





Nejistá sezóna
An Uncertain Season
Zámek Troja
Troja Château



Pro tradiční sochařskou výstavu v prostorách Zámku Troja jsme tentokrát zvolili výběr děl z našich sbírek, který by měl zcela či metaforicky tematizovat nejen nejistotu, ale i pocity ohrožení, balancování mezi různými možnostmi, nestabilitu - a to v nejrůznějších kontextech. Zprvu se zdálo, že k tomuto záměru nebudeme mít dost materiálu, ale překvapivě jde o motiv poměrně blízký uvažování mnoha umělců různých generací. Rozhodli jsme se jít tímto směrem jednak z důvodu, který je nasnadě a který nás pronásleduje déle než rok bez toho, že by přicházel nějaký zaručený zlom směřující ke konci kritické pandemické situace. Chtěli jsme ušetřit umělce, který by zde investoval své síly do monografické výstavy, zklamání z toho, že by nakonec nebyla přístupná veřejnosti. Naskytl se nám tak po dlouhé době příležitost zahledět se do obsahu naší kolekce pod dosud nevyzkoušeným úhlem.

Nejistotami a určitou bezvýchodností jsme zmítáni od loňského jara. Tento stav ale prožíváme s různou intenzitou v průběhu života mnohokrát a za různých okolností. V umění se proto objevují odkazy k němu stejně tak přirozeně a nevyhnutelně. Někdy je to velice niterně prožívaná a traumatizující zkušenost, která prostoupí výsledné dílo, jindy je to otázka obecnější úvahy o smyslu a povaze naší existence či projev hledání duchovní harmonie nebo víry. Je příznačné, že se toto téma objevuje zejména ve vyhrocených společenských situacích (např. tzv. osmičkové roky), ale také v traumatizujících letech normalizace či porevoluční deziluze. Předkládáme určitý vzorek názorů, které jsou svázány jak s osudovými společenskými pohyby, tak také s osobními dilematy jednotlivých autorů či obojím zároveň.

For the traditional sculpture exhibition at the Troja Château, we have this time chosen a selection of works from our collections which should fully or metaphorically thematize not only uncertainty but also feelings of danger, balancing between different possibilities, instability - all in various contexts. At first it seemed that we would not have enough material to realize this ambition but, surprisingly, it is a motif relatively close to the thinking of many artists of different generations. We decided to go in this direction partly for a reason that is obvious and which has haunted us for more than a year, without any guaranteed turning point to indicate the end of our critical pandemic situation. We wanted to spare artists the disappointment of investing their energy in a monographic exhibition here that would eventually not be open to the public. This gave us the opportunity, after a long period of time, to look at the content of our collections from a certain, as yet untested, angle.

We have been wracked by uncertainties and a degree of hopelessness since last spring. However, we have to experience this condition during our lives many times, with varying intensity and under various circumstances. References to it therefore appear in art just as naturally and inevitably. Sometimes it is a very inward and traumatising experience that permeates the final work, other times, it is a more general reflection on the meaning and nature of our existence or a manifestation of the search for spiritual harmony or faith. It is characteristic that this topic appears in acute social situations (e.g. in the so-called “magic 8 years” - years ending with the number 8 in modern Czech history), but also in the traumatizing years of normalization or post-revolutionary disillusionment. We present a particular sample of views, which are connected both with fateful social movements and with the personal dilemmas of each of the artists, or both at the same time.



Vystavující Artists

**Karel Nepraš
Stanislav Kolíbal
Vladimír Janoušek
Jitka Svobodová
Karel Malich
Radoslav Kratina
Pavla Sceranková
Matěj Smetana
Petr Lysáček
Jiří Beránek
Aleš Veselý
Jaroslav Róna
Jindřich Wielgus
Hana Wichterlová
František Hodonský**

Nejistá sezóna *An Uncertain Season*





Přepadení králíkárný / The Ambush of a Rabbit Hutch, 1968-1970
kombinovaná technika / mixed media, 180 × 248 × 70 cm
GHMP P-1526, získáno / acquired in 2016

Karel Nepraš, významná osobnost generace 60. let, patří k autorům, kteří nikdy nešetřili ironií a černým humorem. V tomto případě jde o mnohvrstevnaté dílo, které vzniklo jako řada dalších autorových prací nejspíš velice spontánně. Poté, co se zúčastnil Mezinárodního symposia prostorových forem v Ostravě, kde vznikla legendární *Rodina připravená k odjezdu* (1969) reagující na nástup normalizace, věnoval svou pozornost litině, se kterou se sblížil natolik, že ji už nikdy nepřestal používat. Znamenala pro něj přechod od drátěných červených figur ke kompaktnějšímu materiálu, který však považoval za příliš statický a lapidární, a tak se rozhodl prostřednictvím převodů, klik a řetězů sochy rozpohybovat (ve Špálově galerii se odehrála v roce 1969 výstava *Račte točit*, kde dominovaly práce s integrovanými převody a návštěvníci byli vyzváni k jejich používání). Zároveň pro něj zůstalo silným a aktuálním téma dialogu, které si přenesl z předchozí éry autora kresleného humoru i do plastické tvorby. V letech po vpádu „bratrských“ vojsk, kdy nemohl vystavovat, nabralo toto téma hořký a rozporuplný význam, neboť otevřený dialog byl znemožněn a jeho podoby byly spíše tragické, v lepším případě tragikomické. To vyjadřují v bohaté míře všechny práce, ve kterých jsou litinové siluety hlav „zpřevodovány“ – buď vzájemně, nebo jsou ovládány zvenčí klikou. Nepraš tu naráží na způsoby mentálního nátlaku, kterému jsme byli vystaveni a z kterého téměř nebylo úniku, protože klec, ve které jsme mohli přežívat, byla dříve či později podrobena kontrole.

