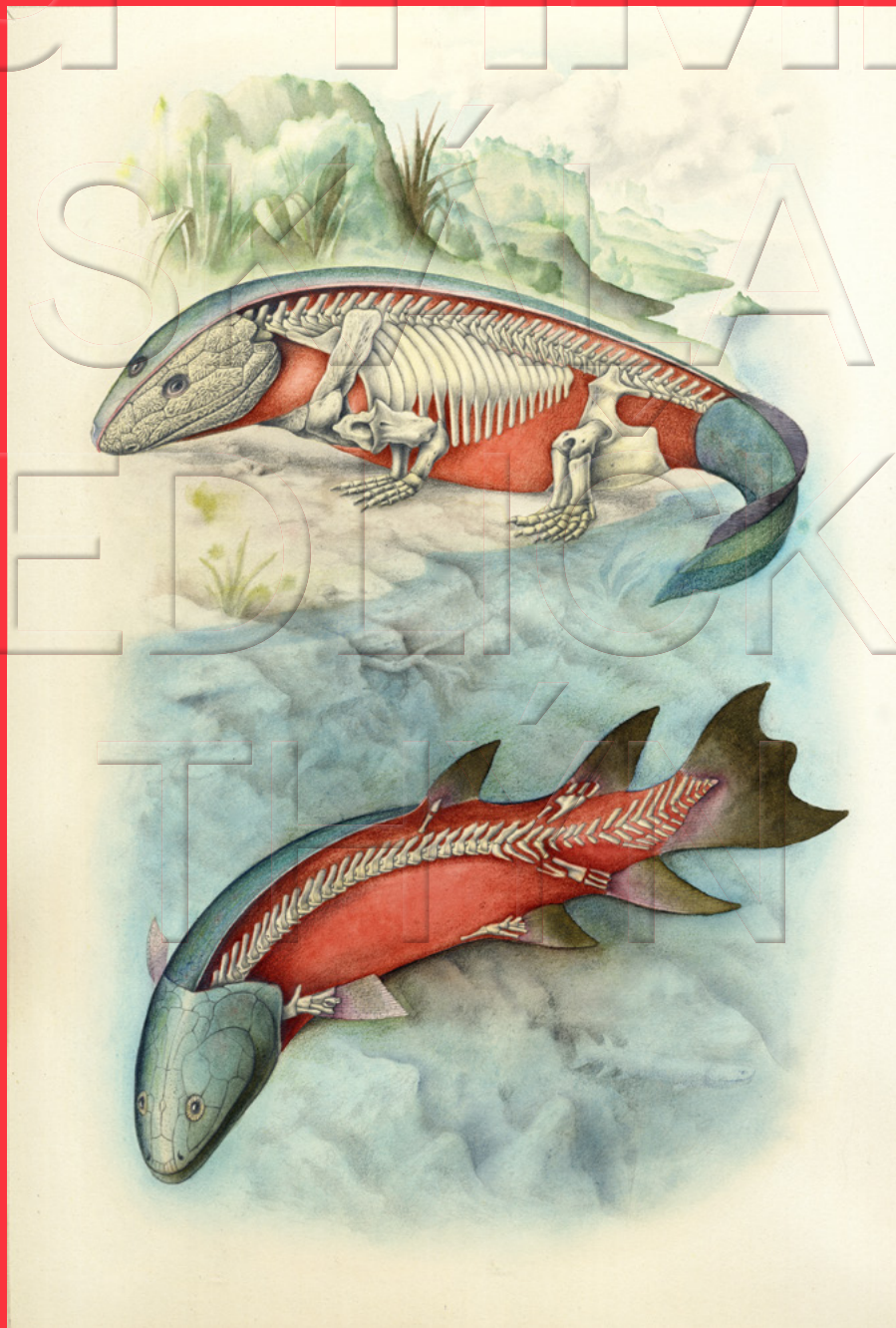


Qartal



02

	CZ
2	Reakce na Téma Q Etický kodex <i>Michal Novotný, Leoš Válka, František Zachoval</i>
8	František Skála a jiné práce <i>Zdeněk Freisleben</i>
18	Karel Šiktanc o Františku Skálovi Michal Ajvaz o Františku Skálovi Petr Nikl: Frajer
20	S Jiřím Thýnem o nacházení tvarů a hledání bezprostřednosti <i>Hana Buddeus</i>
27	Kartografie neustálé proměny: ECM a Jan Jedlička <i>Pavel Klusák</i>
30	Umění pro město: Nová energie ve veřejném prostoru <i>Pavel Klusák</i>
34	Umění pro město: Šárka Zahálková, Ida Chuchlíková, Kevin V. Ton, Convict <i>Tereza Butková</i>
42	Umění pro město: O Tvárnici s Martinem Zet <i>Pavel Klusák</i>
44	Bio Troja a setkání s liškou. Příroda v metropolích <i>Miloš Vojtěchovský</i>
51	Téma Q: Návštěvnost / Sledovanost Michaela Vrchotová, Fuczik, Petr Fischer, Vít Janeček
60	Knížní tipy Q Pavel Klusák, Miloš Hroch, Anna Luňáková
62	Komentář Petra Fischera
62	Linostock Magdaleny Rutové
65	Program GHMP 4–6/2021
70	Playlist Q2

	EN
6	The Road to Code of the Ethics does not End There <i>Michal Novotný, Leoš Válka, František Zachoval</i>
15	František Skála and Other Works <i>Zdeněk Freisleben</i>
25	Finding Shapes and the Search for Immediacy with Jiří Thýn <i>Hana Buddeus</i>
32	The Cartography of Constant Change: ECM and Jan Jedlička <i>Pavel Klusák</i>
48	Bio Troja and Encountering a Fox <i>Miloš Vojtěchovský</i>
68	Exhibitions GHMP 4–6/2021
70	Playlist Q2

Ztratit (se) a najít

Pavel Klusák, šéfredaktor

„Kultura a umění se staly bezdomoveckými, protože její stánky zůstávají zavřeny,” píše v tomto vydání Miloš Vojtěchovský. Když jsme v první polovině roku 2020 třibili koncepci *Qartalu*, nenapadlo nás, že čtvrtletník věnovaný umění a dění v galerii vypustí svá první čísla do společnosti dlouhodobě nepřístupných výstavních síní. A že pandemie bude motivovat nejširší veřejnost všech generací k přehodnocování leckterých vztahů – i k tomu, co pro nás znamená umění, v čem skutečně spočívá a jak v něm pokračovat ve světle všech změn.

Tohle číslo nabízí řadu důlčích odpovědí. Na různorodé plody „outdoorového” projektu Umění pro město bylo zaděláno dlouho před první myšlenkou na karanténu: teď se můžeme rozhlížet po projektech jednajících v nenápadných lokalitách Satalic, Ládví, pražské motolské skládky. Umělci reagují na dějiny míst, jejich možnosti a estetiku, na místní komunity: to je samozřejmě během pandemie nejsložitější. Nejde o vznik „nových soch” ve veřejném prostoru: spíš o kreativní střet s nimi ve velmi různých procesech a médiích. „Doba je, jaká je, ztratit se v čase i prostoru by chtěl snad každý,” říká Šárka Zahálková a ze své rezidence vydává i kazetového ne-průvodce. Kdo chce objevit něco nového, musí se nejdřív ztratit: a tady se k takovému ztracení nabízí audioguide. Je takové „bezpečné ztracení”, jež má vést k novým nálezům, snívou reflexí toho, co společně prožíváme?

Ztráty a nálezy odečítá a shledává i enviromentalistický přístup, jaký rámuje platformu Bio Troja: Další umělecká iniciativa pod širým nebem, tentokrát v zahradách Zámku Troja, má letos prokázat své možnosti: jak jako multifunkční centrum, tak jako myšlenka – společná platforma pro ty, kdo chtějí a potřebují vnímat umění v těsném vztahu ke klimatické krizi.

Výstava, která tvoří titulní téma předchozího prvního čísla *Qartalu*, má smůlu: Svědectví čínského Xiao Quana, v němž se jedinečně prolíná kronikářský dokument s uměleckou fotografií, je jednou z výstav nainstalovaných, trpělivě čekajících, nikým nespátřených po dlouhé týdny. S napětím sledujeme denní zprávy a doufáme, že živoucí, hravá a tajemná výstava ilustrátorského díla Františka Skály nebo tvůrčí dialog Jiřího Thýna se sochařským dílem Hany Wichterlové, o nichž píšeme tentokrát, už budou mít větší štěstí. A ožijí setkáním s publikem, které je samo o sobě ústředním motivem v rubrice *Téma Q*: Návštěvnost galerií se příliš často přepočítává kvantitativně, ale co tvoří kvalitu návštěvnosti? Nad prací s publikem, vztahem k návštěvníkům, divákům a posluchačům se v *Tématu Q* zamýšlejí čtyři autoři: píší o prostředí galerijních institucí i veřejnoprávních médií.

V předchozím čísle jsme uveřejnili text Marka Pokorného na téma etického kodexu. Mají naše galerie samy, bez legislativního tlaku, diskutovat o etice svého financování, o původu děl, o třecích plochách veřejného a soukromého sektoru? Bylo jasné, že tohle třaskavé téma nevyčerpá jeden text: *Qartal* si navíc přeje být místem pro širší, průběžně se rozvíjející diskuse. Nyní přinášíme tři reakce na Pokorného: dvě hovoří z pozic Národní galerie a Centra současného umění DOX, František Zachoval pak přináší konkrétní – a provokativně nesmlouvavý – návrh pravidel pro budoucnost. Přejeme inspirativní čtení!

CESTA K ETICKÉMU KODEXU NEKONČÍ

První číslo Qartalu přineslo v rubrice Téma Q rozsáhlý text Marka Pokorného *Dlouhá cesta k etickému kodexu* s podtitulem *Berou česká muzea a galerie svou společenskou odpovědnost vážně?*. Nyní přinášíme tři reakce na text. Kurátor Michal Novotný z Národní galerie Praha a Leoš Válka, ředitel Centra současného umění DOX, se vyjadřují z pozice institucí, o nichž se Pokorný v původním textu zmiňuje. František Zachoval, kurátor a ředitel GMU v Hradci Králové, pak jako reakci formuluje konkrétní návrhy stran budoucího profesního etického kodexu, především co se týče vztahů veřejných institucí a privátních aktérů ve výtvarném umění.



Mikoláš Aleš, *Zmožený truňkem / Falling Down Drunk*, 1891
ze sbírek GHMP / from the collections of Prague City Gallery
Qartal 02 Reakce

Malá galerie a velký národ

V knize *Malý český člověk a skvělý český národ* ukazuje sociální antropolog Ladislav Holý, jak idealizovaný humanismus představitelů české státnosti ve skutečnosti vytváří funkční spojení s intolerancí, hrubostí, sobeckostí a jinými všeobecně akceptovanými drobnými nečestnostmi české každodennosti. Od roku 1996, kdy kniha poprvé vyšla, se nepochybně mnohé změnilo. I tak pro mne zůstává určitým typickým rysem české společnosti jakési přeskokování mezi arogantním poplácáváním se po ramenou a pasivní agresivitou sebepodceňování. Tento rys se projevuje i ve vnímání a fungování Národní galerie.

Už titul Národní s sebou nese celou řadu nejasných, ale skoro vždy idealizovaných projekcí malého národa. Mezi veřejností, politickou reprezentací a někdy i ve vztahu Národní galerie k sobě samé tak panuje velmi nerealistická představa o tom, čím NGP je a zároveň – čím už dávno měla být. Na jednu stranu je typicky kladena meta Tate, Centre Pompidou atp. s obvyklým „chceme na Západ“, na druhou je i z úst alespoň několika posledních ministrů kultury veřejně slyšet vyjádření o tom, jak Národní galerie

„nefunguje“. Tradičně se poté kladou naděje do všemocného ředitele, který jako jediný může situaci zachránit.

Realita je spíše taková, že Národní galerie se nachází maximálně v limitech svých možností. Je organizací s 250 zaměstnanci, z nich většina, se kterými jsem se setkal, v ní pracuje proto, že v ní určitým způsobem věří; organizací, která spravuje sedm budov se státním příspěvkem, jenž se minimálně dvacet let nezměnil a kdy je schopna si každý (nepandemický) rok vydělat čtyřicet procent celkového rozpočtu sama. Tyto výchozí údaje se za poslední tři roky a čtyři ředitele, které pamatuji, nezměnily. Přesto byla mediálně i politicky neviditelná šedá masa zaměstnanců Národní galerie (přičemž naprostá většina pobírá dvoutřetinový plat prodavaček v supermarketu) schopna díky své víře realizovat jak – v kontextu republiky produkčně a finančně nesrovnatelně – ambiciózní projekty, tak desítky menších, které udržely provoz v jejich nekonečných prostorách.

Pojem Národní galerie je vnímán s tím, že by měl být ve všech oblastech naprostým vrcholem. Zároveň téměř kdokoli (a případ z výstavy stažených Medků Vladimíra Železného a postoje jeho vyjádření zcela nekriticky přetiskujících médií je v tomto ohledu symptomatický) nemá žádný problém s neotřesitelným sebevědomím Národní galerii říkat, jak by to měla ve skutečnosti dělat lépe. Opět se tedy jedná o onen rozpor mezi institucí jako uctívaným ideálem, a skutečností, ve které nikdo nemá problém si do konkrétní Národní galerie bez jakékoliv úcty a respektu kopnout. To je poté také důvodem toho, jak správně Marek Pokorný píše, že symbolický kapitál státních kulturních institucí je v Čechách tak malý, že se ani nevyplatí do nich investovat.

Jak sám Marek Pokorný v diskusi o Národní galerii v březnu minulého roku uvedl, při srovnání s úspěchy České filharmonie je zásadní právě politická podpora, kterou filharmonie měla a má. Je samozřejmě vždy otázka, co má následovat první, zda výsledky, nebo respekt a z něj plynoucí podpora. Pokud je ale nějaká hranice, která nás od oné stále vybájené Evropy dělí, tak je to právě hranice úcty k institucím, včetně instituce umění, které je v Čechách stále většinově pojímáno jako právo zcela subjektivní.

Jsou to nepochybně instituce, které musí na vlastním obraze pracovat. Pro mne však zůstává nejasným, jestli se právě díky společensko-politickému nastavení nepohybujeme právě u těchto národních institucí poněkud v začarovaném kruhu. Mesiášsko-diktátorské profily „ředitelských“ osobností, které mají danou instituci, ale i společnost v současné době spasit, když jí za všeobecného mlčení často spíše, jak Pokorný píše, podrážejí nohy, jsou poté toho jen dalším symptomem.

Parafrázovaně by se následně dalo dodat, že Česko má vlastně lepší Národní galerii než si zaslouží. A že je obraz Národní galerie, včetně jejího sebe-vnímání, vlastně docela dobrým obrazem české společnosti samé.

Michal Novotný
ředitel Sbírky moderního a současného umění
Národní galerie Praha



Mikoláš Aleš, *Zabijačka / Pig Slaughter* 1891
ze sbírek GHMP / from the collections of Prague City Gallery

Morální brokovnice Marka Pokorného

V prvním čísle magazínu *Qartal* vyšel dlouhý článek Marka Pokorného *Dlouhá cesta k etickému kodexu*. Obsáhlý text (celkem pět stran) je jakýmsi kobercovým náletem na eticky podvyživenou, smutnou krajinu kulturních institucí a jejich fungování v České republice.

Dramatický slovník, silný kritický tón a celkové vyznění implikují morální svrchovanost autora (intelektuální přesah je jaksi mimochodem – snad žertovně – zřejmý z jednotlivých mezititulků, například *Bázeň a chvění* či *Svět jako vůle a představa*).

Volání po etickém kodexu, jehož neexistence nás zavádí do stavu „nejistoty a nezakotvenosti“, je završeno v závěrečné části výzvou: „... každá z velkých institucí by měla vtělit svůj postoj do jakési své ústavy nebo etického kodexu tak, aby její jednání bylo předvídatelné a konsekventní.“

Celková dikce článku vyvolává zvláštní pachutí světa řídících kulturních pracovníků a jejich touhy po jasných pravidlech, kdy „co je psáno, to je dáno“, a správné, eticky regulované chování bude automaticky následovat.

Hlavním motivem mého vyjádření k tomuto článku je krátká, přesto vydatná pasáž týkající se Centra současného umění DOX, jehož jsem ředitelem. Pro přehlednost ji zde ocituji:

„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 premiéra. Je to modelový případ: soukromá instituce žádá o podporu z veřejných peněz, ale je zaskočena tím, že ne všichni oceňují kvalitu její veřejné služby.“

Po zdánlivě vlídném úvodu následuje odkrytí skutečně „ohavného stavu věcí“.

Cituji: „DOX [...] vychovává určitý typ publika (řekněme střední třídu)...“

DOX rozhodně nikoho nevychovává a vychovávat nechce. Panu Pokornému zřejmě zůstala část historické výzbroje z let před rokem 1989. Opravdu bych rád věděl, co je myšleno střední třídou ve vztahu k návštěvníkům kulturních institucí. Socio-ekonomická kategorie dle výše příjmu? Společenský status? Prosakující marxistické hledisko?

Dále cituji: „[...] dává jeho potřebám jistý směr, naplňuje určitou představu o kvalitě života.“

Zřejmě ozvěna kulturního, výchovného, patronizujícího pohledu na roli výstavních institucí.

Druhá část týkající se grantového řízení MHMP v roce 2017 končí připomenutím, že zamítnutí grantu je běžná situace, ale pouze DOX je zaskočen „tím, že ne všichni oceňují kvalitu [jeho] veřejné služby.“

Co pan Pokorný neříká: Před zmiňovanými několika lety byl členem grantové komise. Té komise, která podporu pro DOX zamítla. Bohužel pro Marka Pokorného se ukázalo, že byl ve střetu zájmů. Přehledné shrnutí nabízí text Jana H. Vitvara uveřejněný na webu týdeníku *Respekt* 17. 3. 2017 (<https://www.respekt.cz/tydenik/2017/8/vyzva-k-reparatu>): „Marek Pokorný tento týden rezignoval na členství v komisi Rady hl. města Prahy pro udílení grantů v oblasti kultury a umění. Umělecký manažer Galerie města Ostravy PLATO tak učinil krátce poté, co vyšlo najevo, že jako předseda poroty Ceny Jindřicha Chalupického letos rozhodl o zásadním navýšení podpory společnosti, která tuto soutěž pořádá. Pravidla grantové komise přitom jasně říkají, že její členové nesmí být žádným způsobem spojeni s projekty, které posuzují, a jestliže se to děje, mají to komisi oznámit a zdržet se hlasování. To Pokorný neudělal.“

Dovolím si připomenout, že kromě Marka Pokorného v komisi zasedl další expert – Helena Musilová, kurátorka Musea Kampa. Komise udělila podporu jen třem institucím z oblasti výtvarného umění – 1,6 milionu Kč společnosti Czechdesign a zbytek bezmála 13milionové dotace rozdělila mezi Cenu Jindřicha Chalupického a Museum Kampa.

„Co je na tom ovšem zarážející,“ pokračuje ve svém textu J. H. Vitvar, „s výjimkou designérů komise rozdělila dotaci pouze mezi dvě instituce, na jejichž programu se podílejí oba její členové. Šéf poroty Chalupického ceny Pokorný v tom střet zájmů nevidí. ‚Svět je zkrátka složitý. Z toho nicméně neplyne, že musíme být paranoidní,‘ odpovídá.“

Marek Pokorný musel odstoupit, nicméně kvůli

zjednodušení byrokratického řízení všechna rozhodnutí komise zůstala v platnosti. DOX žádnou podporu nedostal, Cena Jindřicha Chalupického získala významnou částku. Škoda, že v té době morálně náročného rozhodování grantové komise neměl pan Pokorný při ruce schválený etický kodex, který by mu ulehčil rozhodování. Tak snad příště.

Leoš Válka
ředitel Centra současného umění DOX



Mikoláš Aleš, *Hlídač hlávek – Bača / A Guard of the Cabbage – Shepherd*, 1891, ze sbírek GHMP / from the collections of Prague City Gallery

Aktualizace etického kodexu

Prolog

Galerie moderního umění v Hradci Králové, kterou zastupuji, je veřejná výstavní instituce. Mnoho nám podobných institucí v ČR trvale uchovává, eviduje, odborně zpracovává, vědecky zkoumá a způsobem zaručujícím rovný přístup všem občanům zpřístupňuje umělecká díla. Standardizovaná veřejně prospěšná služba také znamená, že galerie průběžně poskytuje informace o sbírkách, má přísnou správu depozitářů, na akviziční činnost dohlíží odborná komise, je pod přísným dohledem nad vývozem sbírek do zahraničí, má přesně daný režim zacházení se sbírkami, pracovaný bezpečnostní režim, ale především si drží svou odbornou kredibilitu. Být zaměstnancem galerie

je současně zodpovědný závazek vůči veřejnosti, tedy budovat si a zachovávat nejvyšší stupeň objektivity. Stručně řečeno, galerie je institucí sloužící společnosti; rozvíjí její vzdělanost, čímž jí přináší užitek.

Za posledních třicet let se tento sektor výrazně restrukturalizoval a některé veřejné služby byly převedeny do soukromého a obchodního sektoru, jenž má právní podobu ve formě nadací, společností s ručením omezeným, fondů, agentur atd. Výtvarné umění se stalo pro soukromý sektor výhodným obchodním artiklem a investicí, tedy uložením financí před nepředpokládanými ekonomickými krizemi (inflace, recese, oslabení ekonomiky apod.).

Je tu i umění a jeho autoři nebo i falza, která potřebuje soukromý sektor zhodnotit, posílit jejich cenu. Často je altruistické vystupování aktérů soukromých veřejných institucí maskováno bohubilými cíli jako péče o veřejný prostor, vzdělanost, kultivace společnosti. Ale také zde najdeme politické (mocenské) cíle a s tím související posílení sociálního statusu.

Majitelé soukromých veřejných institucí se tváří jako mecenáši, altruisté a filantropové.

Privátní sektor se prostě bez veřejných výstavních institucí neobejde. Hodnověrnost, tradice, výzkum a interpretace získaných poznatků zakládá na důvěru i pro soukromý sektor. K tomu všemu veřejná instituce systematicky investuje do vlastních zdrojů, což se u soukromého sektoru již tvrdit nedá.

Tedy: Aktualizace etického kodexu by měla vymezit vztah vůči aktivitám soukromých veřejných institucí, vůči sběratelům (aktivně obchodujícím se svou sbírkou), nadacím v oblasti umění, soukromým galeriím a společností s ručením omezeným v oblasti umění, akciovým společností v oblasti umění, investičním fondům v oblasti umění (všechny souhrnně dále v tomto textu nazýváme „soukromý aktér s uměním“), které mají kromě deklarovaného veřejného zájmu také ve svých předmětech podnikání: obchod s uměním, ale i další aktivity, někdy až kuriózní. Je jisté, že v mnoha případech vztah a spolupráce soukromého a veřejného je ku prospěchu věci. V žádném případě není možné jednotlivé sporné momenty generalizovat na celé prostředí. Nesčetné množství soukromých galerií, nadací a sběratelů nezištně pomáhá umělcům, což oceňuji a podporuji.

Aktualizace – soukromý aktér s uměním

Aktualizace by měla poukazovat věcným způsobem na několik palčivých problémů. Je zřejmé že se vždy budeme potýkat s kritérii hodnocení dílčích momentů. Aktualizace si především klade za cíl vidět danou oblast jevů reálně, tedy nedirektivně pojmenovávat neetické případy.

(a) Obezřetně bychom se měli stavět k zápůjčkám od „soukromých aktérů s uměním“ na výstavy, neboť prezentace jejich uměleckých děl je zhodnocením, tedy zvýhodněním na trhu s uměním.

(b) Pokud „soukromý aktér s uměním“ nabízí výstavy/exponáty, u nichž veřejné instituce nemají experty na danou problematiku, mohou se na výstavě celkem snadno objevit umělecká díla se sporným autorstvím (vědomě, ale i nevědomě).

(c) Obezřetně se stavět ke spolupráci s osobami, které jsou v pracovněprávním vztahu, případně v majetkovém poměru se „soukromým aktérem

s uměním“ nebo jsou jeho zástupci, protože jsou ve střetu zájmu. Pokud je tedy zainteresován, honorován či jinak motivován ze strany „soukromého aktéra“, rozhodně nezastupuje zájmy veřejné, byť by i sám nabyl dojmu, že musí náhle jednat ve veřejném zájmu.

(d) Obezřetně se stavět k službám „soukromých aktérů s uměním“, kteří nabízejí zajištění komunikace s dalšími, často neznámými a senzitivními sběrateli, kteří nabyli dojmu, že přímý dialog s veřejnou institucí ohrozí jejich anonymitu a soukromí. Veřejná instituce pak nemá plně ověřitelné informace o majiteli (potažmo původu) daného uměleckého díla. Takto zapůjčovat díla na výstavu je navýsost problematické. Pokud by se později prokázalo, že zapůjčené dílo je padělkem, stává se veřejná instituce svým liknavým přístupem a opomenutím kontroly zároveň i aktérem – tedy spolupachatelem.

(e) Obezřetně se stavět k zápůjčkám od majitelů sbírek, kteří své sbírky mají především pro svou společenskou katarzi, neboť jejich minulé nebo i současné podnikatelská činnost je společensky problematická.

(f) Obezřetně se stavět ke kurátorům a historikům umění, samozvaným kurátorům, kteří jsou paralelně analytici, investoři, soukromí galeristé, finanční partneři soukromých sbírek nebo podílíci soukromých galerií, investičních fondů a podobných tržních investičních aktivit. Jejich odborné nebo kurátorské aktivity zase mohou být ve střetu zájmu a v prostoru veřejných institucí nepůsobí transparentně a důvěryhodně.

Epilog

Institucionální kritika, samoregulační tendence, definování veřejné a soukromé sféry se v kontextu veřejných výstavních galerií rozvíjí v mezinárodním prostředí během posledních šedesáti let. Text je sondou do problematiky vztahů mezi veřejnými výstavními institucemi a soukromým sektorem. Skryté mechanismy, které interakci mezi veřejnou a soukromou sférou provázejí, byly prezentovány tak, aby tyto vztahy byly transparentní širokému publiku.

Lokální sbírkotvorné instituce po roce 1989 (mimo případnou výměnu ředitelů a dalších personálních úprav) neprošly zásadní sebereflexí, bez které si dnes bohužel nemůžeme vytyčit pevnou pozici těchto veřejných institucí v 21. století. Dílčím institucionálně kritickým, uměleckým a výzkumným projektem, zkoumajícím stav veřejných sbírkotvorných institucí, byl projekt *Reprezentace národa* (Isabela Grosseová, Jesper Alvaer, 2008). Ten ale nevyvolal adekvátní odbornou a veřejnou diskuzi. Nevidím žádný obhajitelný argument, proč by standardizovaná veřejně prospěšná služba měla legitimizovat aktivity „soukromých aktérů s uměním“ a zvyšovat jejich utilitu. Stereotypy spolupráce se soukromým sektorem z devadesátých let jsou stále přítomné, takže nelze předpokládat, že již zítra bude vše ideální a hlavně pro diváka transparentní. Pokud se v nejbližší době nedostaví patřičná fáze autoregulace nebo objasnění pozic zúčastněných aktérů, tak potom míříme k tomu, kdy podle Jürgena Habrmase je veřejnost nahrazována pseudoveřejnou či pseudosoukromou oblastí kulturního konzumu.

František Zachoval
ředitel Galerie moderního umění v Hradci Králové

The first issue of *Qartal* brought an extensive text by Marek Pokorný in the Q Focus section. We now bring three reactions to the text. Curator Michal Novotný from the National Gallery in Prague and Leoš Válka, director of the DOX Centre for Contemporary Art, express themselves from the position of the institutions mentioned by Pokorný in the original text. František Zachoval, curator and director of the Gallery of Modern Art in Hradec Králové, then formulates specific proposals from the parties to the future professional code of ethics, especially as regards the relations between public institutions and private stakeholders in art.

A Small Gallery and a Great Nation

In his book *Malý český člověk a skvělý český národ* (The Little Czech and the Great Czech Nation), the social anthropologist, Ladislav Holý, shows how the idealized humanism of the representatives of Czech statehood forms a functional connection with the intolerance, rudeness, selfishness and other generally accepted petty dishonesties of everyday Czech life. Undoubtedly, much has changed since the book was first published in 1996. Even so, for me, a characteristic feature of Czech society remains a kind of jumping between an arrogant patting on the shoulders and the passive aggression of self-deprecation. This feature is also reflected in the perception and functioning of the National Gallery. The word “National” already carries with it a number of unclear but almost always idealized projections of a small nation. Thus, there is a very unrealistic idea held by the public and politicians, and sometimes seen in the National Gallery’s relationship with itself, about what the NGP is and, at the same time, what it should

have been a long time ago. On the one hand, Tate Modern, the Centre Pompidou, etc. are typically presented as the goal, with the usual “we want the West”, on the other hand, some of the recent Ministers of Culture have publicly stated that the National Gallery “does not work”. Hopes are then traditionally placed in an almighty director as the only one who can save the situation. The reality is rather that, taking into account its given limits, the National Gallery works at a maximum – to the very extremes of those limits. It is an organization with 250 employees and most of those I have met work in it because they believe in it in some way. It is an organization that manages seven buildings with a state subsidy that has not changed for at least twenty years and is able to earn forty percent of its total budget itself each (non-pandemic) year. These baseline figures have not changed in the last three years and under the four directors that I remember. Nevertheless, the grey mass of National Gallery employees, invisible from media and political points of view, (with the vast majority of them receiving a salary amounting to two-thirds of that of a supermarket assistant) have been capable of implementing both ambitious projects (beyond compare in terms of production and funding within the context of our country) as well as dozens of smaller ones in the gallery’s infinite spaces. The National Gallery is perceived as having to be at the absolute top level in all areas. At the same time, almost nobody has any problem telling the National Gallery, with unshakable confidence, how it should actually do better (and the case of the works owned by Vladimír Železný that were withdrawn from the Medek exhibition and the attitude of the media, absolutely uncritically publishing Železný’s statements, is symptomatic in this regard). Again, this shows the contradiction between the institution as a revered ideal, and the reality, when no one has any problem putting the boot into the actual National Gallery, with neither reverence nor respect. This is also why, as Marek Pokorný correctly writes, the symbolic capital of state-owned cultural institutions in the Czech Republic is so small that it is not even worth investing in them. As Marek Pokorný stated in the discussion on the National Gallery in March last year, the political support that the Czech Philharmonic Orchestra has always had is crucial when comparing the successes of the Czech Philharmonic Orchestra with those of the National Gallery. Of course, there is always a question of what should come first: results or respect and consequent support. However, if there is a border that separates us from a mythologized Europe, it is precisely the border of respect for institutions, including the institution of art which, in the Czech Republic, is still largely viewed as a right that is completely subjective. Undoubtedly, institutions themselves must work on their own image. However, it remains unclear to me whether it is precisely thanks to the socio-political setting that we are moving in a rather vicious circle when it comes to these national institutions. A symptom of this is the expectation nowadays that ‘messianic-dictatorial’ directors should not only save this or that institution but also society, when they often rather undermine it, as Pokorný writes, all without public reaction. In other words, it could be said that the Czech Republic actually has a better National Gallery than it deserves. And that the image of the National Gallery, including its self-perception, is actually a pretty good image of Czech society itself.

