Trienále současného středoevropského umění 2024
Muzeum umění Olomouc
Středoevropské fórum Olomouc

Triennial of Contemporary Central European Art 2024
Olomouc Museum of Art
Olomouc Central European Forum

Trienále SEFO 2024
〈Momenty universa〉
SEFO Triennial 2024
〈Moments of the Universe〉

Olomouc 2024

Muzeum umění Olomouc děkuje za podporu svému zřizovateli, partnerům, sponzorům a přátelům. Vaší důvěry si velmi ceníme.

The Olomouc Museum of Art would like to thank its founder, partners, sponsors, and friends for their support. We greatly appreciate your trust in us.

Projekt Trienále SEFO 2024 byl podpořen z prostředků Programu na podporu aplikovaného výzkumu v oblasti národní a kulturní identity na léta 2023 až 2030 (NAKI III) Ministerstva kultury ČR v rámci projektu „Olomouc ve 3D – nová dimenze kulturního dědictví města: minulost, přítomnost, budoucnost“ (DH23P03OVV018).

SEFO triennial 2024 was supported by the Programme for the Support of Applied Research in the Field of National and Cultural Identity for the Years 2023–2030 (NAKI III) of the Ministry of Culture of the Czech Republic within the project “Olomouc in 3D – A New Dimension of the City’s Cultural Heritage: Past, Present, Future” (DH23P03OVV018).

© Muzeum umění Olomouc, 2024
texty / texts © Ádám Albert, Octavian Esanu, Nikolaus Gansterer, Barbora Kundračíková, Noor Mertens, Martina Mertová, Vera Mlechevska, Monika Mitášová, Ilona Nemeth, Tobias Putrih, Mechtilde Widrich, Julia Zajackowszka, 2024
soupisy / lists © Barbora Kundračíková, 2024
reprodukce / reproductions © Zdeněk Sodoma, archivy autorů / artists‘ archives, 2024
překlad / translation © David Gaul, Ondřej Molnár

ISBN 978-80-88621-30-0

MUO | MUZEUM UMĚNÍ OLOMOUC

MINISTERSTVO KULTURY

OBSAH

125 ÚVOD — Barbora Kundračíková

teorie

125 OD PEVNÉHO BODU K TEKUTÉMU UNIVERSU A NAZPĚT — Barbora Kundračíková

125 MOMENTY TRIENÁLE — Martina Mertová

125 MONUMENT-DOKUMENT-MOKUMENT: KRIZE PAMĚTI
NA SKLONKU POSTSOCIALISMU — Octavian Esanu

125 MOMENTY MONUMENTŮ — Mechtild Widrich

125 RUINY MODERNITY — Vera Mlechevska

125 ŽIVÝ PAMÄTNÍK? — Monika Mitášová

125 ZACHYTIT CHAOS: KUNSTMUSEUM V BOCHUMI
PODLE PETRA SPIELMANNA — Noor Mertens, Julia Zajaczkowska

umělecký výzkum

125 CONTINGENT AGENCIES. OD UNIVERZA K MULTIVERZU — Nikolaus Gansterer

125 VEŘEJNÝ PROSTOR MEZI ESTETIKOU A POLITIKOU — Ilona Nemeth

125 EFEMÉRY. VŠE JE NAŠE! — Ádam Albert

125 GREEN GROAG — Tobias Purhit, Ardalan SadeghiKivi

urbanistické studie

125 CHUDINA OLOMOUC!
FAKULTA ARCHITEKTURY VUT BRNO / Ateliér Vojtěcha Jemelky

125 NA OKRAJI / MEZI MĚSTEM A KRAJINOU
VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ V PRAZE / Ateliér architektury IV

125 OLOMOUC JAKO ARTS AND ARCHITECTURE
AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ V PRAZE / Škola Miroslava Šika a další ateliéry

125 BIBLIOGRAFIE

125 AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ

CONTENTS

125 INTRO — Barbora Kundračíková

theory

125 FROM FIXED POINT TO LIQUID UNIVERSE AND BACK — Barbora Kundračíková

125 TRIENNIAL MOMENTS — Martina Mertová

125 MONUMENT-DOCUMENT-MOCUMENT: A CRISIS OF MEMORY
AT THE END OF POSTSOCIALISM — Octavian Esanu

125 THE MOMENTS OF MONUMENTS — Mechtild Widrich

125 MODERN RUINS — Vera Mlechevska

125 A LIVING MEMORIAL? — Monika Mitášová

125 CAPTURING CHAOS: THE KUNSTMUSEUM IN BOCHUM
ACCORDING TO PETER SPIELMANN — Noor Mertens, Julia Zajaczkowska

artistic research

125 CONTINGENT AGENCIES. FROM UNIVERSE TO MULTIVERSE — Nikolaus Gansterer

125 PUBLIC SPACE BETWEEN AESTHETICS AND POLITICS — Ilona Nemeth

125 EPHEMERA. EVERYTHING IS OURS! — Ádam Albert

125 GREEN GROAG — Tobias Purhih, Ardalan SadeghiKivi

urban studies

125 POOR OLOMOUC!
FACULTY OF ARCHITECTURE, UNIVERSITY OF BRNO / Studio of Vojtěch Jemelka

125 ON THE EDGE / BETWEEN CITY AND LANDSCAPE
UNIVERSITY OF APPLIED ARTS IN PRAGUE / Architecture Studio IV

125 OLOMOUC AS ARTS AND ARCHITECTURE
ACADEMY OF FINE ARTS IN PRAGUE / School of Miroslav Šik and other studios

125 BIBLIOGRAPHY

125 BOOK CONTRIUTORS






SZENOGRAFIE
MUSEUM BOCHUM












nedotýkat sé







Úvod

Introduction

Barbora Kundračíková

Trienále současného středoevropského umění je výsledkem dlouhodobých snah Muzea umění Olomouc obsáhnout geograficky, kulturně a významově nestálý středoevropský region, jehož je právě Olomouc symbolickým i geografickým středem. Je součástí výzkumného programu Středoevropské fórum (SEFO). A doplňuje spektrum snah a činností, které krom moderních a současných progresivních forem vizuálního umění zohledňují také jeho obecný socio-historický a politický rámec. Trienále je tematicky zaměřené, komunitní a partnerské. Na jeho přípravě se podílejí instituce místní i zahraniční. Jeho první edice, uvedená v pandemickém roce 2021, nesla název Universum. Ta aktuální, připravená v roce 2024, se jmenuje Momenty a vzniká jako součást programu NAKI III, věnovaného již výzkumu urbanismu města Olomouce přímo.

Právě na tomto půdoryse, mezi obecným, komplexním a abstraktním na straně jedné, a konkrétním, jednotlivým a reálným na té druhé, se pohybuje také tento READER. Sdružuje statě a úvahy výsadních osobností soudobého kritického diskurzu. Mimo jiné mezi ně patří Octavian Esanu, Monika Mitášová, Vera Mlechevska či Mechtilde Widrich. Zařazeny jsou také autorské projekty Ádama Alberta, Nikolause Gansterera, Ilony Nemeth či Tobiase Putriha. Všechny se soustředí na problematiku utváření veřejného prostoru v souvislostech středo– a východoevropského regionu. Reflektují jeho kulturní, sociální a politická specifika, připomínají dědictví totalitních režimů a transformačního období. Lokální události přitom poměřují těmi globálnímu, Olomouc spojují s Kyjevem, Bratislavou a Crikvenicí, Vídní či Berlínem. V čem se jejich charakter liší? V čem naopak podobá? A co si ze vzájemného kritického dialogu můžeme odnést my?

Trienále se soustředí na poznávání světa a způsoby, jimiž se k němu vztahujeme. Umění chápe jako výraz úsilí mysli a umělecké dílo, projekt či záměr jako základní nástroj kritické lidské tvořivosti. Zajímá jej problém systému, který lze obecně chápat dvojím způsobem: Jako ideální řád, který objevujeme,

The Triennial of Contemporary Central European Art is the fruit of long-term efforts by the Olomouc Museum of Art to embrace the geographically, culturally and semantically unstable Central European region, of which Olomouc is a symbolic and geographical centre. Part of the research programme of the Central European Forum (SEFO), it also complements the spectrum of efforts and activities that, in addition to modern and contemporary progressive forms of visual art, also take into account its general socio-historical and political framework. The Triennial is thematically focused and community- and partner-based, with local and foreign institutions participating in its preparation. The first Triennial, held in the pandemic year of 2021, was called Universum. The current exhibition, Moments, prepared in 2024 and created as part of the NAKI III programme, is dedicated to the study of the urbanism of the city of Olomouc itself.

It is on this ground plan, between the general, complex and abstract on the one hand, and the concrete, individual and real on the other, that this READER also moves, bringing together the statements and reflections of leading personalities of contemporary critical discourse. Among others, these include Octavian Esanu, Monika Mitášová, Vera Mlechevska and Mechtilde Widrich, while projects by Ádám Albert, Nikolaus Gansterer, Ilona Nemeth and Tobias Putrih are also featured in the exhibition. All of these individuals focus on the issue of shaping public space in the context of the Central and East European region, and they are interested in its cultural, social and political particularities, while recalling the heritage of totalitarian regimes and the transformational period. Local events confront their global counterparts, connecting Olomouc with Kyiv, Bratislava and Crikvenica, Vienna and Berlin. How do they differ in character? How are they in fact similar? And what can we learn from the critical dialogue between them?

Focused on an exploration of the world and the ways in which we relate to it, the Triennial understands art as an expression of the effort of the mind and a work of art, project or pursuit as a basic tool of critical human creativity. The

napodobujeme a rozvíjíme; anebo jako arteficiální konstrukt, který pravdou nazýváme často jen z vlastní pohodlnosti. Faktem je, že každý své vlastní universum projektujeme, málokdo z nás je ale umí a chce sdílet. Muzeum dělá totéž, jen ve větším a s objektivizující aspirací. Ambicí trienále není svět změnit, ale věnovat mu svou pozornost. Nechce být angažované, ale podnětné. Umění nechápe jako autonomní ani jako služebné, ale jako schopné tvořit svět. I proto jsou s trienále spojeny také nové výzkumné projekty, workshopy a konference. Současný stav nám slouží jako východisko uvažování o možnostech veřejné kulturní instituce v nové době, ve světě, který prochází intenzivní rekonstrukcí.

Zatímco první edice trienále se soustředila na vytčení obecných limit světa, který je stále majoritně projektován z perspektivy Západu, pevnou oporu v pojmech a definicích ale pomalu ztrácí, ta druhá se pokusila obecná stanoviska konkretizovat a lépe usadit v terénu města, instituce a díla. Universum následují Momenty, opírající se o více než symbolickou triádu monument-dokument-mockument. Které prvky naší kultury, které hodnoty lze dnes považovat za univerzální? Které se osvědčily? Které žijeme či za živé považujeme? Které naopak svou platnost ztratily a dnes se k nim vztahujeme především při studiu minulosti? A které se ukázaly být spíše kontraproduktivní, pročež je odmítáme? Monumentům jako vizualizovaným, materializovaným zbytněním sdíleného hodnotového nastavení věnujeme v posledních letech stále větší pozornost. Tou nejpodstatnější otázkou proto je – dokážeme se ještě vůbec na jakékoli univerzálně platné pravdě shodnout?

Možné odpovědi, nad nimiž se příspěvky zařazené v tomto sborníku zamýšlejí, je potřeba vnímat v přímé vazbě k lokalitě (a komunitě), v níž Muzeum umění Olomouc působí. Olomouc, město s bohatou kulturní tradicí, centrum barokní kultury nejen na Moravě, vzdělanosti, také ale náboženské a správní (vojenské) organizace, o svou moderní iden-

exhibition is interested in the problem of the system, which can generally be understood in two ways: as an ideal order that we discover, imitate and develop, or as an artificial construct, which we often call the truth only for our own convenience. In reality, we each design our own universe, but few of us can and want to share them. The museum does the same, only on a larger scale and with an objectifying aspiration. Still, it is not the Triennial's ambition to change the world, but simply to pay attention to it; its mission is not to be engaged, but stimulating. It does not understand art as autonomous or even servile, but as capable of creating the world, which is why new research projects, workshops and conferences are also connected with the Triennial. The current situation serves as a springboard for thinking about the possibilities of a public cultural institution in the new era, in a world undergoing intensive reconstruction.

While the first Triennial focused on delineating the general limits of the world, which is still predominantly projected from the perspective of the West (though slowly losing its firm footing in concepts and definitions), the second exhibition tried to narrow down the general positions and better establish them in the terrain of the city, institution and work. Universum is followed by Moments, which is based on the more than symbolic triad of monument-document-mockument. Which elements of our culture – which values – can be considered universal today? Which ones have proven themselves? Which do we live or consider alive, and which, on the contrary, have lost their validity and are related to the present mainly when studying the past? And which have instead proven to be counterproductive and are therefore being rejected? In recent years, we have been paying greater attention to monuments as a visualised, materialised distention of a shared value setting. Therefore, the most important question is – can we still agree on any universally valid truth?

The possible answers, which the works included in this collection reflect on, need to be perceived in direct relation to the location (and

titu dlouhodobě usiluje. Jako mnoho podobných center si zároveň vybírá, zda bude spíše tou lokální, anebo globální, respektive zvažuje, zda je mezi nimi skutečně nutné rozlišovat. Pomoci v rozhodování mu mohou kritické příspěvky Octaviana Esanu, Mechtild Widrich a Moniky Mitášové, které se všechny vztahují k uměleckohistorické, potažmo sociologické kritice veřejného prostoru. Totalitní dědictví hraje v jejich pojetí podobně důležitou roli jako mechanismy starší, spojené s formováním habsburské monarchie a moderních demokraciích vznikajících po první světové válce. Paralelně s tím jsou motivující také autorské projekty čtyř výsadních osobností místní umělecké scény. Zvoleny byly záměrně, každá přispívá svým dílem: Nikolaus Gansterer otevírá téma vztahu těla a makrokosmu. Tobias Putrih reflektuje totéž na úrovni (neosobní) architektury existující mezi minulostí a budoucností. Ádám Albert připomíná palčivý moment dějin města Budapešti, přičemž jej nechtíc aktualizuje v prostředí orbánovského Maďarska. A Ilona Németh pozornost obrací k roli estetiky, k estetickému řádu, a tomu, jakým způsobem s ním více či méně vědomě ve veřejném prostoru operujeme.

Pomyslným mostem mezi oběma přístupy, Východem a Západem, lokálem a globálem je pak stať Very Mlechevské, která pozoruhodným způsobem aktualizuje téma ruin – ruin starověkého impéria, ležícího samozvaně ve středu universa, Říma, transformovaného v samo pomezí civilizovaného světa, a vice versa.

Poslední otázkou, již je potřeba si klást, je tato: Je náš svět předurčen k záhubě – a je to právě ona, poslední fáze jeho životního cyklu, již pozorujeme? Nehledejme jednoduchou odpověď, úsilí bezpočtu předků, na jejichž ramenou stojíme, si zaslouží více.

community) in which the Olomouc Museum of Art operates. A city with a rich cultural tradition, a centre of Baroque culture (and not only in Moravia), education, but also religious and administrative (military) organisations, Olomouc has long been striving for a modern identity. Like many similar centres, it is also choosing whether it will be more local or global, or whether it is even necessary to distinguish between these poles. Critical works by Octavian Esanu, Mechtild Widrich and Monika Mitášová, all of which relate to the art-historical and thus sociological criticism of public space, can help the city make this decision. These authors believe that the totalitarian legacy plays a similarly important role as older mechanisms associated with the formation of the Habsburg monarchy and modern democracies emerging from the First World War. Likewise inspiring are projects by four prominent personalities of the local art scene, each chosen intentionally to provide a specific perspective. Nikolaus Gansterer opens the topic of the relationship between the body and the macrocosm, while Tobias Putrih addresses the same on the level (impersonal) of architecture existing between past and future. Ádám Albert recalls a poignant moment in the history of the city of Budapest, inadvertently updating it in the midst of Orbán's Hungary, while Ilona Nemeth draws attention to the role of aesthetics, to the aesthetic order, and how we work with it in public space with varying degrees of intent.

The work of Vera Mlechevská is an imaginary bridge between the two approaches: East and West, local and global. In a remarkable way, she takes a modern look at the topic of ruins – the ruins of an ancient empire lying brazenly in the centre of the universe, Rome, transformed into the very border of the civilised world, and vice versa.

And the final question that must be asked: Is the world destined for annihilation? Are we watching the last phase of its life cycle? But let's not look for a simple answer – the efforts of countless ancestors on whose shoulders we stand deserve much more.

teoretické statě věnované problematice formování sdíleného prostoru v konceptuálním i věcném smyslu, úvahy zabývající se problematikou veřejného prostoru, památkové péče a estetikou monumentu

theoretical essays devoted to the problem of the formation of shared space in the conceptual and material sense, reflections dealing with the issue of public space, monument care and monument aesthetics

Od pevného bodu k tekutému universu a nazpět

From fixed Point to liquid Universe and back

Barbora Kundračíková

Hlavní expozice trienále SEFO 2021 Universum představila skupinu autorů širšího středoevropského regionu, kteří se ve své tvorbě dlouhodobě obracejí k otázkám určení, pojmenování, skladby, organizace a významu prvků tvořících svět, který obýváme – tj. k veřejnému prostoru a sdílené kultuře. Spíše než vlastní téma, přístup nebo médium, je spojuje právě způsob uvažování, promýšlení základních definic a polarit, jimiž si na cestě k porozumění pomáháme. Lidský svět je paradoxní, čím více touží po jednotě a celistvosti, tím více vytváří dělících čar a omezení. Napětí mezi tím, co je uvnitř, a považujeme to za své, a tím, co se nachází vně, a patří to takříkajíc všem, je značné a pro vlastní sebe-pojímání zásadní.

Moderní svět byl vyměřen v 18. století. V jeho polovině nazval německý filosof Alexander Gottlieb Baumgarten estetiku „vstupem do poledního světla racionality“.[1] David Hume představil základní lidský paradox, opozici osobního a obecného vkusu.[2] A Immanuel Kant naznačil hranice lidského rozumu.[3] Na krásu nebo pravdu máme díky nim právo všichni. Na tom, co to znamená, se ale shodujeme stále komplikovaněji. Tím, čím si můžeme být jisti, je východisko – tělo, naše vlastní smysly a zkušenosti, které nám zprostředkují. Mezi tím, co je, a tím, co za takové považujeme, se nicméně rozprostírá propast velikosti Macochy. Kdo rozhoduje o tom, co je správné? Kdo za to nese zodpovědnost? Proč vypadá náš svět tak, jak vypadá – proč není jiný? Můžeme zkusit členit horniny nikoli podle chemického složení, ale barvy, popisovat ne typy, ale jednotliviny, můžeme si představovat také jiné světy a jiná universa, můžeme se zkusit řídit jiným časem. Síla imaginace je ohromná a možnosti systematiky nekonečné. Jak nakonec naznačuje britský matematický fyzik Roger Penrose, je docela dobře možné, že kosmos sám je cyklický a bez paměti, že se nejen smršťuje a rozpíná, ale také láme, a že to, co považujeme za jeho počátek, „velký třesk“, může být ve skutečnosti pouze jedním z mnoha, které ve své existenci zaznamenal.[4]

The main exhibition of the SEFO 2021 Triennial – Universum – presented a group of artists from the wider Central European region who in their work have long addressed the questions of purpose, naming, composition, organisation and meaning of the elements that make up the world we inhabit – i.e. public space and shared culture. These individuals are united not by topic or approach and certainly not by the medium in which they work, but rather by a way of thinking, their use of basic definitions and polarities that we employ to help us on the path to understanding. The human world is paradoxical: the more it craves unity and wholeness, the more it creates dividing lines and barriers. The tension between what is inside and what we consider our own and what is outside and belongs to everyone, so to speak, is considerable and also critical for our own self-perception.

The modern world was measured out in the 18th century. In the middle of that century, the German philosopher Alexander Gottlieb Baumgarten called aesthetics ‘the doorway to the midday light of rationality’.[1] David Hume presented a basic human paradox: the opposition of personal and general taste.[2] And Immanuel Kant indicated the limits of human reason,[3] and thanks to them, we all have the right to beauty and truth. Unfortunately, it’s getting harder to agree on just what this means. What we can be sure of is the starting point – the body, our own senses and the experiences they convey to us. A giant chasm separates that which is and what we consider as such. Who decides what is right? Who bears responsibility for such a decision? Why does our world look like it does and not like something else? We could classify rocks not by chemical composition, but by their colour; we can describe individuals rather than types, and we can also imagine other worlds and other universes. We could in fact live our lives according to an entirely different standard of time. The power of imagination is enormous, the possibilities of classification infinite. As the British mathematical physicist Roger Penrose also tries to show, it is quite possible that the cosmos itself is cyclical and without memory, that it not only

Následující stať se věnuje problematice „propletení“ [entanglement] – tento stále oblíbenější pojem, volně vyjadřující nutnou provázanost všech složek přirozeného světa, jehož je člověk a lidské vědomí (pozorující i prožívající, aktivní i pasivní) součástí, vhodně rezonuje v kontextech exaktních i humanitních disciplín – v tomto případě kvantové fyziky a filozofie umění. jejich souvislost se může zdát být příliš volná, pokusím se však ukázat opak. Byl zároveň konceptuální oporou výchozí edice trienále, respektive pro něj navržených či vybraných autorských realizací.

Kvantová revoluce ve fyzice trvala dva a dvacet let, od roku 1905 do roku 1927. S jejím koncem zmizelo také naše chápání hmotného světa. Představa atomu jako malé sluneční soustavy s elektrony obíhajícími kolem atomového jádra přestala dávat smysl – elektron se změnil v přízrak, který se za různých okolností různě chová, jednou jako běžná částice, jindy jako vlna. Stal se neurčitým, svou nejistotou narušil „posvátnou“ vazbu mezi příčinou a následkem. Od roku 1927 se věci nedějí, dějí se pravděpodobně. Princip pravděpodobnosti se stal naším zaklínadlem, každý boží den začínáme „hodem kostkou“.

Jednou věcí je samozřejmě skutečnost, jinou její popis. Niels Bohr se pokusil problém vyřešit paralelním užíváním protichůdných, avšak komplementárních pojmů převzatých z klasické (předkvantové) fyziky.[5] „Vlna“ a „částice“ se tak začaly objevovat vedle sebe – a to i v rámci běžného jazyka. Za dané situace prostě volíme ten popis, který stav lépe postihuje, přičemž počítáme s jeho proměnou. Teorie proto přestává být závaznou, neověřujeme ji, pouze si jí vypomáháme. Nemá jinou funkci než do vztahu uvádět naši zkušenost s (kvantovým) světem, respektive tím, jak jej pojímají přístroje, které k jeho studiu užíváme.

Pochybujme o sobě, jak chceme, skutečně však můžeme na podmíněnost jevové skutečnosti úplně rezignovat? Bohr paradoxně odmítá i to – nemůžeme o ni sice nic smysluplného říci, zároveň jí však nemůžeme popřít.

shrinks and expands, but also breaks apart, and that what we consider its origin, the ‘Big Bang’, is only one of many to have occurred.[4]

The following article addresses the issue of ‘entanglement’, an increasingly popular term that loosely expresses the necessary interconnectedness of all components of the natural world, of which man and human consciousness (observer and experiencer, active and passive) are a part, and resonates appropriately in the contexts of scientific and humanitarian disciplines – in this case quantum physics and the philosophy of art. And while their connection may seem too vague, I will try to show that the opposite is true. This work was also conceptual support for the first Triennial, i.e. for the pieces that were proposed or selected for the exhibition.

The quantum revolution in physics lasted 22 years – from 1905 to 1927, and its end marked the disappearance of our understanding of the material world. The notion of the atom as a small solar system with electrons orbiting around the atomic nucleus no longer made sense – the electron turned into a spectre that behaves differently under various circumstances, sometimes like an ordinary particle, sometimes like a wave. It became indeterminate and this uncertainty disrupted the ‘sacred’ link between cause and effect. Since 1927, things don‘t happen – they ‘probably’ happen, and the principle of probability has since become our invocation: we begin each divine day with a ‘roll of the dice’.

Reality is one thing; its description is quite another. Niels Bohr attempted to solve this problem through the parallel use of opposing yet complementary concepts taken from classical (pre-quantum) physics.[5] ‘Wave’ and ‘particle’ thus began to appear side by side, even in everyday language. We simply choose the description that better suits the given situation, all the while counting on its transformation. As such, the theory ceases to be binding, we do not verify it and simply use it to help ourselves. It has no other function than to relate our experience to the (quantum) world, or rather how it is perceived by the devices we use to study it.

On sám byl však rétor tak špatný, že o jeho poslední přednášce licitoval tým přizvaných lingvistů celý týden, než pochopil, jakým jazykem vlastně hovoří. Neřeší tedy spíše svůj osobní problém? Anebo – nehodí se princip pravděpodobnosti spíše pro rozvíjení „jazykových her“ humanitních disciplín, pro nekonečné diskuse o svobodné vůli či podstatě života?[6] Ano, říká za vrnění Schrödingerovy kočky Albert Einstein – „Bůh [přece] v kostky nehraje“.

Komplementarita nicméně v hlavách lidí/ vědců strašila a straší nadále, přičemž rezonuje nejen vědeckým, ale také socio-politickým diskurzem. A právě exkurz do tohoto „lidského světa“ je to, co nás – humanisty, hráče jazykových her – zajímá. Meziválečné období i poválečná doba vymknutá z kloubů, kdy se o ní diskutovalo nejostřeji, ukazuje jedno – ideologie jakékoli představě komplementarity nesvědčí, a vice versa, pročež je potřeba si tento příběh připomínat i nadále.

Tedy – Bohr i Einstein byli oba židovského původu, a právě ten podstatně ovlivnil veškerou kritickou reflexi obou velkých teorií 20. století, teorie relativity (tento název mimochodem nese stávající stálá expozice Středoevropského fóra) i komplementarity. Nacismus považoval obě za „jedovaté židovské abstrakce“, v pojetí marxistické filozofie pak byla situace ještě horší. Dialektika a materialistický výklad přírodních jevů totiž komplementární nejsou ani trochu. Jejich ultimátním cílem je navíc změna (sociálních struktur, vztahů, produkce i distribuce), a té se ve světě tvořeném pouze z vjemů a zkušeností dosahuje těžko. Leninovo pranýřování Machova a Avenariova empiriokriticismu, tj. dalšího „pozitivistického blábolu“,[7] Stalin rozvinul ve vlastní úvaze nazvané Dialektický a historický materialismus (1938). S jeho publikováním se stala ztráta zaměstnání banální nepříjemností. Druhá světová válka sice přinesla rozptýlení, už v červnu 1947 však Andrej Ždanov prohlásil: „Kantovské vrtochy moderních buržoazních atomových fyziků, je vedou k představám o ‚svobodné vůli‘ elektronu,

We can doubt ourselves all we want, but can we really completely resign ourselves to the conditionality of phenomenal reality? Paradoxically, Bohr rejects even this – although we cannot say anything meaningful about it, it is nevertheless impossible to deny. However, he himself was such a poor speaker that a team of invited linguists argued over his last lecture for an entire week before coming to an agreement on what language he was actually speaking. Isn’t he dealing with his own personal problem? Or – isn‘t the principle of probability more suitable for developing the ‘semantic games’ of the humanities, for endless discussions about free will or the essence of life?[6] Yes, says Albert Einstein as Schrödinger’s cat purrs – ’God [after all] does not play dice’.

Nevertheless, complementarity haunted and continues to haunt the minds of people/ scientists, resonating in both scientific and socio-political discourse. And it is precisely the excursion into this ‘human world’ – humanists, players of language games – that interests us. Both the interwar period and the disjointed postwar period, when the discussion was the sharpest, show one thing: ideology does not support any idea of complementarity, and vice versa, which is why we need to keep reminding ourselves of this story.

Bohr and Einstein were both of Jewish origin, and this had a major influence on all critical reflection of the two great theories of the 20th century – the theory of relativity (after which the permanent exhibition of the Central European Forum is named) and complementarity. Nazism considered both to be ‘poisonous Jewish abstractions’, and the situation was even worse in Marxist philosophy. Dialectical and materialistic interpretation of natural phenomena are not in the slightest complementary, and their ultimate goal, moreover, is change (of social structures, relationships, production and distribution), which is difficult to achieve in a world composed of only perceptions and experiences. Stalin developed Lenin’s criticism of Mach and Avenarius‘s empirio-criticism as just more ‘positivist hogwash’[7] in his own work Dialectical and

k pokusům popsat hmotu pouze jako určitou konjunkci vln a k dalším ďábelským trikům.“[8] Bývalí progresivisté Vladimir Fock, Dmitrij Blochincev či Jakov Terlecký sebezáchovně zaujali kompromisní pozice, přičemž upřednostnili mj. teorii „pilotní vlny“ Louise de Broglie. Podle té tvoří vlnové pole reálné částice a pravděpodobnost vyplývá prostě z toho, že jejich povahu neznáme. (Podržme v paměti, bude pro nás klíčové záhy.)

Jaká byla situace za oceánem? Koncem 30. let byla také řada západních intelektuálů přesvědčenými komunisty. Mezi malou skupinou fyziků židovského původu, kteří se shromáždili kolem J. Roberta Oppenheimera na Kalifornské univerzitě v Berkeley, byl také jistý David Bohm. Když začal Oppenheimer v roce 1943 sestavovat tým teoretiků, kteří by se podíleli na vývoji atomové bomby, zaujímal na jeho seznamu první místo. Právě jeho politická orientace však spolupráci zamezila. Bohm zůstal v Berkeley. Dobře pro komplementaritu, na níž měl nyní dostatek času a mohl si s ní vlastně docela dialekticky pohrávat.[9] Na chvíli komplementarista, na chvíli materialista, kterého silně ovlivnily diskuse s Einsteinem, si užil své také počátkem 50. let, kdy Ameriku zachvátila antikomunistická hysterie. Bohm byl nucen z akademického prostředí odejít, přesunul se do Brazílie, kde následně publikoval dvě práce, v nichž se soustředil na – světe, div se – už zmiňovanou de Broglieho teorii pilotních vln. Pod palbou kritiky (Oppenheimer: laciný, Einstein: zpátečnický) získal podporu pouze u Jeana-Pierra Vigiera, někdejšího de Broglieho asistenta. Vigier byl přesně tím, koho Bohm potřeboval: vynalézavý teoretik, muž činu, hrdina francouzského odboje a osobní přítel Ho Či Mina. Byl dokonce schopen přesvědčit de Broglieho, aby se svou teorií začal sám znovu zabývat, což vyvolalo pozdvižení na obou stranách kvantové barikády. A nebylo divu: „Katolíci a komunisté ve Francii se spojují proti komplementaritě!“ – No, potěš pánbůh.

