout the city, submitting a total of 116 proposals. From these submissions, an expert committee selected three projects for final realization. The first-place winners and selected artists are: the painter Veronika Zapletalová, the street artist known as Zebone, and the artistic duo of Karolína Vintrová and Petr Dromorád. The open competition was held in cooperation with Prague City Gallery and the Prague Public Transit Company.

MATFYZ PANEL EXHIBITION

Starting on 1 November 2020, Charles University's Faculty of Mathematics and Physics (colloquially known as "Matfyz") will host a panel exhibition of the entries submitted to an invitation-only competition for an artistic installation in front of the faculty's new building with modern lecture halls. The exhibited designs are by artists Dagmar Šubrtová, Diana Winklerová, Ivo Louda, Richard Loskot, and Matěj Lipus, plus the winning proposal by Stanislav Kolíbal. The exhibition runs until the end of 2020. The competition was organized by Prague City Gallery in collaboration with the Faculty of Mathematics and Physics. The winning abstract work of art will be installed on the campus for at least three years starting in late 2020.

CIRCULUM

Prague's peripheral and wilderness areas have been temporarily settled by the winning artists from various competitions organized by Prague City Gallery in June 2020 as part the Art for the City Program. The main theme of the CirculUM 2020 project was to take an artistic approach to a particular locality on the interface between the city and the countryside with a view to urban, natural, and social contexts. From submissions by fifty-eight artists and architects, the jury of experts selected a total of twelve original projects to be realized on the city's periphery until the end of 2020. Among these "new residents" of Prague's outlying neighborhoods, we thus find the artistic duo of Conrad Armstrong and Viktor Valášek, the urban planner Ida Chuchlíková, finalist in this year's Jindřich Chalupecký Award Marie Tučková, the M. A. K! architecture association, and audiovisual artist Michal Kindernay.

ACCOMPANYING
PROGRAM

Due to the coronavirus crisis, please visit our website for the updated information about the accompanying program: www.ghmp.cz.

MEMBER

VOUCHER
MEMBER

Umění bez omezení Art without Limits

690 Kč / rok

MEMBER

VOUCHER
MEMBER
PLUS

PLUS

Umění bez omezení Art without Limits

1690 Kč / rok

PATRON

Umění bez omezení Art without Limits

#GHMPmember

ghmp.cz



MEMBER

Umění bez
omezení Art without Limits