Michal Novotný
Director of the Collection of Modern and Contemporary Art
National Gallery in Prague

Marek Pokorný’s Moral Shotgun

The first issue of *Qartal* magazine published a long article by Marek Pokorný, *The Long Path to a Code of Ethics*. This extensive text (a total of five pages) is a kind of carpet bombing of the ethically malnourished, sad landscape of cultural institutions and their functioning in the Czech Republic. Its dramatic vocabulary, strong criticism and overall tone imply the author’s moral sovereignty (the intellectual purview is somehow, perhaps as a joke, clear from the individual subtitles, such as *Fear and Trembling* or *The World as Will and Representation*). The call for a code of ethics, the non-existence of which is leading us into a state of “uncertainty and aimlessness” is concluded with a challenge: “...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.” The overall language of the article evokes a strange aftertaste of the world of cultural managers and their desire for clear rules, whereby “the written letter remains”, and correct, ethically regulated behaviour will automatically follow. The main motive for my comment on this article is a short, yet substantial passage about the DOX Centre for Contemporary Art of which I am the director. For clarity, I’ll quote it here: “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 seemingly kind introduction is followed by the revelation of a truly “abominable state of affairs”. I quote: “DOX [...] nurtures a certain type of audience (such as the middle class)...” DOX definitely does not nurture anyone, nor does it want to. It seems that Mr Pokorný still has a weapon or two from the years before 1989. I would really like to know what is meant by the middle class in relation to visitors to cultural institutions. Socio-economic category according to income? Social status? A Marxist point of view leaking through? I further quote: “[...] gives its needs a certain direction, and meets certain ideas regarding quality of life.” Probably an echo of a cultivating, educational, patronizing view of the role of exhibition institutions The second part, concerning the grant proceedings of the Prague Municipal Office in 2017, ends with a reminder that the denial of a grant is a common situation, but only DOX is taken aback “when not everybody appreciates the quality of its public service”. What Mr. Pokorný does not say is this: He was a member of the grant committee in the year in question. The committee that declined

to support DOX. Unfortunately for Marek Pokorný, it turned out that he had a conflict of interest. A transparent summary is offered in a text by Jan H. Vitvar published on the website of the *Respekt* weekly on 17 March 2017 (<https://www.respekt.cz/tydenik/2017/8/vyzva-k-reparatu>): “This week, Marek Pokorný resigned from Prague City Council’s committee for awarding grants in the field of culture and the arts. The art manager of the Gallery of the City of Ostrava, PLATO, did so shortly after it became clear that, as the chairman of the Jindřich Chalupecký Award jury this year, he had decided to substantially increase support for the company organizing the competition. The rules of the grant committee, on the contrary, make it clear that its members must not be associated in any way with the projects they are assessing and, if this happens, they must notify the committee and abstain from voting. Pokorný did not do that. I would like to point out that, in addition to Marek Pokorný, there was another expert in the committee: Helena Musilová, curator of Museum Kampa. The committee granted a subsidy to three institutions in the field of fine arts: CZK 1.6 million to the Czechdesign company and the rest of the subsidy, worth almost CZK 13 million, was divided between the Jindřich Chalupecký Award and Museum Kampa. What is striking about it, however, is that with the exception of designers, the committee divided the subsidy only between two institutions, in the programme of which both of the above members participate. The head of the Chalupecký Award jury, Pokorný, does not see a conflict of interest in this. ‘The world is simply complicated. However, this does not mean that we have to be paranoid,’ he reacted.” Marek Pokorný had to resign, but in order to simplify the bureaucratic proceedings, all the decisions of the committee remained in force. DOX did not receive any support, the Jindřich Chalupecký Award received a significant financial amount. It is a pity that at the time of the morally demanding decision-making of the grant committee, Mr. Pokorný did not have an approved code of ethics at hand which would have made his decision-making easier. Maybe next time.

Leoš Válka
Director of the DOX Centre for Contemporary Art

Update of the Code of Ethics

The current Czech Professional Code of Ethics for Czech Museums of Art, based on the ICOM Professional Code of Ethics for Museums, is not necessary for the operation and regulation of public exhibiting institutions in several respects since many aspects of gallery operation are addressed by current legislation. On the other hand, in the thirteen years since the last update of the Code, the cultural scene has changed significantly. Thus, there are significant gaps in the ethics of running galleries that we should address.

Prologue

The Gallery of Modern Art in Hradec Králové, which I represent, is a public exhibiting institution. Many similar institutions in the CR permanently preserve, register, professionally process, scientifically research and make accessible works of art for all citizens in a way that guarantees equal access. The standardized public benefit service also means that the gallery provides information on collections

on an ongoing basis, has strict administration of depositories, ensures that acquisition activities are supervised by an expert board, strictly supervises the export of collections abroad, has a strict regime governing the management of its collections as well as a sophisticated security regime, but above all, it retains its professional credibility. At the same time, being an employee of the gallery is a responsible commitment to the public, i.e. a commitment to build and maintain the highest degree of objectivity. In short, a gallery is an institution serving society; it develops the education of society, bringing it benefits. Over the last thirty years, the museums sector has undergone significant restructuring, and some public services have been transferred to the private and commercial sectors in the legal forms of foundations, limited liability companies, funds, agencies, etc. Fine art has become a profitable business item and investment for the private sector, i.e. a form of depositing money and protecting it from unforeseen economic crises (inflation, recession, weakening of the economy, etc.). There is also art and its creators, or even forgeries, that the private sector needs to appraise in order to increase their price. Often, the behaviour of stakeholders in private exhibiting institutions is masked by seemingly altruistic goals such as concern for public space, education, and the cultivation of society. But we also find here political (power) objectives and the related strengthening of the social status. Owners of private exhibiting institutions pose as patrons, altruists and philanthropists. The private sector simply cannot do without public exhibiting institutions. Credibility, tradition, research and the interpretation of the acquired knowledge provide the basis for trust even for the private sector. In addition, public institutions systematically invest in their own resources, which can no longer be said about the private sector. The update of the code of ethics should define the relationship to the activities of privately-owned exhibiting institutions, collectors (actively trading in their collections), art foundations, private galleries and limited liability companies in the field of art, joint-stock companies in the field of art, investment funds in the field of art (all collectively referred to below as “private stakeholders in art”) that also have, in addition to a declared public interest, the art trade as the subject of their business along with other activities that sometimes are rather odd. It is certain that in many cases relations and cooperation between the private and public spheres are beneficial for both parties. Under no circumstances is it possible to generalise and apply particular controversial cases to the whole environment. Numerous private galleries, foundations and collectors selflessly help artists, which I appreciate and support.

Update – Private Stakeholders in Art

The update should refer in a substantive way to several pressing issues. It is obvious that we will always have to tackle the criteria when evaluating specific points. The update primarily aims to see the given area of phenomena in real terms, i.e. to name unethical cases in a non-directive way. (a) We should be cautious to borrow works of art from “private stakeholders in art” to exhibit them, as the presentation of their works of art creates an appreciation, that is, an advantage in the art market. (b) If a “private stakeholder in art” offers exhibitions/exhibits for which public institutions do not have experts in the given field, works of art with questionable authorship can quite easily appear in the exhibition (consciously but also unconsciously). (c) We should be cautious to cooperate with persons who are in employment relations

or have a property relationship with a “private stakeholder in art” or their representatives because of a conflict of interest. Thus, if such a person has some interest in, is paid or otherwise motivated by a “private stakeholder”, they certainly do not represent the public interest even if they themselves get the impression that they must all of a sudden act in the public interest. (d) We should be cautious to use the services of “private stakeholders in art” who offer to ensure communication with other, often unknown and sensitive, collectors who think that direct dialogue with a public institution will jeopardize their anonymity and privacy. The public institution will then not have fully verifiable information about the owner (hence the provenance) of the work of art in question. Borrowing works for an exhibition in this way is extremely problematic. If it is later proven that the borrowed work is a forgery, the public institution also becomes, through its lax approach and lack of scrutiny, a partaker in the fraud, i.e., an accomplice. (e) We should be cautious to borrow works of art from the owners of collections who have their collections primarily because they provide a kind of cleansing of past or even current socially problematic business activities. (f) We should be cautious in respect of curators and historians of art, self-appointed curators, who are, at the same time, analysts, investors, private gallerists, financial partners of private collections or shareholders of private galleries, investment funds and similar market investment activities. Their professional or curatorial activities may again represent a conflict of interest and do not give a transparent and credible impression in the space of public institutions.

Epilogue

Institutional criticism, self-regulatory tendencies and defining the public and private spheres have been developing in the context of public exhibiting galleries in the international environment over the last sixty years. The text is a probe into the issues associated with relations between public exhibiting institutions and the private sector. Hidden mechanisms that accompany the interaction between the public and private spheres were presented in such a way as to make these relationships transparent to the general public. The local collection-creating institutions after 1989 (apart from replacements of directors and other staff adjustments) have not undergone a fundamental self-reflection, without which, unfortunately, we cannot currently establish a strong position for these public institutions in the 21st century. A partial institutionally critical, artistic and research project, examining the state of public collection-creating institutions, was the *Representation of the Nation* project (Isabela Grosseová, Jesper Alvaer, 2008). However, it did not provoke an adequate professional and public discussion. I can see no defensible argument as to why a standardized public benefit service should legitimize the activities of “private stakeholders in art” and increase their utility. The stereotypes regarding cooperation with the private sector from the 1990s are still present, so it cannot be assumed that tomorrow everything will be ideal, and above all transparent, for the public. If an appropriate phase of self-regulation or clarification of the positions of the involved players does not appear in the near future, then we are heading for a situation whereby, as Jürgen Habermas put it, the public has been replaced by a pseudo-public and sham-private world of culture consumption.

František Zachoval
Director of the Gallery of Modern Art in Hradec Králové

František Skála a jiné práce

Zdeněk Freisleben

Výstavou v Domě U Kamenného zvonu představuje František Skála^{F S} poprvé svou ilustrátorskou tvorbu, které se věnuje od začátku osmdesátých let. Po divácky úspěšných výstavách v Galerii Rudolfinum a ve Valdštejnské jízdárně Národní galerie tak můžeme poznat další tvář Skálovy poetické, tajemné, do přirozeného světa vrostlé tvorby, které nikdy nechybí neokázalý vtip.



Nejedná se o pouhý výčet zhruba dvaceti převážně dětských knih, které jeden z nejznámějších českých výtvarníků posledních dekád ilustroval. Výstava nechává nahlédnout, jak je profese ilustrátora úzce propojena se Skálovou volnou tvorbou malířskou, grafickou a sochařskou. Jak se vine jeho dílem jako ponorná řeka, ve které se zračí tvůrčí období a okouzlení. Práce na jednotlivých knihách, a to především těch autorských, je vždy neodmyslitelně, jaksí osudově, spojena s dobou vzniku. Promítá se do nich autorův obraz světa, pečlivá volba způsobu uchopení tématu a použité techniky a celkový, zodpovědný, ale zároveň svobodný přístup k tvorbě. Výstava začíná obrazy vytvořenými pod otcovým vedením na hranici dětství, vede přes hledání v době studií a přes zralá léta až k nahlédnutí do nejnovější tvorby.

Z F Přestože jsi uváděn a znám především jako sochař, malíř, hudebník, tanečník a podobně, o tvé ilustrační práci se toho často moc neví. Přitom se prolíná nenápadně celou tvou uměleckou tvorbou. Tvoje první knižní ilustrace, navzájem dosti různé, vznikly v letech 1983 až 1985. V roce 1984 jsi získal ocenění za Nejkrásnější českou knihu roku.

F S Jaký to pro tebe byl krok od animovaného filmu? Vystudoval jsem sice film - ale film je většinou týmová práce a mně vyhovuje dělat si všechno sám a být za svou práci zodpovědný. Bez kompromisů. Zároveň jsem začal živit rodinu a možnost dělat to tímto krásným způsobem je sen. V té době byla totiž ta práce dobře placená. V současnosti bych se spíš vyučil instalatérem nebo fúkal do „compu“, abych se uživil.

Z F Pokud vím, začínal jsi vědeckými ilustracemi. Jako první jsem samozřejmě dostával malé zkušební zakázky. *Korálek* - sešitek pohádek z Albatrosu nebo nesnesitelný sovětský dívčí román. Grafický úpravce Milan Kopřiva mi tuto knihu pro nakladatelství Mladá Fronta dal ilustrovat s tím, abych ji vyzdobil malými kresbami dívčích obličejů. Takže skutečně „prubířský kámen“. Když jsem si mu stěžoval na úroveň textu, který jsem zodpovědně třikrát přečetl, řekl mně na to: „To jste neměl číst, pane Skálo“.

F S Posléze jsem byl zkoušen na nezáživných vědeckých ilustracích, jako jsou různé tabulky a mapky, a až později jsem na základě předvedených schopností mohl svůj um rozvinout. On se staral o to, aby populárně naučné knihy jako např. *Planeta Země* nebo *Život* byly výtvarně zajímavé. Dělal na nich vždy několik ilustrátorů a já jsem se posléze dostal do speciální kategorie, kterou jsem pojmenoval „Humor ve vědecké ilustraci“. Tabule klíčových evolučních momentů, které měly charakter starých litografií museli někteří „sušší“ vědci skousnout. Kromě nezbytného „vývoje progresivnější větve měkkýšů“ se totiž v pozadí odehrává na pobřeží dramatická scéna, kdy byl odsouzenec právě svrhnut z vysokého mola do moře a posel, spěchající od lodě vzhůru pěšinou s depeší o jeho nevině, přichází pozdě.

Z F V roce 1984 jste spolu také dělali knihu *Zapomenutá řemesla*. Milan Kopřiva mimo jiné využíval koláže s ornamenty a charakteristickým písmem. Pro pamětníky byl také autorem zajímavé grafické úpravy časopisu *100+1 zahraniční zajímavost*.

F S Dá se říct, že mu za hodně vděčím. V tom rozhodujícímu věku, kdy člověk začíná, potřebuje dostat šanci ukázat

co umí. A když to někdo umí ocenit, povzbudí to k ještě lepším výkonům. Naše spolupráce byla založena na důvěře a odpovědnosti. Mám pocit, že jsem zpočátku snad neměl ani žádné smlouvy. Ač jsem byl krátce po škole, jednal se mnou jako s profesionálem a pokaždé jsem od něj odcházel s pocitem hlubokého smyslu. Byl zároveň jakýmsi editorem, který koncipoval tyto obrazově atraktivní členské prémie vycházející v astronomickém nákladu 135 000 výtisků. Na prvním dílu *Zapomenutých řemesel* jsem pracoval asi 7 měsíců a z toho 3 jsem strávil studiem po knihovnách. V památníku písemnictví jsem listoval v gotických knihách. Žlutický kancionál zrovna převezli ze Žlutic, kde v něm listovali turisté a některé stránky dost ošoupalí. Taký jsem objížděl staré řemeslníky a tahal z nich rozumy. Sedláře nebo bednáře v pivováře v Krušovicích. Moc rád na to vzpomínám. Pro zajímavost, za jednu postavičku řemeslníka, kterých je v knize asi 140, jsem v r. 1984 dostal 600 Kčs.

Z F Co pro tebe vlastně znamenalo ilustrování pohádkových příběhů? Svým způsobem to znamená i setkávání s řadou zajímavých autorů. Byla tohle právě tvá motivace?

F S Motivace to nebyla. Zpočátku jsem si nemohl vybírat, ale měl jsem štěstí, že až na výjimky jsem ilustroval vždy vynikající literaturu. Když se podíváte na ten seznam, jsou to samá zásadní díla, se kterými vždy velmi rezonoval můj postoj k životu. Jako starý hipisák a „mánička“ neustále perlustrovaná tehdejší VB jsem si doslova vychutnával pohádky Carla Sandburga, předchůdce beatnické generace. Ty pohádky jsou plné různých tuláků a postav na okraji společnosti, hadrářů, žebráků, jako třeba „Slepý Brambora“ a jsou velice poetické. Prostě to nejlepší z americké kultury. Dále knihy Michaela Endeho. Hlavně *Děvčátko Momo a ukradený čas*, ve které už v sedmdesátých letech předpovídal nebezpečí, kam se společnost bude ubírat. Měla by být povinnou četbou ve škole. Pak také *Bratři Lví srdce* od Astrid Lindgrenové. Odvážný příběh, kdy dva dětští hrdinové na začátku knihy zemřou a zbytek se odehrává v jakémsi zázvěti - Nangijale.

Z F V roce 1989 vyšel tvůj autorský komiks *Velké putování Vlase a Brady*, který se stal od té doby legendární. Jak k tomu došlo?

F S Byla to souhra několika okolností. V okruhu mých přátel jsme adorovali postavu „Dábelského doktora“, romantického padoucha, který jako charakter komiksů nebo filmů dávno existoval a v mnoha obměnách existuje stále, jako personifikace zla. Žije v upířích hradech, starých továrnách, sanatoriích, jako šílený vědec, který chce zničit svět apod. Později jsem si uvědomil, že byl pro nás i jakýmsi sympatickým reprezentantem nadpřirozených sil, na kterého jsou soudruzi krátkí. Vytvořil jsem ve škole litografii, na které unášejí dábelští doktoři ve svém americkém bouráku spoutané papaláše. Zároveň jsem byl ale plný hlubokých lesů, „bytostí starého světa“ a dobrodružných výprav s dobrými druhy. Bylo to v době nástupu postmoderny a vzniku umělecké skupiny TVRDOHLAVÍ, kdy jsem se vracel k základním inspiračním zdrojům dětství. Od ilustrování se dávno vydělila moje volná tvorba a politická situace v rámci tzv. perestrojky nazrála natolik, že jsme zkusili se spolužákem, který byl v Albatrosu výtvarným redaktorem, navrhnout k vydání tuto dosud zapovězenou „západní“ formu dětské knihy. V seriálu se objevily bytosti, které jsem před tím vytvořil jako volné

plastiky a prezentoval na výstavách (*Velký datel*, *Motýl na květině* - *Škuran*). Socha „Lesojana“ naopak vznikla na základě jeho výskytu v „Modrém lese“. V polovině devadesátých let se dva roky pracovalo na adaptaci pro celovečerní animovaný film. K realizaci ale bohužel z finančních důvodů nedošlo. *Velká kniha Vlase a Brady*, která vychází k výstavě, je luxusní vydání obohacené o veškeré přípravné kresby k filmu. Je tam mnoho nových informací a ukázky ze scénáře.

Z F Ilustroval jsi také *Pohádky matky husy* od Charlese Perraulta, předtím tuto knihu ilustroval také Jiří Trnka. Jak jsi to vnímal?

F S Vždycky je těžké dělat něco po někom, kdo to udělal krásně a líbí se nám to. Pokud má člověk pocit, že to nelze, neboť ilustrace už neodmyslitelně patří k dílu (například ilustrace od Adolfa Kašpara ke knize *Babička*), nemá se do toho pouštět. To platí obecně. Pokud je změna k horšímu, tak proč?

Perraulta jsem ale dělal s velkou chutí. Je to totiž typ obecných pohádek zasazených sice do historie, ale člověk si může i trochu vymýšlet.

Těžší je to třeba v případě ruských pohádek, kde je nutné nastudovat spoustu materiálů a dobových reálií a taky se podívat na ruské ilustrátory. Asi je třeba říct, že můj otec byl malíř a hlavně ilustrátor a mohl jsem v dětství sledovat, jak velice dbal při své práci na věrohodnost reálií, lidských typů a podobně. Japonské pohádky nemohou vypadat jako chodské. Když jsem dělal na povídkách Jindřicha Šimona Baara, jel jsem na 14 dní na vandr na Chodsko. Občas tam byly ještě zbytky lidové architektury.

Z F Sám jsi jednou zmínil, že Karel Šiktanc tě bere jako „dvorního autora“. Jak začala vaše spolupráce?

F S Jeho první pohádky, které napsal ještě za „totáče“, jsem dostal z Albatrosu někdy v r. 93. Asi se v té době promítlo do způsobu, jak jsem je ilustroval, moje okouzlení Alénem Divišem a Bohuslavem Reynkem. Karel Šiktanc je ještě pamětník starého světa, který zažil v dětství. To znamená, že to, co píše, nezná z doslechu a není to „vycucáno z prstu“. Je to mistr slova a strážce krásného českého jazyka. Koneckonců je to vynikající básník.

Ilustrovat jeho knihy je slast, neboť jsou plné výtvarných obrazů, které podává s takovou přesvědčivostí, že je možno si je představit se všemi vjemy. I se zvukem a čichem. Vždy mě zaráží, proč si některou jeho pohádku nevezme jako předlohu pro film nějaký režisér. Jsou to totiž téměř filmové scénáře. Obraz - dialog - zvuk. Patrně proto, že radši napíše nějakou slátaninu, aby za ni dostal zapláceno.

Nejradši ilustruji silné atmosféry a k tomu je také potřeba znát tu situaci z vlastní zkušenosti. Být v lese, když se zvedne víchr a padají větve, nebo sedět v noci s přáteli u ohně u staré zříceniny. To se nedá vygooglit.

Jeho jazyk je někdy pro mladé rodiče složitý, protože oni už mluví jinak. Trochu „čenglish“. Já ale nejsem příznivcem „aggiornamenta“ - přizpůsobení se současnosti za každou cenu. Děti potřebují nasávat krásná slova, neboť je samy umí vytvářet.

Z F V roce 2006 vyšel tvůj obsáhlý fotografický komiks *Skutečný příběh Cílka a Lídy*, fotografovaný v reálném lesním prostředí a předcházela mu malá knížečka *Jak Cílek Lídu našel*. Pokud vím, stal se inspirací i pro Svěrákův film *Kuky se vrací*.

F S Jojo, Kuky je Pepion, co ušil náš Franta ségře

Bětě do Francie, ale o tom radši nebudeme mluvit. To byla nepřijemná, ale cenná zkušenost reálného kapitalismu.

Na poslední stránce Vlase a Brady je pár fotek, co pořídil tučňák Michal. Jsou to právě moje sochy v reálném prostředí, kde jsem pracoval s iluzí měřítka. Od té doby jsem nosil v hlavě, že musím udělat takový příběh. Pokud vím, nikdo do té doby nic podobného nedělal a pak jsem pochopil proč. Protože to je strašná práce. Začal jsem to s nakladatelstvím Meander, ale po půl roce práce jsme se nepohodli, takže vznikla jakási předehra té velké knihy. Jako už několikrát mě zachránil Martin Souček (nakladatelství Arbor vitae) a já jsem to mohl v klidu a profesionálně dodělat. Vyšlo to i v angličtině a výstavy proběhly v Praze, Tokiu, New Yorku, Vídni a muzeu komiksu v Bruselu. Fotil jsem to analogovým Nikonem na film a vlastně to bylo jako natáčet film se všemi profesemi co k tomu patří, jenomže jsem všechno dělal sám. Teď už bych to asi fyzicky nedal, protože se to podobalo výcviku speciální jednotky. „Do křoví! K zemi! Vztyk! K zemi! Vztyk!“ atd. Ale nikdy jsem tak intenzívně neprožil roční období v přírodě od jara do mrazů.

Z F Existuje nějaká kniha, kterou jsi dělal s mimořádným potěšením?

F S Každou knihu jsem dělal s mimořádným potěšením. Kdyby to tak nebylo, nedělal bych to. Důležité je, že nejsem typ autora, který si najde svůj styl, a tím pak ilustruje, co mu přijde pod ruku. Ke každé knize přistupuji jako k novému úkolu. Trvá mi dlouho, než vymyslím, jakým způsobem to budu dělat, a každé ilustrace jsou trochu jiné. Protože mezitím dělám spoustu jiných věcí, musím přehodit výhybku a dostat se na správnou kolej. Na první čtení, ke kterému si dělám drobné poznámky, kde ilustrovat, si nechávám klid a ideální je pracovat na knize na jeden zátah na venkově. Nelze mezitím běhat na poštu nebo na schůzky. Když jsem dělal *Babu Jagu*, *kostlivou nohu*, byl jsem zavřený na samotě ve sněhu. Jenom práce, jídlo, dřevo do kamen a kočka.

No a dělat autorskou knihu dva roky je velké potěšení, ale mohu si to dovolit jen proto, že mě živí volné umění.

Z F Vratislav Brabenec je autor řady textů skupiny Plastic People of the Universe. Upravoval také například texty ze *Starého a Nového zákona* a texty Ladislava Klímy. S tebou spolupracoval na své knize *Legendy a čáry*.

F S Vráťovy texty jsou skvělé. Je v nich dost životní moudrosti a humoru. Chtěli s Richardem Pechou, který mu to vydává v nakladatelství Vršovice 2016, abych udělal osm kreseb, ale já udělal asi čtyřicet, že se vyberou. Nakonec použili skoro všechny. Tedy je to ten způsob, že se mnohdy textu jen dotýkají a vznikají vtipné souvislosti. Takhle jsme postupovali například ve sbírce poezie B. K. S. *Kaloty*, která vyšla v Revolver Revue. Udělal jsem hromadu špiček, které jsme pak přiřazovali k básním, jak se nám zdálo vhodné. U knihy rytíře „Řádu Zelené Berušky“ Jiřího Oliče *Velký strážce* jsem měl zase jen vymezené tematické okruhy - o hercích, o jazzu, o hasičích, o indiánech, o učitelích apod.

Z F Podílel ses také na bibliofilích.

F S Bibliofilie jsou pokračováním práce na volné grafice. Před pár lety jsem se k tomu po dvaceti letech vrátil a udělal během půl roku šestnáct suchých jehel. Mohl bych pokračovat dál, ale zase mě to odvedlo jinam. Všude se otevírají nekonečné a lákavé obzory.



PIDILIDI / THE BORROWERS
2013



14/30

František Skála 2019

SETKÁNÍ SVĚTŮ Z CYKLU OBŘI / THE MEETING OF TWO WORLDS FROM THE GIANTS SERIES 2013

Z F Ještě se vrátím ke knize *Žabí zámek* od Josteina Gaardera, která vznikla za pomoci neobvyklých koláží. Bylo to dáno charakterem knihy?

F S Norský spisovatel Jostein Gaarder napsal best-seller *Sofiin svět* – dějiny filozofie pro dospívající děti –, ke kterému jsem dělal obálku. *Žabí zámek* je surreální příběh s dokonalou znalostí dětské duše. Hodila se k tomu kombinovaná technika s kolážemi. V té době jsem se intenzivně zabýval krásou podzimních listů, která se promítla jak do mé volné tvorby, tak do této knihy. Na obálce je naskenovaná pravá žabí kůže a uvnitř zase palačinky, o kterých se tam mluví.

Z F U tvé ilustrační práce je zřejmé, že knihy čteš a také tomu podřizuješ charakter ilustrací.

F S Ano, například k *Pidilidem* od Mary Nortonové, knize, která se odehrává v Anglii viktoriánské doby, jsem se učil šrafovat perem v černobílých ilustracích, abych se přiblížil dobovým technikám. Je to jako u zodpovědných herců, kteří se připravují na roli.

Z F Tato otázka asi měla být na začátku, ale věřím, že má své místo také ke konci. Využíváš ve své ilustrační práci řadu výtvarných technik. Jaké to jsou? A které dáváš přednost?

F S Volím techniku podle témat a charakteru ilustrací. Nejběžnější je patrně akvarel v kombinaci s pastelkami. Někdy je to totálně kombinované jako u *Pohádek z bramborových řádků*, kde je úplně všechno – akvarel, olej, tužka, pastelka i koláž. U *Hradu Svícen* je to akvarel, uhlé a olej. Nebo jen uhlé lehce lavírované jako například u *Královských pohádek*. Černobílé ilustrace zase skýtají tyto možnosti: pero a tuš, tužka, lavírka. Nebo třeba frotáže, které jsem použil v *Děvčátku Momo*. Originální technika scurografie, kde se negativ kreslí tužkou na paizák a fotograficky vyvolá, se zase hodila ke knize *Bratři Lví srdce*.

Z F Nezmínil jsem tvé deníky, které zčásti vyšly i knižně. Jsou to vlastně stále přítomné ilustrace tvého života. Vznikají i nadále?

F S Deníky, kterých je v současnosti minimálně devadesát, jsem začal psát v devadesátých letech, počínaje tím benátským na Biennale v roce 1993 (*Venezia 1993*). Úplně první je ale z roku 1992, kdy jsme našli s Michalem Cihlákem na Expu v Seville na ulici sešit, který jsme si rozpůlili. On si v té době neustále něco zapisoval, a aby mi tím neležel na nervy, začal jsem to dělat taky.

Ty cestovní jsou samozřejmě výtvarně atraktivnější, plné nasbíraných materiálů a zážitků. Ty každodenní jsou zase praktické, neboť v současnosti člověk na konci týdne vůbec neví, co že to dělal, natož aby to věděl za deset let. No a promítá se tam i to, na čem právě pracuju. Nadšení i zklamání. A když mě někdo rozzuří, pěkně to schytá. Nejvíc mě ale baví, jak se v průběhu cca měsíce pozvolna zdobí a patinuje obálka těchto malých knížeček.

Dalšími ilustracemi mého života jsou fotky z mého oblíbeného malého Lumixu. Snažím se jich ale nedělat moc.

Z F Výstava začíná tvými ranými obrazy, téměř

na hranici dětství, a končí ukázkou ze současné tvorby. Zveřejnil jsi někdy před tím tyhle tvé začátky?

F S Většina autorů to nedělá, aby se tzv. „neodkopali“. Já to mám ale naopak nejradši, vidět ty okrajové, nebo tzv. „pyžamové“ kresby mistrů. Ne ta díla, kdy už pouze reprodukuji svoji značku, kterou rozpozná i buran. Udělal jsem samozřejmě výběr toho snesitelného. Pod heslem „mistr hledá sám sebe“ jsem se potřeboval vypořádat s různými styly. Tyto práce byly vystavovány v sedmdesátých letech na bytových výstavách u nás v zadním pokoji a existují k nim ručně vytvořené samizdatové katalogy. Musím říct, že mi teprve, když to vidím pohromadě, docházejí ty souvislosti.

No a současná tvorba je moje vášeň stará tři roky. Obrazy malované většinou přírodními pigmenty, které jsem si nasbíral v krajině. Bude zajímavé vidět rozdílný přístup s Janem Jedličkou v Městské knihovně, který se tomu intenzivně věnuje od sedmdesátých let.

Výstava František Skála a jiné práce je otevřena v Domě U Kamenného zvonu. Kurátorem je autor rozhovoru Zdeněk Freisleben. Původně plánovaný termín (9. 4. – 29. 8. 2021) se může změnit podle pandemické situace. Aktuální info sledujte na ghmp.cz.



Zdeněk Freisleben je kurátor současného umění a teoretik knižní kultury. Od roku 2008 působí jako ředitel Památníku národního písemnictví. Je autorem řady výstavních projektů zabývajících se přesahy textu a vizuálního umění: *Cosí jako kniha*, *Obrazy slov*, *Karel Teige*, *Písmo a znak* aj. Je členem direktoria Nejkrásnější české knihy roku a předsedou poroty Grafika roku. Publikoval řadu textů věnujících se výtvarnému umění a úpravě knih.



František Skála
and Other Works
Zdeněk Freisleben

František Skála, in his exhibition at the Stone Bell House, is presenting his illustrations, created since the early 1980s, for the first time. After his exhibitions at Galerie Rudolfinum and the Wallenstein Riding School of the National Gallery, which were a great success with the public, we have an opportunity to see another aspect of Skála's poetic, mysterious work, deeply ingrained in the natural world and always unpretentiously humorous.

The exhibition does not just feature about 20 books, most of them for children, illustrated by one of the best known Czech artists of recent decades. It also provides insight into how closely Skála's profession as an illustrator is connected with his paintings, prints and sculptures, how it winds through his oeuvre like a submerged river, reflecting his various creative periods and interests. His work on the individual books, especially artist's books, is always inextricably – and to a certain extent, inevitably – connected with the time of their inception. The illustrations reflect the artist's view of the world, his carefully thought-out way of grasping a topic and the techniques to use, and his overall approach to creative work – being responsible, but at the same time having free rein. The exhibition begins with paintings created by Skála under his father's guidance on the threshold between childhood and adulthood, goes through Skála's search for himself during his studies and mature years, and ends with insight into his most recent work.