Bohmova snaha obnovit materiální základ kvantové mechaniky však znamenala

Historical Materialism (1938), the publication of which rendered the loss of one's job a trivial inconvenience. Although the Second World War brought distractions, by June 1947 Andrej Ždanov had declared: 'The Kantian vagaries of modern bourgeois atomic physicists lead them to inferences about the electron's possessing "free will", to attempts to describe matter as only a certain conjunction of waves, and to other devilish tricks.'[8] The former progressives Vladimir Fock, Dmitrij Blochintsev and Jakov Terlecký took compromise positions out of self-preservation, preferring, among others, Louis de Broglie's 'pilot wave' theory, which posits that the wave field consists of real particles and the probability follows simply from the fact that we do not know their nature. (Keep this in mind; it will soon be important for us.)

What was the situation on the other side of the Atlantic? In the late 1930s, many Western intellectuals were dyed-in-the-wool communists. Among the small group of Jewish physicists in J. Robert Oppenheimer's circle at UC Berkeley was a certain David Bohm, who was at the top of the list when Oppenheimer began assembling a team of theorists to develop the atomic bomb in 1943. However, Bohm's political orientation prevented his participation and he remained at Berkely, which was good for complementarity, which he now had plenty of time to play with quite dialectically. [9] A part-time complementarian, part-time materialist, strongly influenced by his discussions with Einstein, Bohm was also put through the mill during the anti-communist hysteria that gripped America in the early 1950s. Expelled from the academic environment, Bohm moved to Brazil, where he subsequently published two works focused on (not surprisingly) de Broglie's aforementioned theory of pilot waves. Under fire from critics (Oppenheimer: cheap; Einstein: reactionary), he received support only from Jean-Pierre Vigier, de Broglie's former assistant. Vigier was exactly what Bohm needed: an inventive theoretician, a man of action, a hero of the French Resistance, and a personal friend of Ho Chi Minh. He was even able to convince de Broglie to re-examine his theory himself,

více než prostý pokus obhájit deterministickou alternativu. V roce 1935 to pochopil také Einstein a odhodlal se spolu s Borisem Podolským a Nathanem Rosenem k vlastnímu „hodu kostkou“: Při navrženém experimentu EPR interaguje dvojice vzdalujících se kvantových částic, přičemž jejich vlastnosti korelují podle určitého fyzikálního zákona. Tyto částice jsou tzv. – Schrödingerovými slovy – „propleteny“. Pro zjednodušení předpokládejme, že mají své „nahoře“ a „dole“, každá s pravděpodobností 50 %. Nemůžeme sice předem vědět, jakého výsledku která z nich dosahuje, pokud však zjistíme, že částice vlevo je „nahoře“, korelující částice vpravo musí být „dole“, a vice versa. Podle pravidel kvantové mechaniky jsou nyní obě částice spojeny „tajemným svazkem“, a to bez ohledu na to, jak vzdáleny od sebe jsou. Představme si nyní situaci, že se od sebe obě částice vzdálí natolik, že vzájemný kontakt ztratí. Jak se pak ta napravo „dozví“, jak je na tom ta nalevo, vzhledem k níž je „povinna“ se korelovat? Mohli bychom předpokládat, že pokud jsou částice dostatečně daleko od sebe, lze je považovat za oddělené, tj. „lokálně reálné“ – to je však v rozporu s Einsteinovou vlastní speciální teorií relativity, která situaci, při níž se informace nebo vlivy šíří rychleji než světlo, zapovídá. Jak vysvětluje: „Tomuto závěru lze uniknout pouze tak, že buď předpokládáme, že měření [částice dole] (telepaticky) mění reálnou situaci [částice nahoře], nebo popřeme nezávislé reálné situace u věcí, které jsou od sebe prostorově odděleny. Obě alternativy se mi zdají být zcela nepřijatelné.“[10]

V polovině 60. let se problému chopil „vágností diskuse zmatený“ John Bell, který – a tady je diskuse definitivně určena nám – „s minimem pochybností“ prokázal „propletenost“ a bytostnou nelokalitu kvantových částic. Širší vědecké komunitě začalo docházet, že jde o jevy skutečné, jejichž vytěžení může mít dalekosáhlé důsledky – mj. sestrojení kvantového počítače či využití propletených částic v rámci kvantové kryptografie. A příběh komplementarity proto nekončí

causing an uproar on both sides of the quantum barricade. And no wonder: 'Catholics and communists in France are teaming up against complementarity!' – Simply brilliant.

However, Bohm's effort to reestablish the material basis of quantum mechanics was more than a simple attempt to defend a deterministic alternative. Einstein grasped this in 1935 and, together with Boris Podolsky and Nathan Rosen, decided to 'throw the dice' himself: In the proposed EPR experiment, a pair of quantum particles that are moving apart interact, while their properties are correlated according to a certain physical law. In Schrödinger's words, these particles are 'entangled'. To simplify matters, let's assume that they have their 'top' and 'bottom', each with a probability of 50%. Although we cannot know in advance what result each one achieves, if we find that the particle on the left is 'up', the correlating particle on the right must be 'down', and vice versa. According to the rules of quantum mechanics, the two particles are now connected by a 'mysterious bond', regardless of how far apart they are. Now let's imagine a situation in which the two particles move far enough away from each other that contact is lost between them. How then does the one on the right 'know' how the one on the left is doing, given that it is 'obliged' to correlate? We might assume that if the particles were far enough apart, they could be considered separate, i.e. 'locally real', but this contradicts Einstein's own special theory of relativity, which prohibits a situation in which information or influences spread faster than light. As he explains: 'One can escape from this conclusion only by either assuming that the measurement of [the particle on the left] (telepathically) changes the real situation of [the particle on the right] or by denying independent real situations as such to things which are spatially separated from each other. Both alternatives appear to me entirely unacceptable.'[10]

In the mid-1960s, 'confused by the vagueness of the discussion', the problem was taken up by John Bell who – and here the discussion is definitely intended for us – demonstrated 'with little doubt' the 'entanglement' and intrinsic

– spíše začíná: V roce 2022 byla Nobelova cena za fyziku udělena nikomu jinému než třem teoretikům, věnujícím se studiu „propletení“, Alainu Aspecovit, Johnu F. Clauserovi a Antonu Zeilingerovi. Z dobrých důvodů – předpokládaná hodnota nově vznikající „kvantová technologie“, taková je naše kultura a její pevné dno, se do roku 2040 odhaduje na částku mezi devíti a devadesáti třemi miliardami amerických dolarů. Existuje jiný podobně (ekonomicky) hodnotný předpoklad budoucího odvětví opírající se o fyzikální principy, kterým nikdo nerozumí? Platí řečené – nestačí svět pouze interpretovat. Stojí za to se jej pokoušet změnit.

Co nás tento krátký exkurz učí? Ad jedna nás vede do hájemství univerzální teorie, která projednou nevychází z rámce humanitních disciplín. Ad dva naznačuje jejich provázanost s obory přírodovědnými, které zároveň – ad tři – předjímají jednu z živých tendencí současné filozofie umění. A právě „propletení“ je jejich symbolickým svorníkem – přítomným například v uvažování Alvy Noëho, známého nejen v českém prostředí jiným podobně přitažlivým spojením: „umění jako zvláštní nástroj“.[11] Obojí demonstruje snahu chápat (filozofii) umění jakožto specifickou sociální praxi sehrávající klíčovou roli v rámci (studia) evolučních, fyziologických i socio-kulturních procesů. Noë, k němuž se budu obracet přednostně, vytváří soubor funkčních modelů, které se podstatně podepsaly na podobě obou edic trienále SEFO a jimž by měla být pozornost věnována také při vlastním kompletování Středoevropského fóra Olomouc – jehož je trienále prodlouženou rukou či symbolickým, aktivizačním „ostnem“.

Výchozím modelem je „organizace“ jakožto „základní charakteristika lidského života“. Noë považuje všechny aspekty lidského života – schopnosti (vnímání a myšlení), dovednosti, rysy (chůze, mluvení), vytváření artefaktů, techniky a technologie s tím spojené, vědu, design i reflexivní činnosti (umění, filozofie) – za druhy, momenty nebo způsoby

nonlocality of quantum particles. The wider scientific community began to realise that these are real phenomena whose application can have far-reaching consequences, including the construction of a quantum computer or the use of entangled particles in quantum cryptography. And hence the story of complementarity is far from over and is probably just in its nascent stage: In 2022, the Nobel Prize in Physics was awarded to none other than three theorists dedicated to the study of ‘entanglement’, Alain Aspect, John F. Clauser and Anton Zeilinger. For good reason – the projected value of the emerging ‘quantum technology’, such is our culture and its solid foundation, is estimated to be between nine and ninety-three billion US dollars by 2040. Is there another similarly (economically) valuable expectation of a future industry based on physical principles that no one understands? It really isn’t enough to simply interpret the world. It’s worth trying to change it.

What do we learn on this short excursion? Ad one takes us to the preserve of a universal theory, which for once does not come from the framework of the humanities. Ad two indicates their connection with the fields of natural sciences, which at the same time – ad three – anticipate one of the living tendencies of the contemporary philosophy of art. And it is precisely ‘entanglement’ that is their symbolic connection – present, for example, in the thinking of Alva Noë, known not only in the Czech environment by another similarly attractive combination: ‘art as a strange tool’.[11] Both demonstrate an effort to understand (philosophy) art as a specific social practice playing a key role in the (study) of evolutionary, physiological and socio-cultural processes. Noë, to whom I will turn to as a matter of preference, creates a set of functional models that have had a major impact on the form of both SEFO Triennials and to which attention should also be paid when completing the Central European Forum Olomouc – of which the Triennial is an extended hand or a symbolic, activating ‘thorn’.

The main underlying concept is ‘organisation’ as a ‘basic characteristic of human life’.

„organizace“. Organizace je vždy aktivní, není daná ani pasivně prožívaná, a má dva aspekty: (a) je součástí vzájemného vztahu člověka se světem a jeho jevy, (b) znamená sebeorganizaci, tj. způsob re-konstrukce sebe sama jako určitého druhu bytí. Organizace a všechny jejich aspekty jsou výdobytky; vznikají v určitém okamžiku a působí na celek lidského života. Proměňuje je proces vnímání i pojmenovávání, a to neustále, na každodenní bázi.

Všechny organizace krom dvou jsou organizacemi „prvního řádu“. Jakákoli organizace (prvního řádu) je způsobem získávání přístupu k jevům, k tomu, co se „ukazuje“. Organizace prvního řádu jsou orientovány na plnění některé z předem daných a stabilních funkcí. Existují však také dva druhy organizací druhého řádu: tj. filozofie a umění. To, co dělá z určitého druhu organizace, a tím i z jevů, jako jsou návyky, dovednosti a praxe, organizaci druhého řádu, je to, že „zobrazuje“ nějaký (jiný) druh organizace (prvního řádu). Pokud jde o umění, Noë uvádí tyto příklady: (Umění) choreografie zobrazuje (činnost) tance; (umění) malby zobrazuje (činnost) zobrazování a/nebo navrhování; (umění) užívání jazyka (poezie, romány atd.) zobrazují každodenní komunikaci.

Praktiky druhého řádu jsou aktualizovány v rámci praktik prvního řádu – jejich čas přichází zejména tehdy, objeví-li se problém. Nabízejí totiž možnost reflexe organizace „zevnitř“. Tato reflexe má charakter přerušení, narušení či znemožnění organizace. Organizace je (dočasně) dezorganizována a jako rušivá má taková reflexe emancipační charakter, přetrhává totiž řetězy navyklého vnímání, myšlení a jednání. Organizace druhého řádu různými způsoby vytvářejí nové pojetí (dezorganizované) organizace. Toto pojetí jako by vstupovalo do původní organizace a znovu ji organizovalo. Noë tento proces, od organizace k jejímu narušení a novému uspořádání, nazývá „zacyklením“ – a chápe jej jako paradigmata „propletení“.

Organizace druhého řádu jsou v tomto smyslu podmínkou vzniku organizací

Noë considers all aspects of human life – abilities (perception and thinking), skills, features (walking, speaking), the creation of artefacts, techniques and related technologies, science, design and reflective activities (art, philosophy) – as types, moments or ways of ‘organising’. Always active, not given or passively experienced, organisation has two aspects: (a) it is part of the mutual relationship of man with the world and its phenomena; (b) it means self-organisation, i.e. a way of reconstructing oneself as a certain type of being. Organisation and all of its aspects are achievements; they arise at a certain moment and affect the whole of human life. They are constantly transformed on a daily basis by the process of perception and naming.

All but two organisations are ‘first order’ organisations. Any organisation (of the first order) is a way of gaining access to phenomena, to what ‘appears’. Organisation of the first order is oriented towards the fulfilment of some predetermined and stable functions. However, there are also two kinds of second-order organisation: i.e. philosophy and art. What makes a certain type of organisation, and thus phenomena such as habits, skills, and practices, a second-order organisation is that it ‘displays’ some (other) kind of (first-order) organisation. Noë gives these examples concerning art: (The art of) choreography portrays (the action of) dance; (the art of) painting depicts (the activity of) depicting and/or designing; the art of using language (poetry, novels, etc.) depicts the mundane use of language.

Second-order practices are updated within first-order practices – their time comes especially when a problem arises. They offer the possibility of reflecting on organisation ‘from the inside’. This reflection has the character of interrupting, disrupting or making organisation impossible. Organisation is (temporarily) disorganised and, as disruptive, such reflection has an emancipatory character because it breaks the chains of habitual perception, thinking and action. Second-order organisation creates a new concept of (disorganised) organisation in various ways. This concept seems to enter the original organisation and reorganise it. Noë calls this process,

řádu prvního – jsou reorganizačními praktikami, přičemž k reorganizaci dochází v reakci na nedokonavý charakter lidského života. A právě tento ontologicky základní prvek – nedokonavost – se projevuje také v Noëho popisu „estetického problému.

Estetika podle něj prostupuje lidský život a všechny způsoby jeho organizace – srovnejme s estetickým řádem Jascquese Ranciéra a bude nám jasné, jak podstatné a dalekosáhlé toto uvědomění si je.[12] V pojetí obou, jakkoli se samozřejmě v mnohém liší, nemá estetika nic společného se slastí nebo vkusem. Noë sice vychází z Kantova pojetí estetického soudu, kdy člověk neposuzuje podle předem daných pojmů, ale soudí „bez pojmů", tj. vynáší soud na základě pocitu (vhodnosti), aniž by byl schopen nabídnout jeho racionální nebo pojmové zdůvodnění. Estetika je tak nadále spojena s uměním – sahá ale daleko za ně. Estetickým fenoménem je samo lidské bytí, estetická otázka je všudypřítomná a nikdy plně zodpověditelná.

Noë má v tomto ohledu velmi blízko k Martinu Heideggeroví (jeho pojetí Dasein) – ptá se dokonce podobně jako on: Kdo jsme? Proč takoví jsme? Za jakých okolností se stáváme (těmito, jinými)?[13] A odpovídá: Lidské bytí je (a) stylizované v tom smyslu, že každá organizace představuje určitý způsob organizace; (b) křehké v tom smyslu, že každá organizace je vždy otevřená narušení; a (c) extatické či ek-statické v tom smyslu, že lidé nejsou nikdy bezpečně na jednom místě a „doma" sami se sebou, ale jsou vždy nuceni „stát mimo sebe" a zpochybňovat své způsoby organizace. Umění je vpleteno do života podobně jako filozofie, totéž platí pro vztah psaní a řeči nebo pohlaví a sexuality ad. Zjevně se zde připomíná hned několik starších teorií kritického diskurzu, mj. jde o „smyčkování" Iana Hackinga a „ztělesnění" Arthura Danta.

„Smyčkování" [looping effect],[14] které Hacking prezentoval jako součást koncepce „vynalézaného lidství" [making up people], náleží do rámce obecnějšího dynamického nominalismu. Hacking pojem zavedl na základě

from organisation to its disruption and reorganisation, 'cycling' and understands it as paradigms of 'entanglement'.

In this sense, second-order organisation is a condition for the emergence of first-order organisation – they are reorganising practices, with reorganisation occurring in response to the imperfect nature of human life. And it is precisely this ontologically basic element – imperfection – that also manifests itself in Noë's description of the 'aesthetic problem'.

According to him, aesthetics pervades human life and all the ways of its organisation – a comparison with Jasque Rancière's aesthetic order makes clear just how essential and far-reaching this realisation is.[12] In the conceptions of both, though of course they differ in many ways, aesthetics has nothing to do with pleasure or taste. Noë works with Kant's concept of aesthetic judgment, when a person does not judge according to pre-given concepts, but judges 'without concepts', i.e. makes a judgment based on a feeling (appropriateness), without being able to offer its rational or conceptual justification. Aesthetics is thus still connected with art – but goes far beyond it. The aesthetic phenomenon is the human being itself, the aesthetic question is omnipresent and never fully answerable.

Noë is very close in this sense to Martin Heidegger (his concept of Dasein), and he even asks the same question: Who are we? Why are we like this? Under what circumstances do we become (these, others)?[13] And he responds: A human being is (a) stylised in the sense that each organisation represents a particular way of organisation; (b) fragile in the sense that any organisation is always open to disruption; and (c) ecstatic or ex-static in the sense that people are never securely in one place and 'comfortable' with themselves, but are always forced to 'stand outside themselves' and question their ways of organisation. Art is woven into life in the same way as philosophy, which also applies to the relationship between writing and speech or gender and sexuality. Several earlier theories of critical discourse are recalled here, including

výzkumu pozitivistického klasifikačního systému duševních poruch a (ab)normalit, vznikajícího v průběhu 18. a 19. století, přičemž dospěl k závěru, že teprve pojem – hysterik, narcista, schizofrenik atd. – zakládá konkrétní charakter, ne naopak.[15] Cituje známý výrok Elizabeth Anscombe, a sice že „veškeré jednání podléhá popisu", přičemž zpětně predikuje samo bytí. Nutno je přitom samozřejmě vzít v potaz reálná omezení: tj. (a) konkrétní klasifikaci; (b) jednotlivce / komunity / národy, které jí podléhají; (c) instituce, které klasifikaci produkují, obhajují a aplikují; (d) znalosti o daných jedincích / komunitách / národech; (e) a zúčastněné profesionály, kteří nové klasifikace navrhují. Z uvedeného vyplývá, že dynamický nominalismus je také historickým nominalismem, protože dynamika uvedených faktorů eviduje dějinné a významové změny (sociologické, institucionální, hodnotové ad.).

Danto je pak pro nás zajímavý svou koncepcí uměleckého díla jakožto „ztělesněného" významu.[16] Rozdíl mezi věcmi a uměleckými díly se přesouvá do pojmové roviny, vnímatelné vlastnosti přestávají hrát roli. Autoritativní hlas, který toto rozlišení provádí, tj. „svět umění", není sociologickou entitou, konvolutem lidí, jejich rolí a institucí, ale „atmosférou". Tato atmosféra obestírá hodnotící teorie, které jsou v dané chvíli dominantní. Danto naneštěstí nenabízí více, například to, co „ztělesnění" znamená pro umělecké dílo, zdůrazňuje však význam rétoriky (oslovení publika), stylu (způsobu prezentovaní obsahu) a exprese (měnící artefakt v nositele uměleckého významu).

Tím, co uvedené spojuje, je předpoklad, že umělecké dílo disponuje specifickým rysem: je „ztělesněním" (významu), respektive „zobrazením" (aspektů) organizace prvního řádu. Tento rys je výhodně „neviditelný", neprojevuje se nutně ve formě či materiálu. Pro Danta je „ztělesnění" zásadně sémantické – (potenciálně) vyvolává změnu úhlu pohledu a způsobu prezentace obsahu; pokud věc ztělesňuje to, o čem je, je uměleckým dílem, a kritériem ztělesnění je to, že podněcuje a udržuje stylistickou interpretaci. Pro

Ian Hacking's 'looping effect' and Arthur Danto's 'embodiment'.

The 'looping effect'[14] that Hacking presented as part of the concept of 'making up people' belongs to the framework of more generally dynamic nominalism. Hacking introduced the term on the basis of research into the positivist classification system of mental disorders and (ab)normalities emerging in the course of the 18th and 19th centuries and came to the conclusion that the term itself – hysteric, narcissist, schizophrenic, etc. – establishes a specific character, not the other way around.[15] He cites Elizabeth Anscombe's well-known statement that 'all action is describable' and retroactively predicts being itself. Naturally, it is necessary to take into account real limitations, i.e. (a) specific classification; (b) individuals/communities/nations subject to it; (c) the institutions that produce, defend and apply the classification; (d) knowledge of the relevant individuals/communities/nations; (e) and participating professionals who propose new classifications. It follows from the above that dynamic nominalism is also historical nominalism, since the dynamics of the mentioned factors record historical and semantic changes (sociological, institutional, value, etc.).

Danto is then of interest for his conception of a work of art as 'embodied' meaning.[16] The difference between things and works of art moves to a conceptual level and perceptible qualities cease to play a role. The authoritative voice that makes this distinction, i.e. the ‚art world', is not a sociological entity, a convolution of people, their roles and institutions, but an 'atmosphere', one that permeates the evaluative theories dominant at the time. Unfortunately, Danto does not offer more, such as what 'embodiment' means for a work of art, but he emphasises the importance of rhetoric (addressing an audience), style (the presentation of content), and expression (turning an artefact into a bearer of artistic meaning).

What the above share is the assumption that a work of art has a specific feature: it is an 'embodiment' (meaning) or a 'representation' (aspects) of first-order organisation, a trait is advantageously 'invisible' – it does not necessarily

Noëho je sice „zobrazení“ nesémantické, je spíše znakem činnosti organizace druhého řádu, která narušuje normální a samozřejmé fungování organizace prvního řádu, zkoumá organizaci nižší úrovně a předznamenává její reorganizaci. Vzpomeňme však otázku, kterou svého času kladl Georg Lukács Kantově morální filosofii: Jaké je „domovské území“ obou teorií? Z jakých uměleckých postupů vycházejí a na které apelují? Odpověď je zřejmá: Noëho filozofie umění, stejně jako ta Dantova, vyplývá z parametrů současného umění. Je přitom zjevné, že v základu filozofická povaha původu uměleckého díla se proměňuje v sociologickou, „co“ (je umění) nahrazuje „kdy“ (se umělecké dílo stává uměleckým) – přičemž vzniká dojem, že umění a filozofie splývají. Je to však představa plausibilní?

To nám může naznačit „umělecký proces“, tj. komplex činností, které ke vzniku uměleckého díla vedou a jsou samy v institucionální praxi ukotveny. Ani jeden z autorů se jím však nezabývá. Proč? Dantův a Noëho popis umění je v zásadě afektivní: u Danta jde o interpretační činnost diváka, která signalizuje přítomnost ztělesnění významu; u Noëho o zkoumání způsobů vystavování a re-organizace (klíčové pro diváka, nikoliv pro umělce).[17] Výsledkem je v úzkém slova smyslu konceptuální a atemporální charakter uměleckého díla. Tím, co by nás snad před přílišným zobecněním mohlo ochránit, je přitom právě umělecký proces. A jistěže, osobně bych nejraději pozornost obrátila k malbě, k primárnímu médiu západní kultury, hovořila o vizuální světatvorbě a budování významu v hmotě. Nakonec, součástí první trienálního edice byla přinejmenším jedna výsostná malířská práce – Lom V Zdeňka Trse z roku 2021. Podobně jako Richard Wollheim bych hovořila o konceptuálním zázemí „prvotní malby“, o nutném propletení pigmentu, procesu jeho nanášení a artikulace významu. Respektive se obracela ke kresbě a zmínila snad Patricka Maynarda, tj. jeho pojetí neuměleckých a uměleckých aspektech kresebného postupu – přičemž bych poukázala

manifest itself in form or material. For Danto, ‘embodiment’ is fundamentally semantic – it (potentially) instigates a change in perspective and in the way content is presented; if a thing embodies what it is about, it is a work of art, and the criterion of embodiment is that it stimulates and sustains stylistic interpretation. But for Noë, the ‘display’ is non-semantic and is instead a sign of the activity of second-order organisation that disrupts the normal and self-evident functioning of first-order organisation, examines lower-level organisation, and foreshadows its reorganisation. However, we can recall the question that Georg Lukács once put to Kant’s moral philosophy: What is the ‘home territory’ of both theories? What artistic practices are they based on and to which do they appeal? The answer is obvious: Like Danto’s, Noë’s philosophy of art follows from the parameters of contemporary art. At the same time, it is clear that the fundamentally philosophical nature of the origin of the work of art is transformed into a sociological one, the ‘what’ (is art) replaces the ‘when’ (the work of art becomes artistic), thus creating the impression that art and philosophy are merging. But is this notion plausible?

This can indicate an ‘artistic process’, i.e. a complex of activities that lead to the creation of a work of art and are themselves anchored in institutional practice. And yet, none of the authors take this up. And why? Danto and Noë‘s account of art is fundamentally affective: for Danto, it is the interpretive activity of the viewer that signals the presence of an embodiment of meaning, while for Noë it is about exploring ways of exhibiting and reorganising (key for the viewer, not the artist).[17] In the narrow sense of the word, the result is the conceptual and atemporal character of the work of art; what could perhaps protect us from overgeneralisation is precisely the artistic process. And of course, I would personally prefer to turn my attention to painting, to the primary medium of Western culture, to talk about visual world-making and building meaning in matter. Finally, part of the first Triennial included at least one outstanding painting – Refraction V by Zdeněk Trs from 2021. Similar to Richard

na výsostnou (de)konstrukcí obrazu podle Jany Gunstheimer. Zohlednění procesu, spektra rozhodnutí, která vzniku finálního artefaktu předcházejí, by nám krom poučení mohlo přinést také potřebnou distinkci. Je navíc vrcholně aktuální. Konceptualizace historických forem umění, po níž je soustavně voláno, se tímto způsobem stává logickým východiskem současné kritické praxe – a současné umění přestává plout v povýšeném vzduchoprázdnu „konce (dějin) umění“. Stává se tím, čím skutečně je – čerstvou fází dlouhých dějin umění, přičemž se zbavuje zátěže, která z obou koncepcí nechtíc vyplývá, dokonce jim snad předchází – a to je nuda, kterou v galeriích a muzeích pociťuje Noë i Danto, nuda, kterou v nich svého času zažíval také John Dewey.[18] Právě on ale naznačuje její pozitivní hodnotu – porozumění neklíčí v ničem jiném, a teprve začneme-li hrát o něj, stává se situace skutečně vážnou.

V tomto bodě by mohlo věci napomoci uvedení Noëho koncepce do rámce moderních antropologických přístupů, jmenovitě pak teorií Arnolda Gehlena a Helmutha Plessnera.[19] Gehlen reprezentuje pojetí člověka ve smyslu „Mängelwesen“, tj. jakožto „bytosti nedostatku“ – nedostatek bezpečné instinktivní orientace je kompenzován otevřeností (vůči danému prostředí) a plasticitou (reakcí). V případě Plessnera se pak nabízí pojem „excentričnosti“, resp. „excentrické pozicionality“, která postihuje ten prostý fakt, že člověk se současně chápe a prožívá jako „vtělený organismus“ i „organismus těla zbavený“. Pro oba platí, že spíše, než nudu reflektují vlastní potřebu přežití – posouvají nás tedy dále, přičemž podobně jako Noë nebo Dewey promýšlejí procesy, které v umělecké praxi pomyslně kulminují, až na úroveň meta-narace.

Diskuse o umění a jeho potenciálu proměnit svět nepřestává fascinovat, dráždit, podněcovat, burcovat, unavovat. Například Jeremy Deller před časem pro Louisiana Channel konstatoval, že nároky kladené na umělce jsou prostě příliš veliké a neodpovídají situaci. Obyčejně je také vznášejí ti, kdo mají

Wollheim, I would speak of the conceptual background of ‘original painting’, about the necessary interweaving of pigment, the process of its application and articulation of meaning. Or I would turn to drawing and mention perhaps Patrick Maynard, i.e. consideration of the non-artistic and artistic aspects of the drawing process, and I would point to the excellent (de)construction of the image by Jana Gunstheimer. Taking into account the process, the spectrum of decisions that precede the creation of the final artefact, could not only teach us, but also bring us the necessary distinction. It is also highly topical. In this way, the conceptualisation of historical forms of art, which is continuously called for, becomes the logical starting point of contemporary critical practice – and contemporary art ceases to float in the exalted vacuum of the ‘end of (history of) art’. It becomes what it really is – a fresh phase in the long history of art, jettisoning the burdens inadvertently resulting from, perhaps even preceding, both conceptions – and that is the boredom that Noë and Danto feel in galleries and museums, the boredom that even John Dewey experienced in them in his day.[18] But it is he who indicates its positive value – understanding is rooted in nothing else, and only when we start playing for it does the situation become truly serious.

At this point, it might help to put Noë’s concept into the framework of modern anthropological approaches, namely the theories of Arnold Gehlen and Helmuth Plessner.[19] Gehlen represents the concept of man in the sense of ‘Mängelwesen’, i.e. as a ‘being of deficiency’ – the lack of secure instinctual orientation is compensated by openness (to the given environment) and plasticity (reaction). Offered in the case of Plessner is the concept of ‘eccentricity’, or ‘eccentric positionality’, which expresses the simple fact that a person simultaneously understands and experiences himself as an ‘embodied organism’ and a ‘disembodied organism’. For both of them, instead of boredom they reflect their own need for survival – thus they move us further, while, like Noë or Dewey, they think through the processes that culminate in artistic practice, up to the level of metanarrative.

prostředky, ne však vůli umění skutečně porozumět. Mění tedy umění svět? A pokud už ano, je to k lepšímu?

Protiváhou teoretických úvah může být reálná praxe, navíc institucionální. První edice trienále SEFO se zaobírala jednou konkrétní otázkou, a to rolí a významem struktury. Východiskem se stala tvorba legendární osobnosti polského konstruktivistického umění 2. poloviny 20. století Jana Pamuły. Malíř a grafik, tvůrce objektů, studoval na Akademii výtvarných umění v Krakově (1961–1968), respektive na École Nationale Supérieure des Beaux v Paříži (1968). V roce 1980 pobýval na stipendijním pobytu ve Francii, o dva roky později v New Yorku. Rozhodujícím obdobím pro něj byla 70. léta, kdy se začal zabývat geometrickou abstrakcí, filozofií a mysticismem – se snahou nalézt univerzální zákony přírody. V roce 1980 vytvořil první sérii počítačových grafik, jejichž principy následně rozvíjel také v malbě. Zakládal je na matematických výpočtech, přičemž akcentoval emocionální a spirituální kvality barev. Připomínají proto vitráže tradiční sakrální architektury anebo autonomní expresivní vize.