Karel Nepraš, an important figure in the generation of the 1960s, is an artist who never held back on irony and black humour. In this case, it is a multi-layered work which, like many other works by the artist, was probably created in a very spontaneous way. After participating in the International Symposium on Spatial Forms in Ostrava, where the legendary *Family Ready to Leave* (1969) was made in response to the onset of normalization, he focused on the use of cast iron, which he became so attached to that he never stopped using it. For him, it meant a transition from red wire figures to a more compact material which, however, he considered too static and laconic, so he decided to make the sculptures move, using gears, cranks and chains (an exhibition called *Please turn!* took place in the Václav Špála Gallery in 1969, dominated by works with integrated gears, which visitors were invited to use). At the same time, the theme of dialogue, which he retained from his time as a cartoonist, remained strong and topical for him, and he carried it over into his sculptural works. In the years after the invasion of the “brotherly” troops, when he was not allowed to exhibit his works, this topic took on a bitter and contradictory significance as open dialogue was prevented and its forms were rather tragic, at best tragicomic. This is abundantly expressed in all the works in which cast-iron head silhouettes are “geared” – either connecting to each other or they are controlled from the outside using a crank. In this way, Nepraš refers to the modes of mental pressure to which we used to be exposed and from which there was almost no escape, because the cage in which we could survive was sooner or later subjected to inspection.



Sál Hall: 2
Stanislav Kolíbal (1925)

Nejistá sezóna *An Uncertain Season*

Vratká poloha / Shaky Position, 1968
kov / metal, 119 × 115 × 10 cm
GHMP P-1363, získáno / acquired in 1988

Stanislav Kolíbal, jeden z nejvýznamnějších československých neoavantgardních umělců 60. let, svým dílem také vstoupil do kontextu světového moderního sochařství 20. století. Kolíbalovo dílo *Vratká poloha* v sobě zadržuje rozličné časy. Buď zachycuje okamžik těsně před sesunutím horní poloviny a jejím pádem (a tím zmaření rovnováhy), anebo stav, kdy obě poloviny symbioticky levitují jedna na druhé a představují tak zvrátový moment, u něž si ještě nejsme jisti, jakou trajektorii se vydává. Ať tak či onak, máme před sebou umělecké dílo, jehož autor se celoživotně přiznává, že hlavním motivem jeho práce je moment lability, a to právě její časovosti. Není v tomto případě rovněž nedůležité, že dílo je natřeno černou barvou a je zhotoveno z kovu, a co víc, datováno je rokem 1968. Všechny tyto kvality vnáší do Kolíbalovy plastiky chladné vlastnosti politické nejistoty, a přeneseně i jakési úvahy o stavu, v němž se nacházíme nyní. V jaké fázi probíhající krize se nacházíme? Jsme v nějakém zlomu, nebo už jsme za hraničním bodem a padáme?

Stanislav Kolíbal, one of the most important Czechoslovak neo-avant-garde artists of the 1960s, also entered the context of global modern sculpture of the 20th century with his work. Kolíbal's work *Shaky Position* encompasses various times. It either captures the moment just before the upper half slides off and falls (and thus destroys the balance), or a state in which the two halves symbiotically levitate on each other and thus represent a turning point whose trajectory is as yet unclear to us. Either way, we see before us a work of art by a creator who has stated all his life that the main motive of his work is the moment of lability, precisely, its temporality. It is also not without relevance in this case that the work is painted black and made of metal, and what is more, dated 1968. All these features bring to Kolíbal's sculpture the cold properties of political uncertainty, and, figuratively speaking, a kind of reflection on the state we are in now. What stage of the current crisis are we in? Are we at a turning point, or are we already beyond the tipping point and falling?



Škrtnutím pera / With the Stroke of a Pen, 1986
dřevo, železo, v. / wood, iron, h. 193 cm
GHMP P-1485, získáno / acquired in 1988

Pro Janouškovu sochařskou tvorbu je klíčové zaujetí figurální tematikou, kterou ani při značné radikalizaci formy nikdy neopustil. Svůj charakteristický umělecký výraz nachází Janoušek kolem poloviny šedesátých let, kdy vstupuje do českých dějin jako sochař používající nové tvůrčí přístupy. Nejprve své plastiky svařuje, a pak montuje za použití plechu, šroubů, matek, provázků i táhel. Pracuje s vrstvenými, různě spojovanými a částečně pohyblivými elementy z odlišných materiálů. Zaujetí pohybem je zřejmě zejména od sedmdesátých let, kdy vytváří sochy-reliéfy, jejichž části se dají nastavovat do variabilních poloh. I při použití nových technik zůstává ve středu sochařova zájmu figura, ať stylizovaná, či transformovaná do podoby zvláštních strojových mechanismů. Jakési neúprosné otáčivé „kolo osudu“, jehož je člověk tvůrcem i obětí, představuje také černě zbarvená plastika ze sbírek GHMP *Škrtnutím pera* (1986). Název sochy je zřejmým odkazem k represím tehdejšího politického systému, kdy se Janoušek sám stal pro svůj nekompromisní postoj v období normalizace nežádoucím a jako takový byl nucen stáhnout se z veřejného života a žít v ústraní. *Škrtnutím pera* tak reflektuje, obdobně jako celá řada dalších Janouškových děl, tíživou dobovou atmosféru a současně autorův osobní příběh.

Of key importance in Janoušek's sculptural work is his interest in figural topics, which he never abandoned, even with a considerable radicalization of form. Janoušek finds his characteristic artistic expression around the mid-1960s when he enters Czech history as a sculptor using new creative approaches. He first welded his sculptures and then assembled them using sheet metal, bolts, nuts, strings and rods. He worked with layered, variously connected and partially moving elements made of various materials. His fascination with movement was evident especially from the 1970s when he created sculptures-reliefs, parts of which could be adjusted to variable positions. Even with the use of these new techniques, the figure remains the focus of the sculptor's interest, whether stylized or transformed into the form of special machine mechanisms. A kind of relentless revolving "wheel of destiny", of which man is both the creator and the victim, is also represented by a black-coloured sculpture from the collections of the GHMP called *With the Stroke of a Pen* (1986). The title of the statue is an obvious reference to the repressive political system of the time, when Janoušek himself became undesirable because of his uncompromising stance during the period of normalization and as such was forced to withdraw from public life and live in seclusion. *With the Stroke of a Pen* thus reflects, similarly to a number of Janoušek's other works, the oppressive period atmosphere as well as the author's personal story.



Oheň II / Fire II, 1989
drát, textil, barva, v. / wire, textile, colour, h. 200 cm
GHMP P-1392, získáno / acquired in 1991

Brzy po ukončení akademického studia malířství na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se hlavním polem působnosti Jitky Svobodové stala kresba. Inspirací se jí staly nejvšednější detaily každodenní reality: potrubí nebo lešení, komíny, později nádoby nebo také přírodní motivy jako oheň, mraky či kouř. Minimálními prostředky oprošťuje své často až banální náměty od specifických kvalit - zůstává esence, dotýkající se jejich neuchopitelné filosofické podstaty. Od poloviny sedmdesátých let se médium kresby začíná prolínat s tvorbou objektů. I ty jsou však kresebné: velmi subtilní, abstrahované, z křehkých materiálů jako dráty a papír.