ZF Although you are presented and known primarily as a sculptor, painter, musician, dancer and the like, not much is known about your illustrations. They blend inconspicuously into your entire artistic output. Your first book illustrations, which are quite different from each other, came into being between 1983 and 1985. In 1984 you won the award for the Most Beautiful Czech Book of the Year. What did that mean for you as a stepping away from producing animated film?

FS Although I studied film, film is mostly teamwork. I prefer doing everything myself and accounting for my own work. Without compromise. At the same time, I had to support my family, and the opportunity to do it in this beautiful way, by creating illustrations, was like a dream. At that time, such work was well paid. Today I would probably opt for training as a plumber, or typing into a "puter" to eke out a living.

ZF As far as I know, you started with scientific illustrations.

FS Of course, at first I got small trial commissions, for example for the *Korálky* [Beads] series of fairy tales from the Albatros publishing house, or an unbearable Soviet novel for girls. The graphic designer Milan Kopřiva asked me to illustrate that book for the Mladá Fronta publishing house with small drawings of girls' faces. It was really a "touchstone". When I complained to him about the poor quality of the text, which I had dutifully read three times, he told me, "You weren't supposed to read it, Mr. Skála." Later, I was tested on producing lifeless scientific illustrations, such as various tables and maps, and only later, on the basis of the

skills demonstrated, was I able to develop my talent. The graphic designer saw to it that popular science books such as *Planet Earth* or *Life* were artistically interesting. There were always several illustrators working on them, and I later fell into a special category, which I have called "Humor in Scientific Illustration". My images of key evolutionary moments, which had the character of old lithographs, were hard for "drier" scientists to swallow. In addition to showing the necessary "development of a more progressive mollusk species", a dramatic scene also takes place on the coast in the background, when a convict has just been thrown down from a high pier into the sea, while a dispatch about his innocence, brought by a messenger from the ship who is rushing up the path, arrives too late.

ZF In 1984, Kopřiva and you also jointly produced the book *Forgotten Crafts*. Among other things, he used collages with ornamentation and characteristic lettering. For those who remember those times, let us mention that Kopřiva also did the interesting graphic design of the magazine *100 + 1 zahraniční zajímavost* ["A Hundred and One Interesting Things from Abroad"].

FS I must say I owe him a lot. At the crucial age when a man begins his career, he needs to get a chance to show what he can do, and if someone can appreciate it, that will encourage him to perform even better. Our collaboration was based on trust and responsibility. I think I was not under contract at first. Although I had only just completed my studies, Kopřiva treated me like a professional, and I always came away from meeting him with a sense of deep meaning. He was a kind of editor who conceived these visually attractive membership bonuses that were published in the astronomical number of 135,000 copies. I worked on the first part of *Forgotten Crafts* for about seven months, three of which I spent studying in libraries. In the Museum of Czech Literature I browsed through Gothic books. *The Songbook of Žlutice* had just been brought there from Žlutice, where tourists had leafed through it and some of the pages were quite scuffed. I also visited old craftspeople and picked their brains, such as the saddler or the cooper in a brewery in Krušovice. I have fond memories of that. For your information, for each drawn figure of the craftsman, of which there are about 140 in the book, I received CZK 600 in 1984.

ZF What did illustrating fairy tales actually mean to you? In a way, it also means meeting a number of interesting authors. Was that your motivation?

FS It was not my motivation. At first I had no choice, but I was lucky that, with a few exceptions, I always illustrated excellent literature. When you look at the list, the books I have illustrated are really substantial works that have always resonated with my attitude toward life. As an old hippie and a "mop top" who was constantly being checked by the police, I truly enjoyed the *Rootabaga Stories* by Carl Sandburg, a forerunner of the Beat generation. Those fairy tales are full of various vagabonds and characters on the fringes of society, rag men, beggars like the Potato Face Blind Man, and they are very poetic – simply the best of American culture. Then there is Michael Ende's book *Momo: Or the Curious Story about the Time Thieves and the Child Who Returned the People's Stolen Time*, in which, as early as the 1970s, the author predicted the danger towards which society is heading. That should be compulsory reading at school. There is also *The Brothers Lionheart* by Astrid Lindgren – an adventure book in which the two child protagonists die at the beginning of the book and the rest takes place in a land beyond death, Nangijala.

ZF In 1989, your comic strip book *The Great Travels of Hair and Chin* was published, which

has become legendary ever since. How did this happen?

FS It was the coincidence of several circumstances. In the circle of my friends, we adored the character of the Devil Doctor, a romantic villain who, as a character in comic strips or movies, existed a long time ago and still exists in many variations as the personification of evil. He lives in vampire castles, old factories, or sanatoriums like a mad scientist who wants to destroy the world, etc. Later, I realized that for us, he was also a likeable representative of supernatural forces that the comrades couldn't compete with. I created a lithograph at school in which these devilish doctors, in an American, flashy car, are taking our "big cheeses" away in handcuffs. At the same time, however, I was fully into the deep forests, "old world creatures" and adventures with my good friends. It was at the time of the emergence of Postmodernism and the establishment of the art group *Tvrdohlaví* [The Stubborn Ones] that I returned to the basic sources of my inspiration in childhood. My freelance work had long since become separated from illustration, and the political situation within the framework of *perestroika* was ripe enough that, together with my classmate, who was an art editor at Albatros, I ventured to offer that hitherto forbidden "western" form of children's book for publication. The series featured creatures that I had previously created as freeform sculptures and presented at exhibitions (*Big Woodpecker, Butterfly on a Flower – Škuran*). The statue of *Lesojan* [Forest John], on the other hand, was created on the basis of his occurrence in the "Blue Forest". In the mid-1990s, I worked for two years on its adaptation for a full-length animated film, but unfortunately it was not realized for financial reasons. *The Great Travels of Hair and Chin*, republished on the occasion of the exhibition, is a luxurious edition enriched with all the preparatory drawings for that film. There is a lot of new information and samples from the script.

ZF You also illustrated Charles Perrault's *Tales of Mother Goose*; before that, the Czech edition of this book had been illustrated by Jiří Trnka. How did that feel?

FS It is always hard to do something after someone has already done it beautifully and we like it. If one feels that it's not possible because the illustrations are already an integral part of the work (for example, Adolf Kašpar's illustrations of *The Grandmother*), then one should not do it at all. This is generally true. If the change is for the worse, then why bother? I illustrated Perrault with great gusto, though. His fairy tales may be set in history, but they leave space for one to be a bit inventive. In the case of Russian fairy tales, it's more difficult. One has to study a lot of materials, contemporary life, institutions, and also to see the Russian illustrations. I should probably mention that my father was a painter and an illustrator in particular, and as a child I could see how much he cared in his work about the credibility of details, human types and the like. Japanese fairy tales cannot look like those from the Chodsko region [Chodenland]. When I was working on Jindřich Šimon Baar's short stories, I went on a two-week hike to Chodsko. Some remnants of folk architecture were still to be found there.

ZF You once said that Karel Šiktanc considers you his "court artist". How did your collaboration start?

FS I was assigned his first fairy tales, which he wrote during the totalitarian regime, by Albatros in about 1993. My fascination with Alén Diviš and Bohuslav Reynek at that time was probably reflected in the way I illustrated them. Karel Šiktanc is a living witness of the old world he experienced as a child. This means that what he writes about he knows firsthand, he does not fabricate things. He is a master of

words and a guardian of the beautiful Czech language. After all, he is an outstanding poet. It is a delight to illustrate Šiktanc's books because they are full of images that he presents so convincingly it's possible to perceive them with all your senses, even hearing and smell. I always wonder why no director has yet made one of his fairy tales into a film. The thing is that they are almost screenplays already. Picture – dialogue – sound. Perhaps it's easier just to shoot a hodgepodge because that pays more. I prefer to illustrate strong atmospheres, and you have to know the situation from personal experience – to have been in the woods when the wind rises and branches fall, or to sit at night with friends around a campfire at a site of old ruins. That is something that cannot be googled.

Šiktanc's language is sometimes difficult for young parents today, because they already speak differently. It sounds a bit outlandish to them. I'm not a supporter of "aggiornamento", though – of adapting to the present at all cost. Children need to absorb beautiful words because then they will be able to coin their own.

Z F In 2006, your extensive photographic comic strip *The True Story of Cilek* [Cecil] and *Lida* was published, photographed in a real forest environment, and it was preceded by a small book, *How Cecil Found Lida* [Cecil's Quest]. As far as I know, this comic strip was the inspiration for Jan Svěrák's film *Kooky Returns* [Kooky].

F S Oh yes, Kooky is Pepion, who was made by my son František Antonín for his sister Alžběta to take with her to France, but we'd better not talk about it. It was an unpleasant but valuable experience of real capitalism. On the last page of *Hair and Chin* there are several photos taken by the penguin Michal. These are my sculptures in a real environment where I worked with the illusion of scale. From that moment I kept thinking that I should make such a story. As far as I know, no one had done anything like that until then, and afterward I understood why, because it is terrible work. I started with the Meander publishing house, but after half a year of work we could not reach an agreement, so a kind of prelude to the big book was created. As happened several times before, I was saved by Martin Souček from the Arbor vitae publishing house and was able to finish the job in due course, professionally. The book was also published in English and exhibitions of it took place in Prague, Tokyo, New York, Vienna and the Comics Museum in Brussels. I photographed the puppets in nature using an analog Nikon camera, and it was actually like making a film, with all the professions that entails, except for the fact that I did all the work myself. I probably wouldn't be able to do it again today because it was physically demanding, like Special Forces training. "To the bushes! Get down! Get up! Get down! Get up!" etc. I have never since experienced a season in the open air, from spring to the first frost of the fall, with such intensity, though.

Z F Is there any one book that gave you extraordinary pleasure to make?

F S I've made each book with extraordinary pleasure. If it weren't for that, I wouldn't do it. The important thing is that I'm not the type of artist who finds a signature style and then illustrates whatever comes that way. I approach each book as a new task. It takes me a long time to figure out how to do it, and the illustrations are always a little different. Because I'm doing a lot of other things in the meantime, I have to throw the switch and get on the right track. I set time aside for the

first reading, during which I make notes about where to place illustrations, and it's ideal to work on a book all in one go while in the countryside. One can't go to the post office or have appointments in the meantime. When I was illustrating *Baba Yaga Bony Legs*, I was locked up in an isolated cottage in the snow. Just the work, some food, wood for the stove and my cat.

Well, spending two years creating an artist's book is a great pleasure, but I can only afford it because I make my living from my fine art.

Z F Vratislav Brabenec is the author of much of the lyrics for the group Plastic People of the Universe. He also edited, for example, texts from the Old and New Testaments and texts by Ladislav Klíma. He collaborated with you on his book *Legends and Lines*.

F S Vratislav's writing is great. There is a lot of lived wisdom and humor in it. Vratislav and Richard Pecha, who publishes his texts at the Vršovice 2016 publishing house, wanted me to create eight drawings, but I made about 40 to choose from. In the end, they used almost all of them. Often they just touch on the text, forming a funny connection with it. This is how we proceeded, for example, in the poetry anthology *Kaloty* by the B. K. S. group (acronym for "The End of the World is Coming"), published in *Revolver Revue*. I made a bunch of proposals, which we then assigned to the poems as we saw fit. In the book *The Great Guardian* by the Commander of the Order of the Green Ladybird, Jiří Olič, I was just given defined thematic areas – about actors, jazz, firefighters, Native Americans, teachers, etc.

Z F You have also participated in bibliophile editions.

F S The bibliophile editions are a continuation of the work on the original prints. A few years ago, I returned to this kind of graphic art after taking a break from it for 20 years, and I made 16 dry points in six months. I could have continued, but something else attracted my attention. Endless, enticing horizons open up everywhere.

Z F I will go back to Jostein Gaarder's *Frog Castle*, which you created using unusual collages. Was that because of the nature of the book?

F S The Norwegian writer Jostein Gaarder wrote the bestseller *Sophie's World: A Novel about the History of Philosophy* for teenagers, for which I made the cover. *The Frog Castle* is a surreal story with perfect knowledge of the child's soul. The mixed media with collages was a suitable technique. At that time I was intensely involved in the beauty of autumn leaves, which were reflected both in my noncommissioned art and in this book. There is a scan of a frog's real skin on the cover, and inside the book are the pancakes that are talked about there.

Z F From your illustrations it is obvious that you have read the books and subordinated the character of the illustrations accordingly.

F S Yes – for example, for *The Borrowers* by Mary Norton, a book set in Victorian England, I learned to do cross-hatching with a pen for black and white illustrations in order to approximate the techniques used in those days. It's like when responsible actors prepare for their roles.

Z F I should probably have asked this question at the beginning, but I believe it has its place at the end as well. In your illustrations, you use a number of artistic techniques. Which are they? Which do you prefer?

F S I opt for a technique based on the topic and nature of the illustrations. The most common is probably

watercolor in combination with crayons. Sometimes it's totally mixed media, as in Sandburg's *Rootabaga Stories*, where I used everything – watercolor, oil, pencil, crayon and collage. In Šiktanc's *Candlestick Castle* it's watercolor, charcoal and oil. Or just the charcoal wash technique, such as for his *Royal Fairy Tales*. Black and white illustrations, on the other hand, can be done in pen and ink, pencil, or ink wash. Or maybe using frottage, like in *Momo*. The original technique of scurography, where the negative is drawn in pencil on tracing paper and subsequently developed like a photograph, was appropriate for *The Brothers Lionheart*.

Z F So far I have not mentioned your diaries, excerpts from which have also been published. In fact, they are contemporary illustrations of your life. Do you still keep a diary?

F S I started keeping diaries, of which there are currently at least 90, in the 1990s, starting with the Venetian Diary at the 1993 Venice Biennale. However, my very first diary is from 1992, when at the Expo in Seville, Michal Cihlár and I found a notebook that we divided in half between the two of us. He was constantly writing down something at the time, and because he got on my nerves by doing that, I started doing the same.

The travel diaries are, of course, more artistically attractive, full of collected materials and experiences. The everyday ones are practical, because by the end of the week you don't remember what you were doing anymore, let alone 10 years afterwards. What I am working on is also reflected there. The enthusiasm and disappointment. If someone makes me angry, I give them a piece of my mind there. What I like the most, though, is how the cover of these little books becomes gradually decorated and patinated over the course of about a month.

Other illustrations of my life are the photos taken with my favorite little Lumix camera. However, I try not to take too many of them.

Z F The exhibition begins with your early paintings, on the threshold between childhood and adulthood, and ends with examples of your current work. Have you ever published your beginning works before?

F S Most artists do not do this, so as not to "reveal themselves". I, on the contrary, like best to see the marginal or the "pajama" drawings of the masters, not the artworks that just reproduce their "brand", which can be recognized by any yokel. Of course, I have selected the palatable ones. Under the motto "the master is searching for himself", I needed to deal with different styles. These works were exhibited in the 1970s at the exhibitions in our back room at home, and there are hand-made samizdat catalogues accompanying them. I have to say that it is only when I see them together that I realize the connections between them.

My current work represents my passion of the last three years – paintings made mostly using natural pigments that I collected in the countryside. It will be interesting to see my different approach in comparison with that of Jan Jedlička, who is exhibiting in the Municipal Library and has been intensively involved in this since the 1970s.

Translated by Vladimíra Šefranka Žáková

The exhibition František Skála and Other Works takes place at the Stone Bell House. Curator: Zdeněk Freisleben. Information about the opening/closing of exhibitions can be found on the website (ghmp.cz) regularly updated in relation to the pandemic situation.



Jako v těch pohádkách

Karel Šiktanc o Františku Skálovi

Máme spolu čtyři pohádkové knížky. Ta první, *Královské pohádky*, musela na vydání dlouho čekat (protože mi její rukopis nakladatelství Československý spisovatel po okupaci vrátilo... neodpovídal jeho úrovni). Asi za dvacet let, před listopadem 1989, si na něj ale moudré paní redaktorky z Albatrosu vzpomněly – a zadaly ho k ilustrování Františku Skálovi mladšímu. Kniha vyšla v roce 1993? Když jsem přinesl domů první výtisk, ženě se rozsvítily oči. “Teda vy dva jste se snad hledali. Vy patříte k sobě...” Takže ty dámy mají na svém dobrém čistém svědomí, že tohle setkání nám dělá podnes radost.

Vydali jsme pak v Albatrosu ještě i druhou knihu: *O dobré a o zlé moci*. Za obě pohádkové jsme oba dostali cenu nakladatelství a Zlaté stuhu.

A pokračovali jsme v té spolupráci i potom v nakladatelství Karolinum, které se doteď vlídně stará o mou básnickou tvorbu. V roce 2009 vyšel *Hrad Svícen* a v roce 2016 *Hora Zlodějka*.

A je to trochu zvláštní: my dva se spolu vídáme zřídka-kdy (semtam na jeho výstavách či na *Tros Sketos*), ale víme o sobě... A i na dálku jsme si blízko. Jako v těch pohádkách, u kterých jsme se asi před třiceti lety sešli.



Dál hrát hru stvoření

Michal Ajvaz o Františku Skálovi

Už si nevzpomínám, které dílo Františka Skály jsem viděl poprvé a kdy se to stalo. Myslím, že to bylo ještě před rokem 1987, kdy se konala výstava Tvrdohlavých, kdy vyšlo *Velké putování Vlase a Brady* a sborník *Život* – ten obsahoval několik Františkových obrázků, které patřily do žánru „vědeckých ilustrací“. (Ty vědecké ilustrace jsem pečlivě prostudoval s lupou a doteď mně vrtají hlavou: z jakého důvodu na vzdáleném pozadí obrázku sépie shazuje skupina lidí z útesu do moře jakousi mužskou – nebo snad ženskou – postavu? Proč dva muži na pozadí obrázku blatouchu kopou v lese hrob – jestli mělo jít o odstranění těla zavražděného, proč je hrob označen křížem? Už tehdy jsem měl pocit, že každý z těchto dějů by vydal na mnohasetstránkový román.)

Pravděpodobně ještě před rokem výstavy Tvrdohlavých jsem viděl Františkův absolventský film *Oči*, a také je možné, že nejdříve ze všeho jsem Františka Skálu viděl bubnovat se skupinou *Extempore*. Všechno se mi rozplývá v mlze vzdálených osmdesátých let, která přes mizérii spojenou s životem v totalitním režimu nebyla nejhorší dobou mého života, zejména proto, že tu bylo společenství lidí, kteří se snažili dělat něco smysluplného (já jsem psal v maringotce na psacím stroji básně a povídky), kteří si půjčovali nedostupné knížky, upozorňovali se na zajímavé koncerty, výstavy a divadelní představení.

Pamatuji si alespoň to, že od počátku mi věci, které František Skála dělal, byly nejbližší z tvorby jeho vrstevníků a patrně z výtvarného umění té doby vůbec. Na začátku devadesátých let jsem jej poprosil, aby ilustroval mou druhou knížku. Knižka měla malý formát a výtvarná koncepce ediční řady dovozovala jen kresbu na obálce a frontispis, a přece se do těch dvou drobných kreseb Františkovi podařilo vměstnat celý svět mé druhotiny – ze změti čar tu vystupují (anebo se do ní naopak rozpouštějí?) všechny věci, postavy a krajiny, o kterých jsem psal.

V dnešní době, kdy je ve výtvarném umění tolik nadutosti a předstírání hloubky, zůstává František Skála skutečným tvůrcem, stvořitelem světa. V mém imaginárním muzeu je sál s Františkovými díly hned vedle sálu, kde visí obrazy Václava Boštíka: Boštík maloval vlnění prázdna před stvořením, prázdna, v němž se skrývají miliony tvarů, bytostí a dějů, František Skála zaznamenal velký zrod těchto tvarů, bytostí a dějů, které byly v plodném prázdnu skryté, rozvíjí před námi velké theatrum stvoření světa. František uctívá tvary našeho světa ne tím, že je opakuje, ale tím, že pokračuje ve hře stvoření, která vedla k jejich vzniku, ve hře, v jejímž základě je kreativita a radost. Pokračuje v ní velkoryse, a přitom pokorně: dívá se na věci, naslouchá jejich tichému hlasu a splňuje jim jejich sny, se kterými se mu svěřují.

A z těch uskutečněných snů věci vyvstává svět, v němž je féeričnost i humor a v němž vyrůstá jakási nová mytologie, která naznačuje velkou jednotu všeho, co je, jednotu, v níž se smiřuje pozorný pohled na skutečnost s odpoutanou fantazií a jež spojuje do jediného propojeného celku přítomnost a minulost, přírodu a člověka, organické a technické tvary.

Frajer

Petr Nikl

František Skála.
Zpěvák písní svých i cizích.
Nic mu není svaté.
Nerozpakuje se vzít si do huby Elvise či Waitse.
Tyje z takových jmen, jako jsou Dylan, Spálený, Bobek.
Zdravý jako řípa přezpívává text chovance psychiatrického ústavu.

Bez ostychu se dotýká nekorektních témat.
Lascivitou si nezadá s pubertálními dvojsmysly.
Taková doprovodná výzva se neodmítá.
Před třemi lety mi říkal o nabídce sólového koncertu.
Že prý ale nechce hrát sám.
Tak jsem se přidal.
Že prý by to chtělo nějakého basáka.
Řekl jsem mu o jednom podivínovi z Maleniska.
Mírek je multi, Mírek hraje na elektrickou kytaru, violu i violoncello.

A hlavně je to zjev, já zase skrček.
Skrček napravo, zjev nalevo, uprostřed frajer.
Nebudeme přechnívat.
Sedíme u sebe dost blízko.
Že prý nechce vypadat jako písničkář.
Tak proč si bere úzké kalhoty?
Tak proč hraje v špičatých krokodýlích botách?
Vždycky to dost bolí.

Kope mě, když se rozdivočím.
A posluchači se smějí.
Myslí si, že to máme nacvičené.
A mně to zase nedá.
Tak on zase kopá.
Uprostřed písně komanduje.
Zakázal mi hrát na prasátko.
Stálo stovku ve zverimexu, parádně chrochtá.
A lidi to mají rádi.

Já tu přece nehraju pro něj, ale pro ně.
Jen ať se smějí.
Přece nechce vypadat jako vážný písničkář.
Tak se snažím jak můžu, ale vždycky to schytám.
Že prý se předvádím... já?
Že prý bubnuju až moc.
Že prý to chce hlavně pokoru.
Ale čím... ?

Teď se ještě přidal kontrabasista Petr.
To je ostřílený hráč.
Na toho si nedovolí.
Jestli mě ještě jednou kopne,
půjdu si hrát svoje...
Já si hraju vždycky svoje!
Beztak ho mám rád
i když mi nikdy asi
doprovodného hráče dělat nebude...
A nedávno přišel s dechovkou!
Že prý s ní nazpívá své morbidní písně intonací Vaška.
Evu mu dělat nesvedu.
Po každém koncertě jde za svou ženou stejného jména
a hodně na ni dá!

To ona bývá jeho prvním posluchačem.
Bohužel se jí naše souhra málokdy líbí.
Hořekuje, jak to bylo strašné...
A my si to přitom vždycky tolik užijeme!

Okopáváněk.

*Petr Nikl hraje spolu s Františkem Skálou
ve skupině Třaskavá směs.*



František Skála, *Hrad Svícen* / *Candlestick Castle*, 2009
František Skála, *Konfrontace* / *Confrontation*, Špitálská ul., P9, 1987
foto / photo: Cihlář

S Jiřím Thýnem o nacházení tvarů a hledání bezprostřednosti

Hana Buddeus

Expozice Jiřího Thýna v Domě fotografie je volně spojená s výstavním projektem vytvořeným před deseti lety také pro GHMP, tehdy v prostorách Staroměstské radnice. S tvůrcem, který tentokrát vede dialog se sochařským dílem Hany Wichterlové, se na procházku časem i prostorem vydala Hana Buddeus.

Nasněžilo tolik, co za poslední roky v Praze nikdo nepamatoval. Jirka na mě čekal u stanice metra, nedaleko někdejšího sídlištního knihkupectví, které se v devadesátých letech proměnilo na kasino. Demoliční práce na bývalém kině Moskva, později multikině Ládví, proběhly vloni, teď tu roste nový supermarket. Chtěla jsem o tom něco zjistit a našla jsem vyjádření mluvčího Penny Marketu pro ČTK z května 2020: „V případě Ládví, stejně jako u všech ostatních prodejen Penny, bude architektonický návrh připraven tak, aby nový objekt zapadl do okolního prostředí.“ OK.

O kousek dál se zastavujeme u jezírka s plastikou pelikánů, kterou zrestaurovala skupina Ládví. Za aktivitami této skupiny navracející na začátku milénia umění do života sídliště stáli místní patrioti Jan Haubelt, Adéla Svobodová, Tomáš Severa a Jiří Thýn. Na seznamu jejich uměleckých realizací z nultých let bylo např. *Prostřihání keřů* zakrývajících sorelový reliéf na fasádě, zhotovení *Stojanu na křídý* na dětském hřišti, nebo umístění autorových *Pohledů Ládví* v místní prodejně tabáku.

Vyladění přichází zevnitř

Sídlištní zástavba tvořená bloky panelových domů s velkými parkovými plochami pozvolna přechází do

vilové zástavby. Míjíme menší paneláky, procházíme kolem řadových domů, cesta nás vede k Ďáblickému háji. Stopy od běžkařů, mráz, vítr, bílo. Bavíme se o hledání možností, jak zachytit živé gesto a zbavit tak fotografii předpokladu, že výsledný obraz je vždy předem promyšlenou konstrukcí.

Jirka se podobně jako i v jiných rozhovorech vrací k fotografickému diptychu *Kompozice č. 17 a Kompozice č. 27* z roku 2007. Během čtrnácti dnů systematicky fotografoval předměty na pracovním stole s cílem najít ideální kompozici. Dospěl k tomu, že kompozice je závislá především na aktuálním rozpoložení pozorovatele: „Záleží na tom, jak se nastavíš ty, ani ne tak na těch věcech.“ Vyladění přichází zevnitř, ne zvenku. „Skoro přesně před deseti lety jsme dělali se Sandrou Baborovskou výstavu pro GHMP, tenkrát ještě na Staroměstské radnici. Jmenovala se *Předobrazy, Prostor, Abstrakce*.“ Tehdy jsem pro Artlist o Jirkovi napsala: „Jiří Thýn fotografický obraz staví, neobohacuje skutečnost pouhou volbou úhlu pohledu, ale cíleně vytváří novou realitu.“ Seděli jsme tenkrát v kavárně Indigo a vykouřili z nervozity ze setkání perspektivního umělce a začínající historičky umění krabičku startek. Jsme o deset let starší, s o něco menším ostychem teď jdeme lesem. Téma hovoru jsou identická, a přece jiná,





Pohled do výstavy *Tvar, práce a dvě tlustá břicha* / View of the exhibition *Shape, Work and Two Fat Bellies*, hunt kastner, 2019
 Jiří Thýn, *Prostor, abstrakce 5* / *Space, Abstraction 5*, 2011, ze sbírek GHMP / from the collections of Prague City Gallery
 Qartal 02 S Jiřím Thýnem o nacházení tvarů a hledání bezprostřednosti

stejně tak jako náš pohled. Za Jirkovým ohledáváním fotografie je dnes mnohem zřetelněji cítit existenciální linku související s omezeními, s danými možnostmi tohoto média. Za systematickostí a konstruovaností najednou mnohem zřetelněji vidíme snahu hledat cestu, jak s fotografií naopak pracovat bezprostředně.

Vypůjčit si tvar

Při hledání vhodných tvarů Jirka opakovaně sahá do dějin sochařství. Přestože se podle jeho slov jedná o náhodná setkání, už jen to, jak se opakují, dává tušit jejich význam. Fotografie *Prostorové kompozice* Katarzyny Kobro (1898–1951) reprodukováná v jakési knize; reprodukce sochy *Grands Ventres* Aliny Sapocznikow (1926–1973) přišpen-dlená na nástěnce ve fotokomoře. Černobíle reprodukce Thýn znovu ukotvuje ve fyzickém prostoru, doplňuje je o barevné světlo, jak tomu bylo v případě *Prostorové kompozice*, „jednoduchého geometrického tvaru v odstínech šedi“, kterou před deseti lety zrekonstruoval pro výstavu na Staroměstské radnici: „Líbilo se mi to jako prostorové řešení a zároveň to odkazovalo k nějakému fotografickému kontextu. Rozhodl jsem se, že tam tu věc udělám znovu, akorát že posunu měřítko a doplním to o barevný prostor.“ Nebo o přímou fyzickou akci – jako na výstavě *Tvar, práce a dvě tlustá břicha* před dvěma lety v galerii hunt kastner –; „rozváděl jsem do autonomních tvarů a tematizoval jak abstrakci, tak i práci jako takovou, zároveň i samotnou objektovost a site specific instalaci“ na základě reprodukce sochy tlustých břich Aliny Sapocznikow. Vystoupali jsme k Dáblické hvězdárně, vypínáme na chvíli diktafon a díváme se do krajiny.

Cestou zpátky si povídáme o připravované výstavě pro Dům fotografie GHMP. Asi se bude jmenovat *Mlčení, Torzo, Přítomnost*. Předobrazem použitých tvarů je tentokrát Pupen Hany Wichterlové (1903–1990). K (ne)náhodnému setkání autora se sochou došlo na nedávné výstavě fotografií Josefa Sudka. To, co nás dnes na Wichterlově fascinuje, její soustředěnost a to, že toho udělala málo – něco jako slow art before it was cool – ještě v sedmdesátých letech historik umění František Šmejkal vnímal jako vadu, když psal o jejím „na realizace bohužel nepřiliš bohatém díle“, jímž „uvedla do českého umění nejaktuálnější problémy soudobého světového sochařství“. Jak dá Jiří Thýn jejímu dílu prostor v připravované výstavě? „Vypůjčím si tvar, který získám přefocením jejich věcí. V určitém úhlu pohledu vznikají kontury, které si vezmu pro svoji práci, a znovu je ukážu.“

Otevřenost náhodě

Ve chvíli, kdy si o výstavě povídáme, je všechno ještě v procesu vzniku. Jirka má vyjednané povolení k fotografování děl, zhotovuje skici a přemýšlí o třech vrstvách výstavy, což je dle jeho slov „modus operandi“, který dle vlastních slov poprvé použil před těmi deseti lety na výstavě *Předobrazy, prostor, abstrakce*. Podle aktuální představy bude výstava sestávat z masivní ornamentální plochy – instalace z omítnutých sádrokartonových stěn,

Autorka je historička umění, zabývá se fotografiemi a reprodukcemi uměleckých děl. Pracuje v Ústavu dějin umění AV ČR. Posledních pět let se věnovala výzkumu fotografií Josefa Sudka (sudekproject.cz). Je členkou redakční rady časopisu *Fotograf* a kurátorského kolektivu stejnojmenné galerie.

z fotografií zaznamenávajících jednotlivé fáze vzniku malby na sádrokartonu a z fotogramů...

Vracíme se k hledání formy, jak do fotografie dostat emoci. Do značné míry je to otevřenost náhodě a práce s nevědomím: „Jsem teď v situaci, kdy se ty různé proudy spojují, hledám formu, jak s obrazem, ať už digitálním nebo analogovým, pracovat v nějaké bezprostřednosti, nejsem si jistý, jak se to podaří, je to do značné míry otevřeně nějaké principiální náhodě, která tě dostane do něčeho jiného, než co si můžeš domyslet. Proto je tak důležitá metoda, která souvisí s nějakou prací s nevědomím.“

Jirka rituálně sestupuje do fotokomory ve sklepe rodinného domu a pouští si hudbu francouzské skladatelky Éliane Radigue. První syntáky. „Zvláštní hluk, který si uvědomíš až ve chvíli, kdy skončí a je ticho.“ Ponoru do patosu se bráníme smíchem.