Také Uršula Berlot-Pompe, Zdeněk Trs a Jaroslav Grulkowski, respektive Lubomír Axmann, akcentují ve své tvorbě zdánlivou transparentnost logického systému. Berlot-Pompe, která působí jako profesorka lublaňské Akademie umění, se v tomto smyslu dlouhodobě věnuje zkoumání vlastního těla, jež analyzuje s pomocí nejpokročilejších lékařských metod, načež získaná data vizualizuje. To, co na straně jedné abstrahuje – tak jako věda – na sám princip, na té druhé, právě prostřednictvím zákonitostí estetiky konkretizuje. Výsledkem je pozoruhodné napětí logických a taktilních či obecně smyslových kvalit a zkušeností. Ursula Berlot Pompe je také autorkou monografie Marcela Duchampa a řady článků z oblasti teorie umění. Lubomír Axmann celoživotně působil jako grafolog a soudní znalec v oboru grafologie. Jeho syn, grafik Mikoláš Axmann o něm říká: „Po celý život se věnoval kresbě a malbě, které mu poskytovaly zázemí, prostor k návratům i rozletům v souběhu s životní cestou. Tématem jeho kreseb a maleb je láska k člověku, rodnému kraji a městu, stejně jako vytrvalé zaujetí světem barev.“ Neradno přitom ovšem zaměňovat vnitřní poezii s obecným směřováním k řádu. Axmannova neškolená tvorba totiž zahrnuje cyklus pozoruhodných vizuálních analýz textových, především básnických děl světové literární tradice.

Bylo by snadné nabídnout recipročně chaos, jako daleko podvratnější se však ukazují být hraniční polohy nebo pseudosystémy, které využívají důvěryhodných mechanismů a zavedených strategií, mírně je však posouvají nebo vychylují, a činí o to manipulativnějšími. Čím ideálnější, objektivizovatelný systém přizpůsobujeme svým potřebám a možnostem, svým zvykům nebo náladám, tím více se mu zpronevěřujeme. Příkladem tohoto jemného, ale zásadního posunu představovaly realizace Jany Gunstheimer, Árona Kútvölgyi-Szabó, Agaty Gertschen, Ondřeje Přibyla, Joanny Leszczyńské či Ádáma Kokesche. O to nebezpečnější, že pracují s takzvaně tradičními médii a postupy.

Kresby, tisky či instalace Árona Kútvölgyi-Szabó sdílejí preciznost a jasnou strukturu. Ať už se jedná o analýzu grafických struktur, rozklad znakových systémů nebo znalostí a informací, které nesou, vždy dojdeme do bodu, kdy si přestaneme být jistí tím, co je pravda a co její negace. Konspirace se jeví jako věrohodná, logický systém jako podvratný. Otázek k zamyšlení je o to více, že se nejedná o prostá data či vizualizaci „uměleckého výzkumu“, ale že se zjevně pohybujeme v materiálním prostředí, v prostředí, v němž je umělecké dílo zdrojem estetického prožitku. Vizualizace komplikovaných vědeckých teorií a poznatků je sama o sobě fascinující. Dokládá to také tvorba polské grafičky Joanny Leszczyńské, jejíž „tabule a výkresy“ zahrnující soustavy vzorců, výpočtů a nákresů, představují celou jednu část univerza – tu abstraktní. Lze se ptát, co je za ní, co všechny

The discussion of art and its potential to change the world never ceases to fascinate, irritate, incite, provoke, tire. For example, Jeremy Deller stated some time ago for Louisiana Channel that the demands placed on artists are simply too great and do not correspond to the situation. These demands are also usually made by those who have the means but not the will to really understand the art. So does art change the world? And if it does, is it for the better?

A counterweight to theoretical considerations can be real practice, moreover institutional. The first Triennial dealt with one specific question – the role and meaning of structure. The starting point was the work of Jan Pamuła, a legendary figure in Polish Constructivist art of the second half of the 20th century. Painter and graphic artist, creator of objects, Pamuła studied at the Academy of Fine Arts in Krakow (1961–1968) and at the École Nationale Supérieure des Beaux in Paris (1968). He spent 1980 on a residency in France, two years later in New York. The key period for him was the 1970s, when he began to focus on geometric abstraction, philosophy and mysticism in an attempt to discover universal laws of nature. In 1980, he created the first series of computer graphics, the principles of which he subsequently developed in painting. He based them on mathematical calculations, emphasising the emotional and spiritual qualities of colours, which is why they resemble the stained glass windows of traditional sacred architecture or an autonomous expressive vision.

The work of Uršula Berlot-Pompe, Zdeněk Trs, Jaroslav Grulkowski and even Lubomír Axmann accents the seeming transparency of a logical system. In this sense, Berlot-Pompe, a professor at the Academy of Arts in Ljubljana, has long been dedicated to researching her own body, which she analyses with the help of the most advanced medical methods and subsequently visualises the obtained data. On the one hand, that which she abstracts – just like science – into the principle itself, she concretises on the other precisely through the laws of aesthetics. The result is a remarkable tension between the logical and the tactile, or sensory qualities and experiences in general. Uršula Berlot-Pompe is also the author of a book on Marcel Duchamp and numerous articles on the subject of art theory. Lubomír Axmann was a lifelong graphologist and a forensic handwriting expert. His son, printmaker Mikoláš Axmann, says about him: ‘He spent his entire life drawing and painting, which provided him with a background, space for returns and departures in parallel with his life‘s journey. The theme of his drawings and paintings is love for man, his native region and city, as well as a relentless interest in the world of colours.’ And yet, he is reluctant to confuse internal poetry with a general approach to order. Axmann‘s untrained work includes a cycle of remarkable visual analyses of textual, especially poetic works of the world literary tradition.

It would be easy to reciprocally offer chaos, but far more subversive are borderline positions or pseudo-systems that use trusted mechanisms and established strategies, but slightly shift or deviate from them, rendering them all the more manipulative. But the more we bend the more idealised, objective system to our needs and possibilities, our habits and moods, the more we sell out to it. Examples of this subtle yet fundamental shift were works by Jana Gunstheimer, Áron Kútvölgyi-Szabó, Agata Gertschen, Ondřej Přibyl, Joanna Leszczyńská and Ádám Kokesch. They are all the more dangerous because they work with ‘traditional media’ and procedures.

Áron Kútvölgyi-Szabó’s drawings, prints and installations share a precise and clear structure. Whether it is the analysis of graphic structures, the scrutiny of sign systems or the knowledge and information they carry, we always reach a point where we lose certainty of what is truth and what is its negation. Conspiracy theories seem credible, a logical system subversive. This only increases the number of questions to think about, as these are not simple data or visualisations of ‘artistic research’, but proof that we are clearly living in a material environment, one in which a work of art is a source of aesthetic experience. The visualisation of complicated scientific theories and knowledge is fascinating

ty vzorce popisují. A zamýšlet se přitom nad tím, jak proces poznání a definice funguje. Kde jsou zdroje imaginace? A kde její hranice? Nikde si věda a umění nejsou bližší, než právě v tomto momentu. Tím spíše, že každý pokus o porozumění pouze navazuje na předcházející a predikuje přitom ten následný. Podobně je tomu také u Ondřeje Přibyla, který reprezentuje fenomén současné fotografie záměrně a systematicky abstrahující vlastní pojem na obraz jako takový. Ukazuje přitom, jak komplexní tato kategorie je a jak přirozeně evokuje způsoby myšlení, jeho formulace a argumentace. „Myšlení obrazem", o kterém v tomto smyslu hovoří na příklad Miroslav Petříček, je v Přibylově reflexích starých technologických postupů (daguerrotypie, kyanotypie ad.) dokonale čitelné, věc je věc, portrét je portrét, ukazuje ale zároveň pestrost a nedostupnost významů, které každý jednotlivý motiv, prvek či entitu obestírají – a množství světů, ke kterým se vztahují či do nichž náleží. Práce Ádáma Kokesche, absolventa ateliéru Dóry Maurer, je pak typická hravostí, lehkostí, espritem jemného půvabu, který nicméně skrývá podstatná sdělení. Svět je tvořen systémem prvků, ani ne věcí, ale znaků a signálů, které je ohlašují. Jejich intenzita se různí a v průběhu procesu orientace mění. To, s čím máme co do činění je organická spleť, generující své vlastní čtení. Jakkoli intuitivní a nenáročný, proces její konstrukce má své pevné – estetické – dno. Dobrat se k němu je však téměř nemožné.

Je přitom zřejmé, že zdrojem všech pochybení či intelektuálních úkroků je cesta, kterou do onoho poledního světla racionality vstupujeme, respektive způsob, jakým svou zkušenost vyhodnocujeme. Kontinuita, univerzálnost procesu poznávání a formulace vlastní argumentů či zjištění, jsou témata, která sleduje Nikolaus Gansterer. Jeho práce také reprezentuje centrum spektra – takto alespoň v osobní rovině následujeme renesanční představu o centralizovaném universu, v jehož středu stojící člověk jej nejen přijímá, ale recipročně také tvoří (vysílá). Smysl instalace opět

in and of itself. This is also documented by the work of Polish printmaker Joanna Leszczyńska, whose 'blackboards and drawings', which include systems of formulas, calculations and outlines, represent a whole part of the universe – the abstract part. One might ask what do all those formulas describe? All the while thinking about how the process of learning and definition actually works. Where are the sources of imagination? And where are their borders? Nowhere are science and art closer than at this very moment. All the more so because each attempt at understanding only builds on the previous one and predicts the next. The situation is similar with Ondřej Přibyl, who represents the phenomenon of contemporary photography, deliberately and systematically abstracting his own concept into an image as such. He shows just how complex this category is and how naturally it evokes ways of thinking, its formulation and argumentation. 'Thinking in images', which is spoken of in this sense by Miroslav Petříček, is perfectly legible in Přibyl's reflections of antiquated technological processes (daguerreotype, cyanotype, etc.) – the object is an object, the portrait is a portrait, but it also shows the variety and inaccessibility of meanings that surround every motif, element or entity – and the number of worlds to which they relate or belong. The work of Ádám Kokesch is characterised by playfulness, lightness, and a spirit of subtle charm that nevertheless holds essential messages. The world is made up of a system of elements, not even things, but signs and signals that announce them. Their intensity varies and changes in the process of orientation. We are dealing with an organic tangle that generates its own reading. However intuitive and undemanding, the process of its construction has a solid – aesthetic – base. But getting to it is nearly impossible.

And yet it is clear that the source of all mistakes or intellectual sidesteps is the way we enter that noonday light of rationality, or the way we evaluate our experience. Continuity, the universality of the process of cognition and the formulation of one's own arguments or findings are topics pursued by Nikolaus Gansterer, and his

získává na významu technikou, jíž autor adoptuje – a kterou je kresba. Gansterer využívá jejích principů a přenáší je z plochy do prostoru. Celostní přístup vyjadřují pohyb těla, kresebná gesta i organizace a skladba předmětů, které do svých instalací vkládá. Myšlení se skutečně děje teď, hledání významu se odehrává tady. Zhmotnění celého procesu právě kresebnými prostředky ukazuje, jak intenzivní sepětí mezi uměním a myšlením je.

Oscilace kolem tohoto nestálého bodu pak dohromady svádí autory, kteří se snaží moment zkušenosti s tím, co je, co se přímému doteku či pohledu skutečně nabízí, obnovit. Mezi ně patří Gábor Koós, Karol Pomykała nebo Ádam Albert. Překračují přitom hranice reálného, respektive virtuálního, možného, a dokazují, jak velký význam hraje vyprávění, příběh, který sdílíme, a jazyk, který pro to používáme. Spolu s tím demonstrují to nejdůležitější – že fakta se ustavují na základě společné kultury, ne naopak. A že umění zjevuje permanentně a neustále, co to znamená – v rovině praxe i zodpovědnosti – tvořit realitu. Právě proto je pro nás tak důležité. Grafika či grafické vidění, které všichni jistým způsobem rozvíjejí, jsou výjimečné ve své vnitřní dvojdomosti – vytvářejí a zároveň reprodukují. Gábor Koós ukazuje, jak samonosná tato schopnost je, násobeno navíc využíváním papíru nejen jako podložky, ale také stavebního materiálu. Svět, který takto vzniká, je dokonalým otiskem toho původního. Provází jej přitom otázka, zda jím není přímo, protože spolu s tvarem a strukturou si osobuje také tíži zkušenosti, pomíjivého prožitku. Ten má schopnost se osamostatňovat, rytmizovat, připojovat k jiným a také téměř svévolně adaptovat, byť už možná pouze v naší představivosti. Pomykała pak kombinuje principy klasické grafiky a nových technologií. Jeho velkoformátové tisky zachycují více či méně organizované davové scény. Jejich rigidnost narušují grafické prvky, stopy po vrypech i stínování. Znejasnění, ke kterému tak dochází, násobí přesun do virtuálního prostředí, v němž se divák nuceně stává součástí původně pouze pozorované skupiny,

work also represents the centre of the spectrum – at least on a personal level we follow the Renaissance notion of a centralised universe with man in the middle, not only as its recipient, but also as a sender, a reciprocally creative agent. The importance of the installation's meaning is enhanced by the technique the artist adopts, i.e. drawing, with Gansterer utilising this mediums' principles and transferring them from the flat surface into open space. This holistic approach is expressed by movement of the body, drawing gestures as well as the organisation and composition of the objects he adds to his installations. Thinking really happens right now – the search for meaning takes place here. The materialisation of the whole process by means of drawings shows the intensity of the connection between art and thought.

This oscillation brings together artists such as Gábor Koós, Karol Pomykała and Ádam Albert, who try to restore the moment of experience with what is really offered to direct touch or sight. At the same time, they transcend the boundaries of the real (or the virtual), the possible, and show the great importance of storytelling – the story we share and the language we use to relate it. In this way, they demonstrate the most important thing: that facts are established on the basis of a common culture and not the other way around. And that art permanently and constantly reveals what it means – on the level of practise and responsibility – to create reality, which is why it is so important for us. Graphics or graphic vision, which everyone develops in a certain way, are exceptional in their inner duality – they create and reproduce at the same time. Gábor Koós demonstrates how self-sustaining this capacity is, enhanced all the more by the use of paper not only as a base but also as building material. The world created in this manner is a perfect imprint of the original. Or is it directly the original? Together with the shape and structure it also assumes the weight of knowledge, of fleeting experience. It has the ability to stand on its own, to rhythmise, connect with others and also adapt almost arbitrarily, even if just in our imagination. Karol Pomykała then combines the principles of

distancované a zbavené zbytků lidskosti. Podstatnou složkou jeho práce je prostor – a k jeho reálným parametrům se obrací posledně jmenovaný, Ádám Albert, který se věnuje takřka analytickému výzkumu dějin a sdílené kulturní tradice, společenských habitů a návyků. Využívá metody opírající se o pečlivé shromažďování dat a jejich interpretaci, uplatnil ji mj. v projektu Never Take a Trip alone (2011), který rekonstruoval osobní mikrosvěty Johanna Wolfganga Goetha a Alexandra von Humboldta. Neustálé prostupování časových a významových rovin eskalovalo v instalaci připravené pro budapešťské Kassákovo muzeum s názvem Všechno je naše! (2018). Ta tematizovala systematickou modernizaci maďarské společnosti po první světové válce. Její paralelu nabízí aktuální projekty Anny Witt, která je bytostně spjatá s performativními formami. Motivuje je, modeluje, pozoruje, interpretuje, zaznamenává a uplatňuje ve velkoryse pojatých video-instalacích. Soustředí se na vzájemné vztahy aktérů vybraných dějů, jejich sociální chování a návyky. Děje, které sleduje, začínají vždy stejně, u těla, jeho gest, pohybů, tvarů, podobností, respektive odlišností. Její výjimečnost spočívá v tom, jak snadno dokáže cestu od jednoho nádechu či úderu srdce vést dále – k obecným parametrům lidskosti i principům komunity.

V této konstelaci není universum ani úplné ani všeobjímající. Jeho hmotou je lidská zkušenost se světem – nefaktická, komplexní a proměnná. Ustaluje jej systém pevných bodů. A výjimečným činí právě to, co se nachází mezi nimi – a co neustále obnovujeme, navzdory nudě, se snahou žít lépe.

classic printmaking and new technologies. His large-format prints depict more or less organised crowd scenes, the rigidity of which disrupt the graphic elements, traces of incisions and shading. The resulting obfuscation is transferred to a virtual environment in which the viewer is forced to become a part of the originally only observed groups, distanced and stripped of the remnants of humanity. An essential component of his work is space, and its real parameters are addressed by the last artist mentioned, Ádám Albert, who dedicates himself to the nearly analytical research of history and shared cultural tradition and social habits. He employs methods based on methodically collected data and their interpretation. He applied these in his project entitled Never Take a Trip Alone (2011), which reconstructed the personal microworlds of Johanna Wolfgang Goethe and Alexander von Humboldt. The crossing of the time and semantic planes culminated in an installation prepared for the Kassák Museum in Budapest called Everything is Ours! (2018), which addressed the systematic modernisation of Hungarian society following the First World War. Its parallel is offered by the current projects of Anna Witt, who is closely connected with performative forms, which she motivates, models, observes, interprets, records and applies in grandly conceived video installations. She focuses on the relationships between the actors of selected processes, their social behaviour and habits. These always start in the same way, with the body, its gestures, movements, shapes, similarities or differences. Her singularity rests in how easily she can get from one breath or heartbeat to another – to the general parameters of humanity and the principles of community.

In this constellation, Universum is neither complete nor all encompassing. Its substance is human experience with the world – non-factual, complex and variable. It is established by a system of fixed points and what makes it special is precisely what lies between them and what we constantly renew, despite the boredom, in an effort to live better.

1 J. Colin McQuillan (ed.). Baumgarten's Aesthetics: Historical and Philosophical Perspectives. London: ROWMAN & LITTLEFIELD, 2023.

2 Babette Babich (ed.). Reading David Hume's Of the Standard of Taste. Berlin: De Gruyter, 2021.

3 Ottfried Höffe (ed.). Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Berlin: De Gruyter, 2023.

4 Roger Penrose. Before the Big Bang: An Outrageous New Perspective and its Implications for Particle Physics. Proceedings of the EPAC 2006, s. 2759–2762.

5 Filip Grygar. Komplementární myšlení Nielse Bohra v kontextu fyziky, filosofie a biologie & Šest vybraných textů N. Bohra k otázkám biologie. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014.

6 David Favrholdt (ed.). Niels Bohr. Collected Works, vol. 10: Complementarity beyond Physics (1928–1962). Elsevier 1999.

7 V. I. Lenin. Materialismus a empiriokriticismus. Praha: Svoboda, 1975.

8 Loren Graham. Science and philosophy in the Soviet Union. London: Alfred A. Knopf, 1972, s. 54.

9 David Bohm. Quantum Theory. London: Dover Publications, 1989. (Původně 1951.)
Sheldon Goldstein. Bohmian Mechanics, in: Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.). The Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2024.

10 Travis Norsen. Foundations of Quantum Mechanics. An Exploration of the Physical Meaning of Quantum Theory. New York: Springer, 2017, s. 43.

11 Alva Noë. Strange Tools: Art and Human Nature. New York: Hill and Wang, 2016.
– The Entanglement: How Art and Philosophy Make Us What We Are. New Jersey: Princeton University Press, 2023.

12 Jacques Rancière. The Politics of Aesthetics. London: A&C Black, 2013.

13 Ian Hacking. The Social Construction of What? Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.

14 Hacking 2000, s. 153.
Ian Hacking. Kinds of People: Moving Targets, in: Ian Hacking (ed.). Proceedings of the British Academy, 2006/ 151, s. 285-318. (s. 286)

15 Vzpomeňme Foucaultovy Dějiny šílenství, poprvé uveřejněné v roce 1976.

16 Arthur C. Danto. Embodied Meanings: Critical Essays & Aesthetic Meditations. New York: Farrar Straus & Giroux, 1994.

17 V tomto případě pro změnu připomeňme exhibicionismus typický podle Waltera Benjamina právě pro „nové" umění.

18 John Dewey. Art as Experience. New York: TarcherPerigee, 2005.

19 Gehlen, Arnold. Über kulturelle Kristallisation. Studien zur Anthropologie und Soziologie. Neuwied/Berlin: Luchterhand Verlag, 1963.
Helmuth Plessner. The Limits of Community. A. Critique of Social Radicalism. New York: Prometheus Books, 1999.

1 J. Colin McQuillan (ed.). Baumgarten's Aesthetics: Historical and Philosophical Perspectives. London: ROWMAN & LITTLEFIELD, 2023.

2 Babette Babich (ed.). Reading David Hume's 'Of the Standard of Taste'. Berlin: De Gruyter, 2021.

3 Ottfried Höffe (ed.). Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Berlin: De Gruyter, 2023.

4 Roger Penrose. Before the Big Bang: An Outrageous New Perspective and its Implications for Particle Physics. Proceedings of the EPAC 2006, pp. 2759–2762.

5 Filip Grygar. Komplementární myšlení Nielse Bohra v kontextu fyziky, filosofie a biologie & Šest vybraných textů N. Bohra k otázkám biologie. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014.

6 David Favrholdt (ed.). Niels Bohr. Collected Works, vol. 10: Complementarity Beyond Physics (1928–1962). Elsevier 1999.

7 V. I. Lenin. Materialismus a empiriokriticismus. Prague: Svoboda, 1975.

8 Loren Graham. Science and Philosophy in the Soviet Union. London: Alfred A. Knopf, 1972, p. 54.

9 David Bohm. Quantum Theory. London: Dover Publications, 1989. (Originally 1951.)
Sheldon Goldstein. Bohmian Mechanics, in: Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.). The Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2024.

10 Travis Norsen. Foundations of Quantum Mechanics. An Exploration of the Physical Meaning of Quantum Theory. New York: Springer, 2017, p. 43.

11 Alva Noë. Strange Tools: Art and Human Nature. New York: Hill and Wang, 2016.
– The Entanglement: How Art and Philosophy Make Us What We Are. New Jersey: Princeton University Press, 2023.

12 Jacques Rancière. The Politics of Aesthetics. London: A&C Black, 2013.

13 Ian Hacking. The Social Construction of What? Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.

14 Hacking 2000, p. 153.
Ian Hacking. Kinds of People: Moving Targets, in: Ian Hacking (ed.). Proceedings of the British Academy, 2006/151, pp. 285–318. (p. 286)

15 We can recall Foucault's Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason published in 1961.

16 Arthur C. Danto. Embodied Meanings: Critical Essays & Aesthetic Meditations. New York: Farrar Straus & Giroux, 1994.

17 In this case, for a change, let's recall the exhibitionism that Walter Benjamin found typical for 'new' art.

18 John Dewey. Art as Experience. New York: TarcherPerigee, 2005.

19 Gehlen, Arnold. Über kulturelle Kristallisation. Studien zur Anthropologie und Soziologie. Neuwied/Berlin: Luchterhand Verlag, 1963.
Helmuth Plessner. The Limits of Community. A Critique of Social Radicalism. New York: Prometheus Books, 1999.





a

b

a Pohled do výstavy: Trienále současného středoevropského umění SEFO 2021 UNIVERSUM (Ádám Kokesch, Karol Pomykala, Human Records), foto: Zdeněk Sodoma

b Karol Pomykała, Jeden směr 5, 2018, linoryt, animace 360 VR

a View of the exhibition: the Triennial of Central European Contemporary Art SEFO 2021 UNIVERSUM (Ádám Kokesch, Karol Pomykala, Human Records), photo: Zdeněk Sodoma

b Karol Pomykała, One direction 5, 2018, linocut, animation 360 VR



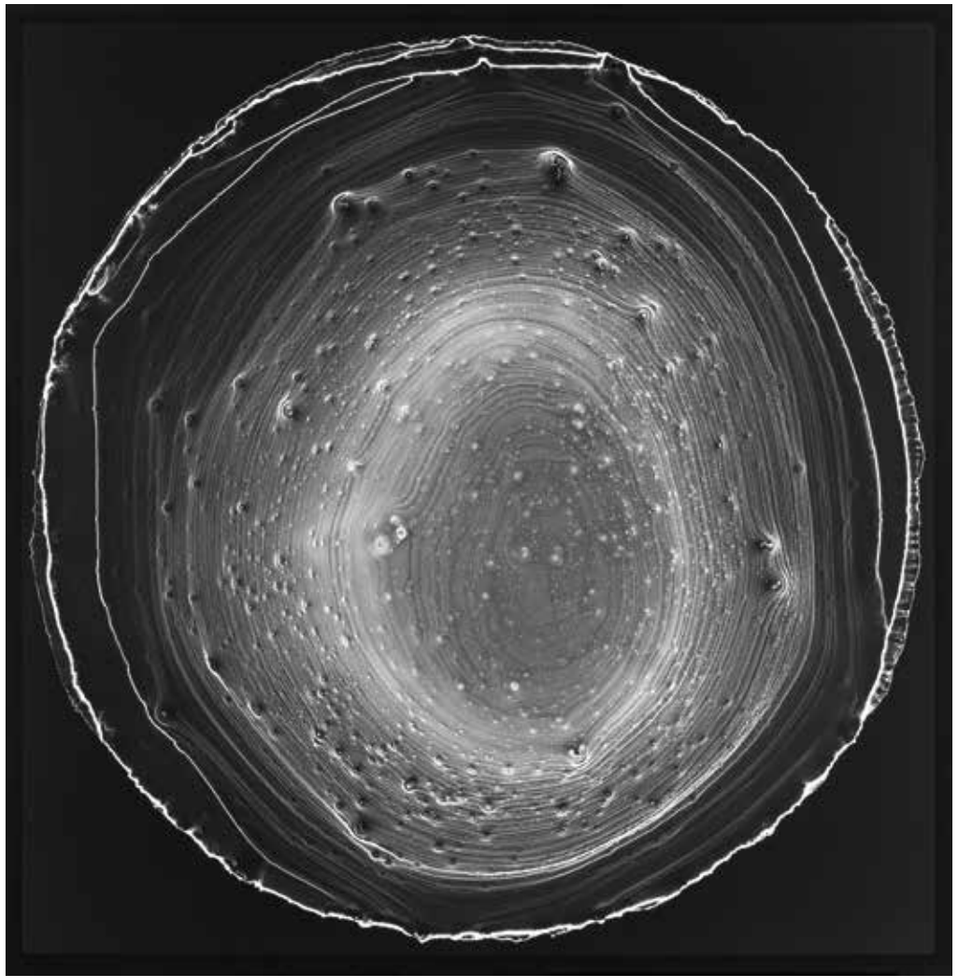






Gábor Koós, Mikrokosmos, 2021,
prostorová instalace, papír, lepidlo, inkoust

Gábor Koós, Microcosmos, 2021,
spatial installation, paper, glue, ink



Ondřej Přibyl, Násych 1-9 (zvětšenina), 2021,
gelatin silver print, soukromá sbírka

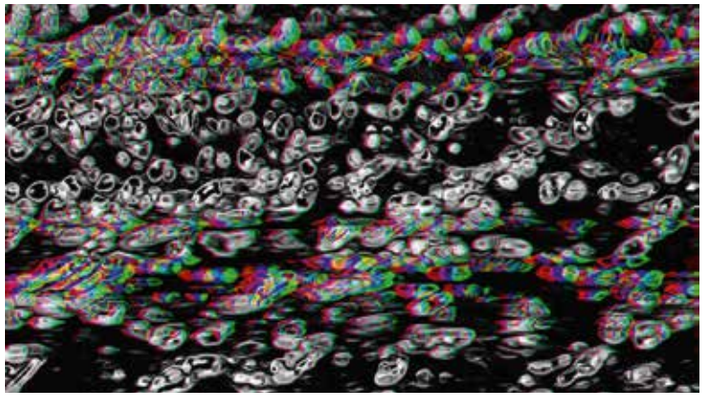
Ondřej Přibyl, Withered 1-9 (macro), 2021,
gelatin silver print, private collection



Zdeněk Trs, Lom V, 2021, akryl a olej
na plátně, 140 × 140 cm, soukromá sbírka

Zdeněk Trs, Fracture V, 2021, acrylic and oil
on canvas, 140 × 140 cm, private collection









a

b

a Joanna Leszczyńska, ze série Člověk, 2018, serigrafie, látka

b Attila Csörgő, Occurrence Graphs, 1998/2021.

Záznam fází pohybu disků, mezi nimiž proniká světlo. Původní mechanický projekt byl pro účely trienále digitalizován a následně tištěn.

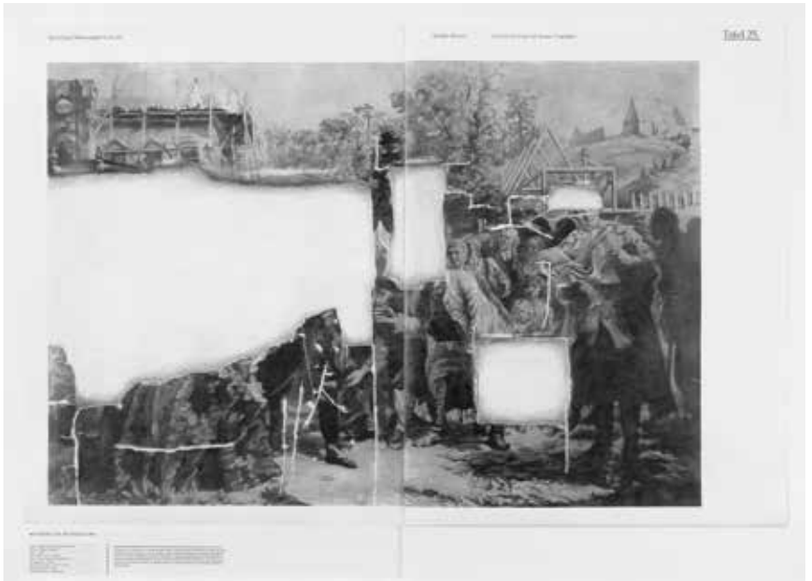
a Joanna Leszczyńska, from the Man series, 2018, serigraphy on fabric

b Attila Csörgő, Occurrence Graphs, 1998/2021.

A record of the phases of motion of disks with light passing between them. The original mechanical project was digitized and subsequently printed for the triennial.

Uršula Berlot, Optická difrakce, 2021, digitální video, plexisklo (tisk, laser)

Uršula Berlot, Optical diffraction, 2021, digital video, plexi glass (printed + laser cut)







Jana Gunstheimer, Metody destrukce / Portfolio Heinemannovy sbírky, 2012, tužka, papír

Jana Gunstheimer, Methods of Destruction / The Heinemann Collection portfolio – 2012 graphite on paper, hot type





a

b

a Mezinárodní edukační program Multiversum připravený v rámci trienále SEFO 2021 (Tereza Čermáková) přenesl témata trienále do Krakova či Budapešti.

b Jasmin Scheitel při práci s instalací Árona Kútvölgyi-Szabóa Osobní fragmenty (2014). Performance připravená v rámci projektu trienále SEFO 2021.

a The international educational programme Multiversum prepared within the SEFO 2021 Triennial (Tereza Čermáková) brought the themes of the Triennial to Krakow or Budapest.

b Jasmin Scheitel at work with Áron Kútvölgyi-Szabó's installation Personal Fragments (2014). Performance prepared as part of the SEFO 2021 Triennial project.



Anna Witt, Chorweiler Beat, 2016, video 14.00 min

Projekt vznikl ve spolupráci s obyvateli kolínského předměstí Chorweiler. S pomocí ultrazvukového skeneru Witt zachytila tlukot srdce několika jeho obyvatel. Následně s ním pracovala skupina místních pouličních tanečníků.

Anna Witt, Chorweiler Beat, 2016, video 14.00 min

The project was created in collaboration with the residents of the Cologne suburb of Chorweiler. With the help of an ultrasound scanner, Witt captured the heartbeats of several of its residents. A group of local street dancers then worked with him.