Objekt s názvem *Oheň II* (1989) velmi dobře charakterizuje všechny zmíněné kvality. Jeho konstrukce je vytvořena ze subtilního drátu obaleného tenkou vrstvou látky. Ta je kolorována jasnými barvami, což je prvek, který jednoznačně odlišuje autorčiny objekty od obvykle monochromních kreseb. Zůstává efemélnost záznamu přírodního procesu a abstraktní povaha nehmotné představy či dojmu z něj. Ačkoliv na počátku přechodu k tomuto citlivějšímu médiu stály důvody spíše existenční, ne náhodou bezprostředně korespondovaly se všeobecnou tendencí k dematerializaci umění, která na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, s nástupem performance a konceptuálního umění i pod vlivem vývoje politické situace, značně sílila.

Soon after graduating from academic study of painting at the turn of the 1960s and 1970s, drawing became the main field of activity for Jitka Svobodová. She was inspired by the most common details of everyday reality: pipes and scaffolding, chimneys, later on, crockery, or even natural motifs such as fire, clouds or smoke. With minimal means, she rids her often even banal topics of their specific qualities - what remains is the essence, their incomprehensible philosophical substance. From the mid-1970s, the medium of drawing began to overlap with the creation of objects. However, they also suggest drawing: very subtle, abstracted, made of fragile materials such as wire and paper.

The object called *Fire II* (1989) very well characterizes all of the above-mentioned qualities. Its structure is made of fine wire wrapped in a thin layer of fabric. It is brightly coloured, which is an element that clearly distinguishes the artist's objects from the usually monochrome drawings. The ephemerality of the recording of the natural process and the abstract nature of the intangible idea or impression of it remain. Although the reasons for the start of the transition to this more sensitive medium were rather existential, they did coincide directly with the general tendency to dematerialize art, which grew considerably stronger at the turn of the 1960s and 1970s with the advent of performance and conceptual art, and also under the influence of the political developments.

Za stolem / At the Table, 1985
pastel na papíře / pastel on paper, 100,3 × 73,5 cm
GHMP K-2452, získáno / acquired 1985

Proudící energie ve slyšitelném prostoru
Flowing Energy in Audible Space, 1984
pastel na papíře / pastel on paper, 100,2 × 73,5 cm
GHMP K-2454, získáno / acquired 1985

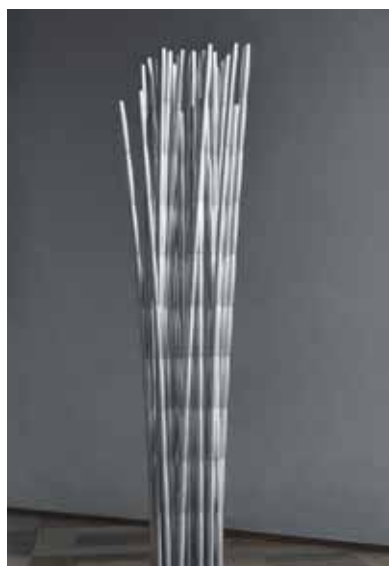


Karel Malich byl malířem, kreslířem, sochařem a grafikem, ale především kultovní osobností české umělecké scény. Vynikal mimořádnou citlivostí, morální i uměleckou integritou, ale také svéráznou duchovní filozofií. Od počátku šedesátých let se Malichova původně figurativní tvorba obrátila k čisté abstrakci převážně geometrických soch a reliéfů, aby se pak během sedmdesátých let vrátila obloukem zpět k pozorování skutečnosti. Tentokrát však prostřednictvím autentických vizí, zaznamenávaných z bezprostřední blízkosti - z pohledu autora do vlastní hlavy, kde se v záblescích odráží celý vesmír.

Rozhodujícím okamžikem byl zážitek vnitřního prozření, kdy jeho práci nadále předurčují jeho vnitřní duchovní hnutí, která vrcholil viděním zdrojů vesmírné energie a světla v sobě samém. Záznamy obrazů této subjektivní reality jsou zpravidla symbolicky ohraničené oválem, naznačujícím přirozený segment fyzickým okem viděného světa, a stávají se přesným otiskem autorova vnitřního pohledu v určitém nepatrném okamžiku. Výjev pak znázorňuje například jen část autorovy ruky a určité nejasně ohraničené části okolních věcí a postav (např. *Má ruka podírající hlavu a tři za stolem*, 1980). Karel Malich svá vidění zaznamenává ve stovkách variant dvěma různými způsoby - v barevných pastelových kresbách a v drátěných prostorových objektech. Kresby jsou založeny na myšlence jednoty jedince a vesmíru. Na hluboké harmonii, kterou můžeme hledat jen sami v sobě. V ústraní, které nám dnešní doba, plná paradoxů, nabízí.

Karel Malich was a painter, draughtsman, sculptor and graphic artist, but above all a cult figure of the Czech art scene. He was known for his extraordinary sensitivity and moral and artistic integrity but also for his distinctive spiritual philosophy. From the beginning of the 1960s, Malich's originally figurative work turned to the pure abstraction of predominantly geometric sculptures and reliefs, only to return to the observation of reality during the 1970s. This time, however, it was reality seen through authentic visions, recorded from close proximity - from the point of view of the artist looking into his own head, where the whole universe is reflected in flashes.

The decisive moment was the experience of inner enlightenment when his work was still predetermined by the spiritual workings of his mind, which culminated in his seeing the sources of cosmic energy and light within himself. The recordings of images of this subjective reality are usually symbolically delimited by an oval, indicating a natural segment of the world as seen through the physical eye, and become an exact imprint of the artist's inner view at a specific moment. The image shows, for example, only a part of the artist's hand and certain vaguely demarcated parts of the surrounding things and figures (e.g. *My Hand Supporting My Head and Three at the Table*, 1980). Karel Malich records his visions in hundreds of variants and in two different ways - in colourful pastel drawings and in spatial wire objects. The drawings are based on the idea of the unity of the individual and the universe, on a deep harmony that we can only look for in ourselves. In the seclusion that we are offered in today's paradox-laden times.