Retrospektiva postkonceptuálního fotografa Jiřího Thýna se koná v Domě fotografie. Kurátorkou je Sandra Baborovská. Původně plánovaný termín (25. května – 5. září 2021) se může změnit podle pandemické situace a vládních nařízení. Aktuální info sledujte na ghmp.cz.



Finding Shapes and the Search for Immediacy with Jiří Thýn
Hana Buddeus

be prepared so that the new building fits into the surrounding environment.” OK. A little further on, we stop at a little lake with a sculpture of pelicans, which was restored by the Ládví Group. At the beginning of the millennium, local patriots Jan Haubelt, Adéla Svobodová, Tomáš Severa and Jiří Thýn were behind the activities of this group, which brought art back to life on the housing estate. The list of their artistic achievements from the “zero” years includes, for example, *Pruning Shrubs*, which hid a socialist realist relief on a facade, making a *Chalk Stand* in the play-ground, and placing their original Postcards of Ládví on a local newsstand.

Tuning Comes from Within

The housing estate, consisting of blocks of prefab houses with large park areas, gradually segues into a residential development. We pass smaller blocks of flats and terraced houses, the path leading us to Dáblice Grove. Cross-country ski tracks, frost, wind, whiteness all around. We talk about finding ways to capture a vivid gesture and thus rid the photograph of the assumption that the resulting image is always a pre-thought-out construction. As in other interviews, Jiří returns to the photographic diptych: *Composition No. 17* and *Composition No. 27* from 2007. Over the course of a fortnight, he systematically photographed objects on his desk, trying to find the ideal composition. He came to the conclusion that the composition depends mainly on the current mood of the observer: “It depends on how you are positioned, not so much on the things.” Tuning in comes from within, not from outside. “Almost exactly ten years ago, Sandra Baborovská and I did an exhibition for the GHMP, which was at the Old Town Hall then. It was called *Archetypes, Space, Abstraction*.” At that time, I wrote this for Artlist about Jiří: “Jiří Thýn builds the photographic image, he does not enrich reality simply by choosing a different camera angle, but rather purposefully creates new reality.” Then, as a promising artist and a budding art historian, we sat in Café Indigo and smoked a packet of Start cigarettes out of nervousness at our meeting. We are ten years older; we walk through the woods and are a little bit less shy now. The topics of the conversation are identical and yet different, as are our views. Behind Jiří’s examination of the genre of photography, one feels the existential line of thought related to the limitations, to the given potential of this medium in a much clearer way today. Behind the systematicity and constructedness, we can suddenly see much more clearly the effort to find a way to work with photography with immediacy.

I’ll Borrow the Shape

In search of suitable shapes, Jiří repeatedly reaches into the history of sculpture. Although, according to him, these are random encounters, the way in which they are repeated suggests their meaning. Photographs of *Spatial Composition* by Katarzyna Kobro (1898–1951) reproduced in some book; a reproduction of the statue of *Grands Ventres* by Alina Sapocznikow (1926–1973) pinned to a notice board in his darkroom. Thýn anchors the black-and-white reproductions again in a physical space, supplementing them with coloured light, as was the case with *Spatial Composition*, a “simple geometric shape in shades of grey” which he reconstructed ten years ago for the exhibition at the Old Town Hall: “I liked it as a spatial solution and, at the same time, it referred to a photographic context.

Hana Buddeus is an art historian, focusing on photographs and reproductions of works of art. She works at the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences. In the last five years she has been researching photographs by Josef Sudek (sudekproject.cz). She is a member of the editorial board of *Fotograf* magazine and the curatorial staff of the gallery of the same name.

I decided to do the thing there again, just to shift the scale and complement it with coloured space.” Or with direct physical action – like at the Shape, *Work, and Two Fat Bellies* exhibition two years ago at the Hunt Kastner Gallery –; “I developed into autonomous shapes and thematised both the abstraction and the work as such, as well as the objectivity and the site-specific installation themselves” based on a reproduction of the statue of Alina Sapocznikow’s fat bellies. We climb up to the Dáblice Observatory. Here, we turn the dictaphone off for a while and look at the landscape.

On the way back, we talk about the upcoming exhibition at the House of Photography of the GHMP. It will probably be called *Silence, Torso, Presence*. The archetype for the shapes used this time is *A Bud* by Hana Wichterlová (1903–1990). The (non)accidental meeting of the artist with the statue took place at a recent exhibition of photographs by Josef Sudek. What fascinates us about Wichterlová today, her concentration and the fact that she produced only few works – something like slow art before it was cool – was perceived as a defect by art historian František Šmejkal even in the 1970s when he wrote about her “work unfortunately not too rich in terms of realisations” through which “she introduced the most topical problems of contemporary world sculpture into Czech art”. How will Jiří Thýn give her work space in his upcoming exhibition? “I’ll borrow the shape I get by taking photographs of her objects. Using a certain camera angle, the contours originate which I will adopt and use in my work, exposing them again.”

Beyond Thought

At that moment when we talk about the exhibition, everything is still in the process of creation. Jiří has a negotiated permit to photograph the works, he’s making sketches and thinks about three layers of the exhibition, which he calls his “modus operandi” and which he says he first used ten years ago in the exhibition *Archetypes, Space, Abstraction*. According to his current idea, the exhibition will consist of a massive ornamental surface – an installation of mortared plasterboard walls, photographs recording the various stages of painting on plasterboard and photograms... We return to finding a form that makes it possible to get emotions into photography. To a large extent, it is openness to chance and working with the unconscious: “I am now in a situation where the various currents are coming together, I am looking for a form that makes it possible to work with an image, whether digital or analogue, with some immediacy. I am not sure how it will work; it is largely open to some principle of chance, which will get you into something other than what you can imagine. That’s why a method associated with some kind of work with the unconscious is so important.” Jiří ritually descends into the darkroom in the basement of his family house and plays the music of the French composer Éliane Radigue. The first synthesisers. “A strange noise, the presence of which you only realise when it is over and there is silence.” We resist diving into pathos with laughter.

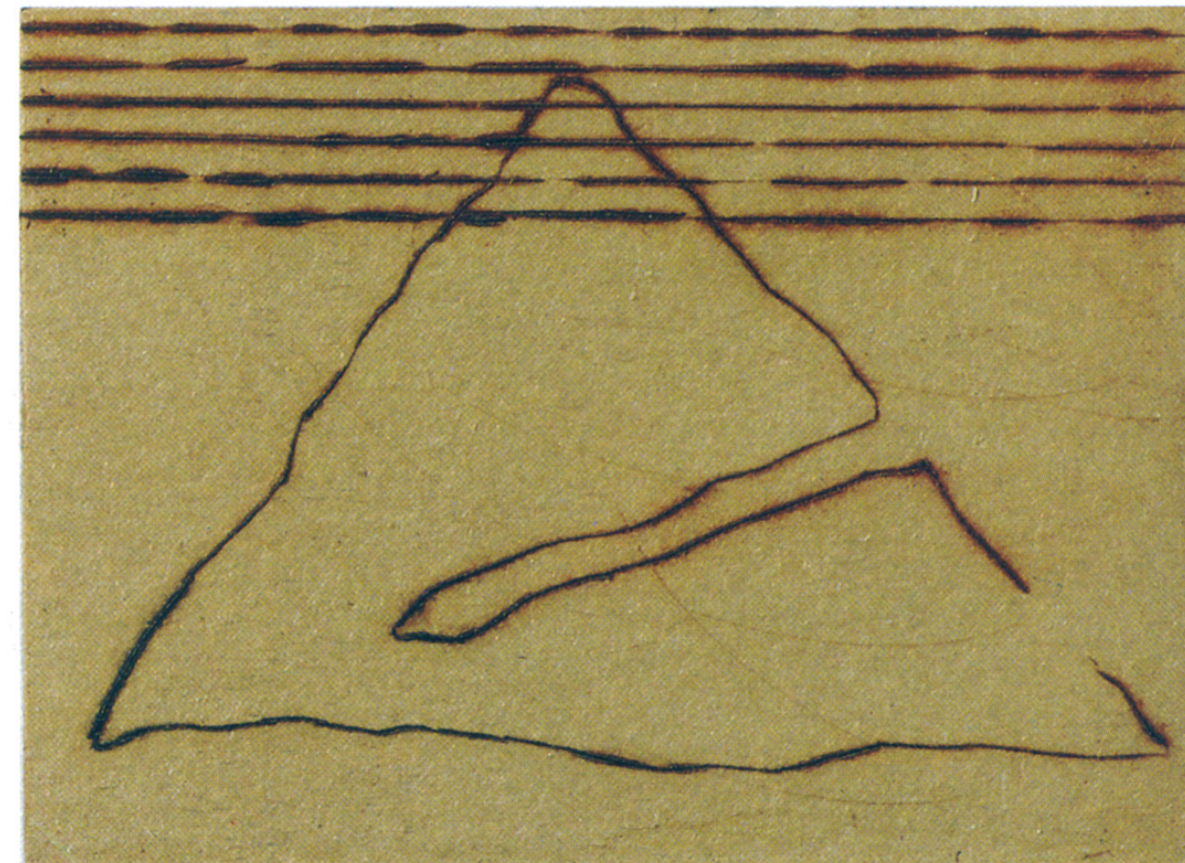
The retrospective exhibition by the post-conceptual photographer Jiří Thýn takes place at the House of Photography. Curator: Sandra Baborovská. Information about the opening/closing of exhibitions can be found on the website (ghmp.cz) regularly updated in relation to the pandemic situation.

Kartografie neustálé proměny ECM a Jan Jedlička

Pavel Klusák

Nenajdeme druhého českého výtvarníka či grafika, který by tak hluboce zasáhl do podoby hudebních alb, jež obletěla svět. Spolupráce vydavatelství ECM Records a Jana Jedličky trvá už třicet let. Neopomíjí ji ani Jedličkova retrospektivní výstava v Městské knihovně.

Motiv Jana Jedličky použitý pro obal alba tria Jan Garbarek, Anouar Brahem, Shaukat Hussain *Madar* / Jan Jedlička's motif used for the cover of the *Madar* album by the trio of Jan Garbarek, Anouar Brahem and Shaukat Hussain (1994)



Pohled do výstavy *Tvar, práce a dvě tlustá břicha* / View of the exhibition *Shape, Work and Two Fat Bellies*, hunt kastner, 2019



Arvo Pärt a Manfred Eicher. Foto: Tõnu Tormis
Qartal 02 Pavel Klusák, Jan Jedlička

Existují hudební labely, u nichž grafická stránka působí jako rychlá nápořád, že tu nejde čistě jen o hudbu, že vydavatelův úmysl pramení z myšlenek, citění a kulturních societ, které lze vedle hudby promítnout i do výtvarné podoby, doprovodných textů a které dokonce i vrůstají do katalogu jako příběhu vzájemných odkazů. Takové labely pak mají potenciál dotknout se širší kulturní veřejnosti – skrze své odkazy literární, filmové, skrze svá pouta k tradičním kulturám i avantgardám. Do takového rozjetého vlaku nastoupil Jan Jedlička, když se v druhé polovině osmdesátých let setkal s producentem Manfredem Eicherem.

Nejkrásnější zvuk po tichu

Eicher vede ECM Records (Editions of Contemporary Music) od roku 1969. Charakterizovat tenhle přelomový label krátce znamená říci, že pomohl najít identitu evropskému jazzu a šel velmi rychle „nad žánry“, snoubil jazzovou improvizaci s prvky komorní hudby nebo tradičních kultur. Dal prostor americkým zásadním osobnostem (Chicku Coreovi či Keithu Jarrettovi) a objevil pro svět řadu velkých jmen (Jan Garbarek, Pat Metheny, Bill Frisell...). S počátkem osmdesátých let přibral do portfolia i podoby vážné hudby: velcí minimalisté Meredith Monk a Arvo Pärt premiérují svou hudbu u ECM dodnes.

Velmi rychle se ukázalo, že výtvarná stránka hudebních nosičů tu bude jednak výrazná a jednak spojitá napříč jednotlivými alby, vlastně koncepční. Designérka Barbara Wojirsch poznamenala tvář labelu dvacetiletou prací, včetně použití kreseb a písma, rukopisu někdy rozevlátého až k inspiraci Cy Twomblym. Dieter Rahm, další z profilových grafiků, přispívá i fotografiemi, které snad nikdy nemají přímou spojitost s hudebním obsahem. „Na krajině bez člověka je vždycky něco tajemného,“ říká Eicher o scénériích, které vybírá na své obaly. Lyrický pohled a jeho neverbalizovaná paralela s hudbou přivedla kanadského recenzenta ke shrnutí, které v ECM převzali jako svůj slogan: „Nejkrásnější zvuk po tichu.“

Grafická stránka ECM s dekádami variací získala i své kritiky: pročištěnost a estétství tu prý odvádějí od konkrétní reality. Ale label, který během padesáti let nikdy neztratil svou nezávislost, si dává pozor, aby se pohyboval spíš v meziprostorech než na jednom z pólů. Výstavní projekty a knižní monografie ECM (tituly *Windfall Light: The Visual Language of ECM* nebo *Horizons Touched: The Music of ECM*) čerpají z vizuálů snadno, extenzivně a přesvědčivě.

Žraločí ploutev světla

Když Jan Jedlička koncem osmdesátých let pracoval na svém filmu *Echo Vocis Imago*, velmi si přál, aby v něm zněla hudba Arva Pärta. Podnikl cestu a zazvonil u berlínských dveří estonského exulanta, který tehdy prožíval první dekádu světového věhlasu. Pärt si zpoza poustevnického plnovousu Jedličku změřil pohledem a po chvíli řekl: „Vás dovnitř pustím.“ Jan Jedlička mu ukázal něco ze svého díla: snímky, malby a kresby, které ze svého švýcarského domova odjížděl vytvářet především do jihotaskánského kraje Maremma. Pärt si to prohlížel soustředěně, po zmínce o filmové hudbě se ale zachmuřil: „Ich bin kein Stravinskij, filmovou hudbu na objednávku nepíšu!“ řekl prý. Nicméně prohlásil, že si musí všechno nechat projít

hlavou a s českým kolegou se rozloučil. Při nejbližším setkání s Manfredem Eicherem pak ukázal producentovi a ústřednímu duchu ECM Jedličkovy knihy a reprodukce. Udělal tím pro něj víc, než kdyby svolil k užití své hudby.

Eicher, který výtvarnou podobu každého alba ECM schvaluje, se Jedličkovi záhy ozval. Jednak od něj rovnou objednal jeho knihy v počtu deseti či patnácti kusů (rozdával je pak „svým“ hudebníkům), jednak ho zajímala spolupráce. Na prvním společně realizovaném titulu je „žraločí ploutev světla“, trojúhelníkový průsvit na stěně domu v Maremmě: původně je to fotodokumentační momentka k filmu *Echo Vocis Imago*, kde Jedlička zaznamenává putování světla po stěně v pohybu, časosběrně. Černobílý výjev, uspokojivě prázdný a odkazující k něčemu mimo sebe, zapadá do vidění Manfreda Eichera: redukcce, abstraktní konstelace, jež může odkazovat k mikro- i makrorovinám, krajina jako „vnitřní krajina“ (to je přímo Eicherovo vyjádření). Foto se ocitlo na obalu k orchestrálním skladbám Alfreda Schnitcka a Gruzínce Giji Kančeliho vydaným v roce 1992.

Bazilika

Spolupráce se otevřela. Trvá dodnes. Jan Jedlička a Manfred Eicher se tu a tam setkají, Eicher si prohlíží jeho nové věci, vybírá z nich. Při konceptu ECM je charakteristické, že fotografie, malby i kresby jsou stejně použitelné. Uplatňují se i vyexportované momentky z filmů: takhle například ztuhla znepokojivá i slavnostní scénérie vypalování trávníku do fotoobalu pro album trumpetisty Tomasze Stanka *From The Green Hill*.

Fotostudie architektury chrámu svatého Jiří na Pražském hradě, pocházející z Jedličkova cyklu *Bazilika*, skončila na jednom z mála skutečně českých titulů ECM: na nahrávce Pražského filharmonického sboru se sbormistrem Josefem Pančíkem (repertoár tvoří Dvořák, Suk a Eben). Tenhle obraz evokuje polovinu devadesátých let, kdy byl Jan Jedlička poprvé v Česku šířeji objeven. Na Pražském hradě (tehdy jakoby samozřejmě otevřeném kultuře a veřejnosti) nejen vystavoval, ale také pro svůj projekt fotografoval a natáčel dopady světla, kterým dává stará architektura v den rovnodennosti přesné nasměrování.

Zimní cesta k intuitivnímu pohledu

V roce 1996 v ECM kvůli Jedličkovi založili knižní edici. Prvním svazkem je jeho fotocyklus *Zimní cesta k moři*. „Rozhodl jsem se cestovat vlakem z Basileje do Haagu, s několika krátkými zastávkami; [cesta se] uskutečnila od pátého do osmého února 1995,“ popisuje autor. „V té době jsem četl texty Viléma Flussera o filozofii fotografie a nástupu věku technických obrazů. Chtěl jsem otestovat určitá teoretická tvrzení a postřehy prostřednictvím osobní zkušenosti: Vzal jsem s sebou automatický fotoaparát Nikon AF a jeden svitek černobílého filmu. Přál jsem si cestou prozkoumat své navyklé způsoby vidění a také roli, jakou sehrává aparát. Série obrazů je v knize řazena chronologicky a nebyl tu proveden žádný výběr.“

Fotokniha, která tedy představuje jeden exponovaný film od začátku do konce bez jakéhokoli autorského zásahu, je de facto polemikou s Flusserem: ukazuje, že autorský styl zkušeného fotografa, osobní pohled, nevymizí zcela, ani když tiskne spoušť instinktivně. „Zkoušel jsem,“ vzpomíná Jedlička, „co ze mě zůstane, když eliminuji

řadu proměnných: třeba kompozici – při rychlosti vlaku, ze kterého fotografujete, není možné komponovat obraz běžným způsobem.” Když doputoval k moři, nafotil – už ne z vlaku – jako vyústění tří snímky z pobřeží. Poslední z obrazů se ocitl na titulu alba Jana Garbarka *Visible World*. Z alb s Jedličkovými obaly patří právě čtyři alba norského saxofonisty k nejúspěšnějším titulům: rozesla výtvarníkově vidění krajiny ve stovkách tisíc multiplů do celého světa.

Pohyb v krajinách (Beethovena)

Specifický příběh se váže k užití kartografických kreseb. Producent Manfred Eicher objevil na Jedličkově rozsáhlé výstavě v Josef Albers Museu v Bottropu cyklus terénních kreseb, které Jedlička vytváří při chůzi v krajině. Prochází zhruba dvoukilometrové území a postupně zakresluje „věci, které se nevidí na jeden pohled”. Vzhledem k tomu, že jednotlivé kresby zachycují proměnlivý stav jediného místa v čase (a proměny, třeba dočasnou naplněnost krajiny vodou, tu lze dobře sledovat), Eicher prohlásil díla za partitury svého druhu a navrhl, aby byly použity jako série. Osm kartografických kreseb tak svým gestem doprovodilo osmidílné vydání Beethovenových klavírních sonát v podání elitního interpreta Andráse Schiffa (2005–2008).

Andráse Schiffa spojuje s Janem Jedličkou téma exilu. „Zajímá mě nikdy nekončící proměna,” říká Jedlička o procesech v krajině, a je to evidentně konsekvence jeho putování světem, odchodu z původního domovského místa. Schiff prožil odchodů řadu. Po emigraci z komunistického Maďarska se snažil získat občanství USA, což se nepodařilo (kvůli dlouhým koncertním turné, kdy byl mimo Spojené státy). Později získal rakouské občanství a žil střídavě v Londýně a Salzburgu; rakouské státní příslušnosti se však vzdal na protest proti nástupu krajní pravice. Vezměme v úvahu osudy dalších exulantů (Arvo Pärt), podporu ECM americkým či postsovětským umělcům, kteří měli doma špatné podmínky, a také Eicherovo dlouholeté natáčení v Oslu či v Itálii: to všechno poukazuje na blízkost myšlenek ECM a Jedličkova celoživotního sledování světa v pohybu a proměně.

Když vznikala nahrávka Bachova *Dobře temperovaného klavíru*, András Schiff se projevil nejen jako klavírní virtuos: Napsal k nahrávce krátkou teorii o barvách a požádal Jana Jedličku, aby ji doprovodil vizuálem.

Pavel Klusák se jako publicista věnuje především hudbě, zvuku a jejich společenským kontextům. Publikuje i o současném umění. Jeho pořady pravidelně vysílá Český rozhlas Vltava. Dramaturgicky vede festivalové projekty pro MFDF Ji.hlava a kutnohorský GASK. Jeho poslední kniha *Uvnitř banánu* (Fra, 2021) vypráví o relativitě hodnot v hudbě skrze fikční i skutečné příběhy. Je šéfredaktorem Qartalu.

Jedlička – vstřícně a zároveň spíš volně – vybavil obal polyfonickou strukturou lineárně zakreslených horizontů, „pohledů do nekonečna”. Patnáctibarevná konstelace se podobá Jedličkovým proslulým „vzorníkům barev” – přehledu barevných pigmentů, které umělec získává drcením a louhováním z hornin nalezených a vykopaných v krajině. Celý proces, pro Jedličku zásadní a i po letech okouzující, přibližuje nejen dokumentární snímek Petra Záruby *Jan Jedlička: Stopy krajiny* (2020), ale také krátký film, jež pořídilo samotné vydavatelství, když mapovalo padesáti portréty cyklu *ECM50* pět dekad své činnosti.

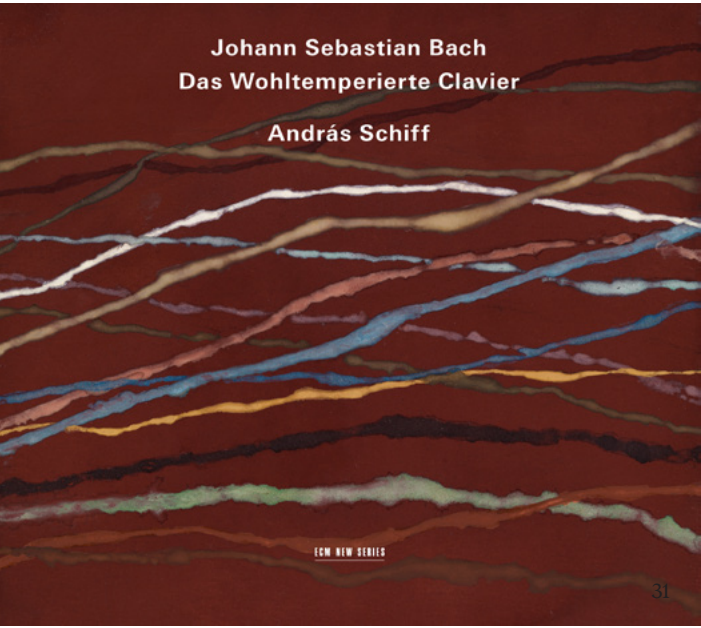
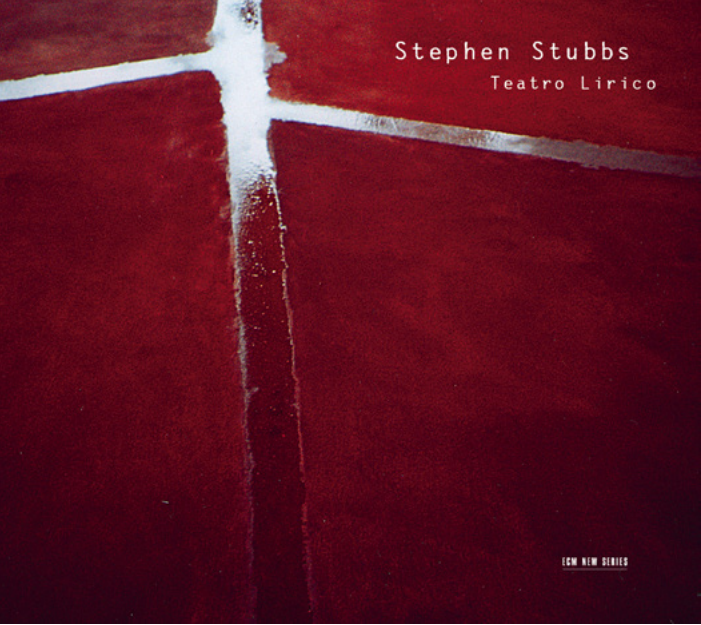
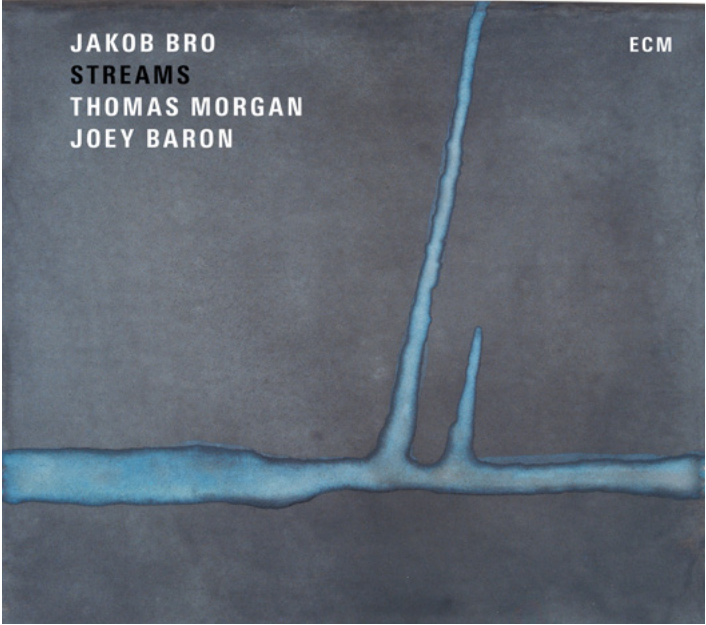
Label jako koncept a galerie

Letošek je třicátým rokem oboustranné spolupráce, nejnovější z obalů vyšel čtyři měsíce před vernisází výstavy v GHMP (k titulu *András Schiff / Jörg Widmann: Johannes Brahms – Clarinet Sonatas*). ECM Records samozřejmě spolupracují s větším počtem autorských fotografů, někteří mají své charakteristické polohy: je tu Jean-Guy Lathuilière a jeho noční snímky s hustou, dezorientující modří; na snímcích Řekyně jménem Fotini Potamia se opakovaně zjevují spleti větví a jejich stínů, dopadajících netečně na lidský svět. Gérald Minkoff zase pohlíží na scénérie v čemsi prázdné – až cosi chybějícího, doplňujícího celek, čekáme od hudby pod obalem.

Žádný z těchto výtvarníků se však nevztahuje ke krajině ve spojeném pásmu celé řady technik jako Jan Jedlička. Černobílé fotografie tu figurují vedle barevných polaroidů, akvarelů, kreseb. Pigmentové pole dokáže být stejně monochromní jako fotografův pohled do šedo-modrého nebe. Přímý fotografický dokument a autorské subjektivní svědectví tu stojí vedle sebe tak samozřejmě, až přestáváme vnímat hranici mezi prvním a druhým.

V Janu Jedličkovi našel Manfred Eicher kohosi, kdo mu pomohl vyjádřit identitu ECM. Český a evropský výtvarník zase získal v ECM médium, které během let, postupně, tak trochu jako při sedimentaci v krajině, nabízí interpretaci: vykládá, čím je jeho dílo.

Retrospektivní výstava *Jan Jedlička* připravená kurátorkou Jitkou Hlaváčkovou se koná v prostoru Městské knihovny, 2. patro. Původně plánovaný termín (26. března – 8. srpna 2021) se může změnit podle pandemické situace a vládních nařízení. Aktuální info sledujte na ghmp.cz.



The Cartography of Constant Change

ECM and Jan Jedlička

Pavel Klusák

There is no Czech artist or graphic designer who has so deeply influenced the appearance of music albums that have flashed their way around the globe. The collaboration between ECM Records and Jan Jedlička has been going on for thirty years and is featured in the Jedlička retrospective at the Municipal Library.

There are music labels whose graphic design quickly makes it clear that they are not only concerned with music, that the publisher's conception is informed by ideas, feelings and cultural societies which, along with the music, can be projected into the art form, into the accompanying texts; and even grow into a catalogue as a story of interrelated references. Such labels have the potential to affect the wider cultural public through their literary and film references and through their ties to traditional cultures as well as to avant-garde movements. Jan Jedlička became part of this enterprise when he met producer Manfred Eicher in the late 1980s.

The Most Beautiful Sound

Next to Silence

Eicher has been managing ECM Records (Editions of Contemporary Music) since 1969. To briefly characterise this groundbreaking label is to say that it helped to find the identity of European jazz and very quickly went "above genres", combining jazz improvisation with elements of chamber music and traditional cultures. It provided space to key American personalities (such as Chick Corea and Keith Jarrett), discovered for the world a number of great names (Jan Garbarek, Pat Metheny, Bill Frisell...). In the early 1980s, it added classical music to its portfolio; to this day, the great minimalists Meredith Monk and Arvo Pärt premiere their music in the classical music series called the ECM New Series.

It quickly became clear that the visual art side of the label's music media would be both bold and connected, conceptual in fact. Designer Barbara Wojirsch made her mark on the label with her use of drawings and typeface, her exuberant style sometimes showing the inspiration of Cy Twombly; Dieter Rahm, another of their leading graphic artists, also contributes photographs that almost never have a direct connection with the musical content. "There's always something mysterious about a landscape without a human," Eicher says of the scenes he chooses for his covers. The graphic side of ECM, with its decades of variation, also has its critics: the purity and aestheticism are said to distract from concrete reality. But the label, which has never lost its independence during the fifty years of its existence, takes care to move in the interspaces rather than at the poles. The exhibition projects and book monographs of ECM (*Windfall Light: The Visual Language of ECM* or *Horizons Touched: The Music of ECM*) draw on visuals easily, extensively and convincingly.

A Shark's Fin of Light

When Jan Jedlička was working on his film *Echo Vocis Imago* in the late 1980s, he very much wanted Arvo Pärt's music to be played in it. He actually made a trip to Berlin and rang the doorbell of this Estonian exile, who was experiencing the first decade of his global

fame at the time. Pärt looked at Jedlička from behind his hermit's beard and said after a while: "You can come in."

Jan Jedlička showed him some of his work: photographs, paintings and drawings, which he would leave his Swiss home to create, mainly in Maremma, a region in southern Tuscany. Pärt studied them intently, but frowned at the mention of film music: Ich bin kein Stravinsky, I don't write film music to order! He reportedly said. However, he declared that he had to think it over and with those words he parted from his Czech colleague. At his next meeting with Manfred Eicher, he showed the producer and moving spirit of ECM Jedlička's books and reproductions. By doing so, he did more for Jedlička than if he had consented to compose the film music.

Eicher, who approves the artistic appearance of each ECM album, soon contacted Jedlička. First, he immediately ordered ten or fifteen copies of his books from him (which he then distributed to "his" musicians) and he was also interested in cooperating with Jedlička. On the first title they made jointly, there is a "Shark's Fin of Light", a triangular light shape on the shadowed wall of a house in Maremma: originally, it is a photo-documentary snapshot from the film *Echo Vocis Imago* in which Jedlička records the movement of light on a wall using time-lapse photography. The black-and-white scene, satisfactorily empty and referring to something outside itself, fits into Manfred Eicher's vision: reduction, an abstract constellation that can refer to both micro- and macro-levels, the landscape as "the inner landscape" (this is Eicher's own expression). The photo was used on the cover of viola concerts by Alfred Schnittke and a Georgian composer, Giya Kancheli, released in 1992.