Momenty trienále

Triennial Moments

Martina Mertová

Na jiném místě tohoto sborníku rozpracovává Octavian Esanu svoji nosnou teorii o vztahu monumentu a dokumentu jako dialektických nástrojů paměti. V textu,[1] který stati předcházel, přišel v teorii umění s neologismem „mockument“ zahrnujícím strategie výsměchu, mystifikace (z angl. to mock), odlehčení nebo zpochybnění tradičně chápaných schémat monument – dokument. Nyní zachází Esanu ještě dál, pojem čistí na „mocument“. Je dobrodružné sledovat vznik nové terminologie a paralelně jí dávat obsah.

Kurátorům druhého Trienále SEFO (autorka textu, Jakub Frank a Martin Fišr) se způsob uvažování o trojici „monument – dokument – mokument“ jako nástrojů paměti a historie dobře hodil do konceptu. Potřeboval však s ohledem na první trienální ročník s názvem Universum posílit časový rozměr. Universum pod vedením kurátorky Barbory Kundračíkové[2] pátralo po možných spojnicích a pevných bodech struktury světa, ve kterém žijeme. Kurátoři letošního trienále se rozhodli postupovat tradičním logickým postupem – od obecného ke konkrétnímu. Cílili ke zpřesnění parametrů obecně sdílených hodnot prostřednictvím kategorií umění, ale i architektury a památkové péče. Hledali konkrétní místo v prostoru, ale i na časové ose. Na ni začali cvičně navlékat stěžejní celospolečenské momenty, které se v minulosti staly předmětem zobrazování, a to nejrůznějšími způsoby uměleckého vyjadřování. MO(NU)MENTY jako přímočará slovní hříčka se stejně tak dobře mohly objevit v podtitulu přehlídky současného středoevropského umění Trienále SEFO 2024, která tomuto sborníku tvoří pozadí.

Oslovení umělci a umělkyně pracovali se sylabem zahrnujícím zhruba následující body: Časová linie ve zpětném pohledu i ve vyhlídkách do budoucnosti skýtá mnoho MOMENTŮ, kdy zvolené, analyzované a pojmenované pevné body ztrácejí svoji platnost a stabilitu, kdy procházejí proměnou vnímání, přijetí, nebo dokonce krizí. Pracujme s těmi momenty, kdy se dotýkáme vlastní

Elsewhere in this anthology, Octavian Esanu develops his basic theory on the relationship between the monument and the document as dialectical instruments of memory. In the text[1] preceding the essay, he coined the neologism ‘mockument’ in art theory, including strategies of mockery, mystification, lightening or questioning of the traditionally understood schemes of monument – document. Now Esanu takes it even further, reducing the term to ‘mockument’. It is an adventure to follow the emergence of new terminology while simultaneously contributing to its definition.

For the curators of the second SEFO Triennial (author of this text, Jakub Frank and Martin Fišr), the way of thinking about the trinity ‘monument – document – mockument’ as instruments of memory and history suited the concept well. However, the time dimension with regard to the first Triennial called Universum needed to be strengthened. Under the leadership of curator Barbora Kundračíková,[2] Universum searched for possible links and fixed points in the structure of the world in which we live. The curators of this year’s Triennial decided to follow a traditional logical procedure – from the general to the specific. They aimed to refine the parameters of generally shared values through the categories of art, but also architecture and heritage care. They were looking for a specific place in space, but also on the timeline, creating a chronology of key moments in society, which in the past had become the subject of depiction in various ways of artistic expression. MO(NU)MENTS, as a straightforward pun, could just as well have appeared in the subtitle of the SEFO 2024 Triennial of Contemporary Central European Art, which forms the background of this anthology.

The invited artists worked with a syllabus covering roughly the following points: The timeline, both in retrospect and in future prospects, offers many MOMENTS when selected, analysed and named fixed points lose their validity and stability, when they undergo a change of perception, acceptance, or even a crisis. Let’s work with those moments when we touch our own history and memory and when we construct

historie a paměti, a kdy konstruujeme jejich obraz skrze umění a architekturu. Současný MOMENT je výchozím bodem „současného umění“. MONUMENTY v koncepci Trienále reprezentují domnělé jistoty minulosti i současnosti, u nichž se předpokládá touha, povinnost nebo alespoň smysluplnost ochrany v časech budoucích. Představme si památníky, památky i celé chráněné komplexy jako produkty společenských dohod nebo dějinných konstruktů, zkoumáme objekty hodné i nehodné ochrany, hmotné i nehmotné, materializovanou paměť a péči o ni nebo její absenci.[3] Nástroje, které používáme k systematizaci poznání paměti, zastřešujeme pojmem DOKUMENT. Víme, že jeho význam už dalece předčil ve svém základu primitivní nástroj monumentu. Současně se v tomto bodě přímo dotýkáme podstaty pořadatelské instituce trienále. Nástrojem experimentu je zmiňovaný MOKUMENT, který vnáší do interpretačních procesů mystifikaci nebo ironii, zpochybňuje mýty opírající se o realitu dosud jednoznačných faktů.

Formát trienále dává tradiční paměťové instituci typu muzea umění výjimečnou možnost pracovat s ryze současným uměním. Akvizice s ohledem na státní kulturní politiku a finanční možnosti zřizovatele, Ministerstva kultury České republiky, se pak týkají bohužel jen minimálního zlomku vystavených prací. Přesto je konfrontace staršího a moderního umění – v programově sledovaném prostoru střední Evropy – s tím aktuálním zásadní pro budoucí směřování a strategie státních sbírek.

Současné umění předpokládá být odrazem současné chvíle, reflexí přítomnosti. Téma letošního trienále si podmiňuje pracovat s množstvím historických momentů, anticipovat ty budoucí, ale moment současnosti brát jako určující faktor. Pro naši aktuální perspektivu, z níž obhlížíme momenty minulé i budoucí, důležité v celospolečenské i osobní rovině, jsme navrhli pojem momentálnosti. Jsme si vědomi sebestřednosti takového pohledu a rizika, že mu vystavujeme také přizvané současné umělce a umělkyně.

their image through art and architecture. The present MOMENT is the starting point of ‘contemporary art’. MONUMENTS in the concept of the Triennial represent putative certainties of the past and the present for which the desire, obligation or at least meaningfulness of protection in the future is assumed. Let‘s imagine monuments, memorials and entire protected complexes as products of social agreements or historical constructs; we examine objects worthy and unworthy of protection, tangible and intangible, materialised memory and care for it or its absence.[3] The tools we use to systematise memory are covered by the term DOCUMENT. We know that its importance has far surpassed the primitive tool of the monument in its essence. Under this point we also directly touch on the essence of the organising institution of the Triennial. The experiment instrument is the aforementioned MOCKUMENT, which injects mystification or irony into the interpretation processes, and questions myths based on the reality of hitherto unequivocal facts.

The format of the Triennial gives a traditional memory institution of the art museum type a unique opportunity to work with purely contemporary art. Due to the state cultural policy and the financial possibilities of the founder, the Czech Ministry of Culture, acquisitions unfortunately concern only a small fraction of the exhibited works. Nevertheless, the confrontation of older and modern art – in the program’s territory of Central Europe – with current art is essential for the future direction and strategy of state collections.

Contemporary art is supposed to be a reflection of the present moment – a reflection of the present. The theme of this year‘s Triennial requires working with a number of historical moments, anticipating future ones, but taking the moment of the present as a determining factor. For our current perspective, from which we look at past and future moments that are important on a societal and personal level, we proposed the concept of momentariness. We are aware of the self-centeredness of such a view and the risk of exposing invited contemporary artists to it.

Francoise Hartog ve svých statích upozorňuje na úskalí prezentismu,[4] který provází společnost minimálně od 60. let a v různých obměnách stále graduje. Velmi zjednodušeně lze říct, že spočívá ve strategii neohlížet se do minulosti, neohlížet se na budoucnost. Od konzumerismu 60. let se jen posouváme ke globálnímu obchodu s informacemi, dokumenty a – časem. Uvykání si na rychlost a pomíjivost, permanentní malé krize. Teprve velké krize, pandemie, války a humanitární krize na dosah našich horizontů zatřásly s klidem a jistotami, které se na vlnách obecně akceptovaného prezentismu nesou.

Ponoukli jsme umělce, aby uvažovali o našem režimu historicity. (Post)konceptuální přístupy, jež zaplnily letošní přehlídku, se odpoutávají jak od moderního režimu historicity, který spoléhal na lineární pokrok směrem k završujícímu cíli, tak od režimu historicity postmodernismu, který byl přímočarou směsicí minulého a budoucího a podmíněn interpretačními rámci si s sebou nesl svůj první vlastní konec dějin. Současný režim historicity, jak jej vnímáme ve vztahu k zadáním a tématům trienále, je sledem momentů na paralelních časových osách, kde místa a časové intervaly plují v prostoru podobně neuchopitelně jako data v globálních digitálních a sociálních sítích.

Volba autorů a autorek byla cílená, všichni nějakým způsobem dlouhodobě sledovali témata blízká zvolenému záběru. Zhruba v případě jedné čtvrtiny prezentovaných výstupů kurátoři sáhli po konkrétním uměleckém dílu.

Tak tomu bylo i v případě morového sloupu Fuscum Subnigrum Marka Kvetana. Autoři výstavy pointovali v interpretaci práce jiné momenty než deleuzeovské záhyby temného pozadí duše.[5] Přepis barokní formy do ozvučené „dutosti“ byl pro ně přitažlivý právě pro integrální vrstvu mokumentu. Kulisovitá pastiš laminátu nikdy nevztyčeného monumentu otevírá otázky po jeho smyslu v režimu historicity, který ztratil vizi cíle. Náhražkovitost vyniká v kontextu barokní Olomouce, v momentu restaurování a zahalení místního Trojičního sloupu, památky

In his articles, François Hartog draws attention to the pitfalls of presentism,[4] which has accompanied society at least since the 1960s and continues to evolve in a range of variations. Very simply, it can be said that it consists in the strategy of not looking back to the past, not looking back to the future. From consumerism to global trade in information, documents and – time. Getting used to speed and transience, a permanent small crisis. Only major crises, pandemics, wars and humanitarian crises within reach of our horizons have shaken the calmness and certainties that are carried on the waves of generally accepted presentism.

We invited artists to reflect on our regime of historicity. The (post)conceptual approaches that filled this year‘s show break away both from the modern regime of historicity, which relied on linear progress towards a final goal and from the regime of historicity of postmodernism, which was a straightforward mixture of past and future and which, conditioned by interpretive frameworks, carried its first own end of history. The current mode of historicity, as we perceive it in relation to the assignments and themes of the Triennial, is a succession of moments on parallel timelines, where places and time intervals float in space as elusively as data in global digital and social networks.

The choice of male and female authors was intentional, with all of them having in some way followed for years topics close to the chosen scope. The curators reached for a specific work of art in roughly one-quarter of the presented essays, which

was also the case with Marek Kvetan’s plague column Fuscum Subnigrum. The exhibition artists pointed to other moments in the interpretation of the work than the Deleuzeian folds of the dark background of the soul.[5] The transcription of the Baroque form into amplified ‘hollowness’ was attractive to them precisely because of the integral layer of the mockument. The backdrop-like pastiche of the laminate of the never-raised monument opens up questions about its meaning in a regime of historicity that has lost its vision of purpose. This substitutability

nejvyššího řádu – UNESCO. Motiv nevměstnání se do prostoru galerie lze interpretovat jako hyperbolou tématu monumentu, který přerůstá rámec instituce s malým dopadem na dění ve veřejném prostoru.

To ostatně muzeum jako organizátor trienále zakusilo během schvalovacího procesu instalace objektu Handiwork maďarské umělkyně Ilony Németh. Místním úřadem památkové péče bylo zamítnuto dočasné umístění dvou objektů připomínajících (přesněji apropriujících) plechové garáže uprostřed parkoviště devalvujícího cenný historický prostor náměstí Republiky. Mokumentární vrstva této intervence se dá číst jako výčet postsocialistických praktik divokých devadesátých let, jež svojí slepou utilitárností zaplevelují veřejný prostor až do dnešních dní. Druhou rovinou kauzy je otázka aktérů a arbitrů intervencí ve veřejném prostoru v demokratické společnosti, avšak za znovu (stále?) normalizovaného úřednického aparátu.[6] Přetrvává představa monumentu jako explicitní reprezentace moci a krásy v podobě figurálního památníku.

I takovému jsme v trienále připravili prostor. Duch Aly Savashevich však popírá všechny charakteristiky, které by odpovídaly tradičnímu povědomí o monumentu. Z postavy vykračujícího státníka zbyl jen plstěný oděv, pevnost soklu popírá jeho transparentní, korodující konstrukce, statičnost zase kolečka podvozku, díky nimž lze celou sochu dát do pohybu. Zbyla jen vyprázdněná monumentalita. Mokumentu tohoto ražení se dala vytknout naivní přímočarost – nebýt faktu, že jeho autorka se už po léta nemůže vrátit do svého rodného Běloruska. „Svého Lenina“ si na kolečkách vláčí s sebou.

Bolestná rovina osobní reflexe, jíž tentokrát dominuje dokumentační složka záznamu historie, se propisuje do práce uměleckého dua EtchingRoom1 (Kristina Yarosh a Anna Khodkova). Projekt Zpaměti představuje kresebné a v textilu ztvárněné záznamy příběhů masivní devastace památek a krádeží památkového fondu od počátku totální vojenské agrese Ruska vůči Ukrajině. Schématické kresby bez nároku na přesvědčivost dobře ilustrují filozofické pozadí úvah Pierra Nory, jeho zkoumání momentů paměti vázané na určité místo. Přerod jednoho typu paměti (který už nefunguje, je zastaralý, je přechodem) k novému typu paměti, k úmyslné historické rekonstrukci prováděné na základě „památečných stop“.[7] Zájem o „místa paměti“, kde paměť krystalizuje a vylučuje se, se objevuje v určitém historickém okamžiku, v bodě zlomu, kdy je vědomí rozchodu s minulostí spojeno s pocitem, že paměť je zpřetrhaná – takovým způsobem, že je těžké ztělesnit paměť tam, kde přetrvává pocit historické kontinuity.[8] Protože v tento moment nikdo neví, z čeho se minulost (nejen na Ukrajině) bude skládat příště, úzkost všechno proměňuje ve stopu, možný náznak dějin.

Battlefields Zsolta Asztalose jsou poetickým obrazem téhož, jen pádnost výchozího momentu a místa (maďarská a italská bojiště druhé světové války) oslabuje postupná ztráta paměti. Autor ve velkém prostorovém podobenství konstruuje historii skrze vědomou i nevědomou manipulaci s jejími obrazy. Fotografie dnes už poklidných krajin bývalých bojišť v mnohovrstevnatém abstrahujícím procesu dává v posledku všanc návštěvníkovi – dalšímu v pořadí reorganizace historie tam, kde už se paměti nedostává.

Dokumentace a systematizace paměti a historie příslušící institucím, které mají v náplni práce patrimonializaci nebo muzealizaci supluje ve svém díle Andreas Fogarasi. Jeho knihovna či databanka materiality druhé poloviny 20. století v podobě precizních asambláží se rozrostla o další kusy přímo z terénu Olomouce. Odstrojil zde objekty průměrné architektonické produkce 70. a raných 90. let. Výsledkem je a v budoucnu bude reminiscence minulého na základě různé osobní zkušenosti, která se stává stéle obtížněji uchopitelnou a časově zařaditelnou.

Zadání trienále přijal jako výzvu k revizi vlastní monumentální práce sochař a multimediální umělec Martin Zetová. Čtyřicet let výtvarné praxe završuje přehlídkou torz

stands out in the context of Baroque Olomouc as the scaffolded local Holy Trinity Column, a monument of the highest calibre (UNESCO), undergoes restoration. The motif of not fitting into the gallery space can be interpreted as a hyperbole of the theme of the monument, which exceeds the framework of the institution with little impact on events in the public space.

After all, the museum, as the organiser of the Triennial, experienced this during the approval process of the installation of the Handiwork piece by Hungarian artist Ilona Németh. The local heritage office rejected the temporary installation of two structures resembling (more precisely, appropriating) tin garages in the middle of a parking lot, as they would devalue the precious historical space of Republic Square. The mockumentary layer of this intervention can be read as an enumeration of the post-socialist practices of the wild 1990s, which with their blind utilitarianism cover the public space with weeds to this day. The second level of the case is the matter of actors and arbitrators of interventions in public space in a democratic society, albeit behind a (still?) normalised bureaucratic apparatus.[6] The idea of the monument as an explicit representation of power and beauty in the form of a figurative memorial persists.

We prepared space for something like this at the Triennial as well. Ala Savashevich's Ghost escapes all descriptions that would correspond to traditional awareness of the monument. Only a felt garment remains of the figure of the striding statesman, the solidity of the pedestal is denied by its transparent, corroding construction, the staticity of the undercarriage by wheels that can set the entire statue in motion. Only emptied monumentality remained. A mockument of this type could be criticised for its naive straightforwardness – if it weren't for the fact that the artist cannot return to her native Belarus for years. She pulls 'her Lenin' along on wheels.

The painful level of personal reflection, which this time is dominated by the documentary component of the historical record, is entered into the work of the artistic duo EtchingRoom1 (Kristina Yarosh and Anna Khodkova). The By Heart project presents graphic and textile records of the stories of massive devastation of monuments and theft of the heritage fund since the beginning of Russia's total military aggression against Ukraine. Schematic drawings without claim to cogency are a fine illustration of the philosophical background of Pierre Nora's reflections, his investigation of moments of memory tied to a certain place. The transformation of one type of memory (which no longer works, is obsolete, is a transition) to a new type of memory, to a deliberate historical reconstruction carried out on the basis of 'memory traces'.[7] Our interest in lieux de memoire where memory crystallizes and secretes itself has occurred at a particular historical moment, a turning point where consciousness of a break with the past is bound up with the sense that memory has been torn-but torn in such a way as to pose the problem of the embodiment of memory in certain sites where a sense of historical continuity persists.[8] Because at this moment no one knows what the past (not only in Ukraine) will consist of next, anxiety turns everything into a trace, a possible hint of history.

Zsolt Asztalos's Battlefields are a poetic image of the same thing, only the weightiness of the starting moment and place (the Hungarian and Italian battlefields of the Second World War) is diminished by the gradual loss of memory. In a large spatial parable, the author constructs history through the conscious and unconscious manipulation of its images. The photograph of the now peaceful landscapes of the former battlefields in a multi-layered abstracting process ultimately gives the visitor – the next in line for the reorganisation of history where memory no longer reaches – a chance.

In his work, Andreas Fogarasi replaces the documentation and systematisation of memory and history belonging to institutions, whose work includes patrimonialisation and museumisation. His library or database of materiality from the second half of the 20th century in the form of precise assemblages has grown with additional pieces directly from the terrain of Olomouc. Here he dismantled objects of average

a stejnojmennou brožurou Relikty sumarizující objekty, nebo lépe jejich pozůstatky, z vlastní sochařské zahrady. Příroda přebírá roli symbolu věčnosti umělecké práce, když ta, jak se ukazuje, věčná není. Systematický biologický popis mechů a lišejníků zabydlujících kamenné bloky má pointu v kropence, která v rukách kurátorek a kustodek prodlužuje jejich život.

Robert Kuśmirowski trienální MOMENTY uchopil možná nejdůsledněji. Kurátoři mu dali k dispozici autenticky dochovanou – padesát let používanou – sestavu kiosků K 67 slovinského designéra Saši Mächtiga. Technooptimismus šedesátých let zabalený v blyštivé slupce laminátových skořápek symbolizuje futuristické vize, které se nenaplnily, které zůstaly v rovině utopie. Autor zastavuje fázi čištění v momentu nahlédnutí do stratigrafie vrstvených nátěrů a skládá původní sestavu modulárních komponentů pouze do torzálního stavu. Minulá budoucnost dostává jasné obrysy. Anabáze však nekončí, autorem moderovaný chaos roste. Kuśmirowski vkládá do interiérů kiosků obraz zkázy neurčitého data, avšak evidentně v anachronickém řazení. Nábytek s veteší z přelomu 19. a 20. století očividně dobře zabydlený zmrazil moment blíže nespecifikované živelné pohromy. Jemný prach, sedlina času, která nás přesahuje v obou směrech na časové ose, zažil minulost, ale tíží i jako znepokojující „memento z budoucnosti".

Výběr a komentáře k pracím prezentovaným na trienále ilustrují postřehy kurátorů z procesu příprav a zhodnocení výsledku. Osnovu zadání trienále se podařilo držet díky ikonickým dílům, jež jsme si od jejich autorů či autorek přímo vyžádali. Momentem překvapení bylo celkové vyznění instalace, patrně i v očích návštěvníka převládající pocit zmaru, obrazů destrukce nebo opotřebovanosti časem.[9] Temný filc a rez Leninova památníku (Duch Aly Savashevich), „fejkový" kámen nevztyčeného sloupu Marka Kvetana, Zetové sestava zarůstajících kamenných torz a vyběleného dříví, apokalypsa Kuśmirovského

architectural production from the 1970s and early 1990s, with the result being (including in the future) a reminiscence of the past based on various personal experiences, which is becoming increasingly difficult to grasp and date.

Sculptor and multimedia artist Martin Zetová accepted the assignment of the Triennial as a challenge to revise his own monumental creation. Forty years of work culminates with a show of relics and a brochure of the same name – Relics – summarising objects (their remains) from his own sculpture garden. Nature assumes the role of a symbol of the eternity of the work of art, when it turns out not to be eternal. The systematic biological description of the mosses and lichens inhabiting the stone blocks has a point in the holy water font, which in the hands of the curators and custodians prolongs their life.

Robert Kuśmirowski perhaps captured Triennial MOMENTS most faithfully. The curators provided him an authentically preserved – used for fifty years – set of K67 kiosks by Slovenian designer Saša Mächtig. The techno-optimism of the 1960s, wrapped in a shiny coat of laminate shells, symbolises futuristic visions that have not come to fruition, that have remained in the utopian realm. The artist stops the cleaning phase at an inspection into the stratigraphy of the layered coatings and constructs the original assembly of modular components, only in a fragmented state. The past-future comes into finer focus. However, the anabasis does not end and the chaos moderated by the artist intensifies. Kuśmirowski installs in the interiors of the kiosks an image of destruction of an undetermined date, though in a clearly anachronistic order. The shabby furniture and knick-knacks from the turn of the 20th century were frozen in time by an unspecified natural disaster. The fine dust, the dregs of time that stretch beyond us in both directions on the timeline, has experienced the past, but also weighs as a disturbing 'memento from the future'.

The selection and comments on the works presented at the Triennial illustrate the curators' observations from the process of preparations

Past-future anabáze jsou mnohem více znepokojujícími zastaveními než podobou budoucích monumentů. Téma nového monumentu – kdy, za jakých okolností a s jakými aktéry uvažovat o nových monumentech – neposkytuje v přehlídce na první pohled mnoho záchytných bodů, aspoň ne takových, které bychom si s tradiční představou monumentu spojovali.[10]

V hlavní přehlídce a částečně ve veřejném prostoru města jsme představili seriózně navržený a vyprojektovaný Památníku ženám, ktoré varili soľ Ilony Németh. Jako jeden z mála má étos a všechny atributy nového monumentu, ale ani on ve výsledku nebyl realizován. Právě jeho přesun z chorvatské Crikvenice do Olomouce posílil volání po obecné platnosti monumentu v globálním sdíleném prostoru. Genderová rovina, kterou Németh sleduje již dlouho, vkládá i do procesu vzniku tohoto památníku – forma „mužského památníků" zůstává, jen dostává nový „ženský" obsah. Tak tomu může být na kterémkoliv místě planety.

Novou podobu mají „památníky" současným obětem válečných hrůz a humanitárních katastrof. Vedle zmiňovaného ukrajinského dua EtchingRoom1 (Kristina Yarosh a Anna Khodkova) přibližuje Karolina Grzywnowicz formou prostých objektů odstrašující příběhy kdysi chráněného, nedotknutelného území Bělověžského pralesa. Muzejní prostor se stává provizorním testovacím prostředím dokumentů, které na sebe pozvolna přebírají funkci monumentů. Europaleta z nejcennějšího pralesního dřeva je symbolem neúspěšného protestu, odkazem k prolomení těžebních limitů v posvátném území. Galerijně adjustovaná hromada oblečení běženců z hraniční zóny s Běloruskem dostává momentálně čtvrtý, pachový, rozměr. Autorka paralelně pracuje na extrahování esence, která by lidské ponížení uměla zhmotnit a umožnila je předávat dál ve zkapalněném stavu. Vznikl by monument do kapsy, monument k dalšímu použití – reálná, i když strašidelná vize pomoci uprchlíkům v podobě fiktivních pachových

and evaluation of the result. We managed to stick to the outline of the Triennial assignment thanks to the iconic works that we requested directly from the artists. The moment of surprise was the overall impression of the installation, probably also in the eyes of the visitor a prevailing sense of doom, images of destruction or wear and tear over time.[9] The dark felt and rust of the Lenin monument (Ghost by Ala Savashevich), the 'fake' stone of Marek Kvetan's unerected column, Zetová's assemblage of overgrown stone torsos and bleached wood, the apocalypse of Kuśmirowski's Past-Future Anabasis are much more disturbing stops than the form of future monuments. The topic of a new monument – when, under what circumstances and with which actors to think about new monuments – does not at first glance provide many clues in the exhibition, at least not those that we would associate with the traditional idea of a monument.[10]

In the main exhibition and partly in the public space of the city, we presented the seriously designed and projected Memorial to Women Who Boiled Saltwater by Ilona Németh. As one of the few, it has the ethos and all the attributes of a new monument, but it too was not realised in the end. It was its move from Croatia's Crikvenica to Olomouc that strengthened the call for the general validity of the monument in a globally shared space. The gender level, which Németh has been following for a long time, finds its way into the process of creating this monument – the form of 'male monuments' remains, it just receives new 'female' content. This can be the case anywhere on the planet.

The 'memorials' to the current victims of war horrors and humanitarian disasters take a new form. In addition to the mentioned Ukrainian duo EtchingRoom1 (Kristina Yarosh and Anna Khodkova), Karolina Grzywnowicz presents the frightening stories of the once protected, untouchable territory of Białowieża Forest in the form of simple objects. The museum space becomes a temporary testing environment for documents that gradually take on the function of monuments. A EUR-pallet made from the most valuable forest wood is a symbol of failed

stop matoucích psí hlídky na obou stranách nesmiřitelné politické hranice.

Příspěvky Kristiny Jaroš, Anny Choďkové nebo Karoliny Grzywnowicz dokládají aktivistický základ uměleckého uvažování, s nímž na naše zadání reagovalo vícero umělců. Otevřená kritika dopadu globálního kapitalismu nebo neoliberalismu rezonuje v projektu Stříbro Dorit Margreiter Choy. Nekonečná filmová smyčka (na speciálně upravené klasické cívkové 16mm promítačce) vrství záběry na stříbrnou rudu z rakouského Schwazu a tající ledovce z Islandu. První je symbolem věčnosti hornin a vzniku tvrdého oběživa s kořeny v tyrolském tolaru, druhé pomíjivosti, k níž se cestou globálních procesů a dopadů blížíme.

Zpochybnění funkce monumentu v momentálnosti naší existence odlehčilo několik prací, kde mokumentární rovinu formuje ironie a fabulace. Akryly na plátně Venduly Chalánkové zpodobují dveře – jednoduchý asociační obrat k tuctové architektonické produkci 70. a 80. let minulého století. Povýšeny na obraz jsou to dveře, které nevedou nikam, nenabízejí ani sentimentální vrstvu „ostalgie“. Jsou suchým přepisem, mokumentem, který navíc mate svým názvem Devadesátky. Rozměr dveří vrhá neznalého pozorovatele do dekády, jež zavrhla vše, co si lze s předcházejícím obdobím spojovat.

Mokument, který přímo koresponduje s původním zdrojem tohoto pojmu, s filmovou mockumentární produkcí, našla ve svých Dokumentárních sondách přímo pod výmalbou interiérů muzea Michaela Černická. Restaurátorskou cestou odhalovaná stratigrafie, která se výjimečně nečte jen ve vrstvách pod sebou ale i lineárně, zahrnuje filmová políčka vyvázaná z původního děje prvorepublikového filmu. Autorka jimi ve fiktivním sledu záběrů dokumentuje pohnuté dějiny objektu, v němž se film původně promítal a v němž Muzeum umění nyní sídlí.

Cestou tradičního filmového mokumentu se vydal Matěj Smetana, který poblíž lesního mraveniště vztyčil svoji Pyramidu – z cukru. Postupná proměna v ruinu zaznamenaná

protest, a reference to exceeding the logging limits in the sacred territory. Composed for the gallery, the pile of clothes of refugees from the border zone with Belarus is currently assuming a fourth – malodorous – dimension. The artist works in parallel to extract an essence that could materialise human humiliation and enable it to be passed on in a liquefied state. A pocket-size monument would be created, a monument to another use – a real (if terrifying) vision of helping refugees in the form of fictitious scent trails that confused patrol dogs on both sides of the implacable political border.

Works by Kristina Yarosh, Anna Khodková and Karolina Grzywnowicz demonstrate the activist foundation of artistic thought with which several artists responded to our assignment. Open criticism of the impact of global capitalism or neoliberalism resonates in Dorit Margreiter Choy‘s Silver project. An endless film loop (on a specially modified classic reel-to-reel 16mm projector) layers shots of silver ore from Schwaz, Austria, and melting glaciers from Iceland. The first is a symbol of the eternity of rocks and the emergence of a hard currency with roots in the Tyrolean thaler, the second of transience, which we are approaching through global processes and impacts.

The questioning of the function of the monument in the momentariness of our existence has been alleviated by several works in which the mockumentary level is shaped by irony and fabulation. Vendula Chalánková‘s acrylics on canvas depict a door – a simple associative turn to a dozen architectural works of the 1970s and 80s. Elevated to a painting, it is a door that leads nowhere, not even offering a sentimental layer of ‘ostalgia’ (nostalgia for life in communist East Germany). They are a dry transcription, a mockument with a confusing name (Devadesátky – 1990s). The size of the door throws the uninitiated observer into a decade that rejected everything that could be associated with the previous period.

Michaela Černická found the mockument, which corresponds directly to the original source of this term, with film mockumentary

dokumentárním způsobem na makro kameru v galerijním prostředí sází na hru s měřítky monumentality, s perspektivou pozorovatele, a nakonec s analogií zániku kdysi stabilních kultur. Tak jako od instalace Martina Zetové odchází návštěvník s uklidňujícím, i když lehce sarkastickým dojmem, že sice čas monumentů zažívá svůj soumrak (protože civilizace je na scestí), ale že to bude hřejivá náruč přírody, která otevře novou perspektivu.