Sál Hall: 5
Radoslav Kratina (1928-1999)

Nejistá sezóna *An Uncertain Season*

Variabilní křivky / Variable Curves, 1979
hliník / aluminium, 100 × 24 × 24 cm
GHMP P-1349, získáno / acquired in 1988

Tyčová formace / Rod Formation, 1983
hliník / aluminium, 275 × 20 × 20 cm
GHMP P-1348, získáno / acquired in 1988

Rám s formou /L/ / Frame with a Form /L/, 1984
hliník / aluminium, 22 × 22 × 10 cm
GHMP P-1350, získáno / acquired in 1988

Mřížka s formou /L/ / Grid with a Form /L/, 1985
chrom, mosaz / chrome, brass, 22 × 22 × 10 cm
GHMP P-1351, získáno / acquired in 1988

Dílo Radka Kratiny, jednoho ze zakládajících členů Klubu konkréťtistů, je založeno na principu střetu dvou protikladných vlastností. Na jedné straně jsou plastiky zhotoveny z chladného kovu čistě průmyslovým způsobem, čímž jsou zbaveny jakéhokoli prvku autorské rukodělnosti, na straně druhé svou stavbou umožňují měnit podobu či strukturu. Výběr Kratinových děl respektuje logiku výše popsaných fenoménů a zároveň i kontrast měřítka lidského těla (*Tyčová formace*), absolutní podřízení hierarchizaci vnitřních elementů (*Rám s formou /L/*) či zviditelnění množství tvarových formací odehrávajících se uvnitř rastru či mřížky (*Mřížka s formou /L/*). Kontrasty Kratinových děl nám vpuštěním cizí invence do racionálních struktur připomínají, že vztahové sítě současné společnosti už dávno nejsou formovány čistě racionálně, ale naopak je třeba jim propůjčit lidský pohled.

The work of Radek Kratina, one of the founding members of the Club of Concretists, is based on the principle of the clash of two opposing characteristics. On the one hand, the sculptures are made of cold metal in a purely industrial way that deprives them of any element of the artist's craftsmanship, on the other hand, their construction allows them to change their form or structure. The selection of Kratina's works respects the logic of the above-described phenomena and, at the same time, the contrast of the scale of the human body (*Rod Formation*), the absolute subordination to the hierarchization of internal elements (*Frame with a Form /L/*) and the visibility of a number of shape formations taking place inside a raster or grid (*Grid with a Form /L/*). The contrasts of Kratina's works, by introducing extraneous invention to rational structures, remind us that the relational networks of contemporary society are no longer formed purely rationally, but, on the contrary, must be given a human perspective.

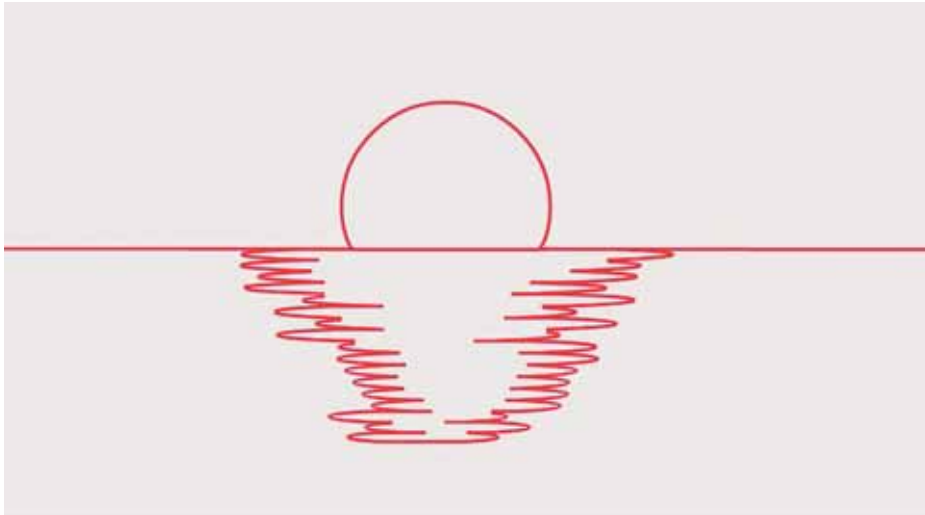


Up! #1, 2007
video, délka / length 8 s.
GHMP F-0722/001, získáno / acquired in 2015

Up! #1, 2007
kombinovaná technika, dřevo, d. / mixed media, wood, l. 150 cm
GHMP F-0722/002, získáno / acquired in 2015

Sochy Pavly Scerankové mají často performativní charakter a jsou založeny na interakci autorky či diváka se samotným dílem. Odehrávají se v čase, během něhož se socha aktivuje a rozvine svůj akční potenciál. Někdy může akce trvat 8 vteřin, jako v případě ve videu představené sochy *Up!*, která se pod tlakem skládá, aby se vždy zase svou vlastní silou zdvihla. Jindy trvá její průběh několik týdnů, jako v instalaci *Planetární systém* (GHMP, 2013), kde návštěvníci a kustodky po dobu výstavy pletli šály z obřích klubek - planet. Tyto performance, v nichž dochází k osobnímu setkání člověka a sochy, mohou být natočeny na video, čímž vzniká „video-socha“. Někdy socha funguje jako objekt k obývání nebo k pohybování (*Jedu*, 2009; *Jdi pryč - vrať se*, 2009), často je však performativní funkce jen naznačena, a realizována může být v našich představách: raketa odletí do vesmíru (*Sedm vteřin*, 2013). Podstatou těchto interakcí jsou ve většině případů fyzikální či kinetické principy objektů či instalací - jsou to objekty určené k mechanickému pohybu nebo k deformaci. Objekty Pavly Scerankové tak dobře korespondují se současnými neuro-filosofickými teoriemi „vtěleného poznání“, podle kterých hlubokému porozumění vždy předchází fyzický prožitek. Tato zjištění se zdají být extrémně důležitá v době, kdy nám většinu vjemů zprostředkovávají digitální média a skutečnost mohou deformovat.