Basilica

The cooperation had begun. It lasts to this day. Jan Jedlička and Manfred Eicher meet now and again; Eicher looks at his new work and makes his choice. It is characteristic of the ECM concept that photographs, paintings and drawings are equally usable. Exported stills from films are also used: for example, this is how the disturbing and solemn scene of grass-burning froze into a photo cover for the album *From The Green Hill* by trumpeter Tomasz Stańko.

Jan Jedlička himself, who is satisfied with the collaboration, does not influence which of his works Eicher chooses and with which music he connects it. For the *Horizons Touched: The Music of ECM* book monograph, he made this comment: "I came to realize and respect the fact that ECM is a creation of Manfred Eicher's personality, his intuition. The way he looks at pictures and listens to music. This makes me always very curious to see what he has chosen." Sometimes there is closer communication: during the publication of Leoš Janáček's complete piano works, performed by András Schiff, the producer asked the artist to provide photographs of the Czech landscape. Inside the booklet, there is thus a series of pictures that Jan Jedlička took as a student in 1963, before emigrating. Photographs from another time and place resonate with the title of the whole album (after Janáček's composition) *A Recollection*, i.e. a Memory.

The photo study of the architecture of St. George's Basilica at Prague Castle, originating from Jedlička's *Basilica* series, ended up on one of the few truly Czech ECM titles: on a recording by the Prague Philharmonic Choir with choir master Josef Pančík (the repertoire consisting of music by Dvořák, Suk and Eben). This painting evokes the mid-1990s, when Jan Jedlička was first being more widely discovered in the Czech Republic. In addition to exhibiting his works at Prague Castle (at

that time seemingly self-evidently open to culture and the public) for his project he also photographed and filmed places where the light falls which are precisely oriented by the old architecture of St. George's Basilica.

Winter Journey to an Intuitive View

In 1996, ECM started to publish books because of Jedlička. The first volume is his photographic series *A Winter Journey to the Sea*. Of this project, Jedlička writes: "I took the train from Basel to the Hague, with a few brief stopovers, between the 5th and 8th of February, 1995. At the time, I was reading some texts by Vilém Flusser on the philosophy of photography and the emergent age of technical images. Wishing to put certain theoretical assertions or insights to the test of personal experience, I brought along a Nikon AF automatic camera and a roll of black and white film. I was interested in exploring my own cursory ways of seeing during the journey, and the role played by the camera. The series of paintings is arranged chronologically in the book and no selection was made."

The photo book, which represents a single exposed film from start to finish without any intervention by the author, is de facto a polemic with Flusser: it shows that the authorial style of experienced photographers, their personal view, does not disappear completely, even when they press the shutter instinctively. "I was testing," the author recalls, "what's left of me when I eliminate a number of variables: composition, for example - at the speed of the train you're shooting from, it's not possible to compose an image in the usual way." When he reached the sea, Jan Jedlička took - no longer from the train - three pictures from the shore as the conclusion. The last of the pictures appeared on the cover of Jan Garbarek's album *Visible World*. Of the albums with "Jedlička's covers", the four albums by the Norwegian saxophonist are among the most successful titles: they have spread the artist's vision of the landscape in hundreds of thousands of multiples around the world.

Movement in Landscapes (of Beethoven)

the specificity is related to the use of cartographic drawings. Producer Manfred Eicher discovered at Jedlička's extensive exhibition at the Josef Albers Museum in Bottrop, a series of outdoor drawings that Jedlička created while walking in the countryside. He walked about two kilometres and gradually drew "things that are not visible at a glance". Since the individual drawings capture the changing state of a single place in time (and transformations, such as the temporary saturation of the countryside with water, can be observed well), Eicher read the drawings as a kind of score and suggested that they be used as a series. Eight cartographic drawings thus accompanied, in their movement, an edition in eight volumes of Beethoven's piano sonatas performed by the world-class performer András Schiff (2005–2008).

Exile is a common theme for both András Schiff and Jan Jedlička. "I'm interested in the never-ending transformation," says Jedlička of the processes in the countryside, and this is obviously a consequence of his travelling through the world, his departure from his original homeland. Schiff has experienced a number of departures: after emigrating from communist Hungary, he tried to get US citizenship but was not successful (due to long concert tours during which he was outside the United States). He later got Austrian citizenship and lived on and off in London and Salzburg. However, he renounced his Austrian nationality in protest at the rise of the far right. Let us consider the fates of other exiles (Arvo Pärt, ECM's support of American and post-Soviet artists suffering from poor conditions in their homelands, and also Eicher's many years

spent in Oslo and Italy where he recorded music: all of this is witness to the proximity of Jedlička's lifelong observation of the world in motion and transformation to ECM's ideas. When the recording of Bach's Well-Tempered Clavier was being made, András Schiff proved he was not only a piano virtuoso: he wrote a short theory about colours for the recording and asked Jan Jedlička to accompany it with a visual. Jedlička - obligingly, though rather freely - provided the booklet with a polyphonic structure of vertical fields. The fifteen-colour constellation resembles Jedlička's famous "colour swatches" - an overview of colour pigments that the artist obtains by crushing and leaching rocks found and dug up in the countryside. The whole process, essential for Jedlička and charming even after many years, is illustrated not only in Petr Záruba's documentary *Jan Jedlička: Traces of a Landscape* (2020), but also in a short film made by the publishing company itself, which covered five decades of ECM's activity with fifty portraits of the ECM50 series.

The Label as Concept and Gallery

This year is the thirtieth anniversary of ECM's cooperative projects; the latest of their covers was published four months before the opening of the exhibition at the GHMP (with this title: *András Schiff / Jörg Widmann: Johannes Brahms - Clarinet Sonatas*). ECM Records, of course, collaborate with a number of original photographers, some of whom have their own distinctive features: Jean-Guy Lathuilière and his night shots featuring a thick, disorienting blue; in the images of Greek photographer, Fotini Potamia, tangles of branches and their shadows, falling impassively on the human world, repeatedly appear. Gérald Minkoff looks at landscapes that are somewhat empty: we expect something that is almost missing, something complementary to the whole, from the music inside the cover.

However, none of these artists relate to the landscape in such a continuous range of techniques as Jan Jedlička does: black-and-white photographs appear here alongside

colour Polaroids, water colours and drawings. The pigment field can be as monochrome as the photographer's view of a grey-blue sky. The direct documentary of a photograph and the author's subjective testimony stand here side by side so self-evidently that we no longer perceive the boundary between one and the other.

In Jan Jedlička, Manfred Eicher found someone who helped him to express ECM's identity. The Czech and European artist, on the other hand, gained a medium in ECM which, over the years, gradually, rather like the sedimentation of layers in the countryside, offers an interpretation: it explains what his work is.

Jan Jedlička. Curator: Jitka Hlaváčková.
Municipal Library, 2nd floor.
Information about the opening/closing
of exhibitions can be found on the website
(ghmp.cz) regularly updated in relation to the
pandemic situation.

As a publicist, Pavel Klusák focuses mainly on music, sound and their social contexts. He also publishes articles on contemporary art. His programmes are regularly broadcast by Czech Radio Vltava. As a dramatic adviser, he leads festival projects for the Ji.hlava IDFF and GASK Kutná Hora. His latest book *Uvnitř banánu* [Inside of a Banana] (Fra, 2021) examines the relativity of values in music through both fictional and real stories. He is the editor-in-chief of *Qartal*.

András Schiff

Ludwig van Beethoven

The Piano Sonatas



Volume III Sonatas opp. 14, 22 and 49

ECM NEW SERIES

Umění pro město

Nová energie ve veřejném prostoru

Pavel Klusák, Tereza Butková

Jako když najdeš! Program Umění pro město se během uplynulého roku vyjevil coby platforma, na které může tvorba žít dál i v době zavřených galerií. Přitom byl formulován několik let před pandemií. Historii i zprávu o aktuálním stavu programu Umění pro město líčí následující blok textů: Včetně svědectví umělkyň a umělců, jejichž řešerše, akce, objekty a jiná díla proměňují terén Prahy a vyzývají k setkání. Nenápadně i ambiciózně, od periferie po centrum.

Starat se o podporu umění ve veřejném prostoru znamená zdědit staletou tradici. Byla tu éra podpory mecenášů, církevních i světských institucí. Byla tu éra poobrozenecká, kdy národ zakládal sbírky, nadace a spolky pro budování pomníků. Meziválečná první republika přinesla výzdobu na fasádách, ale i kultivaci městských tříd a parků uměním. Pro náš příběh je zajímavá éra socialismu. V roce 1965 byl usnesením vlády zavedený takzvaný čtyřprocentní zákon. Tak vznikla povinnost věnovat část (v rozmezí 1-2 %) z rozpočtu stavby na její výzdobu. Do roku 1989 tak u nás vznikly desetitisíce děl ve veřejném prostoru. Konsensus historiků říká, že kvantita převyšovala kvalitu, vznikla však i cenná a z dnešního pohledu zásadní díla.

Tato podpora byla v roce 1991 zrušena: změnilo se všechno, stát přestal být výhradním zadavatelem velkých stavebních projektů. Když přišla snaha systémovou podporu umění ve veřejném prostoru obnovit alespoň na území Prahy, znamenalo to počátek programu Umění pro město.

V roce 2017 došlo ke zlomovému rozhodnutí. Na pražském magistrátu byly systematicky vyčleněny prostředky

na realizaci uměleckých děl ve veřejném prostoru. V rámci Programu 2 % na umění ve veřejném prostoru byla alokována dvě procenta z plánovaných stavebních investic Prahy. Tato rezerva tvořila 135 216 000 korun. Spolu s jejím vyčleněním vznikl dlouhodobý plán na financování soutěží a trvalých realizací umění v pražském veřejném prostoru. Všechno vzniká ve spolupráci institucí: IPR je plánovačem, GHMP má status kurátora a odborného garanta, magistrátní Odbor kultury a cestovního ruchu řídí rozdělování peněz.

Kurátorka Marie Foltýnová, která projekt za GHMP vede, ovšem záhy zjistila, že vytvořit nová pravidla v magistrátním systému nějaký čas potrvá. „Ukázalo se,” říká, „že od prvotní myšlenky k realizaci sochy zpravidla neuplyne méně než čtyři roky. Vyjednat místo pro nový artefakt, zaneš plánované dílo do urbanistických studií, obstarat povolení: to všechno dělá z vzniku nové generace veřejného umění běh na dlouhou trať.“

Následuje terminologická vsuvka: sochy, pomníky, plastiky, to jsou veřejná díla trvalá. V situaci, kdy se jejich vývoj ukázal jako časově náročný, podařilo se upnout pozornost na možnost druhou, v čemsi velmi současnou:





dočasná umělecká díla. Z celkové částky bylo alokováno 10 milionů korun na umělecké projekty menší, realizovatelné mnohem pružněji. I původní název programu „2 % pro umění ve veřejném prostoru“ se změnil: Od roku 2020 operuje na řadě míst Umění pro město.

Krátkodobé aktivity realizované pod společnou zkratkou UM 2020 mají výstupy mnoha forem a médií. Jednou z nápadnějších aktivit je výstava *Umění za čarou*: ve spolupráci s pražským Dopravním podnikem byly do stanic metra umístěny fotografie performancí a intervencí, které se v minulosti odehrály v prostorách veřejné dopravy či u stanic (Jiří Kovanda, Markéta Othová, Křištof Kintera, Timo, Lukáš Jasanský – Martin Polák a další). Černobílé fotografie v prostoru nástupiště na Můstku či Florenci výrazně vystupují: v prostoru, kde po léta lze potkat jen informační nebo reklamní sdělení, má svědectví o umění hodnotu připomínky, že svět není přespříliš zúžený. Určitou tajemnost dává fotointervencím absence popisek (cestující je záhy setřeli, to se ve veřejném prostoru stává): ať si nezvyklé místo každý interpretuje po svém, bez jediného návodu.

Oživit pět lokalit na pražské periferii pomocí dočasných uměleckých intervencí si dal za cíl projekt CirculUM 2020. S galerií na něm spolupracuje umělec a urbanista Jan Trejbal a další členové transdisciplinární platformy Neolokátor/Design for Landscape. Multidisciplinární komise (prý vůbec první v rámci soutěží GHMP) vybrala účastníky pro pět lokalit – Satalice, Dolní Počernice, Komořany, Motol, Ládví. Symbolem Circula se staly bílé stavební buňky, které poskytovaly umělcům azyl přímo v terénu. „Buňky se skvěle osvědčily, někdo se na nich stal skoro závislým a tenhle dočasný domov na periferii nechtěl opustit,“ říká

Jan Trejbal, který terén periferních lokalit vesměs dobře znal. „Unikátnost Circula spočívá v tom, že umělci mohli působit na poměrně velkém prostoru a dělat si na něm de facto co chtěli. Vedle umělců se mohli přihlásit také architekti nebo designeři, což byl pro mě osobně velmi silný moment. Projevilo se to pak neformální spoluprací přímo v terénu – zástupci různých oborů spolu komunikovali a vzájemně se podporovali, což jejich projekty posouvalo. Většinou se jednalo o nemateriální výstupy, s výjimkou megalitického kruhu z betonových svodidel od Adama Wlazela na Ládví nebo mechanických soch Elišky Perglerové v Komořanech.“

O tvůrčích „pobytech na pražské periferii“ Šárky Zahálkové (Satalice), Idy Chuchlíkové (Motol) a dua Convict (také Motol) se dočtete v jejich svědectvích. Doplnuje je text fotografa Kevina V. Tona, který jako první oživuje „zátočinu u metra“, novou veřejnou Galerii Vltavská. Cestu od okraje města do jeho středu uzavírá Martin Zet. V rámci projektu SOKL byl instalován mezi starou a novou budovou Národního muzea objekt *Tvárnice*. Betonová abstraktní socha podle návrhu Zetova otce Miloše váží 42 tun: je zvětšeným prvkem, který sochař vytvořil v 70. letech pro dělicí dekorativní zeď na sídlišti Pankrác II. Stojí tu (na místě budoucí tramvajové dráhy) od prosince a má být součástí muzejní zóny dva roky. Jděte se na podivuhodnou *Tvárnici* podívat: tiše tu spočívá, dost blízko Štursova pomníku svatého Václava. Je mohutná, dá se jí i prolézt: je to sice umělecké dílo, ale betonový masiv něco vydrží. Pokud některé výstupy Umění pro město mají charakter nenápadné publikace či pomíjivé akce, pak tady jsme na druhém pólu: u artefaktu jako velkolepého zápasu s hmotou.



Martin Zet, *slavnost č.2 - KOTVENÍ OSY*, Motol, 2020
Ursula Uwe a.k.a. Marie Tučková, *Lada*, Ládví, 2020

Kdo chce něco nalézt, musí se umět ztratit

ŠÁRKA ZAHÁLKOVÁ pracovala na svém projektu *Ztratit se* v lokalitě Praha-Satalice.

Ztracení se je pro mě momentem zpomalení. Při běžném pohybu z bodu A do bodu B se okolní prostor úplně vytrácí a zůstává jen domov, práce nebo škola. Celý můj projekt v Satalicích byl proto o zvědomění prožitku pohybu a připomenutí, že má smysl se toulat. Člověk při tom může nalézt mnohé – nové myšlenky nebo také zjištění, jak chůze a okolní prostor ovlivňují skupinové uvažování.

Proto pro mě bylo důležité nejen toulat se sama, ale setkávat se i s místními nebo s kýmkoliv, kdo se chtěl připojit. Společně jsme se potom bavili, co konkrétní místo pro každého z nás znamená, a objevovali jsme prostředí jinak. Zajímavé bylo, že i místní najednou dokázali ohledávat další vrstvy, dívat se jinýma očima a využívat jiné smysly. Rolí nehraje jen zrak, ale také vědomý poslech a dotek s krajinou.

Chůze a cesta ke zvědomění však vyžaduje čas.

Obvykle trvalo pětáctyřicet minut, než se lidé zklidnili, popustili své myšlenky a začali objevovat, co pro ně místo může znamenat. Procházkami potom pronikaly různé vzpomínky. Snažila jsem se nebýt invazivním moderátorem, ale zajímalo mě, jak pojem *ztratit se* každý z nás vnímá. Přes vzpomínky na minulost se pak někteří z místních dostali k tomu, co jim na současné podobě veřejného prostoru vadí a chybí. Procházky tak dostaly i sociálně urbanistický rozměr.

Tím, že se ztrácíme vědomě, přestáváme mít strach a jsme připravení objevovat, něco nalézt. Na procházkách jsme sdíleli zážitky ze *ztracení se* v dětství i v dospělosti, které jsou obvykle spjaté spíš s negativními emocemi. Nechceme se bát a uvrhnout se do nejistoty. Také proto jsem do svého ne-průvodce přidala dodatek: jak se ztratit a najít se. I neúmyslné ztracení nás ale může dovést k novým objevům, negativním emocím navzdory.

Mít rád svou skládku

IDA CHUHLÍKOVÁ pracovala na svém projektu *Motolské příběhy / Transparentní lobbying* v pražské lokalitě Motol.

Zajímá mě rozhraní jako prostor, kde se na svět můžeme dívat jinak. Rozhraní nabízí možnost vystoupit ze své pozice a získat jinou perspektivu. Samotná motolská skládka v sobě má zakódovaných spoustu jemností, které se rozhraní týkají. Přitom není vůbec propojena s okolím, s vnějším světem ji spojuje jen úzká pěšina.

Když jsem do toho prostředí vstoupila, říkala jsem si, že musím místo vnímat v kontextu celého údolí. Proto jsem začala hledáním siluety, která se navázkou vytvořila. Během průzkumu jsem se potom dostávala do nečekaných situací, které samy navedly můj příběh. Přišla jsem s představou, že se budu věnovat rozhraní, a došla jsem k tomu, že se musím soustředit na pochopení skládky v mysli lidí.

Kopec původně vznikl na negativním základě, v korupčním prostředí, a já jsem chtěla, aby se jako nový horizont začlenil do mentální mapy pozitivně. Skládka je sice problematická, ale má svoje nesporné výhody. Vytvořila nezalesněný výhled a uzavřenou krásnou divočinu, jejíž složení se neustále vyvíjí.

Celý projekt jsem proto postavila na obrazu: na úpatí motolského údolí se usídlila velryba, která zpívá nerozpoznatelnou temnou hudbu. Její píseň neslyší všichni, ale když už ji jednou zachytí, funguje jako magnet. Je to přitom hudba kontaminace. Ten, kdo velrybu slyší, je člověk, který aktivně hledá.

Jednotlivé obrazy tak používám jako prostředníky, které uhladí drsné hrany problému, vytvoří vábení a začlení nový horizont do okolní krajiny. Mým cílem je přivést klíčové hráče na místo, aby na ně ono samo působilo. Dochází tím zároveň k překonávání rozhraní neznámého. Transparentní lobbying ale nemůžu začít jen bolestí, a tak se snažím o otočení perspektivy, z níž se na problém motolské skládky díváme. Chci nacházet lidi, kteří rezonují s velrybí písní a chápou, že jde o zprostředkování toho, co je ukryto pod nimi. Teprve přijetím nového horizontu je možné začít diskusi o jeho významu.



41

O Tvárnici s Martinem Zet



Pavel Klusák

Výraznou a také diskutovanou instalací ve veřejném prostoru se stala *Tvárnice*, objekt současného umělce a sochaře Martina Zeta^{M Z}. Dílo o hmotnosti 42 tun instaloval jeřáb mezi starou a novou budovu Národního muzea 17. prosince 2020. Na kolejích pro budoucí trasu tramvaje, v současné muzejní pěší zóně, bude dotvářet prostředí po dobu dvou let.

Mohutná světlá kostka odlehčená zvláštním průřezem byla inspirována tvárnici, kterou v 70. letech vytvořil pro dělicí dekorativní zeď sídliště v Praze na Pankráci II otec Martina Zeta (1960), sochař Miloš Zet (1920–1995). Instalace byla podpořena z programu Umění pro město v rámci projektu SOKL (Současnost, Objekt, Komunikace, Lidé), který vznikl ve spolupráci s Institutem plánování a rozvoje.

P K Jak si vybavuješ „tvárnici“ od otce z dřívějšíka, patrně z dětství?

M Z Vůbec jsem nevěděl, že tuto a další typy tvárníc na sídlišti Pankrác I a II táta¹ dělal. Upozornil mě na ně až nedávno – před třemi lety – pan architekt Jiří Lasovský², autor sídliště. I když jsem v dětství i dospívání trávil v otcově ateliéru hodně času, jeho realizacemi v architektuře jsem se nikdy moc nezabýval. Aktivizující podnět, že bych měl, byla zpráva, že Pražský hrad (Kancelář prezidenta republiky) chce z Nejvyššího purkrabství odstranit sochu *MLÁDÍ*³, kterou jsem jako jednu z mála znal a měl rád. Z pankráckých tvárníc jsem věděl jen o vlnovkách, ze kterých jsou tam variabilně vyskládány zdi vymezující výšky veřejného prostoru, ale i ty jsem znal jen z fotografií.

P K Oživit tvárnici jsi navrhl ty?

M Z V souvislosti s chystanou výstavou *Sochař Miloš Zet – Zdi, sokly a makety* pro Dům umění Města Brna⁴ nám s kurátorkou Terezií Petiškovou připadalo pěkné, kdyby téma už s předstihem vstoupilo do města. Navíc motiv festivalu BAO19⁵ byl: Jsem závislý objekt. (Se strategií vytvořit „tematické předpolí“ souvisela i výstava *2x MZ* v Galerii Umakart⁶.) Použité bednění z *Tvárnice* se následně stalo jedním z objektů vlastní výstavy.

P K Jak náročné bylo realizovat *Tvárnici*? Jak a kde se odlila?

M Z Náročné to bylo velmi, protože jsme nechtěli dělat skořepinu, ale plný železobetonový objekt. Hmotnost 42 tun jsme považovali za důležitou kvalitu, i když právě ta se stala největší výzvou při odlévání v červnu roku 2019 i loňském stěhování z louky před dolním nádražím do Prahy. Veškeré díky za realizaci patří skvělému realizačnímu tandemu Domu umění – PhDr. Jitce Pernesové a Ing. Zdeňku Hamžovi.⁷

P K Teď stojí u Muzea. Co říkáš na to místo?

M Z Na mé ambice je místo až moc exponované, ale na druhou stranu mou drzost příjemně lechtá, že od Legerovy ulice je možné ji vidět v jednom záběru s Myslbekovým pomníkem svatého Václava⁸ a Makovského *Novým věkem*⁹.

P K Máš k Tvárnici vztah? Je v té hranatosti a těžké hmotě i něco emotivního?

M Z Je zajímavé, že v momentě, kdy jsem ji uviděl v tomto zvětšeném měřítku, zrodila se ve mně touha udělat ještě víc podobných a třeba ještě větších objektů, vycházejících z tvárníc minulosti, ať už z dílny mého tatínka, nebo někoho jiného. Dnes mám v hlavě čtyři další konkrétní tvary. Celé to ale vlastně je taková zkouška stanoviska – ochutnal jsem tuto (co se hmotnosti týče) megapolohu, u které vnímám filosoficko-ekologické slabiny. Chutná sladce, návykově. Vyvolává žádostivost pokračovat. Zbytečně nepřemýšlet. Připomíná mi to rozšířené úskalí lidských činností, kdy místo abychom uvažovali o tom, co k čemu slouží, řešíme jak překonat technické, technologické problémy. Problematika řešení toxoplazmicky odkloňuje myšlení, adjustuje ho k hostiteli neznámému prospěchu. Ani jsem se nedoléčil a už jsem opět nakažen touhou materiálně tvořit. Mám se zase ptát: Proč? A: Neškodím?

P K Ten otvor v tvárnici: je výrazný, neignorovatelný, co na něj říkáš?

M Z Ty další obří tvárnice, které chtějí na svět, mají také výrazné otvory.

P K *Tvárnice* poputuje dál – kam a proč?

M Z Sním, že by se navrátila na místo, kde jsem uviděl její předlohu, na pankrácké sídliště. Tam průhledné zídky kolem vchodů a kontejnerů nepřežily stavební úpravy spojené se zateplováním domů a tvárnice osvobozené z kontextu zdi si obyvatelé vyskládali podél cest, vytvořili z nich kompozice k posezení. Odhalili krásu jednotlivého stavebního prvku.

¹ Akad. soch. Miloš Zet, 1920–1995.
² Narodil 1926.
³ Socha *MLÁDÍ* byla odstraněna 5. 2. 2018.
⁴ 12. 2. – 27. 7. 2020.
⁵ Kurátorský kolektiv Café Utopia – Marika Kupková, Katarína Hládeková, Zuzana Janečková a Markéta Žáčková.
⁶ 18. 9. – 7. 10. 2019, kurátor Šimon Kadlčák.
⁷ Výrobu objektu o hmotnosti 42 tun umožnilo partnerství výrobce betonových dílců Prefa Brno a betonárny Stappa mix.
⁸ Pomník svatého Václava vznikl v letech 1887–1924.
⁹ *Sousoší Nový věk* bylo vytvořeno v roce 1958.

Bio Troja a setkání s liškou

Příroda v metropolích

Miloš Vojtěchovský

Od loňského března se vrací znovu a znovu otázka: jsou kultura a současné umění v našich životech a v naší společnosti nepostradatelné? Možná se bez nich lze celkem bezbolestně obejít? Nebo jinak: do jaké podoby se během (doufejme že dočasné) deprivace sociálních kontaktů kultura promění?

Staly se skutečně kultura a umění bezdomoveckými, protože její stánky zůstávají zavřeny a přesunuly se z chráněných a bezpečných institucí jako jsou muzea, galerie, divadla, koncertní sály, kina, knihovny nebo kostely do soukromí, elektronických sítí, na stránky knih?

Kulturní zvyklosti a požitky, které s konzumováním kulturních statků máme spojeny, se ocitly na seznamu hygienicky rizikových aktivit. Hromadné sledování obrazů, filmů, hudby a divadla potenciálně ohrožují přežití alespoň části společnosti. Jít do galerie nebo do divadla není na rozdíl od nákupu v supermarketech a v jiných obchodech „životně důležité“.

Pandemie kulturu a umění ohrožují, a to logicky vzbuzuje nepříjemný pocit, že všechno, na co jsme byli doposud zvyklí, co jsme „měli rádi“, na co „máme právo“, se ukazuje najednou jako dočasné, jako efemérní iluze kulturní sytosti a blahobytu. Hibernaci kontaktních kulturních institucí těžko nahradíme celodenním sledováním filmů na Netflixu, posloucháním virtuální hudby přes Spotify, online koncertováním přes Zoom nebo chatováním s umělci přes Facebook. Třeba se může tragický střet s nevyzpytatelným mutujícím virem stát příležitostí, jak pasivnější, pohodlné a konzumentské představy o tom, co je to umění, revidovat? Přinese pandemie úsilí propojit kulturu pevněji s našimi životy, aby byla více udržitelná a méně křehká? Nikoli přespříliš závislá na technologiích, přísunu peněz a podpory institucí?

Divočina ve městech

Během roku 2020 se v médiích začaly objevovat stovky fotografií a videozáběrů divokých zvířat. Potulovala se po náhle liduprázdných ulicích evropských, amerických a asijských měst. Tam kde v době předkorony v režimu 24/7 dominovaly fyzicky, vizuálně a zvukově buď stroje, nebo lidé, se se zvířaty prosmýkla na obzor podoba světa, jehož jsme po tisíciletí byli jen jednou ze součástí. Světa, o němž jsme předpokládali, že se míhá hlavně na monitorech, případně v zónách zoologických zahrad, nebo daleko kdesi v přírodních rezervacích

exotických kolonizovaných zemí. Na to nelitostné vytlačení, vymýcení přírody z města (a město je metaforicky řečeno dnes dominantní faktor většiny povrchu planety) poukazují víc než století urbanisté, ekologové, filosofové, přírodní vědci, sociologové. A občas i environmentální aktivisté a umělci.

Vizionářský projekt Alana Sonfista *Time Landscape* vznikl v roce 1968 jako tehdy populární institucionální kritika žánru veřejného pomníku. Sonfistovi se podařilo projekt realizovat až o deset let později: na menší pozemek, který dostal k dispozici na rohu manhattanského náměstí LaGuardia Place a ulice Houston Street, nechal zasadit původní květena a stromy, které zde před evropskou kolonizací kontinentu rostly. Zelený památník za plotem roste dodnes, i když tento prostor představuje finančně obrovský kapitál. Zatímco většina památníků ve formě soch v městech je symbolickou oslavou často dost temných osobností historie, *Krajina času* v centru Manhattanu je oázou mikrobotanické zahrady a odkazuje na doby, kdy tato krajina bývala ještě prostorem zvířat, rostlin, hub a lidí a kterou Evropané osvobodili pro kámen, potrubí, beton a auta.

V roce 1972 se Gordon Matta Clark rozhodl od města a soukromníků nakupovat malé kousky pozemků v chudinské čtvrti Queens. Jednalo se o území, které byly pro investory nepoužitelné a tedy nezajímavé. Ceny se pohybovaly kolem 25 až 50 dolarů. Často šlo o proužky široké méně než metr a někdy z ulice těžko přístupné. Matta Clark majetek zdokumentoval na fotografii a nazval *Reality Properties: Fake Estates*. Nezastavěná a majitelem nevyužívaná místa, ukrytá kdesi mezi domy, se stala vlastně dočasnými autonomními zónami a úkrytem pro rostliny a zvířata.

Původem maďarská konceptuální umělkyně Agnes Denes, také žijící v New Yorku, v roce 1981 v rámci projektu umění pro veřejný prostor navrhla na ploše velikosti dvou akrů, tedy jednoho hektaru, vytvořit obilné pole. Vtip spočíval v tom, že pole bylo projektováno pro oblast tehdy už zrušené městské skládky Battery Park, která je na dohled od

Bio v Troji

Areál Zámku Troja nabízí téměř ideální kontext k založení nového projektu zaměřeného na souběh, paralely a propojení mezi současným uměním a ekologií. Krajinný kontext tvoří sousední Zoologická a Botanická zahrada, ale i přírodní rezervace „divoké Vltavy“. Trojská kotlina je jedním z nejrozsáhlejších a nejceněnějších přírodních území hlavního města. Právě v prostorách areálu Zámku Troja jsme se rozhodli realizovat nový projekt GHMP Bio Troja. Nabízí možnost organizační a sociální platformy pro spolupráci s dalšími organizacemi i jednotlivci, s umělci, odborníky z oblastí ekologie, přírodních věd a dalších přirozeně souvisejících disciplín i s laiky. V roce 2021 bude zahájen program multifunkčního prostoru: na relativně skromném prostoru kombinuje funkce infocentra, galerie, studovny, přednáškového sálu a laboratoře. Centrum poskytuje zázemí k diskuzím o teoretických i praktických vizech a řešeních, které rezonují v širších společenských a kulturních souvislostech. Bio Troja nabízí možnost pro úvahy o tom, jak současné umění může přispět k řešení současné environmentální krize.

památníku Sochy Svobody. V roce 1982 se Denes podařilo na vyčištěném místě brownfieldu, kam nákladní auta navozila tři stovky nákladů ornice, zasadit zrní. Na podzim potom sklídili 500 metrů zrní. To vše na pozemcích, které na trhu s nemovitostmi měly tehdy také obrovskou hodnotu. Dokumentace projektu a samotné pytle s Battery Park zrním byly součástí putovní výstavy *The International Art Show for the End of World Hunger*. Pšenice byla v mnoha částech světa postupně distribuována a předávána místním malým rolníkům, kteří ji zasadili na svá políčka. Projekt dostal jméno *Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill* a je jasné, jakou konfrontaci Agnese Denes měla tehdy na mysli.