V trienáleních MOMENTECH jsme se pokusili u autorů iniciovat aktivní, ba dokonce angažovaný vztah k času, k vlastní historicitě. Potvrdil se předpoklad komplikované recepce toku času a různých podob jeho zastavení. Linearita se jeví jako mnohovrstevnatá a mnohosměrná, momenty, jež autoři a autorky pointovali ve svých pracích, zahrnují často retrospektivní i prospektivní rozměr. Opravdová přítomnost, každý moment, v němž vzniká současné umění, přináší reflexi minulosti a vizi budoucího, byť právě v budoucím, po zahájení trienále, lze z prací vycítit největší obavy.

production, in her Documentary Probes directly beneath the painting of the museum interior. The stratigraphy revealed by the restoration process, which exceptionally can be read not only in the layers one below the other but also linearly, includes film frames linked from the original plot of a First Republic film. The artist uses them in a fictitious sequence of shots to document the eventful history of the hall in which the film was originally screened and which now houses the Museum of Art.

Matěj Smetana took the path of a traditional film mockumentary, erecting his Pyramid – made of sugar – near a forest anthill. The gradual transformation into a ruin, recorded in a documentary way on a macro camera in a gallery environment, plays with the scales of monumentality, with the perspective of the observer, and finally with the analogy of the demise of once stable cultures. As with Martin Zetová’s installation, the visitor leaves with the comforting, if slightly sarcastic, impression that the time of monuments is experiencing its twilight (with civilisation itself on increasingly shaky ground), but that it will be the warm arms of nature that will open a new perspective.

In Triennial MOMENTS, we tried to initiate in the artists an active, even engaged relationship with time, with their own historicity. The assumption of a complicated reception of the flow of time and various ways of stopping it was confirmed. Linearity appears to be multi-layered and multi-directional, the moments that the artists pointed out in their works often include both a retrospective and a prospective dimension. Genuine presence, every moment in which contemporary art is created, brings a reflection of the past and a vision of the future; the greatest anxiety can be sensed from the works in the future, after the opening of the Triennial.

1 Octavian Eșanu. Monument – Document – Mocument in East European Art and Art History, in: Unpaged. How to Revisit History from a Plural Perspective?, 2021.

2 Barbora Kundračíková (ed.). Trienále SEFO 2021 – Universum. Průvodce. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2021.

3 Tradiční pojetí památkové péče, která zastřešuje institucializovanou práci s pamětí, začali revidovat např.: Rem Koolhaas (ed.). Preservation is Overtaking Us. New York: Columbia University, 2014.
Max Page. Why Preservation matters. New Haven/ London: Yale University Press, 2016.

4 François Hartog. Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps. Paris: Seuil, 2003. V české překladu: Eva Skopalová, Václav Janoščík (eds.). Návrat do budoucnosti. Praha: UMPRUM, 2019, s. 61-82

5 Gilles Deleuze. Záhyb: Leibniz a baroko. Praha: Herrmann & synové, 2015.

6 Tallósi Béla: Handiwork – az agresszív fémobjekt. Új Szó [Handiwork – agresivní kovové dílo, Nové slovo], 2006/ 29: 236 (13.10.2006), s. 9.

7 K otázce aktérů v památkové péči: Jorge Otero-Pailos. Experimentální památková péče, in: Pavla Melková (ed.). Živá památka. Praha: Institut plánování a rozvoje hl. m. Prahy, 2022, s. 12-32. François Hartog. Věřit v dějiny. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2016, s. 91-92.

8 Pierre Nora. Between Memory and History: Les Lieux de Memoire, Representations, Memory and Counter-Memory. Berkley: University of California Press 1989, s.7. https://is.muni.cz/el/1423/jaro2013/SOC564/um/40802691/Nora_Between_Memory_and_History.pdf (9. 9. 2024)

9 Destrukce jako kategorie, s níž se v památkové péči také počítá, dobře dokládá: Lucia Allais. Designs of Desstruction. The making of Monuments in the Twentieth Century. Chicago/ London, The University of Chicago Press, 2018.

10 „Antimonumentalismus" a související témata sleduje: Tadeáš Říha, Laura Linsi, Roland Reemaa. Weak Monument: Architecture Beyond the Plinth. Zürich: Park Books, 2018.

1 Octavian Eșanu. Monument – Document – Mockument in East European Art and Art History, in: Unpaged. How to Revisit History from a Plural Perspective?, 2021.

2 Barbora Kundračíková (ed.). SEFO Triennial 2021 – Universum. Guide. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2021.

3 The traditional concept of heritage preservation, which represents institutionalised work with memory, has begun to be revised by:
Rem Koolhaas (ed.). Preservation is Overtaking Us. New York: Columbia University, 2014.
Max Page. Why Preservation matters. New Haven/ London: Yale University Press, 2016.

4 François Hartog. Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps. Paris: Seuil, 2003.

5 Gilles Deleuze. The Fold: Leibniz and the Baroque. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

6 Tallósi Béla: Handiwork – az agresszív fémobjekt. Új Szó [Handiwork – an aggressive metal work, New Word], 2006/ 29: 236 (13.10.2006), p. 9.

7 On the question of actors in heritage protection: Jorge Otero-Pailos. Experimentální památková péče, in: Pavla Melková (ed.). Živá památka. Praha: Institut plánování a rozvoje hl. m. Prahy, 2022, pp. 12-32.
François Hartog. Criore en l'histoire. Paris: Flammarion, 2013, pp. 70.

8 Pierre Nora. Between Memory and History: Les Lieux de Memoire, Representations, Memory and Counter-Memory. Berkley: University of California Press 1989, s. 7. https://is.muni.cz/el/1423/jaro2013/SOC564/um/40802691/Nora_Between_Memory_and_History.pdf (9. 9. 2024).

9 Destruction as a category that is also taken into account in conservation is well illustrated by: Lucia Allais. Designs of Desstruction. The making of Monuments in the Twentieth Century. Chicago/ London, The University of Chicago Press, 2018.

10 „Antimonumentalism" and related themes is pursued by: Tadeáš Říha, Laura Linsi, Roland Reemaa. Weak Monument: Architecture Beyond the Plinth. Zürich: Park Books, 2018.







a

b c

a Marek Kvetan, Fuscum Subnigrum, 2021, objekt, kombinovaná technika, zvuk

b Ala Savashevich, Duch, 2017, socha, filc, kovová konstrukce

c Dorit Margreiter Choy, pasáž, 2024, mobil, kombinovaná technika

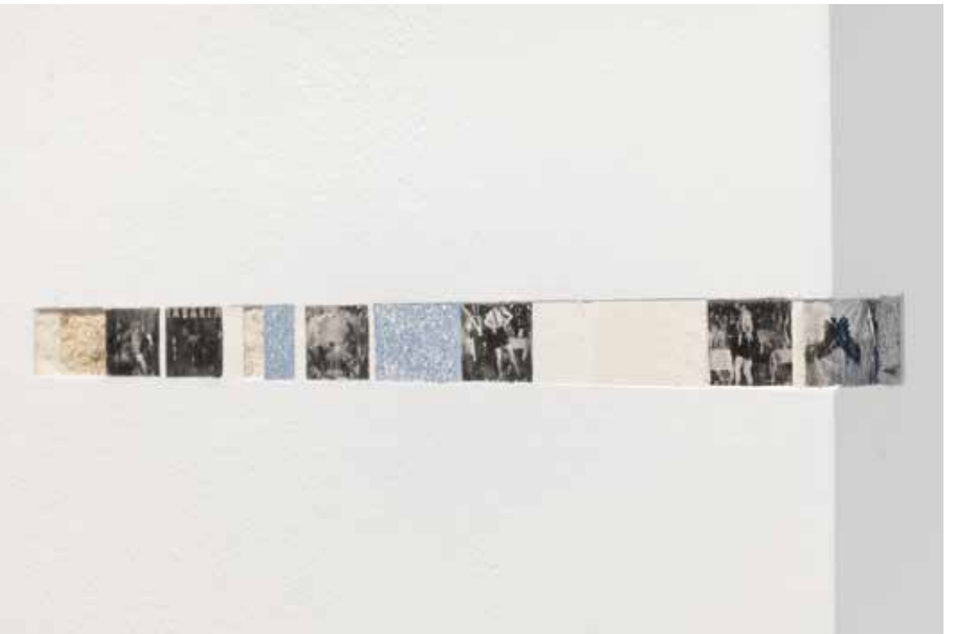
a Marek Kvetan, Fuscum Subnigrum, 2021, object, mixed media, sound

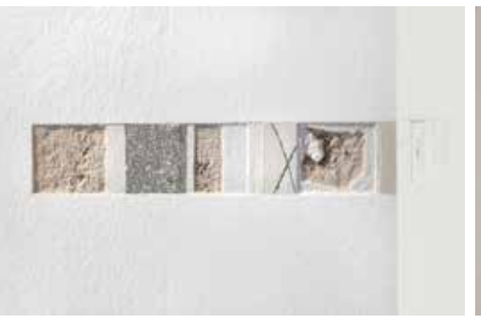
b Ala Savashevich, Ghost, 2017, sculpture, felt, iron construction

c Dorit Margreiter Choy, passage, 2024, mobile, mixed media











Martin Zetová, Relikty, 2023–2024,
instalace, kombinovaná technika

Martin Zetová, Relics, 2023–2024,
installation, mixed media

Michaela Černická, Dokumentární sondy IV,
2024, instalace, fotografie

Michaela Černická, Documentary Probes IV,
2024, installation, photographs






a b
c d

Andreas Fogarasi, Devět staveb, odstrojeno

a (Golem), 2024, PVC podlahová krytina, umělý kámen, umělá kůže (budova Přírodovědecké fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Ludmila Kramolišová – Karel Doležel, 1989–1994), ocelový popruh

b (Hotelové okno), 2021, sklo, hliník (Hotel InterContinental Praha, Karel Filsak, 1968–1974), ocelový popruh

c (InterContinental Praha), 2021, originální keramický obklad (Hotel InterContinental, Karel Filsak, fasády Zbyněk Sekal, 1968–1974), dřevo, ocelový popruh

d (Jednota), 2024, keramický obklad, sklo, hliník (administrativní budova Jednota Olomouc, Vladimír Polesný – Ivo Kučírek – Alois Haltmar, 1966–1974), dřevo, ocelový popruh

Andreas Fogarasi, Nine Buildings, Stripped

a (Golem), 2024, PVC-flooring, artificial stone, faux leather (Faculty of Science building, Palacký University Olomouc, Ludmila Kramolišová – Karel Doležel, 1989–1994), steel strapping band

b (Hotel Window), 2021, glass, aluminum (Hotel InterContinental Prague, Karel Filsak, 1968–1974), steel strapping band

c (InterContinental Prague), 2021, original ceramic tiles (Hotel InterContinental, Karel Filsak, facade design: Zbyněk Sekal, 1968–1974), wood, steel strapping band

d (Jednota), 2024, ceramic tiles, glass, aluminum (Jednota office building Olomouc, Vladimír Polesný – Ivo Kučírek – Alois Haltmar, 1966–1974), wood, steel strapping band





a
b

a Aglaia Konrad, Rückbaukristalle, 2015, kusy upraveného stavebního odpadu

b Aglaia Konrad, I ♡ Rückbau, 2020, video, 9:16, 19' 11", obrazovka, spolupráce Dana Munro

a Aglaia Konrad, Rückbaukristalle, 2015, pieces of modified building waste

b Aglaia Konrad, I ♡ Rückbau, 2020, video, 9:16, 19' 11", obrazovka, spolupráce Dana Munro





Zsolt Asztalos, Záznamy vzpomínek – bojiště, 2020–2024, fotografie, Giclée tisk, dřevěná konstrukce

Zsolt Asztalos, Recording Memories – Battlefields, 2020–2024, photograph, Giclée print, wooden structure





a

b

a Karolina Grzywnowicz, Polská džungle, 2017–2024, objekt, oděvy, pach

b Karolina Grzywnowicz, Zátiší, 2017, dubové dřevo, spojovací materiál

a Karolina Grzywnowicz, Polish Jungle, 2017–2024, object, clothes, scent

b Karolina Grzywnowicz, Still Life, 2017, oak wood, fixings









Saša Mächtig, Kiosk K 67, 1966,
laminát, sklo, kov

Robert Kuśmirowski, Past future anabáze,
2024, instalace, kombinovaná technika

Saša Mächtig, Kiosk K 67, 1966,
fibreglass, glass, metal

Robert Kuśmirowski, Past future anabasis,
2024, installation, mixed media

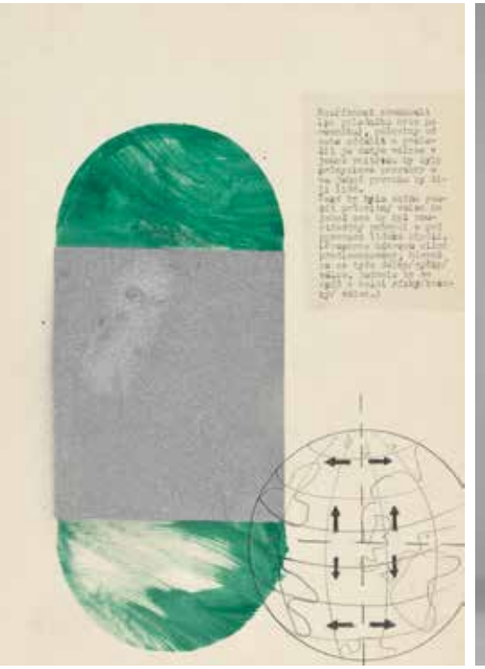






Pohled do expozice věnované historickým paralelám nazvaná Sonda MUO. Na snímcích díla Rudolfa Sikory, Františka Lesáka (intervence ze sbírek Kunstmuseum Bochum), uskupení VAL či Matěje Smetany.

A look into the exhibition dedicated to historical parallels called MUO Probe. The pictures show works by Rudolf Sikora, František Lesák (interventions from the collections of Kunstmuseum Bochum), the VAL group and Matěj Smetana.









a b
c d

a Milan Knížák, Rozříznout zeměkouli…, z cyklu Sny o architektuře, 60. léta 20. stol., projektová kresba, tempera, tužka, papír, MUO

b Jiří Žlebek, Nedokončená 2, 1985, částečně polychromované dřevo, sbírka Anežky Šimkové

c Lev Nusberg, člen skupiny Dviženije (Pohyb), model kyberdivadla Transformace, 1967, původní fotodokumentace, MUO

d Rudolf Sikora, Pozemšťan I, 1996–1998, ofset, serigrafie, papír, MUO

a Milan Knížák, Cut the globe open... from the cycle Dreams of Architecture, 1960s, project drawing, tempera, pencil, MUO

b Jiří Žlebek, Unfinished 2, 1985, partially polychromed wood, collection of Anežka Šimková

c Lev Nusberg, member of the group Dvizhenie (Movement), model of the cybertheatre Transformation, 1967, original photo documentation, MUO

d Rudolf Sikora, Earthman I, 1996–1998, offset, serigraphy, paper, MUO







a

b c

a Ilona Németh – Marián Ravasz, Projekt pro stavební povolení Památníku ženám, které vařily sůl, 2019, situace, půdorys, vizualizace, geometrie prvků památníku, průměr 770 cm. Bílý beton s kusy solného kamene ze solného dolu v rumunském Praidu. Kamenná sůl ubývá postupně ubývá – přirozenou cestou a integrovaným systémem vodní mlhy.

b Instalace segmentu na náměstí Památníku ženám, které vařily sůl na náměstí Národních hrdinů (a hrdinek) v Olomouci.

c Ilona Németh, Handiwork, 2006–2024, spolupráce Marián Ravasz

a Ilona Németh – Marián Ravasz, Project for the permission of the construction of the Monument To The Women Who Cooked Salt, 2019, situation, floor plan, visualisation, geometry of the elements of the monument, diameter 770 cm, White concrete with pieces of salt stone from the salt mine in Praid, Romania. The rock salt is slowly diminishing – naturally and through an integrated water mist system.

b Installation of a segment on the square of the Memorial to Women Who Cooked Salt on the Square of National Heroes (and Heroines) in Olomouc.

c Ilona Németh, Handiwork, 2006–2024, collaboration Marián Ravasz



Randomroutines, Automatizace Ludditů, 2024, instalace v prostoru Fakultní nemocnice Olomouc

Randomroutines, Luddite Automation, 2024, installation in the space of the University Hospital Olomouc





Pohled do expozice věnované architektonickým sondám připraveným ve spolupráci se studenty architektonických ateliérů:

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Ateliér architektury IV (Roman Brychta, Markéta Mráčková, Barbora Šimonová)

Akademie výtvarných umění v Praze, Ateliér architektonické tvorby (Miroslav Šik, Anna Svobodová, Lenka Milerová) ve spolupráci se studenty ateliérů Tomáše Hlaviny, Jimeny Mendozové, Vojtěcha Míči, Dušana Záhoranského a Pavly Sceranková, Davida Bohma a Tomáše Svobody

Vysoké učení technické v Brně, Fakulta architektury, ateliéry Jana Mléčky a Vojtěcha Jemelky, Szymona Rozwalky a Jaroslava Sedláka

A look into the exhibition dedicated to architectural probes prepared in collaboration with students of architectural studios:

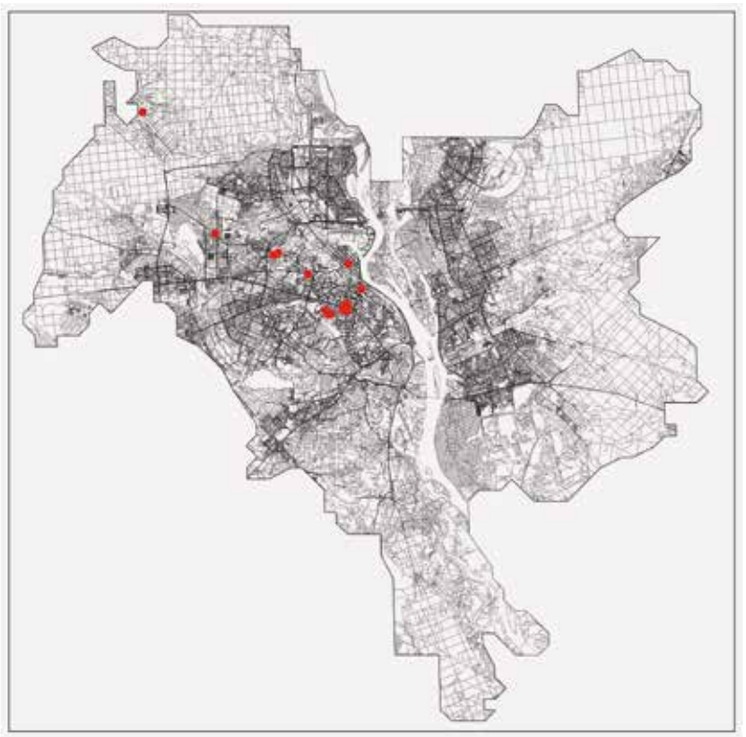
University of Applied Arts in Prague, Architecture Studio IV (Roman Brychta, Markéta Mráčková, Barbora Šimonová)

Academy of Fine Arts in Prague, Architectural Design Studio (Miroslav Šik, Anna Svobodová, Lenka Milerová) in cooperation with students from the studios of Tomáš Hlavina, Jimena Mendoza, Vojtěch Míča, Dušan Záhoranský and Pavla Sceranková, David Bohm and Tomáš Svoboda

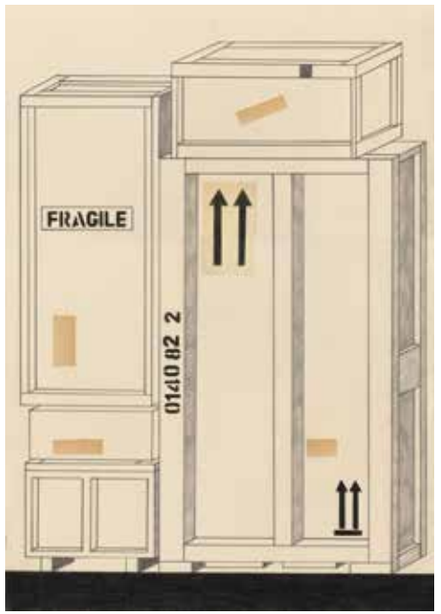
Brno University of Technology, Faculty of Architecture, studios of Jan Mléčka and Vojtěch Jemelka, Szymon Rozwalka and Jaroslav Sedlák











Umělecká dvojice Etchingroom1 (Anna Choďkova & Kristina Jaroš) připravila pro Trienále dvoudílný projekt Zpaměti, který reaguje na dlouhodobý výzkum ukrajinského archeologa Romana Liubuna mapující ztráty památkového fondu a kulturního dědictví v důsledku ruské agrese.

The artist duo Etchingroom1 (Anna Khodkova & Kristina Yarosh) has prepared a two-part project, By heart, for the Triennial, responding to the long-term research of Ukrainian archaeologist Roman Liubun.

Monument-Dokument-Mokument: Krize paměti na sklonku postsocialismu

Monument-Document-Mocument: a Crisis of Memory at the End of Postsocialism

Octavian Esanu

I Monument-Dokument

Není tomu dávno, co v deníku The Washington Post vyšel článek, který pojednával o osudu památek ve válkou obleženém Kyjevě.[1] Po ruské invazi spěchaly ukrajinské úřady s ochranou svého národního dědictví. Ty nejcennější památky, které potvrzují ukrajinskou národní identitu, jako například pomníky zobrazující Bohdana Chmelnického, Michaila Hruševského, Tarase Ševčenka a dalších historických osobností, básníků, umělců a intelektuálů, byly přikryty pytli s pískem a polepeny plakáty s informacemi o tom, jaká památka se pod nimi nachází. Do jiné kategorie patří památky, které jsou spojeny s ruskou imperiální politikou nebo totalitní minulostí. Ty byly ponechány na volném prostranství nebo byly odstraněny v rámci procesů derusifikace či dekomunizace, případně byly upraveny tak, aby se jejich symbolický význam změnil. Ikonoklastické kontroverze, jimž byli Východoevropané svědky od dob pádu berlínské zdi, vyvrcholily tím, čemu se někdy říká „krize památek v roce 2022."[2]

Rok 2022, ve kterém začala válka na Ukrajině, pro některé představuje konec éry, která odstartovala v roce 1989 rovněž krizí památníků a která byla ve světě označována jako „konec dějin", „konec ideologie" nebo „neoliberálního kapitalismu". Pro Východoevropany je to konec „postsocialismu" či „transformace", tedy období, během něhož některé bývalé socialistické země usilovaly o potvrzení své národní suverenity, jiné ji znovu získaly tím, že se připojily ke sféře vlivu a trhu západních kapitalistických demokracií. „Bitva o památníky" z roku 2022 není příznačná jen pro východní Evropu, ale rozšířila se i do dalších částí světa. Ze západní Evropy se přes Blízký východ dostala až do Spojených států. Památníky se staly součástí sociálních konfliktů, vzpour, povstání, masových protestů nebo dokonce otevřených válečných akcí, jak to můžeme pozorovat na Ukrajině. Stejně jako řadoví vojáci byly i památníky zasaženy, znetvořeny, rozbity na kusy, sochám byly amputovány části těla, byly rozmetány na kusy, změnily postoj, byly

I Monument-Document

A recent article in the The Washington Post tells the story of the fate of monuments in war besieged Kyiv.[1] After the Russian invasion, Ukrainian authorities rushed to protect their national heritage. The most valuable monuments, those affirming Ukrainian national identity – memorials depicting Bohdan Khmelnytsky, Mykhailo Hrushevsky, Taras Shevchenko, and other historical figures, poets, artists, and intellectuals – were covered with sandbags and wrapped in printed screens displaying information about what lies inside. Another category of monuments, complicit in or associated with Russian imperial politics and the totalitarian past, were left in the open, removed as part of the process of de-Russification and decommunization, or modified in such a way as to alter their symbolic meaning. The iconoclastic controversies witnessed by Eastern Europeans since the fall of the Berlin Wall have culminated in what is sometimes called "the 2022 monument crisis."[2]

For some, 2022, which marks the beginning of the war in Ukraine, signals the end of an era that started in 1989 also with a monumental crisis and has been known worldwide by many names: "the end of history," "the end of ideology," "neoliberal capitalism." For Eastern Europeans, this is the end of "postsocialism" or "transition," a period during which some ex-socialist countries regained, and others aspired to affirm, their national sovereignty by joining the sphere of influence and markets of Western capitalist democracies. The 2022 "battle of monuments" is not unique to Eastern Europe but has spread to other parts of the world. From Western Europe, to the Middle East, and the United States – monuments have been caught in social conflicts, rebellions, uprising, mass protests or even open warfare as seen again in Ukraine. Like regular soldiers, monuments too have been wounded, disfigured, dismembered, amputated, blown to pieces, changed sides, deserted, buried under rubble, or taken to graveyards. And also like soldiers, these tangible "reminders" as per their Old East Slavic *pamętĭ* or Latin *monere* etymologies – fight on an invisible battlefield against

opuštěny, pohřbeny pod sutinami nebo odvezeny na smetiště. Podobně jako vojáci i tyto hmatatelné „připomínky“ vycházející z etymologie staroslověnského slova pamętĭ nebo latinského monere, bojují na neviditelném bojišti proti jiným památníkům. Německý výraz pro „památník“ – Denkmal (doslova znamená „myšlenkový znak“), dodává tomuto konfliktu další rozměr, který v sobě nese objektivizované myšlenky, jež slouží jako zbraně při obraně národa.

Tato bitva však není pouze sémiotickou bitvou a ukrajinské myšlenkové znaky nepředstavují pouze konfrontace s jinými myšlenkovými znaky nepřátelských sil. Památky interagují s dalšími mnemotechnickými prostředky. Podívejme se například na památníky Tarase Ševčenka a Mychajla Hruševského, které jsou v současnosti chráněny pytli s pískem a zakryty plachtami. (obr. a, b, s. 106) Jsme svědky toho, jak tato konzervační technika v důsledku probíhající války chrání památky dokumentem. Potištěné zástěny totiž plní funkci dokumentů, které poskytují informace o Ševčenkových a Hruševského památnících, které jsou před ruskými střelami ukryty pod hromadami pytlů s pískem. Dokumenty nejen chrání, ale také jménem němého památníku promlouvají. Dokumenty pomáhají památníku oživovat paměť, připomínat nebo radit v době, kdy sám nemůže plnit své primární poslání.

Vztah mezi památkami (monuments) a dokumenty (documents) hrál klíčovou roli v celé historii lidské kultury. Někdy byl přátelský, jindy nepřátelský, ale vždy byl celkově dialektický. Navzdory zdánlivé podobnosti a zaměnitelnosti mají tyto pojmy odlišné významy a použití, jak dokládají slovníky. Z kořene slova monu– (z latinského slova monere), který znamená „připomínat“ nebo „radit“, ve spojení s příponou –mentum označující činnost, vzniká odkaz na paměť, utváří se vzpomínka na mrtvé a zároveň varování. Naproti tomu „dokument“ je novějším nástrojem paměti. Slovo „dokument“ odvozuje svůj význam z latinského kořene docu– (docere, které můžeme přeložit jako „učit“, „ukazovat“ nebo „instruovat“). Ve spojení s příponou -mentum, tedy documentum, znamená „důkaz“ či „informace“ a v obecnější rovině odkazuje k zaznamenaným faktům nebo vědomostem. Současné slovníky jasně poukazují na vzestup „dokumentů“ a „krizi památníků“ v posledních dvou stoletích.[3] Památník historicky zaznamenal úpadek, který začal ve druhé polovině 19. století spolu s rozvojem kapitalistických výrobních vztahů. V této době se také objevuje dokument coby modernější nástroj paměti, který slouží jako náhrada památníku nebo dokonce mluví jeho jménem v dobách nouze, jak můžeme vidět na kyjevských památnících Ševčenka a Hruševského.

V období pozdní modernity slouží památníky a dokumenty různým mocenským režimům, politickým a ekonomickým systémům a vědním oborům. Politici je využívají k ideologickým účelům. Historici, včetně historiků umění a kultury, stejně jako filozofové, je již dlouho považují za historické materiály, prameny, nástroje humanitních věd nebo nástroje času a paměti, které pomáhají odhalovat pravdy o činech lidských. Vědci je uplatňují jako nástroje objektivity a zjišťování faktů při studiu přírodních a společenských jevů. Knihovníci a pracovníci muzeí je využívají jako záznamy lidské tvorby a činností, jejichž rozvoj v pozdní modernitě vyvolal naléhavou potřebu po nových způsobech a technologiích uchovávání v archivech, knihovnách, muzeích a informačních centrech.

Vztah mezi památkou a dokumentem hraje důležitou roli také v dějinách umění. Dokonce byl od 18. století pro vznik této disciplíny klíčový. Umělecká díla v různých médiích výtvarného umění (tj. v malířství, sochařství, architektuře) byla považována za památky, zatímco doprovodné štítky, podpisy umělců, výstavní katalogy a další efemérní záležitosti představovaly dokumenty. S nástupem modernismu a v období, které následovalo, kdy význam památníků a paměti v důsledku rozvoje dopravních a reprodukčních technologií upadal, kdy důležitost místa coby genia loci slábla a společně s ní uvadala i aura lidské

other monuments. *Denkmal* the German word for “monument,” which literally means “think-sign” or “think-mark” adds another dimension to the conflict: these are objectified thoughts that serve under arms in the national defense.

This battle is not only a semiotic one, however, and the Ukrainian think-signs do not merely confront other think-signs of the enemy forces. Monuments interact with other mnemonic devices. Take, for example, the monuments of Taras Shevchenko and Mykhailo Hrushevsky, currently protected by sandbags and covered with printed screens. (fig. a, b, p. 106) What one witnesses in this wartime conservation technique is a monument protected by a document. The printed screens are documents that provide information about the Shevchenko and Hrushevsky monuments seeking shelter under piles of sandbags from the Russian missiles. The document does not merely shield but also speaks on behalf of the muted monument. The document helps the monument remind, bring to memory, or advise in times when it cannot fulfill its primary mission.

The relationship between monuments and documents – at times friendly and at other times hostile but overall dialectical in nature – has played a key role throughout human cultural history. Despite their seeming similarity and interchangeability, these terms have come to possess distinct meanings and uses, as illustrated by dictionaries. The root *monu-* (from the Latin word *monere*), which means “to remind” or “to advise,” when combined with the suffix *-mentum* denoting an action, produces a reference to memory, commemoration of the dead, and a warning. The “document,” on the other hand, is a more recent instrument of memory. The word “document” derives its meaning from docu- (rooted in the Latin verb docere, which translates as “to teach,” “to show,” or “to instruct”). When combined with the suffix -mentum, it suggests meanings such as “evidence” and “information,” and, in more general terms, it refers to recorded facts or true knowledge. Contemporary dictionaries clearly indicate the rise of the “document” and the “crisis of the monument” over the past two centuries.[3] Historically, the monument has witnessed a decline that started in the second half of the nineteenth century, along with the intensification of capitalist relations of production. It is also around this time that the document emerges as a more modern instrument of memory, serving as a substitute or even speaking on behalf of the monument during times of distress, as seen in Kyiv’s memorials to Shevchenko and Hrushevsky.