Pavla Sceranková's sculptures are often of a performative nature and are based on the interactions of the artist or the viewer with the work itself. They take place in the period of time during which the statue is activated and develops its action potential. Sometimes the action can take eight seconds, as in the case of the sculpture *Up!* presented in the video, which folds under the pressure of having to always raise itself using its own force. At other times, its course lasts several weeks, as in the installation *Planetary System* (GHMP, 2013) where visitors and female gallery attendants knitted scarves from giant balls of wool - planets - during the exhibition. A video can be recorded of these performances in which the personal encounter of a person and a sculpture takes place, thus creating a "video sculpture". Sometimes a statue works as an object to be inhabited or set in motion (*I Go*, 2009; *Go Away - Come Back*, 2009), but often the performative function is only indicated and can be realized in our imagination: the rocket flies into space (*Seven Seconds*, 2013). The essence of these interactions is in most cases the physical or kinetic principles of the objects and installations - they are objects intended for mechanical movement or distortion. In this way, Pavla Sceranková's objects correspond well with contemporary neuro-philosophical theories of "embodied cognition" according to which deep understanding is always preceded by physical experience. These findings seem to be extremely important at a time when most of our perceptions are mediated by digital media which can distort reality.



Návod 4: *Západ slunce* / *Instruction 4: Sunset*, 2009
video, délka / video, length 7.30 min
GHMP F-0904/004, získáno / acquired in 2020

Matěj Smetana vytváří hravé instalace, komiksy a videa, ale nevyhýbá se ani vážným společenským a politickým tématům. U zrodu jeho děl stojí otázka „co by se stalo, kdyby...?“, a následuje stanovení pravidel jako při společenské hře. Tyto podmínky pak stanoví jednoduché, jasné postupy a omezení, včetně započtení prvku náhodných okolností, charakteristického i pro laboratorní práci. Některá díla tak navozují dojem pseudovědeckého, tedy uměleckého výzkumu, a jejich forma bývá založena na práci s organickými materiály, například rostlinami, nebo s objekty připomínajícími fyzikální přístroje, ovšem vždy s nádechem kutilství a recese. Téma světa jako velké laboratoře, v níž každý sám i všichni dohromady hledáme návod, jak dál žít a zachovat sebe i planetu. Návodů lze najít jediným kliknutím myši nespočet. Ale řekněme si upřímně – fungoval už někdy nějaký? Nebo je čas spoléhat na vlastní intuici?

Série *Návody*, do níž patří i *Západ Slunce*, patří k typickým „postupům“, kdy se umělec buď pokouší určitý objekt vyrobit sám (*Myslím, že tento objekt není možné vyrobit*, 2010), nebo podává pouze návod pro diváka. V sérii animací *Návody*, inspirované instruktážními videi s doprovodnou „elevator music“, nabízí konkrétní rady, jak si tato umělecká díla podomácku vyrobit. Součástí série, a také sbírky GHMP, jsou dále videa *Krystal*, *Trilobit* a *Vesmír*.

Matěj Smetana creates playful installations, comic books and videos, but also does not avoid serious social and political topics. At the birth of his works is the question “what would happen if...?”, followed by the establishment of rules, as in a social game. These conditions set out simple, clear procedures and limitations, including the incorporation of an element of random circumstance, characteristic of laboratory work. Some works thus give an impression of pseudo-scientific, i.e. artistic research, and their form is based on work with organic materials, such as plants, or with objects resembling physical devices, but always with a touch of the DIY spirit and practical joking. The theme is the world as a large laboratory in which each of us independently and all of us together seek instructions on how to continue to live and preserve ourselves and the planet. Countless instructions can be found with a single click of the mouse. But let's be honest - have any of them ever worked? Or is it time to rely on one's own intuition?

The series *Instructions*, which also includes *Sunset*, is one of the typical “procedures” whereby the artist either tries to make an object himself (*I Think It Is not Possible to Make this Object*, 2010), or only provides instructions to the viewer. In the series of animations *Instructions*, inspired by instructional videos with accompanying “elevator music”, he offers specific advice on how to make these works of art at home. The series, as well as the GHMP collection, also includes the videos *A Crystal*, *A Trilobite* and *The Universe*.



Rozcestí / A Crossroads, 1992
svařované železo / welded iron 450 x 450 cm
GHMP P-1410, získáno / acquired in 1993

Původem ostravský umělec Petr Lysáček, se volně pohybuje na ostravské i pražské scéně. Za studií byl součástí pražské skupiny Pondělí (1989–1993), organizoval v Ostravě kontroverzní akční festival *Malamut* a stal se také jednou z výrazných postav generace 90. let z okruhu pražské galerie MXM. Jeho dílo, ať už objekty, obrazy nebo instalace, zpochybňuje formy i obsahy a ke skutečnosti se staví skepticky a ironicky, až na výjimky (*Co s nimi. Portréty českých filozofů*, 2007) pak také s odlehčujícím odstupem a sebeironií. Ve svých obrazových i objektových kolážích téměř vždy pracuje s nalezenými prvky - tzv. „ready-mades“, tak jako například i v díle *Rozcestí*, jehož součástí je klasická dětská sedačka firmy Thonet. Sedačka je postavena na kolejnice, které se rozbíhají do tří stran, takže pohyb dopředu se zdá nemožný. Autor sám své dílo komentuje takto: „My dospělí jsme otupení systémem, spoustu věcí už neřešíme. Jenže děti to mají jinak. To, co my bychom už dávno nechali, protože to vnímáme jako neřešitelné a zbytečné, je pro děti fascinující a řeší to jednoduše a bez problémů. Nám se jeví, že takhle dál pokračovat nelze, ale dítě se nezastaví a jede dál.“ Motiv *Rozcestí* i hravý přístup Petra Lysáčka jsou pro dnešní dobu mimořádně inspirativní. Pokud někdy lidstvo stálo na rozcestí a nevidělo cestu vpřed, je to právě dnes. Kreativní řešení jsou ta jediná možná.