Posledním příkladem subverzivního uměleckého gesta, tentokrát snad méně doslovného, je ironická intervence Francise Aljše, belgického umělce žijícího v Mexiku, z roku 2004. V rámci projektu *7 Walks*, vytvořeného pro londýnskou uměleckou společnost Artangel, nechal (nejspíš s vědomím galerie) v noci po sálech Národní portrétní galerie bloudit lišku. Jak známo, lišky se už po mnoho let staly součástí biotopu britských měst, a přestože jde o většinou noční tvory, můžete se s nimi v ulicích britské metropole občas potkat. Prostory Národní portrétní galerie jsou pochopitelně podobně jako ulice britského hlavního města dokonale monitorovány systémem bezpečnostních kamer. Na video, které bylo hlavním výstupem série symbolických intervencí do tříděně vypjatého impéria, sledujeme osamělou šelmu sledovanou pohledy portrétů desítek držitelů koloniální velmoci. Diváky může napadnout, že ke společenskému statusu většiny portrétovaných patřily v Británii po staletí radovánky rituálních a krutých honů na lišky.

Nářek přírody a Ústava země

Historik umění Stephen F. Eisenman v knize *The Cry of Nature – Art and the Making of Animal Rights* shrnuje desítky příkladů výtvarných umělců, kteří od začátku modernity poukazovali na nesamozřejmost, neudržitelnost a morální pochybnost „humanismu“. Humanismus se stal

Svítání

BioTroja uvádí: rozhlasový a internetový přímý přenos během svítání v neděli 2. května. Vysílány budou nejen zvuky za rozbřesku v zahradě Zámku Troja, ale také ukázky z celodenního planetárního rozhlasového projektu Reveil. Akce pořádaná již osmým rokem spočívá v naslouchání zvukovým krajinám rozbřesku na druhého máje; po 24 hodin lze na webu zvukové mapy Locus Sonus v přímém přenosu poslouchat zvuky počasí, hmyzu, ptáků nebo letadel v různých koutech zeměkoule. Vzniká tak planetární zvuková performance, megakonzert nebo meditace oslavující fakt, že se Země pořád ještě otáčí kolem Slunce a že tu žijí různé bytosti vydávající libé zvuky.

2. května, 4.30–6.00 hodin.

Přímý přenos vysílá stanice Český rozhlas Vltava.

symptomem lidského pocitu nadřazenosti nad ostatními, výrazem nadvlády nejen nad neevropskými národy, ale i nad zvířecími a obecněji přírodními subjekty, které jsme si zvykli karteziánsky označovat za věci, objekty.

Je dobré si také připomenout, že podobné myšlenky nezaznívají jen z levicového nebo aktivistického křídla jako útok na důstojné tradice kapitalismu, liberalismu, volného trhu a jiných „demokratických“ hodnot. Jeden ze závažnějších hlasů současné české filosofie, autor dokumentu *Ústava země* Josef Šmajš, označuje naši situaci za nejspíš poslední šanci revidovat protipřírodní, predátorské ideologie hrubého domácího produktu, růstu, kolonizace a rabování životního prostředí. V knize *Pes je zakopán v ontologii* (Coprint, 2020) profesor Šmajš píše: „Kardinální problém spočívá v tom, že člověk jako druh je sourodý jen s přirozenou uspořádaností. Tkíví v tom nebezpečí i naděje: kultura je umělou strukturou, budovanou z látky a energie odcizené Zemi, ale pro člověka a biosféru je cizorodá. Nynější kulturní uspořádanost by se mohla poučenou lidskou vůlí přírodě přibližovat, biofilně se transformovat. Čas ale bojuje proti nám. Planetu jsme už téměř dobyli a obsadili.“

Třeba nás nepříjemný pocit mrazení z ohrožení poklidných představ o bukolické budoucnosti konečně donutí k nějaké reakci. Možná budeme muset prosadit změny, zdaleka nespočívající jen v osobní zodpovědnosti, střídmosti, kompostování a disciplinovaném třídění domácího odpadu. Budeme muset dojít k bolestné transformaci celkového nastavení společnosti i občanství v místním a také v globálním měřítku. Změny musí začít od uvažování o výchově, výrobě, mobilitě, spotřebě, ideologii, ekonomice a náboženství. Samozřejmě se dotýkají také kultury, umění a zábavy. K tak zásadní změně se pravděpodobně nerozhoupeme dobrovolně, ale budeme k ní – jak se říká – „donuceni okolnostmi“.

Celebrita západního uměleckého světa, ředitel londýnské Serpentine Gallery a kurátor Hans Ulrich Obrist, vydal loni v únoru veřejné prohlášení, že ekologie bude nyní hrát

ústřední roli v jeho kurátorském programu a že radikálně redukuje své oblíbené poletování po světě.

Spolková kulturní nadace Kulturstiftung des Bundes podporuje nový pilotní projekt *Klimabilanzen in Kulturinstitutionen: Auf dem Weg zur Klimaneutralität im Kulturbereich*, díky němuž se německá muzea, galerie, divadla, koncertní sály i památníky zavazují k tomu, že jejich uhlíková stopa a zacházení s odpady budou v produkci mít důležitější místo, než tomu bylo doposud. Jsou mezi nimi například Deutsches Nationaltheater Weimar, Gedenkstätte Sachsenhausen, Kunsthalle Rostock nebo Zentrum für

Miloš Vojtěchovský působí jako kurátor, historik umění, audiovizuální umělec, kritik, pedagog a vydavatel v oblasti elektronických médií a experimentální hudby. Založil a vedl řadu platforem, které rozšířily možnosti v oblasti nových médií. Vedl Nadaci Hermit a její rezidenční pobyty v klášteře Plasy, působil v Galerii Jelení a Galerii Školská 28, podílel se i na založení internetového audioarchivu *Zvuky Prahy*. Formoval Centrum audiovizuálních studií na pražské FAMU a stál u zrodu Institutu intermédií (IIM), technicko-umělecké společné platformě ČVUT a AVU. Je jedním z iniciátorů mezinárodního programu *Na pomezí samoty / Frontiers of Solitude*. Podílel se na vedení Centra pro kompostování kultury Bio Troja.

Kunst und Medien v Karlsruhe. U poslední zmíněné instituce je zřetelné, že uhlíková stopa ZKM musí být gigantická a že i když jde o museum otevřené až v roce 1995, jde o relikv z minulé epochy.

V posledních deseti letech řada „ekologicky uvědomělých“ výstav a uměleckých projektů vznikla jako strategické uvažování o bodech v grantovém řízení. Je však pravděpodobné, že s takovým přístupem se už dnes realita pomalu rozchází. Součástí projektu Bio Troja je série diskuzí nad těmito poněkud nepopulárními otázkami, na kterých se budou podílet další organizace z Prahy i ze zahraničí.

Politika návratu přírody

Někdy se zdá, že na šancích pro udržitelnou budoucnost se skutečně pracuje. Senát České Republiky schválil 15. října 2020 usnesení na podporu strategie EU v oblasti biologické rozmanitosti do roku 2030, tzv. Navrácení přírody do našeho života. Strategický dokument Evropské komise znamená reálné rozpracování Zelené dohody pro Evropu. Mezi jeho základní cíle patří:

- ☐ chránit nejméně 30 % půdy a 30 % mořských oblastí EU
- ☐ přísně chránit nejméně jednu třetinu chráněných území EU
- ☐ zvrátit úbytek opylovačů
- ☐ snížit celkové používání chemických pesticidů o 50 %
- ☐ zajistit ekologické obhospodařování na 25 % zemědělské půdy v EU
- ☐ obnovit 25 tisíc kilometrů říčních toků
- ☐ zachovat rybolovné zdroje a ochránit mořské ekosystémy





**Bio Troja
and Encountering a Fox**
Miloš Vojtěchovský

The question has come up again and again since last March: are culture and contemporary art indispensable in our lives and in our society? Maybe it won't hurt us to do without them? Or in other words: in what form will culture change during a (hopefully temporary) deprivation of social contact?

Have culture and art really become homeless because their establishments remain closed and culture and art have moved from protected and secure institutions such as museums, galleries, theatres, concert halls, cinemas, libraries and churches to privacy, electronic networks and the pages of books? Cultural habits and pleasures we associate with the consumption of cultural goods have been included in the list of hygienically risky activities. Mass watching of pictures, films, music and theatre potentially threatens the survival of at least part of the community. Unlike shopping in supermarkets and other shops, going to a gallery or theatre is not "vitally important".

Pandemics put culture and art under threat, and this logically evokes the uncomfortable feeling that everything we have been accustomed to so far, what we "liked", what we "are entitled to" suddenly turns out to be temporary, like ephemeral illusions of cultural satiety and prosperity. We can hardly compensate for the hibernation of contact cultural institutions by watching films on Netflix all day, listening to virtual music via Spotify, attending online concerts via Zoom or chatting with artists via Facebook. Could the tragic encounter with an unpredictable mutating virus possibly become an opportunity to revise more passive, comfortable, and consumer ideas about what art is? Will the pandemic bring efforts to interconnect culture more firmly to our lives to make it more sustainable and less fragile? Not over-dependent on technologies, money supply and institutional support?

The Wilderness in the Cities
During 2020, hundreds of photographs and videos of wild animals began to appear in the media. They were wandering the suddenly deserted streets of European, American and Asian cities. Whereas, in the pre-corona period, either machines or humans used to dominate physically, visually and acoustically on a 24/7 basis, along with the animals, an image of the world of which we have only been a small part for millennia appeared on the horizon. A world that we assumed flickered mainly on computer monitors or in zoological gardens or far away in the nature reserves

of exotic colonised countries. This relentless expulsion, the eradication of nature from the city (and the city is, metaphorically speaking, today, the dominant factor of most of the planet's surface) has been pointed out for more than a century by urbanists, environmentalists, philosophers, natural scientists and sociologists. And sometimes also environmental activists and artists. Alan Sonfist's visionary *Time Landscape project* originated in 1968, as popular institutional criticism of the public monument genre. Sonfist managed to complete the project only ten years later: on a small plot of land he was provided with on the corner of Manhattan's LaGuardia Place and Houston Street, he planted the original flora and trees that grew there before the European colonisation of the continent. The fenced-off green monument is still growing today, even though this area represents vast financial capital. While most monuments in the form of statues in cities are a symbolic celebration of often rather dark historical personalities, *Time Landscape* in Midtown Manhattan is an oasis of a microbotanical garden and refers to a time when it was still a space of animals, plants, mushrooms and people, which was liberated by Europeans in favour of stone, pipes, concrete and cars. In 1972, Gordon Matta-Clark decided to buy small parcels of land in the slum area of Queens from the city and from private individuals. It was an area that was of no use for investors and therefore uninteresting. Prices ranged from USD 25 to USD 50. These were

Bio in Troja
The Troja Château complex offers an almost ideal context for the establishment of a new project focused on the overlap, parallels and interconnection between contemporary art and ecology. The landscape context is formed by the neighbouring Zoological and Botanical Gardens, as well as the "Wild Vltava" natural reserve. The Troja Basin is one of the largest and most valuable natural areas in the capital. And it is on the premises of the Troja Château that we have decided to implement a new GHMP project called Bio Troja. It offers the possibility of an organizational and social platform for cooperation with other organizations and individuals, with artists, experts in the fields of ecology, natural sciences and other naturally related disciplines, as well as with non-experts. In 2021, the programme for the multifunctional space will be launched: the relatively modest space combines the functions of an information centre, gallery, study room, lecture hall and laboratory. The centre provides a setting for discussions of theoretical as well as practical visions and solutions that resonate in broader social and cultural contexts. Bio Troja offers an opportunity to reflect on how contemporary art can contribute to solutions for the current environmental crisis.

Dawn
Live broadcast during the dawn on Sunday, May 2, 2021. Not only the sounds of dawn in the garden of Troja Château, but also excerpts from the all-day global radio project Reveil will be broadcast. The event, organized for the eighth year in a row, offers listening to the soundscapes of dawn on May Day. The Locus Sonus sound map website can be streamed live for 24 hours with the sounds of weather, insects, birds or planes in different parts of the globe: a planetary sound performance, a megaconcert or a meditation celebrating the fact that the Earth is still revolving around the Sun and of all beings living in different places, making pleasant sounds. May 2, 4.30– 6.00 am. Broadcasted by Czech Radio Vltava.

symbolic interventions into a class-ridden empire, we follow a lonely beast watched by the portraits of dozens of representatives of the colonial superpower. It may occur to viewers that for centuries in Britain, a source of joy for those of the social status of most of those portrayed has been the ritual and cruel hunting of foxes.

Nature's Lament and the Constitution of the Earth
In his book *The Cry of Nature – Art and the Making of Animal Rights*, art historian Stephen F. Eisenman summarises dozens of examples of visual artists who, since the beginning of modernity, have pointed to the non-obviousness, unsustainability and moral dubiousness of "humanism". Humanism has become a symptom of the human sense of superiority over others, an expression of domination not only over non-European nations but also over animal and, more generally, natural entities which we became used to calling, in a Cartesian manner, things and objects. It is also worth recalling that we do not hear similar ideas only from the left or activist wing as an attack on the noble traditions of capitalism, liberalism, the free market and other "democratic" values. One of the more serious voices of contemporary Czech philosophy, Josef Šmajš, the author of the paper *A Constitution for the Earth*, describes our situation as probably the last chance to revise the anti-nature, predatory ideologies of gross domestic product, growth, colonisation and looting of the environment. In his book *Pes je zakopán v ontologii* (The Dog is Buried in Ontology, Coprint, 2020), Professor Šmajš writes: "The cardinal issue is that man as a species is homogeneous only within the natural order. Therein lies the danger and hope: culture is an artificial structure built from matter and energy alienated from the Earth, but it is foreign to man and the biosphere. The current cultural order could get closer to nature and, with an informed human will, could be transformed biophilically. But time is fighting against us. We have almost conquered and occupied the planet."

Maybe the unpleasant, chilling feeling caused by the threat to our visions of a peaceful, bucolic future will finally force us to react. We may have to push through changes that are far from being located only in personal responsibility, temperance, composting and disciplined sorting of household waste. We will have to arrive at a painful transformation of the overall set-up of society and the community, both locally and globally. Changes must start with thinking about education, production, mobility, consumption, ideology, economics and religion. Of course, they also concern culture, art and entertainment. We will probably not bestir ourselves to such a fundamental change voluntarily but will be – as they say – "forced to it by circumstances". A celebrity of the western art world, the director of the Serpentine Gallery in London and curator Hans Ulrich Obrist, issued a public statement last February saying that ecology will now play a central role in his curatorial programme and that he was radically reducing his favourite activity, flying around the world. The federal cultural foundation, Kulturstiftung des Bundes, supports the new pilot project *Klimabilanzen in Kulturinstitutionen: Auf dem Weg zur Klimaneutralität im Kulturbereich* thanks to which German museums, galleries, theatres, concert halls and monuments are committed to making their carbon footprint and waste management more important in their production than before. These include for example Deutsches Nationaltheatre Weimar, Gedenkstätte Sachsenhausen, Kunsthalle Rostock and Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe. In the last of the above institutions, it is clear that the carbon footprint of ZKM must be gigantic and that, even though it is a museum opened only in 1995, it is a relic from a bygone era. In the last ten years, a number of "environmentally conscious" exhibitions and art projects emerged as a strategic response to grant criteria. However, it is probable that the reality is already slowly diverging from such an approach. Part of the Bio Troja project is a series of discussions on these somewhat unpopular issues in which other organisations from Prague and abroad will participate.

The Policy of a Return to Nature
Sometimes it seems that the chances for a sustainable future are really being worked on. On 15 October 2020, the Senate of the Czech Republic approved a resolution in support of the EU strategy in the field of biological diversity until 2030, the so-called Bringing Nature Back into our Lives. The European Commission's strategy paper means a real elaboration of the European Green Deal. Among its basic objectives are:

- ☐ legally protect at least 30% of the EU's land area and 30% of its sea area
- ☐ Strictly protect at least 30% of the EU's protected areas
- ☐ reverse the decline in pollinators
- ☐ reduce the risk and use of chemical pesticides by 50%
- ☐ manage at least 25% of agricultural land in the EU
- ☐ restore at least 25,000 km of free-flowing rivers
- ☐ maintain fishery resources and protect marine ecosystems

Miloš Vojtěchovský works as a curator, art historian, audiovisual artist, critic, teacher and publisher in the area of electronic media and experimental music. He has founded and led a number of platforms that expanded the possibilities in the area of new media. He used to lead the Hermit Foundation and its residential stays in the Plasy monastery, he worked in the Jelení Gallery and in the Školská 28 Gallery. He participated in the foundation of the Internet audio archive *Sounds of Prague*. He established the FAMU's CAS (Centre for Audiovisual Studies) and was at the origin of The Institute of Intermedia (IIM) Prague, a platform of the Czech Technical University and the Academy of Fine Arts. He is one of the initiators of the *Frontiers of Solitude* concept and program. He participates in the leadership of the aforementioned project Bio Troja: A Place for Composting Culture.

TÉMA Q

NÁVŠTĚVNOST / SLEDOVANOST

Pavel Klusák

Galerijní veřejné instituce, stejně jako veřejnoprávní média, bývají průběžně sledovány a kriticky hodnoceny prizmatem návštěvnosti a sledovanosti. Jakým počtem návštěvníků, diváků, posluchačů se mohou vykázat?

V napětí kvantitativně pojaté návštěvnosti žijeme stále. Samotné instituce ovšem čím dál vědoměji zacházejí s kvalitou návštěvnosti. Jak pracovat s publikem, aby galerie či veřejnoprávní televize plnily svoje funkce co nejlépe a reagovaly na požadavky světa, ve kterém žijeme? Jak rozpoznat moment, kdy zvyšování návštěvnosti už nepřispívá k podstatným úlohám instituce? K tématu se vyslovují čtyři autoři: Skládá se tak dohromady zkušenost zevnitř českých galerií i jejich reflexe zvenčí, z nedávného vývoje veřejnoprávní televize i rozhlasu.



NÁVŠTĚVNÍK NA HRANICI ODPOČINKOVÉ ZÓNY

Michaela Vrchotová

Na nedávném setkání mezinárodního výzkumného projektu Dancing Museums si kolegyně jednoho z nejnavštěvovanějších muzeí umění světa – pařížského Louvru – lehce posteskla. Průměrná návštěva jejich rozsáhlých sbírek, pravila, vypadá tak, že příchozí si vezme informační leták a podívá se, kde jsou umístěny toalety a kde Mona Lisa.

Tahle historka jednoduše ilustruje fakt, že prostá čísla nepostihnou pojetí a ráz návštěvy v galerii. Kromě kvantity existuje i kvalita návštěvnosti: o tom, v čem spočívá, jak ji zvyšovat a jak s návštěvníky o galerijní činnosti komunikovat, vedeme v GHMP diskuse dnes už vlastně permanentně. O co skrze návštěvnost usilujeme? Jak rozumí uvedenému pojmu odborná a jak široká veřejnost?

Nedlouho po Novém roce mě vždy lehce překvapí zájem médií, která se ptají po celkovém čísle návštěvnosti. Do jediné cifry jsme tak nuceni nasypat návštěvnost výstavy Uměleckého svazu Devětsil, který pevně patří do kánonu českých dějin umění, a zároveň návštěvnost mladé umělkyně nebo umělce, které jsme představili v programu *Start Up*. Jaký význam má takový součet? Jistě, rozumíme: Otázka po čísle odráží, že veřejnost od galerie očekává živé spojení se společností, funkčnost. Důkaz, že lidé mají důvod vyhledávat ji. Zbývá otázka, proč a za čím lidé do galerie chodí.

Statistiky nám jednoznačně potvrzují, že domácí publikum rádo investuje čas a vstupné do výstav Rembrandta, impresionistů nebo už zmíněného Devětsilu – což jsou mimořádně kvalitní a důležitá témata, ale zároveň populární špička. Víme, že mnozí z těchto návštěvníků, kteří za velkými jmény neváhají vycestovat do zahraničních muzeí a galerií, mají už mnohem slabší zájem přijít na výstavu současného, například konceptuálního umění. Nepředstavuje pro ně časem prověřenou sdílenou hodnotu, sázku na jistotu. A ani tak podstatný moment, že dnešní umělci odrážejí dnešek, současného „ducha doby“, nehraje v jejich rozhodování žádnou roli.

kou, která ve spolupráci s prvotřídními odborníky dlouhodobě nabízela širokou škálu doprovodných programů. O to absurdněji znějí politické floskule, opakované ústy ministra kultury, o tom, že do Národní galerie je potřeba přivést mladé publikum. Jsou to slova stejně vyprázdňená, jako že je potřeba přivést publikum staré. Nejen mladí lidé například do Veletržního paláce v posledních letech chodili ve velmi uspokojivém počtu. Rozlišujeme však, zda se jednalo o účast na Grand Openingu, nebo o přece jen soustředěnější návštěvu výstavy či stálé expozice. Velkolepé vernisáže, cvičení jógy nebo vystoupení populárních umělců jsou vynikajícím marketingovým nástrojem – legitimním mostem přes který lze do galerijních institucí přivést publikum, nejen to mladé. Neměli bychom ale opojení čísla zapomínat na samu podstatu věci, na umění.

Místem, kde kvalita a intenzita péče o mladého člověka mnohonásobně převyšuje kvantitu, je vzdělávací platforma *Máš umělecké střevo?* zaměřená na současné výtvarné umění a propojování vzdělávacích a galerijních institucí. Je velmi pravděpodobné, že pro středoškolské studenty, kteří projdou uvedenou soutěží, bude umění jednou z možností, skrze které lze nahlížet svět, ve kterém žijí. I když na dlouhé fronty před galerijními pokladnami to asi nevydá. Obor velmi výrazně formuje také Cena Jindřicha Chalupceckého, v jejímž programu bychom ostré hranice mezi kurátorským projektem a doprovodným programem už hledali jen těžko.

Velkým tématem jsou odpočinkové zóny. Galerijní instituce by měly dnes už zcela samozřejmě budovat příjemná místa, která zajistí, že lidé se v nich budou cítit dobře a přijdou se sem třeba jen setkat: ať už takový prostor tvoří vstupní hala, nádvoří výstavního paláce nebo kavárna. Až se po koronavirové krizi budou počítat ztráty a i galerijní život se začne vracet k normálu, budeme patrně stát před novou příležitostí dát prostor kavárnám, které budou vyhledávány milovníky nejen dobré kávy, ale i kulturního života.

Aby se však dokonale našlehané mléko ve flat white neproměnilo v pěnu dní, je dobré uznat, že v galerijní odpočinkové zóně ambice na čistý relax končí. Se vstupem do výstavních prostor se lidé otevírají konfrontaci s uměleckým dílem: a výtvarné umění nikdy

nebude odpočinkovou zónou. Právě nárok na aktivní přístup, který návštěvník přinejmenším cítí, se odráží v řadě úrovní komunikace, v pojetí doprovodného programu, ale třeba i tím, že se člověk rozhodne absolvovat výstavu sám. To vše pak tvoří návštěvnost, která je více než jen cifra.

Funkčním předpokladem je situace, kdy je do stálých expozic umožněn vstup zdarma a návštěvník se tak může třeba jen za jedním uměleckým dílem vracet opakovaně. Za takovou praxí se nemusíme ohlížet jen do zahraničí. V domácím prostředí ji známe z Národní galerie, kde byly poprvé v novodobé historii NGP všechny stálé expozice pro mladé lidi do dvaceti šesti let zdarma zpřístupněny za ředitelování Jiřího Fajta, nebo z Moravské galerie, kde je dlouhodobě vstupné do Pražákova a Místodržitelského paláce dobrovolné.

Nepřehlédnutelná byla návštěvnost výstavy Krištofa Kintery v Galerii Rudolfinum, kde mohlo být nabídnuto nulové vstupné díky sponzorovi. V GHMP se například pro seniory vstupné na výstavy snažíme udržet na symbolických dvaceti korunách. Otázkou samozřejmě zůstává potřeba financování a možnosti sponzoringu veřejných muzeí a galerií, které a priori nemají generovat zisk. A zde znovu narážíme na letitou absenci dobře formulovaného etického kodexu. O jeho potřebě jsme psali v minulém čísle *Qartalu*.

Poslední rok nám znemožňuje pokládat návštěvnost za směrodatné číslo. Najednou přestalo dávat smysl. Zatím ještě nevíme kdy, ale pandemie COVID-19 jednou skončí a lze bohužel očekávat, že nastoupí ekonomická krize spojená s rostoucí sociální nerovností, frustrací a silícím populismem. Na společenskou situaci budou, podobně jako například před sto lety (po první světové válce a následné španělské chřipce), reagovat současní umělci. Bylo by zoufale málo, kdybychom se uvnitř i vně galerií spokojili jen s čísly za zaplacené vstupné nebo efektním selfie před obrazem mistra na sociálních sítích. Nezaspěme v pohodlných fotelech odpočinkových zón příležitost spoluformulovat zásadní otázky po příštím vývoji společnosti.

Autorka je vedoucí oddělení komunikace, programů a ediční činnosti GHMP

NOVÁ KRITÉRIA PRO NOVÉ ČASY

Fuczik

První měsíce nového roku jsou časem, kdy se pravidelně zveřejňují čísla návštěvnosti galerií a muzeí ČR. Jde o jakýsi přehled úspěšnosti v nikdy nekončícím boji o diváka.

Tortura vs. čokoláda
Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, které tuto statistickou službu pro Ministerstvo kultury zabezpečuje, srovná dodaná data do přehledných sloupců. Ty jsou rozdělené podle jednotlivých krajů, jiné kritérium tu není. V oficiálním přehledu se tak vedle sebe ocitá Muzeum tortury stejně jako Národní muzeum, GHMP vedle muzea MHD, Národní Galerie Praha v sousedství Národního pedagogického muzea nebo Muzea čokolády.

Díky takovému přehledu zjistíme, že Vagonářské muzeum ve Studénce navštívilo – ještě v době před covidovými opatřeními – 8 909 osob, Hasičské muzeum v Sedlci uvádí 700 návštěvníků, Muzeum Kočky ve Lnářích 2 095 osob a že Muzeum krajky v Prachaticích údaje nedodalo. Už jen tenhle výčet naznačuje, že z takového žebříčku rozhodující data pro posouzení kvality našich galerií a muzeí nezískáme. Každá z institucí vznikla a funguje za jiných podmínek, v jiném místě, pod jiným zřizovatelem, má jiné cíle, zaměřuje se na jiný typ návštěvníka. O čem tahle čísla tedy vlastně vypovídají?

Kritéria průměrnosti
Divadlo může být naplněné k prasknutí. Koncert vyprodáte. Kinosál naplníte po střechu. Z knihy uděláte bestseller. U běžné výstavy v galerii většinu z těchto rozpoznatelných kritérií neuplatníte (možná až na potlesk na vernisáži). Chybí jasně definované hranice úspěšnosti (či neúspěšnosti), a proto se kvalita našich muzeí a galerií špatně hodnotí. Výtvarné umění je prostě specifický obor, který navíc vyžaduje i specifické publikum.
Existuje domněnka vycházející z dlouhodobé zkušenosti, že čísla návštěvnosti galerijních a muzejních institucí jsou u nás v zásadě stále stejná. Čísla ovlivňuje daleko víc (než třeba hlad po kulturním rozvoji či nárůst zájmu o kreativní vzdělávání) ekonomický vývoj společnosti. Zjednodušeně řečeno: pokud je na tom naše střední třída hůře, čísla klesají; pokud lépe, čísla návštěvnosti sice ne příliš, ale rostou. Právě takový vývoj jsme zaznamenali v uplynulých letech.
Hlavním kritériem posuzování kvality galerie ovšem není návštěvnost, ale – a to je pěkná výsada naší beztržní společnosti – kvalita výstavního programu.

S přihlédnutím k ní (ovšem nejen k ní) je udělována grantová a další finanční podpora. Díky tomuto rozhodování mohou vedle sebe existovat galerie zaměřené na progresivní a experimentální tvorbu a instituce s konzervativnějším programem. To je důležité.
Z tohoto hlediska by měla být práce ve většině českých galerií čistá radost. Samozřejmě nikoho netěší, pokud čísla návštěvnosti klesají. Na druhou stranu, není běžné, aby zřizovatel tlačil na „své“ muzeum nebo galerii, aby počet návštěvníků zásadně vzrostl. Také ředitel galerie se u nás spíš dočká odvolání díky zhoršení výstavního plánu než kvůli poklesu návštěvnosti. Částka získaná ze vstupného navíc nehraje u většiny galerií zásadní roli.
Mohlo by jít o ideální stav, kdy se galerie může nezávisle soustředit na svoji práci, aniž by podbízivě uháněla masu obyvatel. Politici (a další zřizovatelé) ovšem čtou celou situaci ještě jinak. Realita, kdy do galerií a muzeí chodí relativně málo lidí, má za následek skutečnost, že jde do živé kultury obecně málo peněz. Ušetřené peníze pak mohou jít tam, kam chodí lidí (voličů) více. Dostáváme se tím k procesu, který dlouhodobě definuje místní kolorit: formuje podfinancované galerijní a muzejní instituce, které ve srovnání s většinou zahraničních zaostávají.

Možnosti tu jsou
Jedním z důvodů většího zájmu veřejnosti o naše galerie a muzea v posledních letech je jejich – někdy radikálnější, jindy pomalejší – pozitivní proměna. Ta se týká především nových způsobů práce s publikem, respektu k nárokům nové generace návštěvníků a obecně přizpůsobení světovým standardům.
Žádná kulturní instituce financovaná z veřejných peněz nemá právo rezignovat na diváka. Výtvarné umění a (současným jazykem označované) „kreativní obory“ mají v současném světě rostoucí význam. Na druhou stranu jde o druh umění, které má svá specifika a je do jisté míry komunikačně náročné. Získat pro něj diváky je neustálá výzva.
Jsou vidět řady zlepšení, která berou v potaz stoupající nároky současných návštěvníků, ale jsou tu také místa, ve kterých výrazně zaostáváme. Pokud jsme

se v posledních obdobích zaměřili na práci s dětmi či seniory, pro které nabízíme nepřeborné množství doprovodných programů, výrazně zaostáváme – v porovnání s vyspělými zahraničními institucemi – ve vztahu k sociálně slabším spoluobčanům a občanům s nejrůznějšími handicapy.

Jiné časy
Změní epidemie koronaviru kritéria v posuzování práce našich galerií a muzeí? V současné době,

Autor pracoval na pozicích zaměřených na práci s návštěvníky v Národní galerii Praha, Experimentálním prostoru Školská 28, GASK, CJCH, Tranzitdisplayi, Galerii Rudolfinum a v řadě dalších institucí. Je zakladatelem platformy Máš umělecké střevo?.

UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM – TAM, KDE DAVOVÝ ČLOVĚK MLUVÍ S ELITÁŘEM

Petr Fischer

Smyslem veřejných uměleckých institucí, jak už sám název napovídá, je nejen sbírat umění, ale hlavně nabízet umění veřejnosti. Pokud možno co nejširší, tedy všem. Logicky se potom zdá, že hlavním měřítkem úspěšnosti takové instituce je masová návštěvnost.