In late modernity, monuments and documents have been employed to serve various regimes of power, political and economic systems, and disciplines of knowledge. Politicians use them for ideological purposes; historians, including art and cultural historians, as well as philosophers, have long regarded them as historical materials, sources, tools of the humanities, or instruments of time and of memory which help reveal truths about past human actions; scientists have implemented them as tools of objectivity and fact-finding in their study of natural and social phenomena; and documentalists, librarians, and museum specialists have deployed them as records and indexical traces of human deeds and actions, whose proliferation in late modernity has brought about an urgent need for newer techniques and technologies of organization and storage in archives, libraries, museums, and information centers.

The monument-document has also played a crucial role in art history – a relationship that has been central to the establishment of this discipline since the eighteenth century. Artworks in various media of fine arts (i.e. painting, sculpture, architecture) were considered monuments, while the accompanying labels, artist signature, exhibition catalogues, and other ephemera were documents. With modernism and later, following the decline of the monument and of memory due to the rise of transportation and reproduction technologies, the waning of the sense of place, and the diminishing artifactual aura, radical artists sought to alter this relationship. Many abandoned the monument due to its subservience to authority, reliance on expensive and lasting materials, immobility, and attachment to specific places

tvořivosti, se někteří radikální umělci snažili vztah mezi památníkem a dokumentem změnit. Mnozí z nich opustili památník kvůli jeho podřízenosti autoritám, závislosti na drahých a trvanlivých materiálech, nepřenositelnosti a vázanosti na konkrétní pamětní místa, což jsou vlastnosti spojené s vlastnictvím půdy a raně industriálními kapitalistickými způsoby výroby. Ti, kteří se památníku nevzdali, se jej snažili znovu objevit tím, že měnili jeho základní vlastnosti. Navrhovali památníky, které připomínaly nikoli minulost, ale budoucnost (jako Věž třetí internacionály Vladimíra Tatlina), nebo po druhé světové válce vytvářeli dočasné, nafukovací, přenositelné či zabalené památníky (jako například památníky Claese Oldenburga, Christa nebo Buckminstera Fullera). Převážně však umělci přijali dokument, který považovali za pokrokový nástroj spojený se standardizací, serializací a vědeckým řízením moderní pracovní praxe po vzoru fordismu a taylorismu. Na konci století jej spojovali s počítači a informačními vědami. Upřednostňovali dokument pro jeho jednoduchost, materiálovou rozmanitost, indexové vlastnosti, přenositelnost a další moderní vlastnosti, které do něj začlenili a rozvíjeli prostřednictvím různých fotografických technik, filmových a videografických montáží, faktografií a archivních postupů a dalších metod souvisejících s dokumentem, jež byly ústředním cílem avantgardy, tj. propojování umění a života.

Vztah mezi památníkem a dokumentem má ve východní Evropě různé podoby. Za pozdního socialismu byla většina památníků, stejně jako všechno ostatní, zneužita politickým režimem, který se dostal k moci díky vítězství Rudé armády. Ne že by dokumenty tomuto režimu také nesloužily, ale dokument se svými moderními vlastnostmi, mezi které patří flexibilita, přenositelnost, cirkulace, indexualita, serialita a nevázanost na určité místo, mohl současně sloužit oběma stranám politického rozdělení: těm, kteří byli u moci, i těm, kteří jí vzdorovali. Památník – vzhledem ke svým vlastnostem, mezi které patří trvanlivost materiálu (např. Lenin a Stalin vytesaní do žuly, aby vydrželi „věčně“), vázanost na konkrétní místo nebo místo masového rituálu (např. mauzoleum Lenina může být pouze na Rudém náměstí, a ne na jiném libovolném místě), monumentalita a rozměry přinášející větší ideologický dopad – může sloužit pouze těm, kdo mají moc a dostatek pracovní síly. Podle jedné z archeologických definic jsou památníky produkty politického excesu vládců, kteří donutí a využijí přebytečnou pracovní sílu ke stavbě neužitečných symbolických struktur.[4] Jinak řečeno, monument znamená prostředek, který vyžaduje i dostatek finančních prostředků. Tato vlastnost památníku se projevuje nejen v praxi státu či bohatých elit, ale také v našem kulturním a osobním životě, když věnujeme prostředky na postavení prostého pomníku na památku našich blízkých, kteří zemřeli.

Naproti tomu dokument přichází bez omezení, stejně jako pokuta za dopravní přestupek, příkaz k domovní prohlídce, předvolání k soudu nebo úmrtní list vydaný úřadem. Coby ústřední nástroj moderní doby je dokument spíše nezbytný než nadbytečný. Představuje základní nutnost, které je vystaven každý bez ohledu na moc nebo třídu. Dokument je hlavním produktem a nástrojem byrokratické a demokratické modernity. Zabalené pomníky Ševčenka a Hruševského v Kyjevě povahu tohoto vztahu názorně ilustrují: zdánlivě všemocný památník – vzhledem ke svým rozměrům, materiální či symbolické nadměrnosti – vyžaduje minimální, abstraktní povahu dokumentu, aby byla zajištěna jeho náležitá reprezentace. Památník bez dokumentu, ať už se jedná o štítek, zprávu o jeho stavu nebo výpis z rejstříku památek, je němý a bezmocný.

Dokumenty však památce ne vždy zrovna pomáhají, často jí naopak odporují. Neexistuje lepší historický kontext pro studium dialektické interakce mezi památkami a dokumenty než to, které nabízí východní Evropa v období pozdního socialismu. V každodenním životě byly oficiální dokumenty (např. stranické noviny, vyhlášky, programy a směrnice)

of commemoration – properties associated with land ownership and early industrial capitalist modes of production. Those who did not give up on the monument sought to reinvent it by altering its essential properties, proposing monuments that remembered not the past but the future (like Vladimir Tatlin's Tower) or making temporary, inflatable, movable, or wrapped monuments (such as those by Claes Oldenburg, Christo, or Buckminster Fuller) after World War II. A larger number of artists, however, embraced the document, which they saw as a progressive tool associated with standardization, serialization, and scientific management of modern work practice, such as Fordism and Taylorism or computers and information sciences later in the century. Artists favored the document for its simplicity, material diversity, indexical qualities, transportability, and other modern properties, which they incorporated and developed through various photographic techniques, cinematic and videographic montage, factography and archival practices, and other document-related methods central to the avant-garde's main objective: bridging art and life.

The relationship between monument and document has taken various forms throughout Eastern Europe. Under late socialism, most monuments were enlisted – like everyone else to serve political regimes brought to power by the victorious advance of the Red Army. It was not that documents did not also serve these regimes, but the document, with its modern properties such as flexibility, transportability, circulation, indexicality, seriality, and autonomy from place, could simultaneously serve both sides of the political divide: those in power and those resisting it. The monument in light of its intrinsic properties such as the durability of materials (e.g., Lenin and Stalin carved in granite to last for "eternity"); its attachment to a specific place or site of mass ritual (e.g., Lenin's mausoleum can only be on the Red Square and not in any random place); monumentality, and scale for greater ideological impact can only serve those who control surplus labor and power. According to one archaeological definition, monuments are the products of political "excess" by rulers who can coerce and utilize surplus labor to construct non-utilitarian symbolic structures.[4] To play on words, the monument means "means" – that is, it conveys an excess of resources. This property of the monument transpires not only in the practice of the state or the rich elites but also in our cultural and personal lives when we commit resources to erect a simple memorial to commemorate the humble death of our loved ones.

By contrast, the document comes freely, like a traffic ticket, a search warrant, a court summons, or the death certificate provided by the authorities. As a central instrument of the modern age, the document is essential rather than excessive – it is a bottom-line necessity to which everyone is exposed regardless of power or class. The document is the main product and instrument of bureaucratic and democratic modernity. The wrapped monuments of Shevchenko and Hrushevsky in Kyiv visually illustrate the nature of this relationship: the seemingly all-powerful monument – in light of its scale, material, or symbolic excess – often necessitates the minimal, abstract nature of the document to ensure proper representation. A monument without a document, whether it is the label, the condition report, or the register of historic monuments, is mute and powerless.

Documents do not always, however, assist the monument; they often oppose them. There is no better historical context to study the dialectical interaction between monuments and documents than in Eastern Europe under late socialism. In everyday life, official documents (e.g., party newspapers, decrees, programs, and directives) were blindly loyal to the monuments of the state. These monuments acted as sacred relics of the original revolutionary event, of the immortal leader, and His eternal cause. Under the surface, however, within a realm sometimes called "second" and other times "parallel culture," a different category of documents carried out covert sabotage operations against the ideological constructions filling the "communal" space above the ground. With no control

slepě loajální k památkám státu. Tyto památky měly roli posvátné relikvie původní revoluční události, nesmrtelného vůdce a „jeho věčné věci“. Někde pod povrchem, ve sféře nazývané „druhá“ a jindy „paralelní kultura“, však zcela jiná kategorie dokumentů realizovala skryté sabotážní operace proti ideologickým konstrukcím tvořícím „komunální“ prostor na povrchu. Bez kontroly nad výrobními prostředky, nad vytvářením přebytku či nadhodnoty nezbytné pro stavbu památníků, se disidentští intelektuálové a umělci z holé nutnosti uchylovali k demokratické povaze dokumentu. Vydávali a šířili ručně psané nebo strojově tištěné samizdatové publikace, samizdatové edice a rentgenozdatovou hudbu přenášenou na rentgenových snímcích; fotografovali, natáčeli a xeroxovali záznamy uměleckých vystoupení a akcí; zakládali soukromé archivy a úložiště korespondence se svými zahraničními nebo místními přívrženci. Tato dokumentační praxe připomínala partyzánskou válku, kdy dokumenty skrytě útočily na piedestal státní ideologie. Je zcela zjevné, že tyto nekvalitně reprodukované dokumenty nemohly nějak výrazně ohrozit či dokonce demontovat objemné památníky. Prostřednictvím poetické ironie spíše postupně narušovaly jejich zdánlivě pevnou a nezničitelnou ideologickou slupku. Zpochybňovaly trvanlivost monumentální žuly a mramoru nebo se vysmívaly drolícímu se betonu a sádře, které se používaly na sklonku socialismu. Tento výsměch a zesměšňování připravovaly půdu pro nový typ mnemotechnického režimu.

II Mokument

V Kyjevě je mezi nálety možné navštívit další kategorii památníků, které patří do opačného tábora než ty, které jsou chráněné dokumenty, a to bez ohledu na to, zda nabízí právní ochranu, nebo fungují jako fyzický štít, jak jsme viděli v případě památníků Ševčenkova a Chmelnického. Do této druhé kategorie částečně spadá i Oblouk svobody ukrajinského lidu. Tento památník byl původně postaven jako Oblouk přátelství národů v roce 1982 na oslavu jednoty ruského a ukrajinského lidu. (obr. a, b, c, s. 107) Padesátimetrový oblouk ve tvaru duhy se klenul nad bronzovou sochou, která znázorňovala dvě postavy držící historickou Perejaslavskou dohodu, která spojovala Rusy a Ukrajince „na věčné časy“. Po invazi na Krym v roce 2014 a prosazení dekomunizačních zákonů, které zbavily mnoho sovětských/ruských památek jejich historického statusu, přišel pamětní komplex o ochranu dokumentu. Jak Ukrajina po Euromajdanu nabrala nový směr, místo se stalo symbolickým bojištěm liberálního aktivismu a národní konsolidace. Památník proto prošel několika symbolickými proměnami: v roce 2017 byl oblouk natřen duhovými barvami jako symbol kyjevského průvodu hrdosti; v roce 2018 aktivisté umístili na oblouk nálepku připomínající prasklinu v titanu, která představuje rozkol ve věčném spojenectví těchto „bratrských“ národů; a po invazi v roce 2022 nařídil starosta Kyjeva demontáž sousoší, které symbolizovalo nejlepší přátele pod „prasklým“ obloukem. Oblouk přátelství národů je jen jedním příkladem z rozsáhlé kategorie památek po celé východní Evropě, které byly zbaveny svého právního ochranného statusu. Řečeno současnou terminologií, jedná se o památky bez dokladů.

Pád komunismu na počátku 90. let 20. století vnesl do kulturní oblasti postsocialismu nový typ mnemotechnického objektu. Mohli bychom jej nazvat „mokument“ [z angl. mocument], jednak proto, že pro něj asi nenalezneme vhodnější termín, ale také proto, že v této podobě funguje jako ozvěna podobných termínů, které zavedli umělci na konci 20. století. Mezi ty patří například „non-u-ment“ (Gordon Matta-Clark), „humument“ (Tom Phillips) nebo „mockument“ a „mockumentary“, které se často objevují v současné masové kultuře. Všechny tyto termíny kromě fonetické podobnosti s „monumentem“ nebo „dokumentem“ společně odkazují na novou formu kulturní produkce, která se koncem 20. století rozvinula v důsledku krize zavedených nástrojů času a paměti. Všechny tyto termíny,

over the means of production – over generating excess, or surplus value essential for the construction of monuments – dissident intellectuals and artists resorted to the bare necessity and democratic nature of the document. They published and disseminated handwritten or machine-typed samizdat publications, tamizdat editions, and roentgen-izdat music printed on X-ray plates; they photographed, videographed, and xeroxed records of artistic performances and events; set up private archives and mail art repositories of correspondences with their foreign or local sympathizers. This documentation practice resembled guerrilla warfare, where documents surreptitiously struck at the pedestal of state ideology. These poorly reproduced documents could certainly not leave a dint nor dismantle the bulky monuments – instead, they gradually eroded their seemingly rigid and indestructible ideological structure through poetic irony. They questioned the durability of the monument's granite and marble or mocked the crumbling, watered-down concrete and gypsum used at the peripheries of officially existing socialism. Their mockery and derision prepared the ground for a new type of mnemonic regime.

II Mocument

Back in Kyiv, in between air raids, one could visit another category of monuments that fall within the opposite camp from those protected by documents – both as legal guardians and physical enclosures, as seen earlier with Shevchenko's and Khmelnytsky's memorials. The Arch of Freedom of the Ukrainian People partially falls within this second category. This monument was originally erected as the Peoples' Friendship Arch in 1982 to celebrate the unity of the Russian and Ukrainian people. (fig. a, b, c, p. 107) The 50-meter, rainbow-shaped arch is curved over a bronze statue depicting two figures holding the historical Pereiaslav Agreement, binding Russians and Ukrainians "for eternity." Following the 2014 invasion of Crimea and the decommunization laws, which stripped many Soviet/Russian monuments of their historical status, the memorial complex lost the protection of the document. As post-Euromaidan Ukraine steered towards a new course, the site became a symbolic battlefield for liberal activism and national consolidation. The monument has undergone multiple symbolic additions and transformations: in 2017, the arch was painted in rainbow colors as a symbol of the Kyiv Pride Parade; in 2018, activists placed a sticker on the arch resembling a crack in the titanium, signifying a rift in these "brotherly" nations' eternal alliance; and after the invasion of 2022, the mayor of Kyiv ordered the dismantling of the sculptural figures, which once posed like best friends under a "cracked" arch. The Peoples' Friendship Arch is just one example from a vast category of monuments across Eastern Europe that have been stripped of their legal protective status. To use the current terminology, these are monuments without documents.

The fall of communism in the early 1990s introduced a new type of mnemonic object into the cultural realm of postsocialism. One might call it a "mocument" – for lack of a better word – but also to echo similar terms invented by artists at the end of the twentieth century, such as "non-u-ment" (Gordon Matta-Clark), "humument" (Tom Phillips), or "mockument" and "mockumentary," often found in contemporary mass entertainment. What all these terms have in common, besides their phonetic resemblance to "monument" or "document," is a reference to a new form of cultural production that thrived in the late twentieth century out of the crisis of the established instruments of time and memory. These terms, subsumed here under the nonce word "mocument," may resemble monuments and documents, except that their role is completely reversed: instead of remembering and proving they are instruments of forgetting, canceling, or correcting historical records or memory by resorting to fiction. The mocument's meaning is conveyed by the word's morphology, which is as fictional as the artifacts to which the term might be applied. The would-be root "mocu-" might be said to be formed from the merger of the first and last syllables of "monu-" (*monere*) and "docu-" (*docere*), which, when

které můžeme zařadit pod „mocument“ coby okazionalismus, se svým způsobem podobají pomníkům (monuments) a dokumentům (documents), avšak s tím rozdílem, že jejich role je obrácená. Místo toho, aby připomínaly, jsou nástrojem zapomínání, rušení nebo opravování historických záznamů či paměti tím, že se uchylují k fikci. Význam termínu mokument je obsažen v jeho morfologii, která je stejně fiktivní jako artefakty, na něž by se tento termín mohl vztahovat. Možný kořen „mocu-“ vznikl jako portmanteau sloučením první a poslední slabiky slova „monu-“ (z lat. monere) a „docu-“ (z lat. docere), což v souvislosti s nějakým předmětem evokuje ambivalenci. Připojený sufix naznačuje činnost spočívající v pochybování, nedůvěře, zpochybňování nebo fabulaci zjištěné skutečnosti nebo vzpomínky.

Kategorie mokumentu je velmi široká. Nevztahuje se vždy pouze na momenty škádlení, zesměšňování, sarkasmu nebo ironie, nepřivlastňuje si symboly a nepřebírá významy, které pronikly do velké části kulturní a umělecké produkce na konci 20. století a později. Mokument vstoupil do masové kultury poté, co vznikl jako metoda v rámci avantgardních a postmoderních uměleckých postupů. Příkladů je řada: Yves Klein a jeho Skok do prázdna, který stírá hranici mezi faktem a fikcí a zpochybňuje noviny coby hlavní dokument veřejného diskurzu v pozdní modernitě; Oldenburgovy nafukovací nebo tavící se pomníky zesměšňují jednu z klíčových vlastností pomníku: stálost a trvanlivost; apropriace Sherrie Levine (např. After Walker Evans), které zpochybňují představy o umělecké originalitě prostřednictvím dokumentů velké hospodářské krize. Nedávno, již v tomto století, někteří kritici dokonce povýšili tvorbu fiktivních dokumentů na základě skutečných a často velmi tragických historických událostí na axiom veškerého „současného umění.“[5] Mokument se ve východní Evropě neobjevil náhle po roce 1989, ale rozvíjel se postupně a nejprve byl testován v rámci paralelních pólů pozdního socialismu. Disidentští intelektuálové používali vlastní nebo vypůjčené techniky (např. samizdat, coupled together, introduces an ambivalence regarding the object. Attached to the suffix, the term suggests an action of doubting, distrusting, disputing, or fictionalizing an established fact or memory.

The category of mocument is very broad, and it does not always refer to acts of teasing, mockery, sarcasm, or irony, or to the appropriation of symbols and hijacking of meaning that have permeated much of the cultural and artistic production in the late twentieth century and beyond. The mocument entered mass culture after first being worked out as a method within vanguard and postmodernist artistic practices. Examples are numerous: Yves Klein’s Leap into the Void, which blurs the line between fact and fiction, questions the newspaper as the main document of public discourse in late modernity; Oldenburg’s inflatable or melting monuments mock one of monument’s key properties: permanence and longevity; Sherrie Levine’s appropriations (e.g., After Walker Evans) dispute notions of artistic originality through the documents of the Great Depression. More recently, in this century, some critics have even elevated the production of fictitious documents, based on actual and often very tragic historical events, into an axiom of all “contemporary art.”[5] In Eastern Europe, the mocument did not emerge suddenly after 1989 but was developed and first tested within the parallel poleis of late socialism. Dissident intellectuals used their own or borrowed techniques (e.g., *samizdat*, *tamizdat*, *détournement*, *dérive*) to strike at the ideological pedestal of socialism, and unofficial artists engaged in actions and performances that teased the great monuments of socialist realism (e.g., György Galántai, Júlia Klaniczay, and G. A. Cavellini’s Homage to Vera Mukhina 1980 performance in Heroes’ Square, Budapest).[6] It is in such practices that one should look for a genealogy of the mocuments produced by professional and folk artists or activists from 1990 to 2022 and beyond.

The monuments of socialism have been the easiest targets and the basic “material” for the postsocialist mocument. A quick search for memorials that have been hijacked, mocked,

tamizdat, détournement, dérive), aby zasáhli ideologický piedestal socialismu. Neoficiální umělci se zapojovali do akcí a performancí, které dráždily velké monumenty socialistického realismu (např., György Galántai, Júlia Klaniczay a G. A. Cavellini v performanci Homage to Vera Mukhina [Pocta Věře Muchinové] v roku 1980 na Náměstí hrdinů v Budapešti).[6] V příkladech takové tvorby můžeme hledat genealogii mokumentů vytvořených profesionálními a lidovými umělci či aktivisty v letech 1990–2022 a později.

Památky socialismu jsou nejsnadnějším cílem a základním „materiálem“ pro postsocialistický mokument. Rychlé vyhledání památníků, které byly v posledních desetiletích ukradeny, zesměšněny, zneuctěny nebo znesvěceny, nabízí dlouhý seznam lidových a uměleckých postav: Lenin převlečený za Dartha Vadera (Oděsa, Ukrajina); Lenin v klaunském kostýmu (Krasnodar, Rusko); Lenin převlečený za bulharského rolníka (Zaliznyčne, Ukrajina); řada soch Lenina přemalovaných do barev duhy nebo do barev ukrajinské vlajky; Stalinovy boty na podstavci bez zbytku těla (Budapešť, Maďarsko); a nespočet památníků oslavující dělníky, rolníky nebo sovětské vojáky převlečené za hollywoodské superhrdiny (Sofie, Bulharsko) a mnoho dalších. (obr. a, b, c, d, s. 108) Také současní umělci přispěli svými díly. Uveďme například instalaci Krzysztofa Bednarského Lenin’s Missing Arm (Kotka, Finsko); sovětský tank Davida Černého a přátel nabarvený na růžovo (Praha, Česko); a mnoho dalších nerealizovaných nebo realizovaných návrhů umělců, jak se vypořádat se sovětskými památníky. Jak je vidět, pokud jde o podvracení socialistických „věcí/znaků“, lidové ani současné umělecké imaginaci se meze nekladou.

Mokument diskredituje politické metanarativy tím, že do nich vnáší notnou dávku fikce. Fikcionalizuje jejich symboly a nástroje, tedy památník i dokument. Oba sloužily jako spolehlivé nástroje historické paměti, faktické pravdy a objektivity, tedy hlavních epistemických hodnot západocentrické modernity.

defaced, or desecrated over the past decades will yield a long list of folkloric and artistic characters: Lenin dressed as Darth Vader (Odesa, Ukraine); Lenin in a clown costume (Krasnodar, Russia); Lenin dressed as a Bulgarian peasant (Zaliznychne, Ukraine); numerous Lenins painted in rainbow colors or in the colors of the Ukrainian flag; Stalin’s boots on a pedestal with the rest of the body missing (Budapest, Hungary); and countless monuments of workers, peasants, or Soviet soldiers dressed as Hollywood superheroes (Sofia, Bulgaria), among many others. (fig. a, b, c, d, p. 108) Contemporary artists have also contributed with works such as Krzysztof Bednarski’s monument-installation Lenin’s Missing Arm (Kotka, Finland); David Černý and friends’ pink Soviet tank (Prague, Czechia); and numerous other unrealized or realized artist proposals on how to deal with Soviet monuments during the monumental debates. There are no limits to folkloric or contemporary art imagination when it comes to subverting the socialist thing-signs.

The mocument discredits political metanarratives by infusing them with a hefty dose of fiction. It fictionalizes its symbols and tools: the monument and the document. These have served as reliable instruments of historical memory, factual truth, and objectivity – the main epistemic values of Western-centric modernity. Historically, the mocument can be regarded as a byproduct of the so-called post-political or post-truth age. It has thrived during the three and a half decades of “freedom,” as the post-1989 world has been known, actively discrediting the failed ideals of modernity: socialism and communism. It has become an instrument of counter-memory, flourishing in the national and digital public spheres, which have been divided and exploited by corporate interests. The mocument is undoubtedly related to what has been theorized for some time in terms of simulacra (Baudrillard), representing a semiotic breakdown in the traditional relationship between signifier and signified, or between the (thing-)sign and referent. A new form of hyperreality has since taken shape, from tangible socialist monuments dressed as Hollywood heroes to

Z historického hlediska můžeme mokument považovat za vedlejší produkt tzv. postpolitického či postpravdivého věku. Během tří a půl desetiletí „svobody“, jak bývá označován svět po roce 1989, se mu dařilo diskreditovat neúspěšné ideály modernity: socialismus a komunismus. Mokument se stal nástrojem „protipaměti“, který vzkvétal v národní a digitální veřejné sféře, která však byla rozdělena a zneužita korporátními zájmy. Mokument nepochybně souvisí s tím, co je již nějakou dobu teoreticky označováno jako „simulakrum“ (Baudrillard) – termín, který popisuje sémiotický rozpad tradičního vztahu mezi označujícím a označovaným, respektive mezi (věcným) znakem a jeho referentem. Od té doby se zformovala nová podoba hyperreality, která snoubí vše od hmatatelných socialistických památníků převlečených za hollywoodské hrdiny až po deepfakes, memy, boty a trolly vměšující se do voleb, pokémony, QAnon, fake news, dezinformace, chatboty s umělou inteligencí a další známé a rozšířené virtuální náležitosti postpravdivého světa.

Mokument nicméně může sloužit více účelům a často zcela protichůdným, stejně jako památník a dokument. I ty jsou však pouhými nástroji, či spíše nástroji proti času a paměti v době, kdy se dominantní politické narativy zdiskreditovaly, protože nedokázaly naplnit historické sliby narativu pokroku obsahující všeobecnou rovnost a spravedlnost, respekt k druhým lidem, odlišným kulturám a národní suverenitě. Stejně jako památník a dokument je dnes mokument účinným nástrojem nejen pro demokratický a kulturní aktivismus, eventuelně pro skutečný národní odpor, jak je vidět na Ukrajině, ale také pro populisty a zpátečníky. Vzestup mokumentu na konci postsocialismu zesílil v době, kdy je sama liberální demokracie napadána na národní úrovni i v oblasti digitální sféry ve Washingtonu, Berlíně či Paříži, ale i na bojištích Charkova, Donbasu a Chersonu.

digitalized deepfakes, memes, bots and trolls meddling in elections, Pokémons, Q conspiracies, fake news, disinformation, AI chatbots, and other well-known and widespread virtual essentials of the post-truth world.

Nonetheless, a mocument can serve multiple and often opposing causes, just like the monument and document. They are mere instruments, or rather counter-instruments, of time and memory in an age when dominant political narratives have been discredited due to their failure to deliver on the historical promises of the narrative of progress: universal equality and justice, respect for other people, cultures, and national sovereignty. Like monuments and documents, mocuments today are efficient tools not only for democratic political and cultural activism – or for genuine national resistance, as seen in Ukraine – but also for populists and reactionaries. The rise of the mocument at the end of postsocialism has intensified at a time when liberal democracy itself is now under assault in national and digital spheres, in Washington, Berlin, or Paris, and on the battlefields of Kharkov, Donbas, and Kherson.

1 Viz článek Eda Rama and Kostiantyna Khudova, “Kyiv’s shrouded and absent statues tell a story of war and defiance” [Zahalené a nepřítomné sochy v Kyjevě vyprávějí příběh války a vzdoru], The Washington Post, 3. července 2024.

2 Viz zvláštní vydání věnované této krizi: “War on Monuments: Documenting the Debates over Russian and Soviet Heritage in Eastern and Central Europe” [Válka o památky: dokumentace debat o ruském a sovětském dědictví ve východní a střední Evropě], editovala Kristina Jõekalda, Kunsttexte, 2024/ 1, s. 3.

3 Výkladový slovník Oxford English Dictionary datuje slova „monument“ [památník] a „document“ [dokument] do přibližně stejné doby (1150). V novověku zaznamenalo slovo „monument“ vyšší frekvenci užívání (1750–1810), která poté nepřetržitě klesala, zatímco výskyt slova „document“ od roku 1750 neustále stoupal a vrcholu dosáhl v letech 1960–2010. Další podrobnosti o etymologii a frekvenci použití naleznete ve faktografickém listu v Oxford English Dictionary, který je dostupný online. Oxford English Dictionary, s.v. „document (n.)“, 2023, https://doi.org/10.1093/OED/9116849622; a Oxford English Dictionary, s.v. „monument (n.)“, 2023, https://doi.org/10.1093/OED/7779009580.

4 Pro Bruce Triggera je „hlavním definičním znakem památky to, že její rozměry a propracovanost přesahují požadavky jakýchkoli praktických funkcí, které má plnit.“ Bruce G. Trigger, Monumental Architecture: A Thermodynamic Explanation of Symbolic Behaviour” in World Archaeology, 1990/ 22:2 (Monuments and the Monumental 1990), s. 119.

5 Příklad mokumentu jako ústředního prvku současného umění najdeme v knize Petera Osborna Anywhere or Not at All, ve které Osborne představuje fiktivní dokumenty libanonské občanské války, jak se objevují v díle skupiny Atlas jako paradigma současného umění. Viz Peter Osborne, Anywhere or Not at All (London: Verso, 2013).

6 O mokumentu ve východní Evropě píše Octavian Esanu v článku “Monument—Document—Mockument (in East European Art and Art History).” Regional Meeting IP #2: How to Revisit History in the Plural Form?” The Institute of the Present. https://institutulprezentului.ro/en/2020/11/15/unpaged/#contents-E.

1 See a recent article by Ed Ram and Kostiantyn Khudov, “Kyiv’s shrouded and absent statues tell a story of war and defiance,” The Washington Post, (July 3, 2024).

2 See a recent special issue dedicated to the crisis: “War on Monuments: Documenting the Debates over Russian and Soviet Heritage in Eastern and Central Europe,” edited by Kristina Jõekalda, Kunsttexte No. 1 (2024), p. 3.

3 The OED dates “monument” and “document” to approximately the same time (1150). In the modern age, “monument” saw increased use from 1750 to 1810, followed by continuous decline, while “document” steadily rose from 1750, peaking between 1960 and 2010. For further details, please refer to the Factsheet, Etymology, and Frequency in the Oxford English Dictionary online. Oxford English Dictionary, s.v. “document (n.),” September 2023, https://doi.org/10.1093/OED/9116849622; and Oxford English Dictionary, s.v. “monument (n.),” September 2023, https://doi.org/10.1093/OED/7779009580.

4 For Bruce Trigger the monument’s “principal defining feature is that its scale and elaboration exceed the requirements of any practical functions that a building is intended to perform.” Bruce G. Trigger, “Monumental Architecture: A Thermodynamic Explanation of Symbolic Behaviour” in World Archaeology, Vol. 22, No. 2, Monuments and the Monumental (Oct., 1990), 119.

5 An example of mocument as central to contemporary art can be found in Peter Osborne’s book Anywhere or Not at All, where he presents the fictitious documents of the Lebanese Civil War, as they appear in the work of the Atlas Group, as paradigmatic for all contemporary art. See, Peter Osborne, Anywhere or Not at All (London: Verso, 2013).