Originally an Ostrava artist, Petr Lysáček moves freely in both the Ostrava and Prague art scenes. During his studies, he was part of the Prague group Pondělí (1989–1993), he organized the controversial *Malamut Performance Meeting* in Ostrava and also became one of the prominent figures of the 1990s generation in the circle of the Prague-based MXM gallery. His work, whether objects, paintings or installations, questions forms and contents and is sceptical and ironic about reality, with a few exceptions (*What Shall We Do With Them. Portraits of Czech Philosophers*, 2007), and also possesses breathing space and self-irony. In his pictorial and object collages, he almost always works with found elements - so-called “ready-mades”, such as, for example, in the work *A Crossroads*, part of which is a traditional child’s seat made by the Thonet company. The seat is put on rails that diverge in three directions, so moving forward seems impossible. The author himself comments on his work as follows: “We adults are dulled by the system; we don’t deal with a lot of things anymore. But a child’s approach is different. What we would have left long ago, because we perceive it as unsolvable and unnecessary, is fascinating for children and they deal with it easily and without problems. It seems to us that it is impossible to continue like this, but a child does not stop and goes on.” The crossroads motif and Petr Lysáček’s playful approach are extraordinarily inspiring for today. If ever humanity stood at a crossroads and did not see the way forward, it is today. Creative solutions are the only ones that are possible.

Oběť / *The Sacrifice*, 1989
dřevo / wood, 178 × 219 cm
GHMP P-1381, získáno / acquired in 1990



Autor patřil ke známému sdružení 12/15, které bylo nejsilněji aktivní na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Studoval u Vincence Makovského, jehož plastický repertoár zjevně rezonuje i v díle, které jsme vybrali pro tuto příležitost. Práce Jiřího Beránka měla široký záběr od figurálních a figurativních děl až po instalace a land art. Charakteristickým materiálem pro něj bylo dřevo, se kterým pracoval tradičními i experimentálními a procesuálními metodami. Po studiu byl krátce vyznavačem radikální exprese a dřevo zpracovával motorovou pilou, tak jak jsme to mohli pozorovat u německých Neue Wilde (G. Baselitz, M. Lupertz, A. R. Penck aj.). Důležitou etapou byl obrat k monumentálním dílům v krajině, která patřila ve své době k nejvýraznějším počínům v této oblasti. Často používal tesařské postupy bez finálních úprav dřeva a zásahy dlát, seker a pily zůstávaly zcela zřetelné. V mnoha případech se v těchto dílech ocital na pomezí sochy a architektury. Polychromie, kterou čas od času používal, evokovala rituální status těchto objektů.

Oběť svým způsobem stojí na hranici mezi objekty a figurativními díly. Lze v ní vyzorovat jak rustikální, řemeslný přístup k materiálu, tak odezvu barokní tradice, kterou čas od času také ve svém díle s úctou připomněl. *Oběť* je datována revolučním rokem 1989, a to jistě není náhoda. V této zlomové době reaguje na celé předchozí období, kdy byl součástí nonkonformní scény, pro své postoje byl odsunut do ústraní a celý jeho profesní život byl podkopán pocitem nejistoty a frustrací z režimního útlaku.

The author belonged to the well-known association 12/15, which was most strongly active at the turn of the eighties and nineties. He studied with Vincenc Makovský, whose sculpting repertoire also clearly resonates in the work we chose for this occasion. Jiří Beránek's work was wide-ranging: from figural and figurative works to installations and land art. His characteristic material was wood, with which he worked using traditional as well as experimental and procedural methods. After graduation, he briefly believed in radical expression and processed wood with a chainsaw, as could be seen in the German Neue Wilde (G. Baselitz, M. Lupertz, A. R. Penck, and others). An important stage was his turn to monumental works in nature, which was one of the most significant achievements in this area at the time. He often used carpentry techniques without finishing the wood, and the interventions of chisels, axes and saws remained quite clear. In many of these works, he found himself on the border between sculpture and architecture. He used polychromy from time to time to evoke the ritual status of these objects.

In a way, *The Sacrifice* stands on the border between objects and figurative works. It is possible to find in it both a rustic, craft approach to the material and also an echo of the Baroque tradition which, from time to time, he also mentioned in his work with respect. *The Sacrifice* was made in the revolutionary year of 1989, which is certainly no coincidence. During this turning point era, he reacts to the entire previous period, when he was part of the dissident scene, relegated to the sidelines because of his attitudes, and his entire professional life was undermined by feelings of insecurity and frustration with the regime's oppression.



Enigma II / Enigma II, 1963–1964
kombinovaná technika, v. / mixed media, h. 208 cm
GHMP P- 0646, získáno / acquired in 1968

Aleš Veselý byl v mládí jedním z autorů vystavujících na legendárních neoficiálních *Konfrontacích*. Dnes je jeho tvorba široce respektována nejen u nás, ale i v zahraničí, kde jako jeden z mála realizoval řadu monumentálních děl. Jeho tvorba z šedesátých let patří k nejosobitějším redakcím informelu. *Enigma II* navazuje na obsáhlou sérii podobně strukturovaných reliéfů z nalezených materiálů, ve kterých převažuje kovový odpad a staré dřevo či překližky. Záhada, tajemství, hádanka jsou základní významy pojmu, který až obsedantně používal Aleš Veselý pro desítky svých prací. Můžeme v tom spatřovat jeho setrvalou snahu orientovat se v labyrintu vlastních prožitků a zkušeností, které jej od dětství pronásledovaly. Celá jeho rodina byla židovského původu, prošla perzekucemi během německé okupace a většina rozvětveného příbuzenstva holocaust nepřežila. Trýzeň a ohrožení jsou pak častými tématy jeho prací i během sedmdesátých let, kdy po zkušenosti s hutním a nerezovým materiálem na *Symposiu prostorových forem* v Ostravě v roce 1967 svá díla převážně svařuje, dominují v nich ostré bodce a hrany výhrůžně expandují do prostoru tak, jak je známe z jeho nejznámějšího díla *Kaddiš - Modlitba za zemřelého* (1967). *Enigma* je v jeho podání tajemná hrozba, která dlouhodobě neopouští jeho představivost.

In his youth, Aleš Veselý was one of the artists exhibiting at the legendary unofficial *Confrontations*. Today, his work is widely respected not only in our country, but also abroad, where he was one of the few to execute a number of monumental works. His work from the 1960s represents one of the most distinctive interpretations of Art Informel. *Enigma II* follows up on an extensive series of similarly structured reliefs from ready-made materials, in which scrap metal and old wood or plywood predominate. Aleš Veselý almost obsessively used terms meaning a mystery, a secret or a riddle for dozens of his works. We can see in this his constant effort to orient himself in the maze of experiences that haunted him from his childhood. His entire family was of Jewish descent, it was persecuted during the German occupation, and most of his extended family did not survive the Holocaust. Torment and threat are frequent themes of his work during the 1970s when, after his experience with metallurgical and stainless steel material at the *Symposium of Spatial Forms* in Ostrava in 1967, he mainly welded his works; they are dominated by sharp spikes and edges, threateningly expanding into space, as is known from his most famous work, *Kaddish - Prayer for the Dead* (1967). In his presentation, the enigma is a mysterious threat that does not leave his imagination for a long time.