Čím více lidí přijde na výstavu, ať už z jakéhokoliv důvodu, tím lépe a tím také lepší instituce. Což jinými slovy znamená: každá výstava by měla být magnetickým hitem, který musí všichni vidět, a to nejen proto, že se o výstavě všude mluví, ale hlavně proto, že je nově zajímavější jaksi sama od sebe – vtahuje přirozeně do věci umění, jsme najednou s ním a v něm (inter-esse), stáváme se sami subjektem umění.
To se samozřejmě snadno říká, ale hůře dělá. V řeči popkultury – a o ní, o její kvalitě, nenalhávejme si, tu je řeč – to vlastně znamená neustále vytvářet hity, a to je zatraceně těžká práce. Moderní hudební marketéři vědí, že hity vznikají nejlépe tak, že lidé mají pocit, že tuhle pecku už někde slyšeli. Je jim povědomá, ale je zároveň v něčem výjimečná, jiná. Chceme vidět to, co už známe,

kdy návštěvníci do muzeí a galerií vůbec chodit nesmějí, jsou informace o návštěvnosti zcela irrelevantní. Máme on-line galerie, a tak máme on-line návštěvnost. Je to nová situace, v jistém smyslu inspirativní. Možná nás donutí hledat nová kritéria hodnocení naší práce. Možná si zvykneme. Možná bude za pár let nejvýznamnější hodnotící prvek kvalita wi-fi připojení nebo počet lajků pod videem z výstavy. Pro ty, kteří provádějí statistiky návštěvnosti, bude možná vše o něco snazší.

ale s jistou příměsí nového. A přesně taková – vstřícná a přitom objevná – má být podle managerů veřejné služby i dramaturgie moderní umělecké instituce. Demokratizace umění v relativních mezích objevnosti. Dávat lidem jen to, co rádi vidí, a tu a tam tuto jistotu promíchat s novinkami.
Veřejnoprávní televize podle tohoto modelu primární sledovanosti jedou už celá desetiletí, v posledních pěti, deseti letech se jím řídí i převažující populistická politika. Podobný trend by bylo možné pozorovat třeba v Národní galerii, která zvyšovala návštěvnost pořádáním sdílených otevíracích show, Rudolfinum šlo zase typickou hitovou cestou – nabízíme jen to, co má masový potenciál. Výsledkem je vyšší sledovanost za cenu jistého kvalitativního rozředění. Všechno se v takto vymezí-

ném prostoru po čase zdá být stejné, protože JE to stejné, jiné jsou jen přebaly a převleky, plnicí roli oné jemné přísady něčeho nového. Soustavně prosazovaná celospolečenská logika hitu vedla k tomu, že se změnila očekávání i smysl veřejné instituce, z níž se stalo další zábavní centrum. Dokonce i způsoby instalování, tedy inscenace umění, se přizpůsobují sledovanosti, tomu, jak umění vypadá, ne tomu, čím možná je či chce být nebo jak se odehrává. Všeobecná zábavnost jako dominantní jazyková hra zamezuje jinému druhu komunikace umění, která by ve veřejných institucích měla být v možnostech zcela otevřená. Umění jako otevřené dílo se uzavírá tím, že je divákům pod tlakem ukazatele množství vnucováno jen jedním „hitovým“ způsobem. Konzumace hotové popové zábavy převážila potřebu objevovat umění, nacházet si k němu cestu, pracovat na vztahu k němu, prožívat ho. Umění ale není to, co je vystaveno, co hraje pro oči nebo do uší. Je až tím, co se odehraje v divákovi, který vlastně nesmí být divákem, ale vždy spolutvůrcem, ať už poslouchá punk, symfonii, čte báseň nebo sleduje abstraktní malbu nebo kýčovitou krajinku.

Veřejná umělecká instituce nesmí pracovat jako reklamní agentura, která sestavuje svůj program podle mínění a vkusu cílových skupin, přičemž vposled logicky vítězí nejnižší společný jmenovatel. Umělecký program by měl mít ryze uměleckou motivaci, tedy objevování různých ohledů a souvislostí umění v lidském i kosmickém světě. Popularizace či zpřístupňování zkušenosti této reality je už ryze otázkou umění komunikace, nikoli však v dnešním instrumentálním pojetí PR, nýbrž ve zmiňovaném smyslu jazykových her. V jejich různosti a proplétání našla svůj smysl umělecká postmoderna, která otevřela cestu ke komunikaci nízkého s vysokým, k rozmluvě davového člověka s elitářem, což tolik fasci-

novalo myslitele jako Umberto Eco. Umění nabízí mnohovrstevnatost, proto se o něm dá mluvit různě, aby si jako u dobrého filmu vzal každý něco s sebou. Umění spočívá v inter-akci, v roz-mluvě, ne v monologickém vyčerpání tématu.

Problémem veřejných uměleckých či galerijních institucí by tedy nemělo být ani tak to, „co vystavovat“, protože o to se stará sám umělecký diskurs, nýbrž „jak vystavovat“ a „jak komunikovat“, „jak vystavované nechat mluvit“. Ze zkušenosti z veřejnoprávních médií dobře vím, že lidé velmi rychle poznají, když instituci o něco jde, když změní komunikaci, mluví, ale nepodbíží se. Přesvědčí je styl otevřenosti, vystoupení z bubliny, ochota překládat se. Jistěže není od věci k tomu využít přirozený sklon lidí k snobismu nebo k víceméně stádní trendovosti. Ať je chodit na výstavy trendy, ale ať se s těmi, kdo přijdou, mluví jinak než v rámci popového zábavního žurnalisumu.

Smyslem veřejné umělecké instituce je komunikovat o umění tak, aby se umění *mohlo* stát součástí života, ba životní potřebou co nejvíce lidí. Kolik přesně jich bude, už nelze stoprocentně ovlivnit ani při skvělé a invenční komunikaci, neboť mírou rezonance není jen kreativní komunikace institucí, ale i dobrá vůle a zájem konkrétních lidí, nikoli peplemetrově konstruované veřejnosti. Ale to už jsme z galerie venku a někde úplně jinde: ve škole nebo doma, před počítačovou či televizní obrazovkou. To tam se také nejvíce pracuje na budoucím publiku uměleckých institucí. Hitovou strategií lze jistě uměle vyhnat návštěvnost a získat tak odměnu zřizovatelů posedlých jako všichni političtí úředníci sledovaností, pozitivní životní „závislost“ na umění jako to, o co tu běží, však vzniká jinak, pomaleji a zcela mimo mainstreamové dunění v hlavě.

ROZPOJENÁ SPOLEČNOST A TELEVIZE

Vít Janeček

„Uspokojováním potřeb diváků“ se dnes zabývá kdekdo: v boji o publikum získala tradiční televize řadu konkurentů. Když se tedy veřejnoprávní televizní instituce ptá, jak rozeznat kvalitu a co ji vytváří, je to paradoxní a zároveň zásadní otázka.

Kulturní instituce v Evropě vznikaly často jako materializovaný výsledek transformačních událostí ve společnosti: stávaly se pamětí těchto změn na vyšší kulturní nebo kulturně-identitární úrovni. Národní divadlo vzniklo jako družstvo paměti zápasu o český jazyk, Česká filharmonie vznikla jako družstvo zápasu o scénu české hudby. Obecně mnohé kulturní instituce vznikaly s myšlenkou vytváření prostoru k zajištění veřejného zájmu, kultury a vzdělání. Rezonoval v nich akcent na národní či pluralitní společenskou vizi jejich zakladatelů. Model televizí veřejné služby, rodící se v demokratické Evropě bezmála o sto let později, tento étos v podstatě přebíral. Dělo se tak i přesto, že v řadě západních zemí šlo původně o televize státní. Nicméně samy státy prostřednictvím svých mocenských elit (které se zhusta překrývaly s kulturními elitami) v mnoha ohledech reprezentovaly tento princip.

Genetickou přítomnost „kulturní instituce“ v definici každé televize veřejné služby je třeba neustále připomínat – navenek i dovnitř, protože to je možná jediná z tradic, na kterou má smysl navazovat v dnešní „audiovizuálně komplikované“ době: tedy v epoše nových a nových dostupných forem audiovizuálního obsahu a s ním nového typu komplexních tlaků na dosavadní podobu televize.

Obhajoba televize

V postkomunistickém prostoru se televize veřejné služby rodily ve vymezení vůči dosavadní existenci média v rukou monokratického státu – a tudíž s velkým étosem otevřenosti a demokratické kultury. Obzvláště Česká televize absorbovala v první polovině

devadesátých let do svého vedení řadu osobností z velkých producentských podniků kolabujícího státního filmu. Byli to zejména kvalitní dramaturgové z Krátkého filmu a Barrandova. Televize tím do jisté míry zaštitila pokračování české kinematografie v dosavadní mnohosti na své půdě (například v oblasti produkce dokumentu je Česká televize dodnes velkorysejší než mnohé její západní „sestry“).

Česká televize také dokázala přinejmenším první dvě polistopadové dekády navázat na radikální proudy české kultury, jak je představovaly zejména malé pražské divadelní scény nebo undergroundová média: takovým pokračováním byla Česká soda (jejíž nedostižnost čas jen zvýraznil), nebo v řadě vydání vynikající satirická *Dvaadvacítk*a.

Televize veřejné služby si také nevybrala okamžik, kdy byl televizní trh liberalizován: z dnešní perspektivy lze říci snad už i nepolemicky, že nástup soukromých televizí byl předčasný. Veřejná televize ještě nerozvinula svůj nový potenciál a nebyla akceptovaná skutečně široce. Musela zápasit o diváka nejkonzerватivnějšími formami svého programu, které naopak navazovaly na zaběhané programové zvyklosti znormalizované státní televize. Navíc televize veřejné služby těsně před nástupem Novy změnila dost zásadně své vysílací schéma: Nova si nenechala ujít šanci a odstartovala na dosavadním programovém půdorysu televize veřejné služby, včetně převzetí názvu „Televizních novin“. Získala na léta nedostižnou komparativní výhodu: nikde jinde v postkomunistickém světě se komerčním televizím nepodařilo po nástupu prosadit do tak dominantní pozice.

Mohlo se něco odehrát jinak? Alternativou mohlo být například licencování více kanálů veřejné služby a iniciace soutěže mezi nimi (stále pod možností veřejné kontroly). K tomu ovšem nedošlo. Televize veřejné služby tak nově musela řešit permanentní souboj o diváka, což nepochybně retardovalo rozvoj svébytné autonomní tvorby a nových formátů, které jsou vždycky přinejmenším v počátcích nejisté nebo i kontroverzní. Další tlaky už jen přibývaly a nebylo jich málo: zmrazení výše koncesionářských poplatků, nástup Netflixu a dalších internetových platforem. V neposlední řadě rostoucí tlaky politické, některé apriori podřývajících vůbec existenci televize veřejné služby.

Pokud má televize existovat v rovnováze mezi prosazováním a hledáním autonomních cest a udržováním dosavadních pozic, převládá spíše to druhé.

Kritika televize

Kritika televize je v této situaci – ke škodě televize samé – obtížná, protože každá intenzivnější veřejná kritika hrozí stát se součástí agend politických odpůrců televize jako takové. Přesto je však potřebná.

Televize jako médium byla ze své podstaty dominantní skrze vysílání (broadcasting) předpokládající ve své podstatě existenci občanské společnosti a občana jako ideální entity příjemců, bez ohledu na věk. Komerční televize i nové technologie a s nimi spojené rostoucí transformační síly směřují mnohem více k obsahu soustředěnému na užší cílové skupiny a nastolení instrumentária „cílových skupin“ jako hlavního nástroje uvažování o publiku (mohli bychom říct „narrowcasting“). K čemu to vede? Nejen ke zplošťování vysílaného obsahu: současně se role televize přesouvá od samotného „vysílání“ (které v jednu chvíli pravděpodobně zanikne) na producenta obsahu.

Televize tak bude stále více stát před novým typem srovnávání a novým typem obhajoby svého raison d'être: musí-li dnes obhajovat především, co vysílá za veřejné peníze, stále více bude muset obhajovat, co za veřejné peníze produkuje. Někdo pak vždy vznese i politickou otázku, má-li veřejnost takového obřího producenta financovat.

Poslední vedení veřejnoprávní televize uskutěčnilo výrazný krok: oddělilo řídicí mechanismy programu – tedy toho, co se *vysílá* – od produkce

a vývoje – tedy toho, co v *televizi vzniká*. Zpětná vazba, jak ji vyvíjí program, směřuje k tradičnímu faktoru sledovanosti. Akcent na počet diváků má za sebou logický argument, že nelze klesnout pod dané úrovně, aby nehrozila ztráta relevance. Vedle něj je sledován kvalitativní faktor spokojenosti – který však nutně zahrnuje faktor bezrozpornosti a uspokojování cílové skupiny. Ten je zcela legitimní pro komerční pojetí služby, těžko však dokáže vyjádřit pozitivní hodnotu obsahu, který je kritický nebo provokativní a tudíž kontroverzní. V zemi, kde téměř neexistuje televizní kritika, je to problém.

Program televize je také nejkonzervativnějším segmentem, který téměř automaticky sune rozpornější obsah na pozdější, noční časy, nebo do marginálních oken a kanálů. Tak se ztrácí rozměr televize jako divácké výzvy.

Tímto vším se televize veřejné služby – zejména ve svých hlavních kanálech – přibližuje struktuře komerčních televizí a soutěží s jejím hlavním profilem. I v těchto formátech je nicméně možné hledat a usilovat o hlediska veřejného zájmu: jde-li o detektivku, reflektuje nad rámec svých příběhových kvalit a parametrů současné fungování policie a justice a jejich problémů? Jde-li o melodrama, reflektuje kriticky a nad rámec výzvy současného světa dopadající do intimity mezilidských vztahů? Je-li to vlastně cokoli, je třeba si klást otázku: nevzniká tvorba identických parametrů v prostoru komerčních stanic a není tedy třeba posunout se jinam a spoluvytvářet více prostor, který určuje pravidla hry, nežli ten, který v nastavených pravidlech „pouze“ ob stojí?

Scelit svět bublin

Společnost „cílových skupin“, společnost bublin, je rozpojenou společností, uzavřenou do svých partikulárních zájmů, partikulárních potřeb i estetik. Sporné věci v takovéto kompozici narušují spokojenost a uspokojování potřeb. Není stále naléhavějším cílem každé kulturní instituce – a tedy i televize veřejné služby – aby usilovala o propojování perspektiv a slučování bublin, odehrávání společenských konfliktů ve svém rámci a nalézání jejich férové interpretace, která může být sice rušivá a znepokojivá, ale v zásadě pochopitelná a otevřená pro všechny zúčastněné?



Petr Fischer

Umění není to, co je vystaveno, co hraje pro oči nebo do uší. Je až tím, co se odehraje v divákovi.

Autor je režisér, pedagog, producent a esejist, absolvent FF UK a FAMU. V devadesátých letech pracoval jako dramaturg filmových projektů Experimentálního prostoru ROXY, Divadla Archa a jako kurátor historických retrospektiv na několika ročnících MFF Karlovy Vary. Dlouhodobě se zabývá filmovou teorií, dokumentárním filmem a interdisciplinárními vztahy mezi uměleckými obory a obory poznání. Spoluzaložil Centrum audiovizuálních studií FAMU a jedno období vedl zahraniční sekci FAMU International. Se svojí ženou Zuzanou Piusi založil produkci D1film (CZ) a později VIRUSfilm (SK), kde rozvíjejí tvorbu převážně se společenskou tematikou. Od roku 2006 vede vzdělávací projekt v Barmě. Z jeho filmografie: *Ivetka a hora* (2008), *Závod ke dnu* (2011), *Univerzity a svoboda* (2019, spolu se Z. Piusi).

Ne, raději knihu

Pavel Klusák
Umělá inteligence se učí populismu

Vyd. 4AM, z.s., 2020

Publikace *Svet sa nám nestal* s podtitulem *Umelá neinteligencia* nedoprovází žádnou výstavu: sama je artefaktem, textovým i grafickým koncepčním výtvořem, do něhož uložil autor Samuel Szabo výsledky svého pokusu s aplikací neuronové sítě na aktuální slovenskou realitu. Kniha, kterou u autora objednal brněnské 4AM / Fórum pro architekturu a média (konkrétně kurátorka Barbora Šedivá), má rozměry grotesky, společenské kritiky, ale také vrstevnatého procesu s umělou inteligencí a komunikačního experimentu.

A všechna technologie naráží na polohu art brut, z níž Szabo vychází. V poslední dekádě vystupuje pod pseudonymem Samčo, brat dážďoviek: ať už v jeho hudbě právě dominuje akustická kytara, digitální postprodukce, potměšilé koláže mediálních promluv nebo kolektivní improvizace, nikdy neodchází od undergroundových východisek. Je subverzivní do té míry, že na Slovensku má spíše výjimečnou pozici - ovšem při vši prostorekosti se v něm nezapře silný smysl pro hodnoty. Když ho dráždila formálnost a tvůrčí konzervativnost projektu Košice - Evropské město kultury 2013, vydal divoký mix *Evropské hlavné épéčko kultury*. Dlouhodobě ho provokuje politický lobbying slovenské katolické církve: proto v duu *Pentagramček* obracel Samčo naruby církevní propagandu určenou dětem a nabízel reklamní „satanistické“ zpívanky. Mocenské očerňování opozice a aktivistů okomentoval veřejnou produkci songu *Soros mi daroval dlažbohnú kocku*.

Tematizoval populistické národovectví, vzestup naivního zájmu o nacismus v podobě hejtmana Kotleby ale také nechut hipsterské generace (či society) skutečně se angažovat. Slovensko je jiné, své, říká parafrází narkotického hitu Prodigy, tracku *Smack My Bitch Up*, nazvanou *Smack My Bytča*. Získal výroční ocenění Radio Head v kategorii experimentální hudby. Ale na to, aby se stal šířeji přijímaným satirikem, je příliš ostrý, manicky chrlivý, s nevyrovnanou kvalitou na výstupu. Což se stává těm, které zajímá víc proces než výsledek.

Za Samčovými performancemi a nahrávkami je mnohdy kus conceptualismu: koneckonců, studoval teorii interaktivních médií na brněnské Masarykově univerzitě (bez absolutoria). To se teď potvrzuje, když posílá do světa knihu - tedy typ díla, v němž už není přítomný hlasem a situační energií. Pro Samča je evidentně tématem populismus; na manipulaci ho pak často zajímá reakce „těch dole“, stereotypy, tematické konstanty a jazykové jevy, které v lidech podněcuje politika emocí nebo nacionalismus. To je jistě důvod, proč ho láká prostředí internetových diskusí - s jeho zmateností, demagogií, pravdou a lži slítymi do neoddělitelného patoku, občasnými vulgarismy i národním patosem. „Nakrmit“ neuronovou síť právě tímhle materiálem a nechat ji pokračovat, to samo o sobě připomíná silný fakt ve věku AI: strojové učení

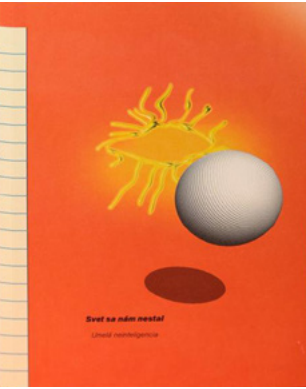
může být sebedokonalejší, ale vždycky bude replikovat jen takové hodnoty, jaké do něj vloží tzv. pán tvorstva. A navíc, jak se ptá autor knihy: Copak už dnes není v online prostředí těžké rozlišit, „který příspěvek psal svobodný člověk, placený troll nebo robot“?

Každý z oddílů knihy vyzařuje jiný typ bizarnosti. Oddíl *Sv. Teodor vs. Google Translate: Keď je svet strašný* přináší básně, které umělá inteligence sestavila po zkušenosti s poezií nacionalistických, někdy až ľudáckých básníků. Nejfrekventovanějším výrazem je Slovensko, původní oslavné texty tu lze poznat jen v rozmetaných fragmentech, někdy se hroutí i samotná větná stavba, jindy se robot treťfí a hovoří jako originál („Krásny národ bojuje za slobodu sveta.“). Čtenář samozřejmě hledá místa ambivalentní, kde náhoda - pořád velmi nedokonalé - tvorby skrze AI zábleskem osvětlila básnickou reflexi skutečnosti: „Pri výške hrobu, / kto vo svete je jeho vlastný!“

Excentrická grafická úprava Lucie Repašské dává knize rozměr autorského díla: odlišila oddíly různými druhy a formáty papíru: básně jsou tištěné v charakteristicky slavnostní úpravě, jinak vypadá listina (vygenerovaných) kandidátů do slovenského parlamentu. Některé sentence v programových prohlášeních, třeba ta o zavedení privatizace státního dluhu, vzbuzují podezření, že robot byl informován o lidských poměrech velmi kvalitně. Podle autora jsou ale opravdu všechny texty dílem ne-lidským, člověk jen editoval.

Do knihy jsou všité ručně popsané drobné stránky z „motivačních diářů“: svou úpravností a intimitou rukopisu vzbuzují až soucítění. Mohli bychom se jim ušklíbat, ale neuronová síť reálný materiál přeměňuje na výrok „Láska je prečo“, takže ho nakonec vylepšuje.

Co je na knize *Svet sa nám nestal* nejlepší? Samuel Szabo se zručně pohybuje na okrajích - a zdánlivých okrajích. Na internetech, ve funkční politice i v byznysu se spiritualitou tentokrát nasbíral tak relevantní materiál, že jeho robotický remix výmluvně, byť v abstraktním výmyku, ukazuje na stav věcí v jeho zemi. Mnohé z toho, nejvíc pak lidové reakce na politiku emocí, si můžeme vztáhnout i na dění v Česku. *Autor je šéfredaktorem časopisu Qartal*



Tip Miloše Hrocha
Mark Fisher: Post-Capitalist Desire
Repeater Books, Londýn 2020

Ve své sociální bublině neznám vlivnějšího filozofa, než byl Mark Fisher. Jeho nakažlivé kulturní teorie vznikaly přímo na internetu, na jeho blogu *K-punk*. Vychovala ho post-punková éra ve Velké Británii, chodil na raveové taneční parties a nosil výstřední pestrobarevné účesy, jako by sám hrál v punkové kapele. Hudební nerd i poučený teoretik Fisher psal často o vlastních zážitcích a zkušenostech, ať už to byly koncerty nebo problémy s depresemi, proto dokázal tak strhnout. Složitě myšlenky filosofů Jamesona, Derridy, Deleuze nebo psychoanalýtika Lacana vysvětloval hravě na obecně známé popkultuře: sci-fi filmech, hororech, elektronické hudbě.

Fisher ve své nejslavnější knize *Kapitalistický realismus* upozornil na souvislosti mezi nárůstem duševních problémů a stále většími nároky kapitalismu. Pro generaci mileniálů se stala kniha biblí: „Zpravidla přecházíte z jednoho krátkodobého úvazku za druhým, aniž byste si byli schopni plánovat jakoukoliv budoucnost,“ napsal v útlé knížce, která vyšla česky v roce 2010. Popisuje všeobojímající atmosféru, která ovlivňuje kulturu, organizaci práce a vzdělávání: „Působí jako neviditelná bariéra omezující naše myšlení a jednání.“ Jeho psaní bylo jako antidepresiva, a když Fisher v roce 2017 spáchal sebevraždu, působilo to, jako by už vám nikdo nechtěl předepsat další recept.

Od té doby vycházejí sborníky Fisherových textů v péči londýnských Repeater Books. Sborník *Post-Capitalist Desire* je přesným přepisem pěti přednášek z cyklu, který Fisher nestihl dokončit. Při čtení se cítíte jako v aule londýnské Goldsmiths University, kde zrovna Fisher rozvíjí svoje myšlenky: těkají, jako by si je zkoušel na studentech a teorie se rodily z diskuzí. Jestliže Fisher už dříve naučil svoje čtenáře a posluchače, aby byli důsledně kritičtí a ostrážiti k nástrahám kapitalistického realismu, v *Post-Capitalist Desire* je chtěl povzbudit k myšlení přesahujícím jeho hranice.

Fisher se vrací k šedesátým a sedmdesátým létům, kdy kontrakultura téměř vydobyla nový svět mimo kapitalistický systém. Snaží se poučit od „příznaků světa, který mohl být svobodný“. Opakovaně se studenty čte Herberta Marcuseho a jeho knížku *Éros a civilizace*, která pomohla zažehnout studentské nepokoje. V „reading listu“ je také Ellen Willis, hudební kritička časopisu New Yorker, která jako první upozorňovala na nástrahy kontrakultury; festival Woodstock zkritizovala především jako promyšlený podnikatelský záměr. Obloukem se pak Fisher vrací ke starému klišé, že nemůžete protestovat proti kapitalismu, pokud máte v kapse iPhone. Rozebírá tvrzení na drobné částice a pokládá důležité otázky: do jaké míry je naše post-kapitalistická touha pokaždé zajata a svázána kapitalismem samotným? Seznam literatury k Fisherově kurzu je dost dlouhý: číst a hledat odpovědi už musíme sami. *Autor je hudební publicista*

Tip Anny Luňákové
Barbora Kleinhamplová a Eva Kořátková:
12hodinová konference
ArtMap a Institut úzkosti, 2020

„Nestíhám: to je můj permanentní pocit.“ Institut úzkosti ve spolupráci s ArtMap vydal autorskou publikaci Barbory Kleinhamplové a Evy Kořátkové *12hodinová konference* v unikátně vyvedené grafické úpravě Jana Brože. Laureátky Cený Jindřicha Chalupceckého a všestranné umělkyně spustily velkolepý projekt stejnojmenné, inscenované události, záměrně zasazené do nočních hodin, která se poprvé a naposledy konala již v lednu roku 2019 na Ústavu molekulární genetiky AV ČR. *12hodinová konference* se totiž opírala a opírá o roční terénní výzkum autorek se zaměstnankyněmi a zaměstnanci NÚDZ čili Národního ústavu duševního zdraví v Klecanech. Toto nové (2015), ojedinělé vědecké pracoviště se zaměřuje na výzkum duševních chorob a funkcí mozku. A budova skýtá útočiště nejen vědcům, ale i lékařům, pacientům, studentům - a jak odhaluje knižně publikovaný scénář, dále údržbářům, myším, stínovým ředitelům, uklízečkám, skupině Naruto postav a řadě dalších, ostatně hlas je propůjčen i samotné budově. Ledacos na sebe prozradí.

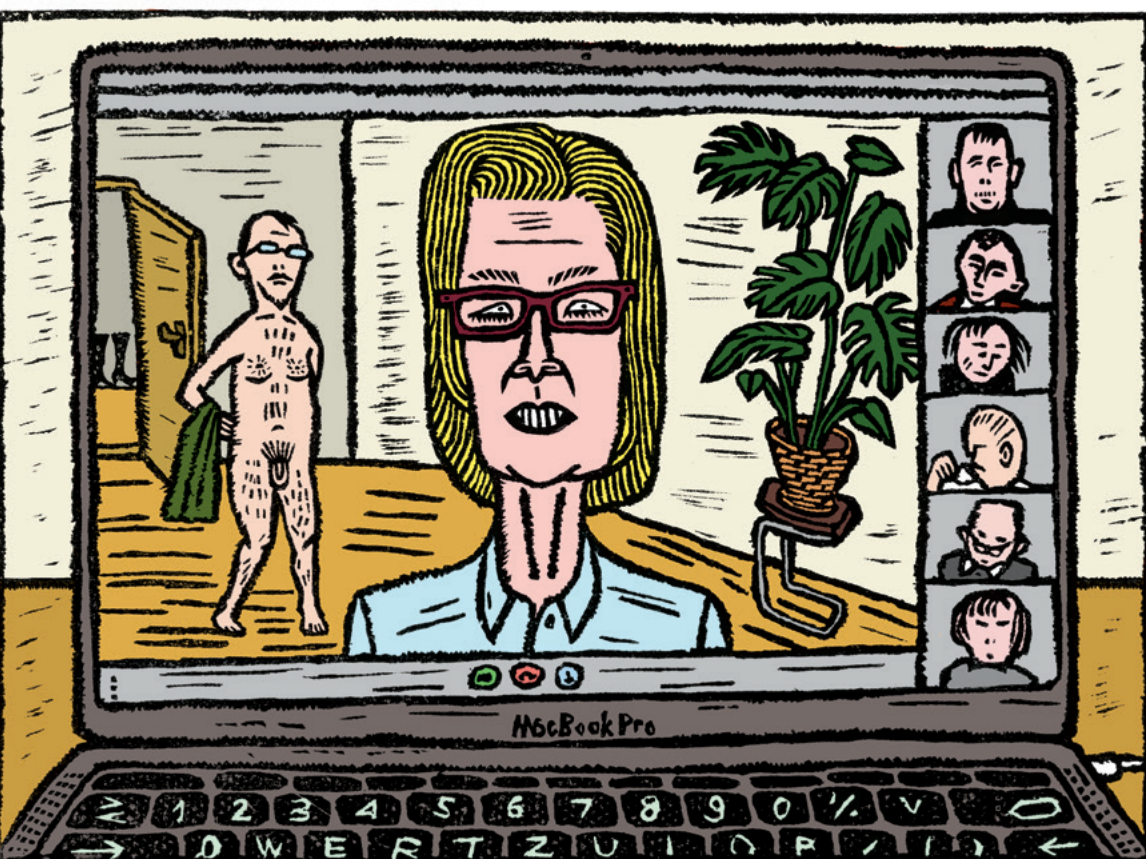
Snahu reformovat psychiatrii v Česku a přispět k rozkrývání příčin duševních poruch (kterých přibývá, v dnešním pandemickém stavu obzvláště), sdílí s NÚDZ právě Institut úzkosti. Ten vytváří prostor pro výzkum těchto poruch, ať už mají podobu ztráty empatie, prohlubujících se nerovností nebo deprese. Institut, spoluzaložený mimo jiné právě Kleinhamplovou a Kořátkovou, „vyzdvihuje individuální příběhy a vize nad obecně známými, kolektivně přijímanými“ a v podobě *12hodinové konference* přináší nejen umělecký, ale i příznačně (ne)veselý pohled do zákulisí velkolepé instituce v Klecanech. Více než sedmdesát rozhovorů je východiskem původní performance, kterou je nyní možno „zhlédnout“ v podobě scénáře. Tři části - Konference, Halucinace a Soud - doprovází i obrazy přímo z ústavu, čímž jsou ještě umocněny výrazně dokumentární rysy celého díla. A je se na co dívat. Scénář je sondou do každodennosti na všech úrovních, do činností ale i snů, zejména takových, které si zapamatujete i dlouho do bdělosti. Psychedelické vize, mnohdy upřímně komické, jemně odhalují i těžko snesitelný tlak a úzkosti těch, kteří jsou povoláni je zkoumat - „Hlas budovy: Ztlumit světla!“ *Autorka je interdisciplinární umělkyně, literátka a literární redaktorka Revue Prostor*



Přesadit se do očí umělce

V covidové uzávěře, kdy si lidé nemohou zajít ani na pivo, čímž – zdá se – ukrutně trpí celá země, zní nářky nad zavřenými galeriemi nadbytečně. Koho to zajímá, když chybí tekutý chleba a trochu toho pohodového posezení s přáteli? Řekněte, kdo dnes potřebuje chodit do galerie.

Linostock Magdaleny Rutové
Topmanažerka na online schůzce a manžel po koupeli
Mezitím
Divoký sen matky na volné noze v lockdownu



Bloumat mezi obrazy, kterým beztak nerozumí, a to jenom proto, že chce vypadat dobře a jako milovník umění někde vyprávět, jak krásné bylo všechno to umění najednou vidět. Neukazuje naopak pandemická krize, jak zbytečné jsou galerie ve věku přesyceném obrazy, které, chceme-li je vidět, najdeme kdykoliv na internetu, a to s erudovaným vzhledem do díla.

Jistě, jde o provokaci, ale zkusme ji vzít chvíli vážně a každý si sám za sebe odpovědět – proč potřebuji chodit do galerie a dívat se na obrazy, sochy, instalace? Je návštěva galerie sociální nutnost, snobská zvyklost, na níž se společnost dohodla jako na jednom z mnoha způsobů, jimiž se přesvědčuje o vlastní kulturnosti? Anebo musíme do galerie proto, abychom dokázali vidět, slyšet, cítit (umění), protože virtuální setkání v internetových galeriích, které se po vypuknutí pandemie rozšířily a zdokonalily, to není ono?