6 For an account mocument in Eastern Europe see Octavian Esanu, “Monument—Document—Mockument (in East European Art and Art History).” Regional Meeting IP #2: How to Revisit History in the Plural Form?” The Institute of the Present. https://institutulprezentului.ro/en/2020/11/15/unpaged/#contents-E.





a
b

a Památník ukrajinského básníka Tarase Ševčenka chráněný potištěnými zástěnami před ruským ostřelováním. Kyjev, červenec 2022. Foto Volodymyr Vlasenko. Wikimedia Commons.

b Památník Mychajla Hruševského chráněný potištěnými deskami před ruským ostřelováním. Na deskách, které nesou stopy po šrapnelech, je vyobrazen Taras Ševčenko. Budova za památníkem je Kyjevská národní univerzita Tarase Ševčenka. Kyjev, 24. Srpna, 2023. Foto Volodymyr Vlasenko. Wikimedia Commons.

a Monument of Ukrainian poet Taras Shevchenko sheltered with printed boards from Russian shelling. Kyiv, July 2022. Photo by Volodymyr Vlasenko. Wikimedia Commons.

b Monument to Mykhailo Hrushevsky, sheltered with printed screens from Russian shelling. On the screens covering the monument, as well as the building behind it (Taras Shevchenko National University), one can see shrapnel marks. Kyiv, August 24, 2023. Photo by Volodymyr Vlasenko. Wikimedia Commons.







a b
c

a Oblouk přátelství v roce 2013. Foto Dmytro Chapman, 30. ledna, 2013. Wikimedia Commons.

b Oblouk svobody ukrajinského lidu nabarven duhovými barvami. Foto Maxence, 6. května 2017. Wikimedia Common.

c Oblouk svobody ukrajinského lidu ukazující nálepku praskliny. Fotografie pořízená po odstranění bronzové sochy zobrazující ruského a ukrajinského dělníka. Foto Anastasiia Parkhimovyč, 29. června 2022. Wikimedia Commons.

a The Arch of Friendship in 2013. Photo by Dmytro Chapman, January 30, 2013. Wikimedia Commons.

b Arch of Freedom of the Ukrainian People painted in the colors of the rainbow. Photo by Maxence, May 6, 2017. Wikimedia Common.

c Arch of Freedom of the Ukrainian People showing the sticker of a crack placed on its surface. Photo taken after the removal of the bronze statue depicting a Russian and a Ukrainian worker. Photo by Anastasiia Parkhimovych, June 29, 2022. Wikimedia Commons.









a

b c d

a Památník sovětské armády namalovaný ve stylu pop-artu (18. června–21. června 2011) Graffiti: “Drž krok s dobou.” Foto Ignat Ignev, 18. června 2011. Wikimedia Commons. Upraveno.

b Pomník sovětského vojáka zabaleného do modrožluté strečové fólie během ruské invaze na Ukrajinu v březnu 2022. Čebín, Česká republika. Foto Marek Blahuš, 4. března 2022. Wikimedia Commons. Upraveno.

c Poškozený Leninův pomník v ukrajinské Kyrylivce, červenec 2014. Wikimedia Commons.

d Stalinovy boty v parku Memento (Szoborpark) u Budapešti. Ze Stalinova památníku zbyly jen boty. Foto Ines Zgonc, srpen 2007. Wikimedia Commons.

a Monument to the Soviet Army painted in pop art style (June 18 - June 21, 2011). Graffiti inscription: “Keep up with the times.” Photo by Ignat Ignev, June 18, 2011. Wikimedia Commons. Cropped.

b Monument of a Soviet soldier wrapped in blue and yellow stretch film during the Russian invasion of Ukraine in March 2022. Čebín, Czech Republic. Photo by Marek Blahuš, March 4, 2022. Wikimedia Commons. Cropped.

c Damaged monument of Lenin in Kyrylivka, Ukraine. July 2014. Wikimedia Commons.

d Stalin’s Boots at Memento Park (Szoborpark), near Budapest. The boots are all that remain of Stalin’s monument. Photo by Ines Zgonc, August 2007. Wikimedia Commons.

Momenty monumentů

The Moments of Monuments

Mechtild Widrich

V současné debatě o kultuře rušení, prezentizmu a měnících se postojích společnosti k minulosti dochází k přehodnocování úlohy veřejné historie. Proti tradičním pomníkům oslavující „velké" muže se formou protestů vymezili aktivisté po celém světě, nejviditelněji ve Spojených státech, ale zdaleka nejen tam. Politické debaty, výzkumné projekty, umělecké intervence a odstraňování pomníků se dotýkají jejich vztahu k historii, mocenským strukturám a prostoru. Název letošního Trienále SEFO 2024 – Momenty, který cílí na okamžiky, jež se „dotýkají naší vlastní historie a paměti", nabízí skvělou příležitost přemýšlet o tom, jak se minulost setkává s přítomností. Proto se pokusím propojit „moment" s tím, co se zdá být jeho protikladem, tedy monumentem. Jsem toho názoru, že monumenty, památky a památníky v sobě nesou nejen minulost, ale vždy i přítomnost: přítomnost minulou, ve které vznikaly, ale také tu, ve které nyní přetrvávají. Přítomnost vzniku a přítomnost recepce lidí se však ve chvíli, kdy je monument slavnostně odhalen, rozchází, což vede ke kontroverzím, zejména když se veřejné mínění obrátí proti mocenským strukturám, které vznik památníku iniciovaly. To nemusí nutně představovat „nebezpečí" pro již nechtěné památníky, ale může to představovat i příležitost pro veřejnost a objekty, s nimiž je tato přítomnost konfrontována. Monumenty totiž „umlkají", pokud nejsou udržovány při životě prostřednictvím rituálů, veřejného užívání a pokud nejsou uváděny do nových souvislostí, mezi které patří i protesty a někdy paradoxně i jejich odstranění.

Skutečnost, že se památky a památníky nachází v prostoru, objasňuje závislost na přetrvávajícím setkávání. Vědci se již dlouho zamýšlejí nad napětím mezi „původním" významem textů či artefaktů a historií jejich recepce. Zaměření na dobový kontext interpreta, zejména pokud je považován za problematický, bývá vnímáno jako možná interpretace. Ta se pro některé stává jakousi ahistorickou instrumentalizací minulosti s politickými ambicemi v současnosti. Pro jiné je

In the midst of the current debate about cancel culture, presentism, and our shifting attitudes towards the past, the status of public history is again under reconsideration. Traditional monuments – celebratory statues to 'great' men – have been challenged by activist protests in the last decade all over the world, most visibly but by no means exclusively in the United States. These political debates, research projects, artistic interventions, and removals, circle around the relationship between those objects and history, hegemonic power structures, and spatial practices. The title of the SEFO Triennial, Mo(nu)ments, with its aim to look at moments that "touch our own history and memory", is a perfect opportunity to think about encounters with the past in the present. Let me try to connect the "moment" through that which seems its opposite, monuments. I argue that monuments are always about the present – the past present of their construction and the present in which they persist – as much as they are about the past. Since the present of construction and the present of reception come apart as soon as a monument is inaugurated, this leads to controversy, particularly as public opinion turns against the confluence of public power that led to a monument being erected in the first place. That need not post only a 'danger' for unwanted monuments, it may also pose an opportunity for the public and the objects it confronts. Monuments fall "silent" if not kept alive through ritual, public use, and recontextualization, which includes protest and sometimes, paradoxically, removal.

The fact that monuments are in space explains this dependence on ongoing embodied encounter. Scholars have long thought about the tensions between the "initial" meaning of texts and artifacts versus their reception history. The focus on the interpreter's own context, particularly when this is felt to be problematic, is often named a presentist interpretation. For some, the latter is an ahistorical instrumentalization of the past for political agendas in the present. For others, the present is an inevitable horizon of meaning that any past act or artifact must reach to be intelligible. To illuminate this

přítomnost nevyhnutelným významovým horizontem, kterého musí každé lidské konání nebo výtvor dosáhnout, aby byl srozumitelný. S cílem osvětlit tuto debatu z hlediska veřejného umění se podívejme nejprve na to, co je pro památky a monumenty obecně specifické a jak se vztahují k minulosti. Za prvé, většina z nich jsou zhuštěnými znaky, které byly postavené tak, aby nás směřovaly k dějinám s velkým D. Že tyto zvýrazňovače dějin v prostoru mají vliv na formování veřejné sféry, tvrdil politický filozof Achille Mbembe v souvislosti s protesty v Jihoafrické republice proti sochám britského kolonialisty Cecila Johna Rhodese v roce 2015. Pokládá si otázku „jak souvisí stržení sochy podnikatele z konce 19. století s dekolonizací univerzitního prostředí v 21. století?"[1] S odkazem na psychiatra a politického filozofa Frantze Fanona Mbembe tvrdí, že politická změna vyžaduje, abychom změnili uspořádání prostorových vztahů, protože „dekolonizace budov a veřejného prostoru je neoddělitelná od demokratizace přístupu k nim."[2] Podle Mbembeho prostorové vztahy nereflektují jen historické mocenské vztahy, ale i to, jak se do nich dějiny propisují. Mbembe naši odpovědnost za minulost prostorově vymezuje a ukazuje, jak klíčová je historie pro pochopení současnosti. Nestačí tvrdit, jakkoli oprávněně, že se zdravá veřejná sféra odvíjí od práva na zastoupení odlišných historií. Veřejná historie může prostřednictvím umění přinést nejen formální prostředky, jak historii učinit hmatatelnou, ale může nabídnout i model historie, který rozmanitým způsobem přispěje k pochopení světa a života na něm, a to nejen dnes, ale i v budoucnu. Jedním z takových způsobů je vytvořit památník v prostoru, dalším může být jeho odstranění, jako tomu bylo v případě sochy Cecila Rhodese na univerzitě v Cape Townu, jejíž odstranění Mbembe považuje za úspěšný pokus „demytologizovat tuto historickou událost a uložit ji k odpočinku".

Současná debata o tradičních památkách nám ukazuje nejen potřebu si veřejně něco připomínat, ale také to, jak otázky občanství, sounáležitosti a zpřístupnění souvisejí s prostorovými koncepty. Předměty samy o sobě nemají dějinnost, ale naše interakce s nimi ano. To platí pro umění a jeho recepci obecně, ale má to samozřejmě další důsledky pro umění, které se zabývá historií a konstrukcí politické reprezentace. Důležité jsou také vlastnosti objektu: od designu po výběr materiálů. Jeho závislost na tradicích a způsobech oběhu ovlivní, jak se taková interakce může odehrávat. Forma je to, co vidíme jako první. V tomto smyslu je pro otázku současného významu památek v naší současnosti zcela zásadní.

Co to znamená pro současnou debatu a vztah mezi objektem, historií a veřejným prostorem? Několik projektů Trienále SEFO se těmito vztahy zabývá přímo: Sochařská instalace Aly Savashevich Duch [Ghost] (2017) pracuje s formálními vlastnostmi tradiční sochy Lenina. Zaměřuje se na detail, na těžký kabát, vyobrazovaný mnoha sochami ze sovětské éry, který pro Lenina byl tolik charakteristický a který nevěrohodně vlaje ve větru. Nyní je však ušitý z těžké šedé látky namísto toho, aby byl vytesán z kamene. Je doplněn o sako a kalhoty, které krátí rozhodně vpřed. Samotný plášť se tyčí nad kovovým podstavcem, který je umístěn na kolečkách. Instalace Ducha, pohybující se někde mezi návrhem pohyblivé Leninovy tribuny (1920) od El Lissitzkého a vozíkem ze supermarketu, se stává symbolem, který je vyprázdněný od skutečné historické osoby a který staví do popředí to, jak je „Lenin" historicky vnímán, téměř v duchu sartoriálního monumentalismu. Strašidelná přítomnost systému, který deindividualizoval své občany do společenských tříd, ale ve své veřejné reprezentaci zůstal vázán na individuální hrdinství, se vynořuje téměř jako fraška nebo módní prohlášení. Na tomto díle můžeme vidět, jak lze historii i paměť vytěžit z forem tak jednoduchých a abstraktních, jako je pánský společenský oděv. Dále vidíme, jak se kolektivní či kolektivizující poselství mění s novými systémy a novými generacemi, které se setkávají s jeho pozůstatky, a že veřejná

debate from the standpoint of public art, let us first see what is specific to monuments and the way they relate to the past. First, most of them are condensed signs constructed to direct us towards History with capital H. That such spatial markers of History impact how the public sphere unfolds has been insisted on by political philosopher Achille Mbembe in the context of South Africa's 2015 protests against statues of British colonialist Cecil John Rhodes. Mbembe asked: "What does bringing down the statue of a late 19th century privateer has to do with decolonizing a 21st century university?"[1] Citing psychiatrist and political philosopher Frantz Fanon, Mbembe claims that political change requires us to rearrange spatial relations: "the decolonization of buildings and of public spaces is inseparable from the democratization of access."[2] According to Mbembe, spatial relations don't just show historical power relations, but how history itself becomes visible in these relations. Mbembe spatializes our responsibility about the past, making the case that history is in fact crucial to understand the present. This means, it is not enough to claim – rightly, of course – that a healthy public sphere depends on the right to have diverse histories represented. Art as public history can deliver not just formal means to make history tangible, but a model of history that lends itself to multiple ways of understanding and inhabiting the world, now and in the future. One of these ways is to make markers in space; another is to remove them, as in the case of the Cecil Rhodes statue at the University of Cape Tow, removing which Mbembe considered a successful attempt to "demythologize that history and put it to rest."

The current debate around traditional monuments is helpful in showing the need not just for public commemoration, but how issues of citizenship, belonging, and access are related to spatial concepts. Objects themselves do not have agency, but our interaction with them does. This is true for art and its reception in general, but of course has different implications for art that deals with history and the construction of political representation. The qualities of the object are important, however: from design to choice of materials, its dependence on traditions and modes of circulation will influence how the interaction can play out. The form is what we see first. In that sense it is central to the question of the present significance of a monument in our moment.

What does this mean for the current debate and the relationship between object, history and the public sphere? Several projects at the SEFO Triennial address those interactions head on: Ala Savashevich's sculptural installation Ghost (2017) works with formal properties of a traditional Lenin statue. Zeroing in on a detail, Lenin's distinctive heavy coat, shown fluttering implausibly in the wind in many Soviet-era statues. Now again tailored in grey cloth instead of stone, and styled atop a suit jacket and trousers (the latter striding decisively forward), the greatcoat towers over a metal construction on wheels. Landing somewhere between El Lissitzky's proposal for a moveable Lenin Tribune (1920) and a supermarket cart, Ghost becomes a symbol emptied out of the actual historical person and foregrounding "Lenin" as perceived in history, a style of sartorial monumentalism almost. The ghostly presence of a system that de-individualized its citizens into parts of a social corpus, but remained bound to individual heroism in its public representation, emerges almost as a farce – or a fashion statement. We see in this work how history and memory can be extracted from forms as simple and abstracted as men's formal wear, but it also points to how a collective or collectivizing message changes with new systems and new generations encountering its remnants. In this work, it is also evident that public representation does not only take place in public space. Many paintings of Lenin speaking in front of crowds, in a similar suit, often dynamically leaning forward, come to mind, as do the photographs that often served as their basis, many still circulation globally. In this sense, it might be indicative that Savashevich's sculpture is shown inside the semi-public spaces of art institutions.

This leads to the next question: Do we still

reprezentace se neodehrává pouze ve veřejném prostoru. Vybavuje se mi mnoho obrazů Lenina hovořícího před davy v podobném obleku, často v dynamickém předklonu, ale mám před očima i fotografie, které často sloužily umělcům jako podklad, mnohé z nich stále kolují po světě. V tomto smyslu je příznačné, že socha Savashevich je vystavována uvnitř poloveřejných prostor uměleckých institucí.

To nás přivádí k další otázce: Potřebujeme ve veřejném prostoru objekty, aby nám připomínaly a pomáhaly pochopit historii? Potřebujeme vůbec ještě veřejný prostor, abychom se mohli scházet? Trvalé pomníky vyžadují dlouhé a často nekonečné debaty o tom, kam je umístit, nemluvě o velkých finančních částkách, které mohou být vynaloženy na něco jiného. Nebylo by jednodušší se tomu všemu vyhnout a přejít do virtuálního světa, ve kterém bychom neobtěžovali ty, kteří si nic připomínat nechtějí, a sdružovat jen ty, kteří naopak chtějí? Domnívám se totiž, že většina památníků, které lpí na tradičních formách, nedávají prostor tomu, aby vyšly najevo protichůdné dějiny. Jejich historická spjatost s právem silnějšího a formální spoléhání na oslavné a vítězné události se se vzpomínkou v demokracii zrovna neslučuje.[3] O nesouladu mezi tradičními formami, materiály a demokratickými ideály hovořil už německý filozof Theodor Adorno, který ve své Estetické teorii, která poprvé vyšla v roce 1970, poznamenal, že „čím více se [během fašismu] mučilo ve sklepech, tím neúprosněji se střežilo to, aby střecha spočívala na opěrných sloupech".[4] Vyvozovat z toho, že bychom se měli vzdát společných znaků historie, by však znamenalo, že s vaničkou vylijeme i dítě. Možná se tak vyhneme manipulativním představám o dějinách, zároveň to ale z dohledu odsouvá aktivní zapojení do nich.

Proč je to problém? Dávno předtím, než to zviditelnil internet, označila pamětnice Aleida Assmann absenci veřejné angažovanosti v poválečném Německu za „pragmaticky motivované společenské mlčení", protože minulost byla zprivatizována.[5] Jinak řečeno, rodiny a jednotlivci měli s fašismem a holocaustem

need objects in public space in order to commemorate and to understand history(ies)? Do we even need a physical public space to come together? Also, lasting monuments require long and often unresolved debates about location, not to mention large sums of money that could be spent otherwise. Would it not be easier to avoid all this and go into virtual spheres, not annoying those who do not want to engage in the act of commemoration, and bringing together those who do? Indeed, I believe most monuments that cling to traditional forms fail to allow conflicting histories to come to light. Their historical entanglement with the law of the strongest and the formal reliance on celebratory and victorious events does not fit with democratic commemoration.[3] The mismatch between traditional forms and materials and democratic ideals was aready on the mind of German philosopher Theodor Adorno in his Aesthetic Theory, first published in 1970, who noted that under fascism, "the more people were tortured in the cellar, the more…the roof rested on [classical] columns."[4] Yet to deduce from this that we should let go of shared physical signs of history is to throw out the baby with the bathwater. It may spare us manipulative visions of history, but it also pushes active engagement with it out of view.

Why is that a problem? Long before the Internet made it obvious, memory scholar Aleida Assmann diagnosed such absence of public commitment in postwar Germany as a "societal pragmatic of silence", where the past was privatized.[5] In other words, families and individuals were supposed to struggle with Fascism and the Holocaust in a biographical vein, aided by cathartic works like The Diary of Anne Frank, which came out in Dutch in 1947, and in German translation in 1950. Political discussion on the other hand remained taboo. This might seem a problem peculiar to central Europe, but it ocurs wherever artists and the public contend with complicated, contentious history. Only three kilometers from my house, Black artist and entrepreneur Theaster Gates in June 2019 dedicated the gazebo where Cleveland teen

bojovat po životopisné linii, čemuž napomáhala katarzní díla jako Deník Anne Frankové, který vyšel v holandštině v roce 1947, v německém překladu pak v roce 1950. V politické diskusi bylo něco takového naprosté tabu. Mohlo by se zdát, že jde o problém typický pro střední Evropu, ale vyskytuje se všude tam, kde se umělci a veřejnost potýkají s komplikovanou a kontroverzní historií. Pouhé tři kilometry od místa, kde bydlím, nechal černošský umělec a podnikatel Theaster Gates v červnu 2019 vybudovat altán, kde byl pět let předtím policií smrtelně postřelen clevelandský teenager Tamir Rice.[6] Můžeme pochybovat o tom, zda jeho umístění a nenápadná prezentace slouží Gatesovu cíli upozornit na všudypřítomný americký problém rasistického policejního násilí (policista totiž tvrdil, že si hračku dvanáctiletého chlapce spletl se skutečnou zbraní). V každém případě už jen to, že objekt stojí a lze jej navštívit, je úspěch sám o sobě. Město Cleveland, které si připomíná Riceovu památku pamětním parkem, který navrhla krajinářská architektka Diane Jones Allen, v roce 2016 spěchalo s demolicí altánu. Obecně řečeno, v dnešní době streamovacích služeb a zpravodajských kanálů šitých na míru musíme mít víc na paměti, že bublina, ve které žijeme, není jediná na světě.

Před deseti lety jsem se ve své knize Performativní monumenty [Performative Monuments] snažila popsat, jak se vyvíjel monument od performance 60. let k multimediálním monumentům 90. let a počátku 21. století. Jednalo se o empirickou studii, která se zaměřovala především na tvorbu jedné generace evropských umělců zformovaných po druhé světové válce. Vzhledem k tomu, že se těmto umělcům dostalo bohatého institucionálního uznání, můžeme se ptát, zda jejich strategie rezonují i u mladší generace umělců, kteří začali pracovat v době nebo dokonce až po rozkvětu performativního monumentu, který prostřednictvím „paměťového boomu" vrcholil v 80.–90. letech 20. století v reakci na sjednocení Německa a rozpad Sovětského svazu. Paradigma performance,

Tamir Rice was fatally shot by police five years earlier.[6] One may question whether the structure's location and low-key presentation serves Gates's goals of drawing attention to the pervasive American problem of racist police violence (who claimed he mistook the 12-year old's toy weapon for a real one); but the fact that the object stands and may be visited is an achievement in itself. The city of Cleveland, which has since commemorated Rice with a memorial park, designed by landscape architect Diane Jones Allen, was in a hurry to have the gazebo torn down in 2016. Generally, in our times of streaming services and customized news feeds, we need to be reminded more than ever that our bubble is not the only one in the world.

Ten years ago, my book Performative Monuments showed what I saw as the development of the monument from 1960s performance to the multimedia monuments of the 1990s and early twenty first century. This was an empirical study, with a focus mostly on the work of one generation of European artists formed after the Second World War. As these artists acquired broad institutional recognition, we might wonder if their strategies still resonate with a younger generation of artists who began working around the time or even after performative monuments flourished, at the height of the 80s-90s 'memory boom' spurred on by German reunification and the fall of the Soviet Union. Without doubt, the paradigm of performance, some decades ago a marginal practice in artistic production, has successfully traveled into aesthetic theory, art production, and has even replaced older models of exhibiting. "Performativity," originally Judith Butler's term for the social construction of the individual through the performance of gender, now expansively suggests a whole range of contemporary aesthetic and political ideals.[7] The term is often applied loosely to a new model of art production in which the audience is granted access to the art piece on equal terms with the producer, if not included as co-producer. This expectation implicitly operates on assumptions similar to those of the 1960s, that the ephemerality of

které ještě před několika desetiletími v umělecké tvorbě hrálo jen okrajovou roli, se bezpochyby úspěšně dostalo do estetické teorie i umělecké produkce a dokonce nahradilo starší modely vystavování. Termín „performativita“, který zavedla Judith Butler pro sociální konstrukci jedince prostřednictvím performance genderu, dnes nabízí řadu současných estetických a politických ideálů.[7] Často se volně používá pro nový model umělecké produkce, v němž je divákům umožněn přístup k uměleckému dílu stejně jako producentovi, případně jsou do něj diváci zahrnuti v roli koproducentů. Toto očekávání implicitně operuje s podobnými předpoklady jako v 60. letech 20. století, a sice že pomíjivost performance brání vzniku hierarchií. Nemyslím si, že se něco takového děje automaticky, a že síla nejlepších z těchto uměleckých děl – například fotografické performance s názvem Konfigurace těla [Body Configurations] od VALIE EXPORT v centru Vídně nebo Památník proti fašismu [Monument Against Fascism] Jochena Gerze a Ester Shalev-Gerz v Hamburku, který byl ukotven do země poté, co byl na svém povrchu popsán nápisy — spočívá více ve sdílení monumentální autority než v jejím pouhém odmítnutí. Znamená to, že tato umělecká díla otevírala společenský prostor, do něhož bylo zapojeno i publikum. Z dnešního pohledu některé z kritických dichotomií, které jsem zmiňovala, odpadly: například došlo k rozostření dichotomie mezi pomíjivým a trvalým. Navíc dnešní umělci ve své performativní praxi používají rozmanité předměty, mezi které patří notace, ale i fotografie, sociální média, videa, rekvizity a relikvie.

Například dílo Andrease Fogarasiho ukazuje, jak může být komplikované, když hmotné fragmenty odkazují do minulosti. Architektonické pozůstatky ikonických i vernakulárních staveb jsou poskládány jako autonomní sochařské objekty otevírající propast mezi funkcí a významem, minulostí a současností. Jsou recyklované? Nebo je to špatně položená otázka, která opomíjí význam, který tyto pozůstatky měly ve svém „původním“ prostředí? Vyjadřuje se Fogarasi k muzealizaci všeho, k neúctě vůči modernistické architektuře nebo ke ztrátě historické specifičnosti? V každém případě otevírá divákům prostor, v němž jsou vyzváni, aby o těchto otázkách přemýšleli, aniž by na ně odpovídali za nás. Nemusíme však vnímat konkrétní performativní dílo jako prostředníka mezi jednotlivcem a historií v tom smyslu, že by snad tělesná přítomnost mohla překonat vzdálenost od historických událostí, nebo že určité provedení zprostředkuje bezprostřední přístup. Koncept přítomnosti, podobně jako pojem dějin, je příliš neuchopitelný na to, abychom s ním začali. Naopak až příliš smysluplné jsou právě ty prostory, které naši aktivní účast sice nevyžadují, ale umožňují. Možná se nacházíme na křižovatce, na níž se nejen úzce propojily aktivismus a potřeba si něco připomínat, ale na níž také umění přehodnocuje svůj vztah k minulosti. V tomto smyslu komplikovaný propletenec Monument – Dokument – Mockument otevírá nové generaci umělců vzrušující možnosti.

K vyobrazení něčeho dochází tam, kde se v jakési dočasné intervenci setkává přítomnost a historie. Může to být fotografie, objekt nebo vzpomínka na ikonickou minulost, ve které se nakonec konstruuje historie a komplikovaná mocenská dynamika mezi vzděláním, pamětí, propagandou, a někdy také náhodná vnější a vnitřní dynamika. Dlouhodobě se zabývám formami připomínání si něčeho, co umožňuje divákům se do historie zapojit, a nejen přijmout to, co je prezentováno. V ideálním případě publikum přijímá odpovědnost za to, jak byla historie vytvořena a jak o ní přemýšlíme.[8] V ideálním případě přebírá totiž občanská společnost, bez ohledu na to, jak je heterogenní a různorodá, odpovědnost za současnou historii i s ohledem na budoucnost. Vím však, že k těmto ideálům máme stále ještě daleko.

performance prevents the formation of hierarchies. I do not think that this automatically happens, and that the power of the best of those artworks – say, VALIE EXPORT's photographic Body Configurations snapped in the center of Vienna or Jochen Gerz's and Ester Shalev-Gerz's Monument Against Fascism in Hamburg, which was lowered into the ground as its surface became riddled with inscriptions – was in the delegation of monumental authority rather than its mere refusal. It means that the art works opened up a social space in which the audience was included. From today's point of view, some of the critical dichotomies I discussed have fallen away: the dichotomy between the ephemeral and the permanent has been blurred, and today's artists use diverse objects related to their performative practice, such as notations, mediation (photographs, social media, video), props and relics, as integrated part of their practice, not afterthoughts or problematic supplements.

Andreas Fogarasi's work, for example, shows how material fragments can become complicated referents to the past. Architectural remnants both of iconic and vernacular buildings are assembled as autonomous sculptural objects, opening up a gap between function and meaning, past and present. Are they up- or re-cycled? Or is this the wrong question, leaving out the meaning they accrued in their 'original' setting? Is Fogarasi commenting on the musealization of everything, the disrespect for modernist architecture, or the loss of historical specificity? He is in any case opening up a space for the audience, in which they are invited to negotiate those questions without answering them for us. We do not simply have to see an actual performance as the mediator between the individual and history – in the sense that corporeal presence could overcome the gap to historical events affectively, or that embodiment equals immediate access. Too instable is the concept of presence, like that of history, to begin with, and too meaningful are exactly those spaces that allow, but do not demand, active participation. Maybe we are at a crossroad, at which not only activism and commemoration have become closely aligned, but at which art is reevaluating its relationship to the past once again. In that sense, the complicated entanglement of Moments, Monuments, and Documents opens up exciting opportunities for a new generation of artists.

Representation is where present and history meet, in a temporary intervention, a photograph, or an object, or the memory of iconic pasts: where history is ultimately constructed and the complicated power dynamics between education, memory, propaganda, as well as sometimes accidental external and internal dynamics. I have long engaged with forms of commemoration that allow the audience to engage with history rather than accept what is simply shown. Ideally, audiences accept responsibility in how history has been constructed and how we think about it.[8] Ideally, a civic society, no matter how heterogenous and diverse, takes responsibility for the history in the present and for the future. I know that we are far from those ideals today.

1 Achille Mbmbe proslovil přednášku s názvem Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive na Wits Institute for Social and Economic Research, University of the Witwatersrand, v Johannesburgu. Viz také jeho Kritiku černého rozumu, kterou v roce 2022 vydalo Nakladatelství Filosofia.

2 Frantz Fanon v knize Black Skin, White Masks (1952) analyzuje každodenní rasismus ve smyslu odcizujícího prostorového vztahu a klade důraz na geografické prostředí koloniálních měst. Za pozornost stojí zejména kapitoly The Negro and Language a The Fact of Blackness.

3 James E. Young o tom hovořil v souvislosti s připomínkou obětí holocaustu již před desítkami let. Mezi jeho četnými publikacemi upozorňuji zejména na The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning (2004) vydanou Yale University Press, 2004.

4 Theodor Adorno, Aesthetic Theory [Estetická teorie] (University of Minneapolis Press, 1997), 49. Překlad vlastní.

5 Aleida Assmann. Der blinde Fleck der deutschen Erinnerungsgeschichte, In: Aleida Assmann, Ute Frevert (eds.). Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1999, s. 112.

6 Altán, získaný ve spolupráci se Samarií Rice v roce 2016, se již v roce 2017 dostal do Chicaga. Místní odborníci jako Romi Crawford, Adam Green a Rebecca Zorach poskytovali rozhovory přímo z něj.
James H. Miller. Gazebo where Tamir Rice was shot now at Stony Island Arts Bank in Chicago, The Art Newspaper, 21. listopadu 2017.

7 Když se zamyslíme nad významem „situace" řečového aktu, dávají oba výklady smysl, i když u Butlerové jde o velmi specifickou interpretaci Austinova pojmu.
Judith Butler. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, Theatre Journal, 1988/ 49:1, s. 519–531.
Podrobněji pak v publikacích Notes Towards a Performative Theory of Assembly (2015) a Who is Afraid of Gender (2024).

8 Jde o Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art (2013) a Monumental Cares. Sites of History and Contemporary Art (2023), obě publikace vydalo Manchester University Press.