Kostel / The Church, 2008
bronz / bronze, 85 × 36,7 × 86 cm
GHMP P-1538, získáno / acquired in 2017

Jaroslav Róna vešel do povědomí kulturní veřejnosti jako spoluzakladatel nejvýznamnějšího uměleckého sdružení osmdesátých let, skupiny Tvrdohlavých. Celkovým charakterem své tvorby (založené na práci s archetypy a mytologiemi) se Róna řadí k významným představitelům české postmoderny. Přes kvantitativně rozsáhlou a svěbytnou malířskou tvorbu zůstává těžištěm jeho uměleckého úsilí sochařství. Róna je také autorem řady působivých realizací do veřejného prostoru (*Pomník Franze Kafky* v Praze, 2003 nebo *Jezdecký pomník Markraběte Jošta* v Brně, 2015). *Kostel* (2008), v jehož tvarosloví se mísí prvky asociačně vázané k tradičnímu křesťanskému svatostánku a technicistní morfologie, se řadí ke skupině industriálních plastik z posledních let (*Továrna*, 2017; *Archiv*, 2017 a *Ministerstvo*, 2016), které charakterizuje zaměření na orwellovské vize a kafkovská traumata ze ztráty smyslu věcí a absurdity světa. *Kostel* zároveň tematicky navazuje na Rónovy architektury z devadesátých let, nevelké plastiky vázané k městům a místům inspirované stavbami labyrintů, pevností a různých rituálních staveb, jež má GHMP rovněž ve svých sbírkách (*Rituální stavba*, 1992, *Aréna*, 1996).

Jaroslav Róna became known to the cultural public as a co-founder of the most important artistic association of the 1980s, the Tvrdohlaví group. The overall nature of his work (based on work with archetypes and mythologies) makes Róna one of the important representatives of Czech postmodernism. Despite his distinctive and quantitatively extensive painting, sculpture remains the focus of his artistic efforts. Róna is also the author of a number of impressive works in public space (the *Franz Kafka Monument* in Prague, 2003 or the *Equestrian Statue of Margrave Jošt* in Brno, 2015).

The Church (2008), whose shapes mix elements associated with the traditional Christian sanctuary and technical forms, is one of the group of industrial sculptures from recent years (*A Factory*, 2017; *An Archive*, 2017 and *The Ministry*, 2016), which characterizes his focus on Orwellian visions and Kafkaesque traumas due to the loss of meaning of things and the absurdity of the world. *The Church* also thematically follows up on Róna's "architectons" from the 1990s, small sculptures related to cities and places, inspired by the construction of labyrinths, fortresses and various ritual buildings, which the GHMP also has in its collections (*Ritual Building*, 1992, *Arena*, 1996).



Pieta / Pieta, 1942–1944
dřevo, polychromované / polychromed wood, 56 × 100 × 50 cm
GHMP P-0180, získáno / acquired in 1960

Jindřich Wielgus, sochař pocházející z Karviné, se po válce začal profilovat jako autor věnující se tématu těžké práce, příznačně práci horníků. Během druhé světové války se však tlakem okolností věnoval biblickým tématům, jako by chtěl exponovat víru samotnou, avšak nikoli ve smyslu příslušnosti náležející k církvím, ale jako symbol víry například v brzký konec války. Podobně jako Wielgus se vystavením biblického tématu snažíme exponovat víru v lepší budoucnost, kterou jsme v současnosti buď už přestali - pod tlakem vyhlížení hmatatelného horizontu konce pandemie - úplně vnímat, nebo se nám smrškla do roviny pouhého praktického zaobstarávání.

Jindřich Wielgus, a sculptor from Karviná, began to profile himself after the war as an artist focusing on the topic of hard manual work, typically the work of miners. During World War II, however, he focused on biblical themes, under the pressure of the situation at that time, as if to show faith itself, however, not in terms of church affiliation but as a symbol of faith in, for example, an early end to the war. Like Wielgus, by manifesting the biblical theme, we are trying to show a belief in a better future, which we have now either completely ceased to perceive (distracted by the tangible horizon of the end of the pandemic) - or it has shrunk to the level of a merely practical procurement of life necessities.

Torzo s vázou – Mateřství / Torso with a Vase – Maternity, 1928
patinované dřevo, v. / patinated wood, h. 52 cm
GHMP P- 1449, získáno / acquired in 1996

Jádro / Core, 1976
dřevo / wood, 40 × 25 × 25 cm
GHMP P-1355, získáno / acquired in 1988



Hana Wichterlová patřila společně s V. Makovským, B. Stefanem a J. Wagnerem k výjimečné sochařské generaci, která se v poválečných letech vyprofilovala v ateliéru Jana Štursy. V letech 1926–1930 pobývala v Paříži, kde na ni zapůsobilo dílo Constantina Brancusiho svým esencialismem. Po návratu domů vrcholí její úsilí o syntetický plastický tvar klíčovou skulpturou *Pupen* z roku 1932, která svým konkrétním vegetabilním námětem předznamenala obdobně zaměřené práce z šedesátých a sedmdesátých let.

Torzo s vázou je vůbec prvním dílem, v němž projevila svůj zájem o elementární formy. Je zjevně inspirováno Brancusim, avšak zároveň předznamenává tvarosloví a smysl jejích dalších prací. Z organického tvaru torza připomínajícího ženskou postavu se vychyluje vejčitý objem, narušený ve spodní části ostrým zářezem. Bývá interpretováno jako socha matky s dítětem v náručí. Klíčový je zde vzájemný vztah dvou těles vzešlých z jednoho objemu. Ovoid je sevřený a chráněný vnějším tvarem jako plod v lůně matky.