Z mnoha diskusí v pandemické krizi vyplývá, že netrpíme jako společnost ani tak nedostatkem umění, jako nedostatkem jeho tradiční konzumace. Probírají se ztráty ze spotřeby, z konzumního hladovění, nikoli škody způsobené nenaplňováním vnitřní potřeby umění, ať už jde o společnost nebo o jednotlivce. Ze všeho nejvíce byl narušen „galerijní provoz“, poškozeno bylo umění jako podnik, podnikání. Méně – prakticky vůbec ne, protože jinak by se o tom mluvilo – umění jako obecná lidská potřeba, kterou nelze naplnit, aniž by se člověk díla přímo dotýkal v konkrétním prostoru a čase. Umění je všude tolik, takže nikdo nemůže trpět jeho nedostatkem, problémy jsou technické, provozní, asi i proto ministr kultury tuto starost o provoz odkázal na ministra průmyslu a obchodu.

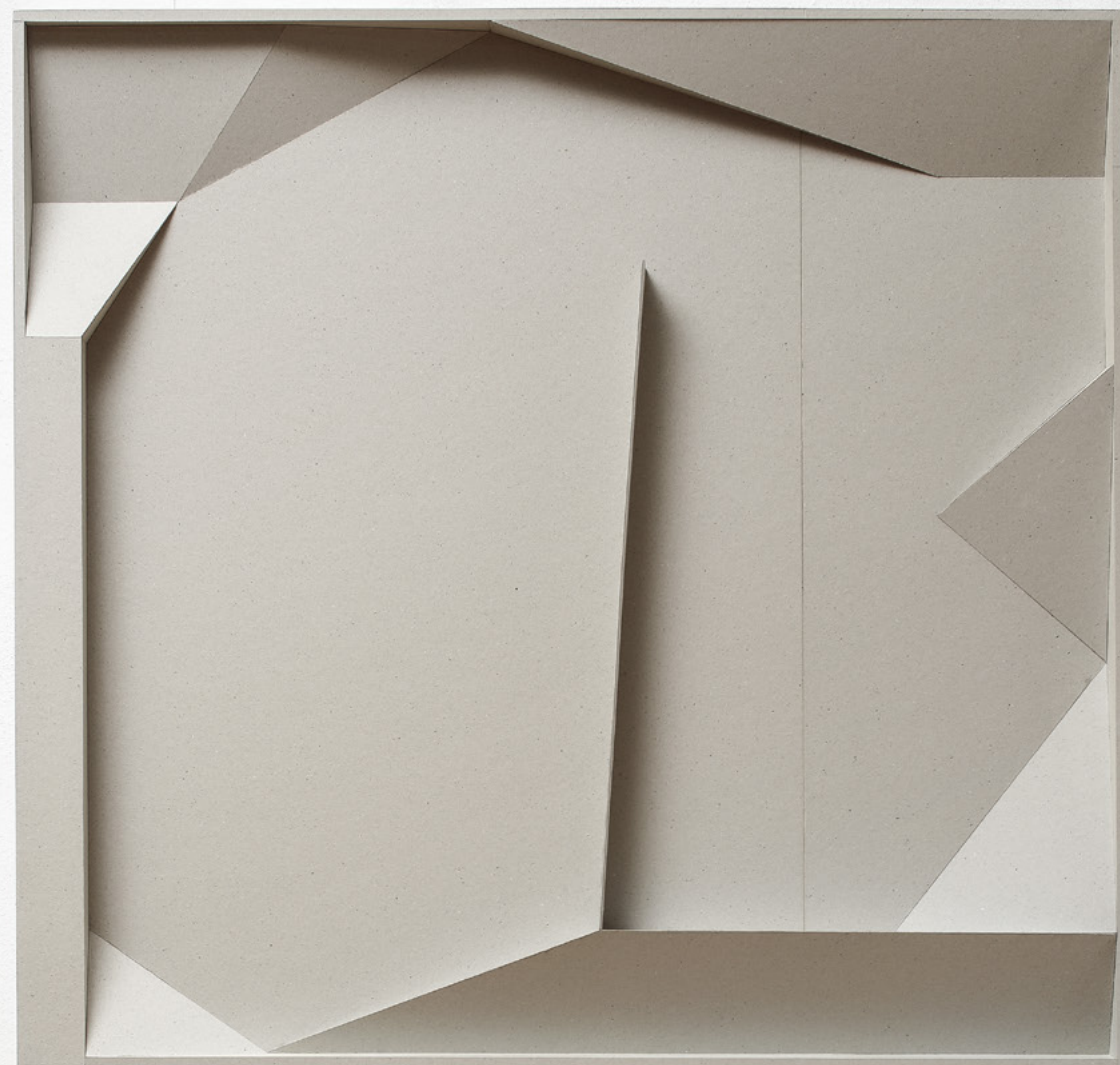
Provoz není totéž, co společenský rituál konzumace umění, tedy společné sdílení uměleckého zážitku, které

při prohlížení na internetu většinou nezažíváme. Jenže co tu chybí? Ona aura originálu, o níž se v souvislosti s uměním tradičně hovoří a kterou uměleckému dílu měla vzít jeho technická reprodukovatelnost, jak tvrdí Benjamin? A není aura už otázkou rozpravy či vyprávění o umění, anebo spíše intersubjektivní kategorie, protože samo od sebe dílo „nezáří“, nevyřazuje nic, a umění se vždy odehrává někde mezi dílem a tím, kdo ho vnímá? Opravdu nemůžu u internetu s Rembrandtovou malbou zažít něco tak silného, jako když ho vidím „živě“ v galerii? Je takový zážitek u počítače pouhé sdílení informace, zatímco v galerii přichází i něco jiného, protože kvůli informacím za uměním nechodíme?

Umění je schopnost zopakovat obecnou ideu, a to tak, že si ji konečně všimneme a že ji díky umělci dokážeme prožít, říkával Schopenhauer. „Že má oči, které poznávají podstatné, ležící mimo relaci věcí, je právě vrozený dar génia. Že je však schopen také nám propůjčit tento dar, přesadit nás do svých očí, to je získané, to je technika umění,“ píše filozof, podle něhož se díky umění dokážeme vytrhnout ze sebe a svého kola utrpení (samsára a nirvána po evropsku) i ze společnosti, a přitom dál s ostatními sdílet krásné a vznešené. Onu obecnou ideu, kterou umělec vidí tam, kde ji ostatní nejsou schopni ani tušit. Právě proto se chodívalo do galerie, kde se dá zažít něco výjimečného – přesahující a zároveň společné všem.

V umění se už neodkrývá krásné a vznešené, ideje, o nichž mluví Schopenhauer, ale v jeho základu nějak zůstávají. I úkol diváka, který přišel umění hledat. Přesadit se do očí umělce – kdo to dnes jen tak dokáže. Proč si to, než zas kdy poběžíme do galerie, pořádně nevyzkoušet nejprve virtuálně u počítače.





G HMP SERVIS SERVICES VÝSTAVY EXHIBITIONS DOPROVODNÉ PROGRAMY ACCOMPANYING PROGRAMMES

**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
út-ne 10–20 h
Tue–Sun 10 am – 8 pm
Knihkupectví & kavárna
Bookshop & Café

**Městská knihovna, 2. patro
Municipal Library, 2nd floor**
Mariánské náměstí 1, Praha 1
T +420 222 310 489
út-st, pá-ne 10–18 h, čt 10–20 h
Tue–Wed, Fri–Sun 10 am – 6 pm,
Thu 10 am – 8 pm
Bezbariérový vstup
Handicapped access

**Colloredo-Mansfeldský palác
Colloredo-Mansfeld Palace**
Karlova 2, Praha 1
T +420 222 232 053
út-ne 10–18 h
Tue–Sun 10 am – 6 pm
Knihkupectví & kavárna
Bookshop & café

**Dům fotografie
House of Photography**
Revoluční 5, Praha 1
T +420 702 283 922
út-st, pá-ne 10–18 h, čt 10–20 h
Tue–Wed, Fri–Sun 10 am – 6 pm,
Thu 10 am – 8 pm
Bezbariérový vstup
Knihkupectví
Handicapped access
Bookshop

**Bílková vila
Villa Bílek**
Mickiewiczova 1,
Praha 6–Hradčany
T +420 233 323 631
út-ne 10–18 h
Tue–Sun 10 am – 6 pm
Čítárna
út-pá 10–17.30 h, so-ne 10–18 h
Reading Room
Tue–Fri 10 am – 5.30 pm
Sat– Sun 10 am – 6 pm

**Zámek Troja
Troja Château**
U Trojského zámku 1, Praha 7
T +420 283 851 614
út-ne 10–18 h
zahrady do 18 h
Tue–Sun 10 am – 6 pm
gardens until 6 pm
Bezbariérový vstup
Handicapped access

**Dům Františka Bílka v Chýnově
František Bílek's House in Chýnov**
Údolní 133, Chýnov u Tábora
út-ne 10–12 h, 13–17 h nebo
po telefonické objednávce na
+420 381 297 230
Tue–Sun 10 am – 12 am, 1 pm – 5 pm
or by previous appointment at
+420 381 297 230

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

VÝSTAVY GHMP

FRANTIŠEK SKÁLA A JINÉ PRÁCE

9. 4. – 29. 8. 2021

DŮM U KAMENNÉHO ZVONU

Výstava *František Skála a jiné práce* je z větší části věnována jeho ne vždy známé knižní ilustrační tvorbě. Během své dosavadní práce se František Skála věnoval ilustracím od dětských knih přes vědecké publikace až po fotografické komiksy a autorské knihy, a to s užitím různých výtvarných technik. Výstava se svou formou prolíná i s řadou dalších aspektů, které souvisejí jak se sochařskou, tak i s malířskou prací či s performancemi Františka Skály. Ve své linii se tak jedná o mimořádnou retrospektivu ilustrátorských děl, která ukazuje zároveň přesahy a rozmanitost autorovy umělecké tvorby. Výstavu doplní komentované prohlídky s Františkem Skálou a hosty, koncert autorské hudební tvorby a performativní vstupy. V souvislosti s vývojem situace spojené s pandemickou krizí naleznete kalendář doprovodných akcí na www.ghmp.cz. Výstava vzniká ve spolupráci s Památníkem národního písemnictví. Kurátor: Zdeněk Freisleben

JIŘÍ THÝN

MLČENÍ, TORSO, PŘÍTOMNOST

25. 5. – 5. 9. 2021

DŮM FOTOGRAFIE

Plánovaná retrospektiva postkonceptuálního fotografa Jiřího Thýna (1977) navazuje na jeho výstavní projekt Předobrazy, prostor, abstrakce, který se v Galerii hlavního města Prahy odehrál přesně před deseti lety v 2. patře Staroměstské radnice. Jako předobraz si tehdy Jiří Thýn vybral čtyři plastiky unikátního českého kubistického sochaře Otty Gutfreunda. Skrze ně ve své volné tvorbě dospěl k objevení dalšího fotografického prostoru, třetí dimenze. Autor médium fotografie sleduje z pozice dnešní doby, v níž se oproti analogové fotografii prosazuje autonomie digitálního obrazu. Letos se Jiří Thýn bude věnovat uměleckému dialogu se známou českou sochařkou Hanou Wichterlovou (1903–1990). Kurátorka: Sandra Baborovská

JAN JEDLIČKA

24. 3. – 8. 8. 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. Na Jedličkových kresbách a malbách se však neobjevuje středomořská ani středočeská krajina, ale tvar abstraktního znaku či struktury. Jeho obrazy nepřinášejí klasickou vizuální reprezentaci, ale jakýsi mentální obraz krajiny. Určujícími prvky Jedličkovy tvorby jsou jeho úctypný vztah ke krajině a zpřítomňování fenoménu času a světla při pohybu krajinou. Pro dílo jako celek je však charakteristický mnohovrstevnatý přístup, jenž se odráží i v systematické práci s rozmanitými médii. Výstava bude výrazně strukturována podle typů procesů, s nimiž autor pracuje: představí rozsáhlé fotografické cykly, malby lokálně nasbíranými pigmenty, kresby a kartografické záznamy, grafické

listy a světlotisky i krátké filmy a videa. Doprovodný program nabídne komentované prohlídky s Janem Jedličkou, Jitkou Hlaváčkovou, Marií Rakušanovou nebo Kateřinou Svatoňovou. Ve spolupráci s Národním filmovým archivem nabídneme sérii promítání krátkých filmů Jana Jedličky, kterou doplní dokument *Jana Jedlička: Stopy krajiny* režiséra Petra Záruby. Edukační aktivity k výstavě zahrnují dva odpolední sobotní workshopy pro rodiny s dětmi a širokou veřejnost. Ve výstavě proběhne *Průzkum a mapování krajiny* a v Edukačním centru v Colloredo-Mansfeldském paláci bude připraven *Experiment s pigmenty*. Dopolední workshopy pro děti s rodiči na mateřských a rodičovských dovolených také nabídnou *Experiment s pigmenty* a dílnu zaměřenou na techniku sítotisku. Výtvarné ateliéry pro dospělé a seniory se zaměří na kresebné experimenty s rudkou a pigmenty i na přípravu barev. V souvislosti s vývojem situace spojené s pandemickou krizí naleznete kalendář doprovodných akcí na www.ghmp.cz. Kurátorka: Jitka Hlaváčková

NEJISTÁ SEZÓNA

12. 5. – 31. 10. 2021

ZÁMEK TROJA

Na květen připravujeme výstavu s příznačným titulem *Nejistá sezóna*, která přinese díla ze sbírek GHMP tematizující pocity nestability, ohrožení a nejistot všeho druhu, ale i možná východiska. Edukační oddělení pořádá sobotní odpolední workshopy v Eko-ateliéru v Zámku Troja pro rodiny s dětmi všech věkových kategorií a širokou veřejnost. Názyv workshopů nastíní tematické okruhy: *Přírodní masky*, *Ornamenty a dekory I, II*. Nabídku aktivit doplní dopolední workshopy pro děti s rodiči na mateřské a rodičovské dovolené, které se zaměří na tematiku nástěnné malby a perspektivy nebo na vztah struktury a kamene. Zámek Troja a jeho zahrady jsou otevřeny od 1. 4. 2021. Kurátorka: Magdalena Juříková

KAMENNÉ POKLADY

PRAŽSKÝCH ZAHRAD

(dlouhodobá expozice)

Nedílnou součástí historických pražských zahrad byla jejich umělecká výzdoba a drobná architektura. Tato umělecká díla, desítky let vystavená rozmarům počasí, postupně ze zahrad zmizela – byla buď nenávratně zničena, nebo musela být nahrazena kopie. Zachráněné originální sochy i architektonické prvky byly uloženy v depozitářích Galerie hlavního města Prahy. Z areálu Zámku Troja jsou to například kamenné kašny s figurálními motivy Nereidek a delfínů, které byly nalezeny 80. letech 20. století při rekonstrukci zámku a zahrad. Na výstavě jsou dále prezentovány sochařské originály z Vrtbovské zahrady, skupina Číňanů z krajinného parku Cibulka nebo braunovské busty z letohrádku Portheimka. Kurátorka: Marie Foltýnová

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, v jejím ateliéru i rezidenčním prostoru, přibližuje osobité dílo umělce, které tvoří významnou položku v kontextu českého a světového moderního umění. V suterénu je badatelům k dispozici nové Bílkovo centrum s archivními materiály týkajícími se umělcova života a tvorby. Sobotní workshop s názvem *Obraz a písmo* nabízí odpolední program pro rodiny s dětmi a širokou veřejnost. Hlavním inspiračním zdrojem se stane knižní tvorba, osobité písmo a grafika Františka Bílka s přesahem do výtvarného experimentu.

FRANTIŠEK BÍLEK A OTOKAR BŘEZINA

(dlouhodobá expozice)

BÍLKOVA VILA

Jedním z nejzajímavějších příkladů tvůrčí spolupráce výtvarného umělce a básníka v kontextu českého symbolismu přelomu století, které se datovalo od roku 1900, jsou kresby Františka Bílka, kterými doprovodil básnický cyklus *Ruce*. Kniha vyšla poprvé v srpnu roku 1901 Bílkovým vlastním nákladem a dočkala se později dalších reedici. Vystavený soubor kreseb z fondů GHMP doplní podle možností i další kresby z majetku Společnosti Otokara Březiny v Jaroměřicích nad Rokytnou a z dalších institucí. Kurátorka: Hana Larvová

CHÝNOVSKÉ VIZE FRANTIŠKA BÍLKA

(dlouhodobá expozice)

DŮM FRANTIŠKA BÍLKA V CHÝNOVĚ

Na výstavě můžete vidět pozoruhodné secesně symbolistní dílo umělce, který si v rodném Chýnově u Tábora vytvořil zázemí pro svou tvorbu v podobě originální autorské varianty rodinného domu s ateliérem. Architektura domu, postaveného Bílkem v roce 1898 z režného cihlového zdiva s dobovými „lidovými“ dřevěnými prvky a dřevořezbami, odkazuje k tradici chýnovského stavitelství. V reprezentativním výběru děl, kde se Bílek představuje především jako sochař, jsou zastoupeny také ukázky originálních nábytkových souborů, které Bílek navrhl pro svou dceru Bertu a syna Františka Jaromíra.

UMĚNÍ PRO MĚSTO

GALERIE VLTAVSKÁ

Na tzv. Vltavských kaskádách u stanice metra Vltavská vznikl v rámci programu *Umění pro město* projekt nové venkovní galerie, který letos obyvatelům i návštěvníkům Prahy nabídne čtyři tematické výstavy. První z nich byla výstava fotografií *Lidé z Vltavské* pouličního fotografa Kevina V. Tona. Další tři kurátorské projekty pro venkovní výstavy v termínech 1. 4. – 25. 6. 2021, 1. 7. – 25. 9. 2021. a 1. 10. 2021 – 25. 1. 2022 vybrala odborná komise v rámci otevřených výzev.

DOPROVODNÝ PROGRAM

Edukační aktivity ve veřejném prostoru pro děti s rodiči na mateřské a rodičovské dovolené nabídnou procházky po Karlově mostě, které se zaměří na Atributy a jejich význam. Komentované procházky z cyklu *Příběhy pražských soch a sousoší* proběhnou v sobotu v ranních hodinách, v nabídce budou dva okruhy po veřejné plastice. Odborný komentář k pomníku Jana Palacha: Jen na objednávku na edukace@ghmp.cz

PRODLOUŽENO

MONIKA IMMROVÁ

TŘÍBENÍ

4. 11. 2020 – sledujte na webu GHMP

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. Kurátorka: Iva Mladičová

XIAO QUAN

NAŠE GENERACE – PORTRÉTY K.

17. 11. 2020 – sledujte na webu GHMP

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: Lù Peng

INFO

Informace o otevření/ukončení výstav a doprovodného programu sledujte na webu, kde termíny v návaznosti na aktuální pandemickou situaci aktualizujeme.



GHMP EXHIBITIONS

FRANTIŠEK SKÁLA AND OTHER WORKS

9. 4. – 29. 8. 2021

STONE BELL HOUSE

The exhibition *František Skála and Other Works* is largely devoted to the artist's lesser-known book illustrations. In his work to date, Skála has created many illustrations for works ranging from children's books, to scientific publications, to photographic comic strips and artist's books, using various art techniques. The form of the exhibition also includes a number of other aspects related to Skála's sculptures, paintings and performances. Following in this vein, the show is an extraordinary retrospective of Skála's illustrations, one that also reveals the overlapping areas and diversity of his artistic work.

The exhibition will be complemented by guided tours with František Skála and guests, a concert of original music, and performance inputs. In connection with the ongoing developments associated with the pandemic crisis, please visit our website for updated information about the accompanying programme: www.ghmp.cz

The exhibition has been organized in collaboration with the Museum of Czech Literature.

Curator: Zdeněk Freisleben

JIŘÍ THÝN: SILENCE, TORSO, THE PRESENT

25. 5. – 5. 9. 2021

HOUSE OF PHOTOGRAPHY

The planned retrospective exhibition of the post-conceptual photographer, Jiří Thýn, (1977) follows up on his exhibition project *Archetypes, Space, Abstraction* which took place in the Prague City Gallery exactly ten years ago on the second floor of the Old Town Hall. At that time, Jiří Thýn chose four sculptures by the unique Czech Cubist sculptor, Otto Gutfreund, as archetypes. Through them, in his non-commissioned works he came to discover yet another photographic space, the third dimension. The author views the medium of photography from the contemporary position in which, compared to analogue photography, the autonomy of the digital image is asserted. This year, Jiří Thýn will focus on an artistic dialogue with the well-known Czech sculptor, Hana Wichterlová (1903–1990).

In connection with the development of the situation in respect of Covid-19, you can find the calendar of accompanying events at www.ghmp.cz.

Curator: Sandra Baborovská

JAN JEDLIČKA

24. 3. – 8. 8. 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 series 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 long-term projects in which he seeks to explore several selected localities, in particular the Maremma region of Italy and the Prague Basin. Instead of depicting the Mediterranean or Central Bohemian landscape, however, his paintings and drawings consist of abstract signs and structures. They are not typical visual representations, but a kind of mental images of the landscape. Defining

elements of Jedlička's artistic creations include a reverential relationship to the landscape and the presence of time and light when moving through the countryside. Nevertheless, each image as a whole is characterized by a multilayered approach that is reflected in his systematic work with a wide range of media. The exhibition will be clearly structured according to the types of processes that Jedlička works with, and will present his extensive photographic series, paintings made using locally gathered pigments, drawings and cartographic records, prints and collotypes, and short films and videos.

The accompanying programme will offer guided tours with Jan Jedlička, Jitka Hlaváčková, Marie Rakušanová and Kateřina Svatoňová. In cooperation with the National Film Archive, we will offer a series of screenings of short films by Jan Jedlička which will be complemented by a documentary called *Jan Jedlička: Traces of a Landscape* by director Petr Záruba. Educational activities connected to the exhibition include two Saturday afternoon workshops for families with children and the general public. The exhibition will include *Landscape Survey and Mapping*; and *Experiment with Pigments* will be prepared at the Education Center in the Colloredo-Mansfeld Palace. Morning workshops for children with parents on maternity and parental leaves will also offer *Experiment with Pigments* and a workshop focused on screen printing. Art studios for adults and seniors will focus on drawing experiments with red chalk and pigments as well as on the preparation of colours. In connection with the development of the situation in respect of Covid-19, you can find the calendar of accompanying events at www.ghmp.cz.

Curator: Jitka Hlaváčková

AN UNCERTAIN SEASON

(long-term exhibition)

TROJA CHÂTEAU

For May, we are preparing an exhibition with an apt name, *An Uncertain Season*, which will bring together works from the GHMP collections that thematise feelings of instability, threat and uncertainties of all kinds but also potential ways out. The education department organises Saturday afternoon workshops in the Eco-studio in Troja Château for families with children of all ages as well as the general public. The names of the workshops outline the thematic areas: *Natural Masks, Ornaments and Decorations I, II*. The range of activities on offer will be complemented by morning workshops for children with parents on maternity and parental leaves, which will focus on the topic of wall painting and perspective and on the relationship between structure and stone.

Troja Château and its gardens are open from 1 April 2021.

Curator: Magdalena Juříková

STONE TREASURES FROM PRAGUE

GARDENS

(long-term exhibition)

TROJA CHÂTEAU

Art decorations and minor architecture formed integral part of historical gardens in Prague. These artworks, exposed to the weather for dozens of years, gradually disappeared from the gardens; either they were destroyed for good or had to be replaced by copies. Surviving original sculptures and architectural elements

have been stored in the depositories of the Prague City Gallery. These exhibits include stone fountains with figures of the Nereids and dolphins from Troja Château, found in the 1980s during the reconstruction of the château and its gardens. The exhibition also presents original sculptures from Vrtbovská Garden, a group of Chinese people from the landscape park Cibulka, or Braun's sculptures from Villa Portheimka.

Curator: Marie Foltýnová

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 aims at demonstrating the overall character of Bílek's artistic idiom, thereby presenting a comprehensive view of his contribution to Czech and international modern art, doing so on a selection of Bílek's works encompassing sculpture, reliefs, drawings, prints, furniture, and pottery. His grandiose achievements are 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 Saturday workshop entitled *Image and Typeface* offers an afternoon programme for families with children and the general public. The main source of inspiration will be Bílek's book design, his distinctive typeface and his prints with an overlap into fine art experimentation.

FRANTIŠEK BÍLEK AND OTOKAR BŘEZINA

VILLA BÍLEK

One of the most interesting examples of the creative collaboration between an artist and a poet in the context of Czech Symbolism at the turn of the century, which began in 1900, are František Bílek's drawings illustrating Březina's collection of poems entitled *Hands*. The series was first published in August 1901 as Bílek's self-published book and was later reissued several times. The exhibited set of drawings from the collections of Prague City Gallery will be supplemented, if possible, by other drawings from the property of the Otokar Březina Society in Jaroměřice nad Rokytnou and other institutions.

Curator: Hana Larvová

FRANTIŠEK BÍLEK'S CHÝNOV VISIONS

(long-term exhibition)

FRANTIŠEK BÍLEK'S HOUSE IN CHÝNOV

This exhibition features extraordinary Art Deco and Symbolist oeuvre of the artist who in 1898 built a house with a spacious studio in his native town of Chýnov near Tábor. The architecture of the house represents an interesting and original version of a redbrick family house featuring "folk" wooden elements and woodcarvings typical of the local vernacular tradition. A representative selection of works presents Bílek mainly as a sculptor and also includes pieces from original furniture sets designed by Bílek for his daughter Berta and his son František Jaromír.

ART FOR THE CITY

VLTAVSKÁ GALLERY

A new outdoor gallery was established at the "Vltava Cascades" near the Vltavská underground station. As part of the *Art for the City* programme, the gallery offers four exhibitions to Prague residents and visitors this year. The first of them has already taken place: the photographic exhibition *People from Vltavská* by street photographer Kevin V. Ton. Three more projects were selected by an expert committee based on open calls; the exhibitions are planned for the following periods: 1 April – 25 June 2021; 1 July – 25 September 2021; and 1 October 2021 – 25 January 2022.

ACCOMPANYING PROGRAMME

Outdoor educational activities for children with parents on maternity and parental leaves will offer walks on Charles Bridge which will focus on the Attributes of Saints and Their Meaning.

Guided walks from the series *Stories of Prague Sculptures and Sculptural Groups* will take place on Saturday mornings; there will be two routes showing sculptural works located in public spaces.

Expert commentary on the monument to Jan Palach: Only when ordered at edukace@ghmp.cz

PROLONGED

MONIKA IMMROVÁ

REFINEMENT

4. 11. 2020 – follow the GHMP website

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 OF K.

17. 11. 2020 – follow the GHMP website

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 those who are left out of civilization, struggling for their very survival and owning but a few necessities, may live happier lives.

Kurátor / Curator: Lü Peng

INFO

Information about the opening/closing of exhibitions and the accompanying programme can be found on the website regularly updated in relation to the pandemic situation.

Jiří Thýn, z cyklu *Tvar, práce a dvě tlustá břicha* / from *Shape, Work and Two Fat Bellies* series, 2019

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

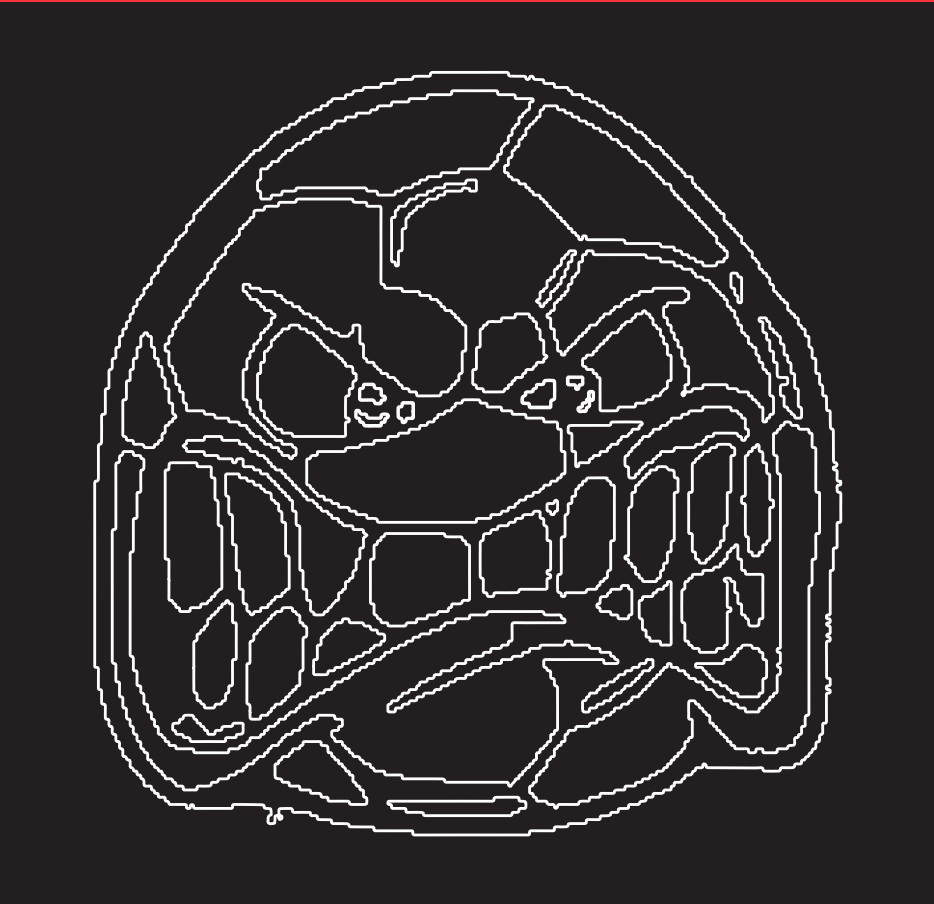
Xiao Quan, Yang Liping tančí na Dlouhé zdi u Mutianyu / Yang Liping dancing on the Great Wall of Mutianyu, 1992, Beijing

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



PLAYLIST FOR QARTAL 02/21

by Anymade Studio



- Frits Wentink & Erik Madigan Heck "The Half Collected Soul"
- Dijit "We're The Death (feat. Ali Talibab & SD)"
- Sockethead "Devotion"
- Smerz "The Favourite"
- Smerz "I Don't Talk About That Much"
- Haroon Mirza & Jack Jelfs "Datura On A Crescent Monn (feat. Gaika)"
- Upsammy "Worm"
- Vilod "Mosaic"
- Beatrice Dillon & Kuljit Bhamra "Square Fifths"
- trnc6 "Don't Call Me I'll Call You"
- Amandra "Kapsalon"
- Lord Of The Isles "Skylark (Linkwood Remix)"
- Roman Flügel "All The Right Noises"
- Dorisburg "Votiv"
- Andras "River Red (Madalyn Merkey Remix)"
- Bell Towers "Privacy (Dj Python Remix)"
- Ange Halliwell & Petra Hermanová "Summer Interlude"
- Ville Valton "En Kuollukaa Nuorena"
- Shit & Shine "57youyoi-Drinkin"
- Steve Pepe "Vivere In Diagonale"
- 33emybw "Seeds Of The Future"
- Laksa "Ardhall"
- Hoshina Anniversary "Michinoku"
- Houschyar "Melanzani"
- Zamia Lehmanni "Invocation To Secular Heresies"



Playlist

sptfy.com/qartal02

MEMBER

VOUCHER MEMBER

690 Kč / rok

Umění bez omezení Art without Limits

MEMBER PLUS

VOUCHER MEMBER PLUS

1 690 Kč / rok



Member



Patron

PATRON

od 10 000 Kč / rok



MEMBER

Umění bez
omezení Art without Limits