V době druhého uměleckého období Wichterlové vznikají plastiky abstraktních forem, které mají východisko v přírodním námětu, jako *Pecka* (1964) nebo *Lusk* (1967–1968). Řadí se k nim také *Jádro* (1976) ze sbírek GHMP inspirované motivem pukajícího kaštanu. Vnější plášť *Jádra* provedeného z jilmu a tvarově opět připomínajícího ovoid je na třech místech porušen a odhaluje svůj plný střed. Vyjadřuje panteistickou představu sochařky o svrchovanosti přírodního principu. Tato práce je poslední dokončenou plastikou Wichterlové a uzavírá sochařský vývoj zahájený ve druhé polovině dvacátých let.

Along with V. Makovský, B. Stefan and J. Wagner, Hana Wichterlová belonged to the exceptional generation of sculptors which emerged from the studio of Jan Štursa in the post-war years. From 1926 to 1930, she lived in Paris where she was impressed by the essentialist work of Constantin Brancusi. On returning to Czechoslovakia, her pursuit of a synthetic plastic form culminated in her key sculpture *The Bud* from 1932, which, with its specific vegetal theme, foreshadowed similarly focused works from the 1960s and 1970s.

Torso with a Vase is the very first work in which she showed an interest in elementary forms. She was clearly inspired by Brancusi but, at the same time, she foreshadowed the shapes and meaning of her subsequent works. From the organic shape of the torso, resembling a female figure, an ovoid volume deviates, distorted at the bottom by a sharp cut. It is often interpreted as a statue of a mother with a child in her arms. What is of key importance here is the mutual relationship of the two solids arising from one volume. The ovoid is clenched and protected by the outer shape like a fetus in the mother's womb.

During Wichterlová's second artistic period, she made sculptures of abstract forms which have their basis in a natural theme, such as *The Kernel* (1964) or *The Pod* (1967–1968). They also include *The Core* (1976) from the GHMP collections, inspired by the motif of a chestnut bursting open. The outer shell of *The Core*, made of elm wood and resembling, once again, the shape of an ovoid, is broken in three places and reveals its full central shape. It expresses the sculptor's pantheistic idea of the sovereignty of the natural principle. Wichterlová's sculptural development, which began in the late 1920s, concludes in this work, the last sculpture she completed.



Sál Hall: 11
František Hodonský (1945)

Nejistá sezóna *An Uncertain Season*

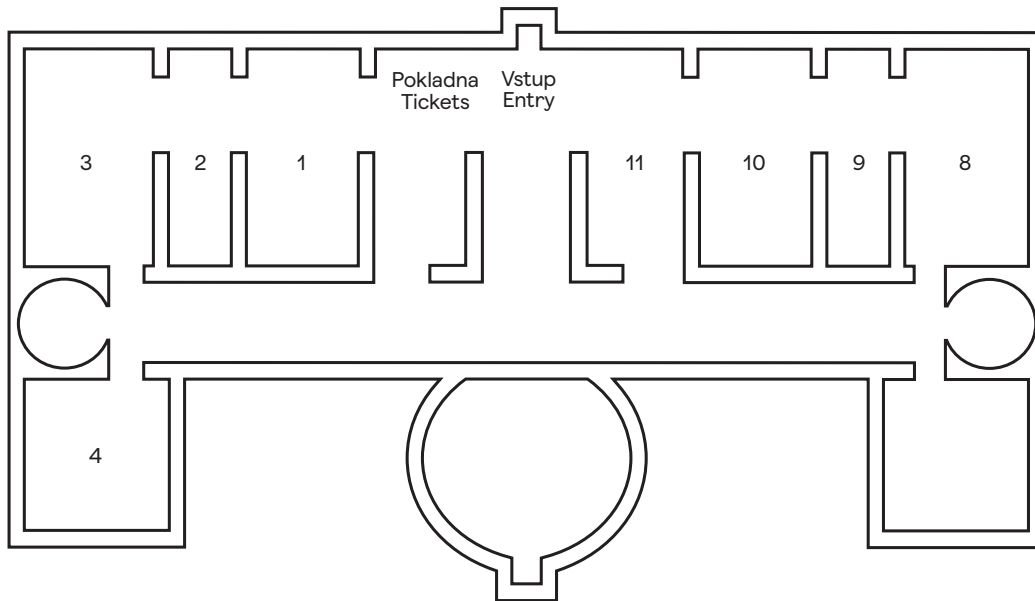
Krajina / Landscape, 1987
dřevo / wood, d. / l. 100 cm, v. / h. 25 cm
GHMP P-1389, získáno / acquired in 1991

František Hodonský, malíř a grafik, se celoživotně věnuje tématu krajiny a přírody. V současném světě je toto téma zcela kruciólní, chceme-li jako lidstvo přežit v takové formě, ve které ještě dosud žijeme. Na prahu ekologické katastrofy musíme přestat krajinu vnímat jako politický nástroj uplatňování moci skrze kolonizaci území, na nichž jsou naleziště a těžišťe například geologických materiálů. Nejenže každoročně rapidně ubývá živé přírody, ale skrze pozůstatková území prostřednictvím jejich kapitalizace nově ustanovujeme mocenské poměry. S velkou nadsázkou snad lze říct, že současná krize vyvolaná pandemií zasáhla náš svět v nejchoulostivějším bodě, kde se vyjevuje jeho nerovnost a potencialita naší svobody, a sice v mobilitě lidí, zboží a kapitálu. Lze tak pravděpodobně i říci, že tato krize je jakýmsi symbolem trestu z nerovnoměrného nadbytku. Vraťme se tedy k původní krajině, která je bezzájmová a je polem čisté radosti, tak jako pro Hodonského.

Painter and graphic artist František Hodonský has been working on the topic of landscape and nature all his life. In today's world, this topic is absolutely crucial if we, as humanity, want to survive in the form in which we still live. On the threshold of an environmental disaster, we must stop perceiving the landscape as a political tool for exercising power through the colonisation of territories where there are mines and deposits, for example of geological materials. Not only is living nature disappearing rapidly every year but, through our capitalization of the last remaining territories, we newly establish conditions of power. It is perhaps possible to say, maybe overstating, that the current crisis caused by the pandemic has hit our world at its most delicate point, where its inequality and the potential of our freedom are manifested, namely in the mobility of people, goods and capital. Thus, it is probably possible to say that this crisis is a kind of symbolic punishment for uneven affluence. So, let's go back to the original landscape, which is entirely disinterested and a field of pure joy, the way Hodonský viewed it.

Přízemí Ground Floor
Sál Hall: 1-4, 8-11

Nejistá sezóna An Uncertain Season



První patro First Floor
Sál Hall: 5-7