1 Achille Mbmbe, "Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive", manuscript of lecture given at the Wits Institute for Social and Economic Research (WISER), University of the Witwatersrand, Johannesburg, The talk's themes are developed in Mbembe, The Critique of Black Reason, translated by Laurent Dubois (Durham: Duke University Press, 2017).

2 Ibid. Frantz Fanon's Black Skin, White Masks (1952) analyzed everyday racism as an alienating spatial relation and put an emphasis on the geographic setting of colonial cities, particularly in the first chapter "The Negro and Language", and in the pivotal fifth chapter, "The Fact of Blackness".

3 James E. Young discussed this in the context of Holocaust Commemoration decades ago. Among his many publications, see The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning (Yale University Press, 2004).

4 Theodor Adorno, Aesthetic Theory (University of Minneapolis Press, 1997), 49.

5 Aleida Assmann, "Der blinde Fleck der deutschen Erinnerungsgeschichte," in Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit, ed. Aleida Assmann and Ute Frevert (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1999), 112.

6 The gazebo, acquired with Samaria Rice's cooperation in 2016, was already up in Chicago in 2017, and local experts like Romi Crawford, Adam Green and Rebecca Zorach held talks in situ. See James H. Miller, "Gazebo where Tamir Rice was shot now at Stony Island Arts Bank in Chicago," The Art Newspaper, 21 November 2017, at https://www.theartnewspaper.com/2017/11/21/gazebo-where-tamir-rice-was-shot-is-now-at-stony-island-arts-bank-in-chicago.

7 Keeping in mind the prominence of the "situation" of a speech act, both readings have a point, even in Butler's means a very particular interpretation of Austin's concept. See Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory," Theatre Journal 49/1 (December 1988), 519-531. See also her books Notes Towards a Performative Theory of Assembly (2015), and Who is Afraid of Gender (2024).

8 Mechtild Widrich, Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art (2013), and Monumental Cares. Sites of History and Contemporary Art (2023), both from Manchester University Press.







a

b c

a b Památník Cecila Johna Rhodese na univerzitě v Cape Townu před a po roce 2015. Protest s názvem Rhosed Must Fall (9.3.2015) vedl nejen ke svržení sochy Cecila Johna Rhodese (9.4.2015), ale dal podnět další revizi koloniálních dějin. Wikimedia Commons.

c Titulní strana francouzského vydání knihy Achille Mbembe: Critique de la raison nègre, 2013. Wikimedia Commons.

a b The Cecil John Rhodes Memorial at the University of Cape Town before and after 2015. A protest called Rhosed Must Fall (9 March 2015) not only led to the toppling of the Cecil John Rhodes statue (9 April 2015), but gave rise to further revision of colonial history. Wikimedia Commons.

b Title page of the French edition of Achille Mbembe: Critique de la raison nègre, 2013. Wikimedia Commons.







a

b

a Jochen Gerz a Ester Shalev-Gerz: Památník proti fašismu, 1986, Hamburk. Wikimedia Commons.

b V červnu 2019 nechal černošský umělec a podnikatel Theaster Gates vybudovat altán na místě, kde byl pět let předtím policií smrtelně postřelen clevelandský teenager Tamir Rice. Wikimedia Commons.

a Jochen Gerz and Ester Shalev-Gerz: Monument Against Fascism, 1986, Hamburk. Wikimedia Commons.

b In June 2019, black artist and entrepreneur Theaster Gates built a gazebo on the site where Cleveland teenager Tamir Rice was fatally shot by police five years earlier. Wikimedia Commons.





VALIE EXPORT: Konfigurace těla, 1976, centrum města Vídně

VALIE EXPORT: Body Configurations, 1976, Vienna city centre



Ala Savashevich: Duch, 2017, v rámci expozice trienále SEFO 2024 MOMENTY

Ala Savashevich: Ghost, 2017, as part of the SEFO triennial 2024 MOMENTS exhibition

Živý pamätník?

A Living Memorial?

Monika Mitášová

Úvodné rámce

Historik Pierre Nora rozlišuje živú a neživú pamäť. Živou pamäťou je podľa neho to, „co ještě zůstávalo živé v hřejivé tradici, v němotě zvyku, v opakování toho, co jsme zdědili po předcích pod tlakem hlubokého citu pro dějiny. Osvojování si vědomí sebe sama ve znamení minulého (...)“.[1] Takáto prežívaná, činnostná a neverbalizovaná ľudská pamäť kultúr pred rečou a písmom ubúda (nazýva ju aj história-pamäť) a pribúda neživá pamäť oddelená od ľudí, ktorá je „usadeninou“, sedimentom v látke nejakého miesta. V kultúrach s rečou a písmom „místa paměti existují proto, že už neexistují prostředí paměti“.[2] Kým sa živá, teda spoločenská pamäť – pamäť archaických spoločností – vzďaľuje v čase do minulosti, novodobejšie spoločenstvá sú v procese asynchrónnych zmien vystavené neutíchajúcemu zabúdaniu a rozpomínaniu sa. Pamäť nesenú mýtom (hrdinským vekom počiatkov mimo čas) vystriedala pamäť dejinná sprostredkúvaná stopami a ich triedením. „Kdybychom ještě obývali svou paměť, nepotřebovali bychom jí zasvětit určitá místa.“[3] Kým pamäť je podľa Noru vždy aktuálnou, prítomnou dialektikou spomínania a zabúdania, história je vždy stopou, a teda aj problematickou, neúplnou rekonštrukciou toho, čo už nie je.

Potom „[m]ísta paměti jsou především zbytky. (...) Muzea, archivy, hřbitovy a sbírky, slavnosti, výročí, smlouvy, protokoly, památníky, svatyně, spolky, to vše jsou vršky, svědčící o jiném věku, o iluzích věčnosti. Odtud nostalgický rys těchto slitovných projektů, dojímavých a ledových. Jsou to rituály společnosti bez rituálů; přechodné svátosti ve společnosti, která zesvětšťuje (…) Ne už zcela život, ne zcela smrt, jako mušle na břehu, když nastane odliv moře živoucí paměti“.[4] Teda tam, kde neexistuje žiadna spontánna, živá pamäť v zdieľanom rituáli, zvyku ani tradícii, je treba utvárať a uchovávať pamäť nepriamu: archívy, oslavy, výročia vo vzťahu k miestam pamäti – paradoxné priestory a časy prináležitosti k minulému aj odpútavania sa od uplynulého.

Introductory Frameworks

Historian Pierre Nora distinguishes between memory that is living and no longer living. According to Nora, living memory is ‘[t]he remnants of experience still lived in the warmth of tradition, in the silence of custom, in the repetition of the ancestral, have been displaced under the pressure of a fundamentally historical sensibility. Self-consciousness emerges under the sign of that which has already happened (...)’.[1] Such lived, active and non-verbalised human memory of cultures before speech and writing (also called history-memory) is on the wane, while no longer living memory separate from people – ‘sediment’ in the fabric of a specific place – is on the rise. In spoken and written cultures, ‘[t]here are lieux de mémoires, sites of memory, because thereare no longer milieux de mémoire, real environments of memory’.[2] While living (i.e. social) memory – the memory of archaic societies – recedes into the past, later societies are exposed to unrelenting forgetting and remembering in the process of asynchronous changes. Memory carried by myth (the heroic age of beginnings outside of time) was replaced by historical memory mediated by traces and their classification. ‘If we were able to live within memory, we would not have needed to consecrate lieux de mémoire in its name.’[3] According to Nora, while memory is always a current, present dialectic of remembering and forgetting, history is always a trace and therefore also a problematic, incomplete reconstruction of what is no longer there.

Then ‘[t]hese lieux de mémoire are fundamentally remains (...) Museums, archives, cemeteries, festivals, anniversaries, treaties, depositions, monuments, sanctuaries, fraternal orders – these are the boundary stones of another age, illusions of eternity. It is the nostalgic dimension of these devotional institutions that makes them seem beleaguered and cold – they mark the rituals of a society without ritual; integral particularitieis in a society that levels particularity’[4] Thus, where there is no spontaneous, living memory in a shared ritual, custom or tradition, indirect memory must be created and preserved: archives, celebrations, anniversaries

Tieto miesta pamäti Nora charakterizuje ako patriace v rôznej miere dvom rôznym ríšam: ríši prirodzeného a ríši umelého; jednoduchého (jednoznačného?) a viacznačného; zmyslovo vnímateľného a abstrahovaného (inteligibilného?). Ide o miesta v trojakom zmysle tohto slova: 1. látkovom, materiálovom, 2. symbolickom, 3. funkčnom, pričom všetky tieto tri dimenzie koexistujú. Napríklad, archív-uskladnenie sa podľa Noru stáva miestom pamäti, iba ak mu „obraznost propůjčí jistou symbolickou auru“,[5] povedzme, že prostredníctvom obraznosti a obrazu sa stane schránkou stôp oživenej minulosti. Učebnica či posledná vôľa (závet) sa miestom pamäti zasa stávajú iba vtedy, ak sú predmetmi rituálnych úkonov (povedzme: zdieľaného výkladu minulosti, prípadne čítania a vykonávania poslednej vôle). Miesta pamäti podľa Noru konštruuje sú-hra pamäti a histórie.

Nora pritom rozoznáva na jednej strane priame pramene utvorené spoločnosťou preto, aby boli zdieľané a reprodukované (zákon, umelecké dielo). Vytvorila ich vôľa spoločnosti k pamäti. Na druhej strane je masa nepriamych prameňov – o nich by sa dalo podľa neho povedať, že sa v nich pamäť usídlila (pod vplyvom času, snívania a pamäti ľudí...). Ak sa z nich oboch zameranie na pamäť vytratí, stanú sa iba historickými (zákon súčasťou dejín práva a justície, umelecké dielo objektom dejín umenia a muzeológie atď.). Na druhej strane, ak by z nich vymizla historickosť (a umeleckosť), ostali by len spomienkovými, upomínajúcimi. Aby vznikli miesta pamäti, teda nestačí pamäť bez histórie ani história bez pamäti: pamäť diktuje, história zapisuje: „(...) místa paměti žijí jedině díky své schopnosti proměny, v neustálém oživování svých významů a nepředvídatelném bujení svých odnoží“.[6] Otázkou teda je, akými miestami pamäti sú špeciálne historické diela.

Nora ponúka mnohoraké triedenia kategórií a typov miest pamäti: najskôr na základe spôsobu ich uchopenia či chápania: od tých, ktoré sú pochopiteľné ako „najprirodzenejšie“ miesta pamäti na základe konkrétnych zážitkov a skúseností (cintoríny, múzeá, výročia atď.) až po tie „intelektuálnejšie“ (konceptuálnejšie?), napríklad pojem a problém generácie alebo pamätihodnej oblasti, prípadne krajiny ako maľby – uvádza príklady Corotovej maliarskej krajiny a Cézannovu Horu St. Victoire... Špeciálnu pozornosť venuje udalostiam, no medzi miesta pamäti radí iba zlomové udalosti (poskytujúce spätne legitimitu spoločenskej zmene súc pochopiteľné ako zakladajúce udalosti) a druhými miestami pamäti sú udalosti-predstavenia či spektakulárne udalosti (manifestácie, pochody odporu a slobody). Len tieto udalosti sú pamätné, pretože pamäť by inak bola vlastne opakom (nepredvídateľnej) udalosti: pamäť a udalosť by boli oxymóron: „paměť ulpívá na místech tak, jako historie ulpívá na událostech“.[7]

Tento model uvažovania o pamäti a miestach pamäti poskytuje mnoho podnetov na kritické premyslenie, posuny a rozšírenia. Už som sa pokúsila ukázať, že Norov model by bolo možné rozšíriť z hľadiska performativity. Práve tá, umožňujúc rozdielne uchovávanie pamäti v kultúrach s písmom a bez písma, pôsobí ako individuálne či komunitne a spoločensky prežívaná sila – bezprostredná, spontánna, živá pamäť – a pritom predritualizovaná, predzvyklostná, ktorá premieňa miesta a objekty pamäti na pamäťové prostredia. Niektoré súčasné projekty a realizácie pomníkovej a pamätníkovej tvorby s performativitou takto pracujú[8]. Ale otázkou tohto textu je, či prípadne ako tento pohyb od objektu a miesta k prostrediu prebieha v ďalšom zo súčasných komemoratívnych diel a ako toto dielo interpretuje miesto pamäti – je pamätníkom, a ak áno, akým?

Krajina s cintorínom

Budem sa tu zaoberať nerealizovaným súťažným projektom na Obnovu vojenského cintorína z 1. svetovej vojny v Banskej Bystrici – Majeri (2016) od architekta Szymona Rozwalku a architektky Adély Kyselovej (ateliér RO_AR v Brne), ktorí v architektonickej

Nora offers multiple classifications of categories and types of sites of memory: first, based on the way they are grasped or understood: from those that can be understood as the ‘most natural’ sites of memory based on specific experiences and experience (cemeteries, museums, anniversaries, etc.) to those ‘more intellectual’ (more conceptual?), e.g. the concept and problem of a generation or a monumental area, or a landscape as a painting – he uses the example of Corot’s painting landscape and Cézanne‘s Mont Sainte-Victoire... Nora pays special attention to events, but among the sites of memory he ranks only defining events (retroactively providing legitimacy to social change, being understandable as founding events) and other sites of memory are events-performances or spectacular events (manifestations, resistance and freedom marches). Only these events are memorable, because otherwise memory would actually be the opposite of an (unpredictable) event: memory and event would be oxymorons: ‘Memory attaches itself to sites, whereas history attaches itself to events.’[7]

This model for thinking about memory and sites of memory provides many impulses for critical reflection, shifts and extensions. I have already tried to show that Nora’s model could be extended from the perspective of performativity, which, by enabling the dissimilar preservation of memory in cultures with and without writing, is precisely that which acts as an individually or communally and socially experienced force – immediate, spontaneous, living memory – and, at the same time, pre-ritualised, pre-habitual, which transforms sites and objects of memory to memory environments. Some current projects and implementations of monument and memorial work in this way with performativity[8]. But the question addressed in this text is whether or how this movement from object and site to environment takes place in other contemporary commemorative works and how this work interprets the site of memory – is it a memorial? And if so, what kind?

Landscape with cemetery

Here I will take a look at the unrealised competition project for the Restoration of the World

súťaži skončili na jednom z dvoch druhých miest ex aequo (tretie miesto nebolo udelené, prvé miesto získal bratislavský ateliér N/A Benjamína Brádňanského a Víta Haladu)[9]. Predmetom súťaže bol návrh „optimálneho architektonického, urbanistického a výtvarno-umeleckého riešenia obnovy časti vojenského cintorína z 1. sv. vojny, ktorý sa nachádza v Banskej Bystrici – časť Majer a dnes je z väčšej časti neprístupný“.[10] Súťažné zadanie predpokladalo „obnovu a prezentáciu zaniknutého cintorína spôsobom, ktorý vytvorí dôstojné pietne miesto venované obetiam 1. sv. vojny a obnovu jednotlivých hrobových miest (...) v počte cca 450,“[11] a malo priniesť najmä architektonický názor na komplexné riešenie pietneho miesta, na jeho priestorové usporiadanie a novú architektonickú kvalitu s možnosťou etapovitej realizácie.

V koncepte návrhu obnovy autor a autorka píšu: „Vojenský hřbitov v Banské Bystrici – Majer nepotřebuje nic víc, než být vidět. Jeho velikost, rychlost vzniku, pozdější zásahy do jeho prostoru jsou samy o sobě natolik silné, natolik dojemné, že nepotřebují estetizování. Nepotřebují nic jiného, než být.“[12] Podľa Noru je cintorín jedným z „najprirodzenejších“ miest pamäti... ale ten v Majeri bol opustený, čiastočne zničený výstavbou vozovky s križovatkou (50-te roky) a neskôr aj novostavbou (90-te roky). Pritom zadanie súťaže explicitne nevyžaduje návrh pomníka ani pamätníka, ale pietneho miesta. Koncept dvojice autorov ďalej uvádza: „Prostor hřbitova je příkladem prostoru konfliktu. Od samého počátku až do dnešního dne. Sám vznik hřbitova byl výsledkem konfliktu – války. Dalšími konflikty byly pozdější zásahy do tohoto prostoru. Zavedení nové funkce (komunikace) se odehrálo bez jakéhokoliv pokusu o korelaci původní funkce (hřbitova) s novou. Projekt komunikace byl mírou zásahu do existujícího prostoru až barbarský. To se týká i nových – už současných zásahů, jak v severní části hřbitova (nespadající do prostoru soutěže), tak v části jižní (zahrádky). Konflikt se netýká jen vojenského hřbitova. V prostoru konfliktu se nachází i funkce civilních hřbitovů. Například přístup k romskému hřbitovu je víceméně nemožný bez porušení pravidel silničního provozu. / Konflikt tu byl vždy přítomný. Je zde dnes, bude tu i v budoucnu. V současné funkcionálně-prostorové situaci není možné, aby to bylo jinak. / Z výše uvedených důvodů neexistuje způsob ‚korektního‘ – neboli bezkonfliktního řešení funkcionálně-prostorových vztahů v tomto místě. / Jsme proto přesvědčeni, že kromě citlivého obnovení hřbitova, je nutné se srovnat s historií tohoto místa jako místa konfliktů. Pokusy o překrytí historie tohoto místa považujeme za chybné a nebezpečné.“[13] Návrh teda jednak podporuje obnovu hrobových miest a jednak trvá na tom, že konfliktné miesto pamäti sa nedá ani nemá prekrývať nejakou bezkonfliktnou a estetizovanou vrstvou súčasnej architektúry. Ako možno obnovovať historický cintorín a pomník interbrigadistom, ktorý nepotrebuje nič iné, než byť (pietnym miestom nesúcim stopy konfliktov)? Ako má miesto pamäti trvať v jeho rozporuplnostiach?

War I military cemetery in Banská Bystrica – Majer (2016) by architects Szymon Rozwalka and Adéla Kyselová (RO_AR Studio in Brno), who were one of the two second place finishes awarded in the architectural competition ex aequo (third place was not awarded, while first place was awarded to the Bratislava N/A Studio of Benjamín Brádňanský and Vít Halada).[9] The subject of the competition was a proposal for the ‘optimal architectural, urban and visual-artistic solution for the restoration of a part of the World War I military cemetery located in the Majer quarter of Banská Bystrica and which today is mostly inaccessible.’[10] The competition assignment assumed ‘the restoration and presentation of the defunct cemetery in a way that creates a dignified pious site dedicated to the victims of World War I and the renewal of around 450 individual grave sites (...)’,[11] and was supposed to produce mainly an architectural opinion on the complex design of the pious location, on its spatial arrangement and a new architectural quality with the possibility of phased implementation.

In the concept of the renovation design, the authors write: ‘The military cemetery in Banská Bystrica – Majer needs nothing more than to be seen. Its size, the speed with which it was created and later encroachments on its space are in themselves so strong and moving that it needs no aestheticisation. It needs nothing more than to simply be.’[12] According to Nora, cemeteries are one of the ‘most natural’ sites of memory... but the one in Majer was abandoned, partially destroyed by the construction of a road with an intersection (1950s) and later by a new building (1990s). However, the competition assignment does not explicitly require the design of a monument or memorial, only a place of reverence. The proposal by the two architects further states: ‘The cemetery space is an example of a space of conflict—from the very beginning up to the present day. The cemetery itself was created because of a conflict—a war, and further conflicts included later encroachments on this space. The introduction of a new function (road) occurred without any attempt at all to correlate the original function (cemetery) with this new purpose. In terms of the extent of the intrusion into the existing space, the road project can fairly be labelled as barbaric, as can the interventions that have continued up to the present day both in the northern part of the cemetery (not included in the space demarcated by the architectural competition) and in its southern part (garden plots). And the conflict concerns more than just the military cemetery: the function of civilian cemeteries also falls within the space of the conflict. For example, access to the Roma cemetery is essentially impossible without violating rules of the road. / Conflict has always been present at the site. It is here today and it will be here in the future. The current functional-spatial situation allows for nothing less. / For the reasons stated above, there is no ‚correct’ way, i.e. a conflict-free solution of functional-spatial relationships in this space. / We are therefore convinced that beyond a sensitive renewal of the cemetery, it is necessary to accept the history of this place as a space of conflict. Attempts to whitewash the history of this space are considered improper and dangerous.’[13] As such, the proposal does not support the restoration of graves and insists that that the conflict site of memory cannot (and should not) be covered up by some type of conflict-free and aestheticised layer of contemporary architecture. How can an historic cemetery and International Brigade monument be restored, a site that needs nothing more than to simply be (a pious location bearing traces of conflicts)? How is a site of memory to endure in its contradictions?

Rekonštrukcia krokov procesu navrhovania

Autor a autorka na zadanie zareagovali tak, že v **prvom kroku** položili dôraz na minulé a prítomné bytie (historizmus, prézentizmus) cintorína ako miesta pamäte a identifikovali konflikt ako vždy prítomný (vyňatý z dejín, ako znečasnenie časového a historického: akoby sa jednalo o pamäť nesenú mýtom). Otázkou potom je, ako sa v takomto mieste pamäti prejaví onen Norom spomínaný „cit pre dejiny“, vrátane dejín konfliktov, súhra pamäti a histórie a ľudskej imaginácie, ako bude obnovovaná ona história-pamäť? **V** druhom kroku autor a autorka uvažovali o novej štrukturácii miesta. Navrhli štruktúru – obnovený raster hrobových miest – vychádzajúc z topografie zvlneného terénu (lokalita) aj z rozlohy cintorína (historická rozloha z máp a fragmentárna súdobá rozloha). Raster hrobov založený počas 1. sv. vojny autorská dvojica charakterizuje ako „pre-Eisenmanovský“, čomu by sa

Reconstruction of the design process steps

The authors responded to the assignment in the **first step** by emphasising the past and present existence (historicism, presentism) of the cemetery as a site of memory and identifying conflict as omnipresent (excluded from history, as the obsolescence of the temporal and historical: as if it were memory borne by myth). The question then is how the ‘feeling for history’ mentioned by Nora will be manifested at such a site of memory, including the history of conflicts, the interplay of

dalo rozumieť aj tak, že odkazuje na Pomník zavraždeným židom Európy (súťaž 1997, projekt 1998–2003, realizácia 2003–2005), ktorý nie je objektom, ale je poľom betónových stél – v Eisenmanovom prípade nie je jedným, ale vychádza z niekoľkých historických (campi santi), súdobých aj možných rastrov. „Tato struktura [obnoveného cintorína v Majeri] však nemá být dominující jako u Eisenmana. Má zanikat, zarůstat v topografii. Architektura (...) [p]odobně jako konflikt má být integrálně spojená s celkem, ale nemá být prvoplánová. / Struktura je přímým (neestetizovaným) vytáhnutím rastru hrobů s typologickým rozdělením na dva druhy architektonického přístupu.“[14] Na tomto mieste konceptu sa vôbec po prvý raz ukazuje, že by sa v návrhu mohlo jednať o obnovu ako o pamätník. Eisenmanov berlínsky pamätník pritom nie je navrhovaný, povedané nemeckou terminológiou, v tradícii mahnmal, teda nie je utváraný ako pamiatka/pamätník hodný pripomínania a nerozvíja ani tradíciu denkmal, varujúcich/kritizujúcich pomníkov, ktoré sú v oboch prípadoch minulostné a prítomnostné. Berlínsky pamätník odkazuje na možnú budúcnosť aj poukazmi na to, ako sa stáva pamätníkovou architektúrou. Formuluje novú „metamonumentalizačnú rovinu pamätníka, ktorý sa popri zaoberaní sa postupmi utvárania zaoberá aj spôsobmi jeho časovania tak, že transverzálne prepája dobové, aktuálne a možné vrstvy jeho stávania sa“.[15] Ak sa postup autorskej dvojice diferencuje od takýchto a podobných postupov navrhovania pamätníka, otázkou je, aké smerovanie navrhuje.

V **treťom kroku** je rozlíšený spôsob obnovy hrobových miest: „První přístup se týká obnovy nezničených hrobů. / Navrhujeme obnovu všech hrobových míst, které je možné obnovit. Proces obnovy těchto hrobů je důležitým činem, který by měl být veden s citem a důkladností. Z tohoto důvodu navrhujeme celý proces natáhnout v čase, díky čemuž bude hřbitov přes několik let ‚živým‘ památníkem. Návštěvník bude mít možnost stát se pasivním (z bezpečnostních a hygienických důvodů) účastníkem obnovy. Hroby budou postupné obnoveny tak, že celý volný prostor se jimi zaplní. To vše v rámci jedné rastrové struktury.“[16] Ukazuje sa, že tvorcovia zvolili procesuálny pamätník. Na barbarské ničenie cintorína odpovedajú dobou skultúrňovania rozvinutou v čase: ak by cintorín mohla navštevovať verejnosť aj počas archeologickej a architektonickej obnovy postupne všetkých hrobových miest, miesto by sa stalo „dejúcimi sa udalosťami obnovovania“, ktoré by tu verejnosť mohla prežívať a niesť v živej pamäti a imaginácii. Ukazuje sa, že v tomto projekte cintorín nepotrebuje „nič iné“, ako byť navštevovaný so starosťou o jeho kultiváciu.

Vo štvrtom kroku je raster hrobových miest vynesený z roviny vlnitého terénu do výšky. V rozlohe obnoveného cintorína má byť položená dlažba z prírodného kameňa s trávou v špárach sledujúcich zvlnenia terénu (to je eisenmanovské riešenie dlažby berlínskeho pamätníka). Obvod každého hrobového miesta by bol nanovo vymedzený rôzne vysokou skosenou hranolovou či kubickou obrubou (tie sú nižšie ako eisenmanovské pilóny). Vo vnútri by bola vysiata vysoká tráva odlišujúca vnútro (náhrobok) od dláždeného vonkajška: obruba teda umožňuje obnoviť každý náhrobok ako „mikrolúku“ či hortus conclusus svojho druhu. Mená obetí by boli situované na zvislej stene vyšších obrúb a u nízkych na horizontálnom oceľovom štítku. Pritom výška obruby je daná tým, či sa hrobové miesto zachovalo, zmizlo v zarastenom teréne cintorína alebo pod telesom vozovky. U zachovaných hrobov je navrhovaná výška ortogonálnej obruby zhodná s niveletou dlažby. Tam, kde cez historické hrobové miesta v súčasnosti prechádza vozovka, sa vyznačenie hrobových miest udeje zmenou farby asfaltu. U hrobov obnovených archeologickým výskumom ma výška obruby plynule, diagonálne stúpnuť alebo klesnúť v závislosti od topografie terénu (V skutočnosti by sa jednalo nie o geometriu terénu, ale dotyčníc či iných kriviek k zvoleným spádniciam?). Výška rámovania „mikrolúk“ má stúpnuť, alebo

memory and history and human imagination—how will that history-memory be renewed? **In the second step**, the authors considered a new structuring of the site and proposed a restored grid of grave sites based on the topography of the rolling terrain (site) and the area of the cemetery (historical area from maps and the fragmented contemporary area). The authors characterise the grid of graves established during World War I as ‘pre-Eisenman’, which could also be understood as referring to the Memorial to the Murdered Jews of Europe (competition 1997, project 1998–2003, realisation 2003–2005), which is not a building, but a field of concrete stelae – in Eisenman‘s case, it is not one, but is based on several historical (campi santi), contemporary and possible grids. ‘However, this structure [of the restored cemetery in Majer] is not meant to be dominant like Eisenman’s. It should disappear and grow into the topography. The architecture (...), like conflict, should be integrally connected to the whole, but it should not be front and centre. / The structure is a direct (non-aesthetised) extraction of the grid of graves with a typological division into two types of architectural approach.’[14] At this point in the concept, it is shown for the very first time that the design could involve restoration as a monument. But Eisenman‘s Berlin memorial is not conceived, in German terminology, in the ‘Mahnmal’ tradition, i.e. it is not designed as a monument/memorial worthy of commemoration and it does not develop the tradition of ‘Denkmal’, warning/critical monuments, which in both cases are past and present. The Berlin memorial also suggests a possible future by pointing to how memorial architecture is created. It formulates a new ‘meta-monumentalisation level of the memorial, which, in addition to dealing with the processes of creation, also deals with issues of timing by transversally connecting the contemporary, current and possible layers of its becoming.’[15] If the authors’ procedure differs from such and similar procedures for designing a monument, the question is then what direction it proposes.

In the **third step**, the method of renewing grave spaces is differentiated: ‘The first approach concerns the restoration of undamaged graves. / We propose the renewal of all grave sites that can be restored. The process of restoring these graves is an important act requiring sensitivity and thorough care. Hence, we propose stretching the entire process over time, thanks to which the cemetery will be a ‚living‘ monument for several years, with visitors having the opportunity to become passive (for safety and hygiene reasons) participants in the restoration. The graves will be gradually restored so that the entire free space is filled with them – all within a single grid structure.’[16] In the end, the creators chose a procedural monument that reacts to the barbaric destruction of the cemetery with a period of culturisation developed in time: if the cemetery could be visited by the public even during the archaeological and architectural restoration of all grave sites, the place would become one of ‘ongoing restoration events’ that the public could experience here and carry in their living memory and imagination. As such, the cemetery in this project needs ‘nothing more’ than to be visited with concern for its cultivation.

In the **fourth phase**, the grid of grave sites is elevated from the level of the undulating terrain. Natural stone paving with grass in between following the undulations of the terrain is to be laid in the area of the restored cemetery (Eisenman‘s paving solution for the Berlin memorial). The perimeter of each grave site would be newly defined by a bevelled cuboid border of varying height (these are lower than Eisenman’s pillars). Tall grass would be sown within, distinguishing the inside (tombstone) from the paved exterior: the edging thus allows each tombstone to be restored as a ‘micro-meadow’ or a type of hortus conclusus. The names of the victims would appear on the vertical wall of the higher frames and on a horizontal steel plate on the lower ones. The height of the border is determined by whether the grave site has been preserved, disappeared in the overgrown terrain of the cemetery or is now located beneath the road. In the case of preserved graves, the proposed height of the orthogonal border is the

klesnúť „tam, kde konflikt hroby zničil, kde nové funkce (doprava, zahrádky) zdeformovaly originální topografii terénu. Zároveň struktura vytažením rastru nahoru ohradí vnitřní prostory hřbitova, ve kterých se zachovaly hroby, od hluku a emisí způsobených automobilovou dopravou. V této části budou jednotlivé ‚kostky' struktury zhotovené jako konstrukce z ocelových rámů (jacklu 40×40 až 60×60) (…) Takto vzniklé kostky budou vyplněné zeminou a v horní části zarostlé vysokými travinami".[17] Vysunutie a zasunutie „buniek" do terénu je postup, ktorý Rozwalka a Kyselová uplatnili už v návrhu Novej školy Psáry v roku 2013. Tam „Landscape a Struktura" buniek škôlky a školy, ako ich nazývajú, utvárajú kotlinu. V Banskej Bystrici – Majeri by boli v zvlnenom rovinatom teréne „mikrolúky" vyzdvihnuté nad povrchom a budova galérie so zázemím (v III. etape)[18] by bola zasunutá celkom pod povrch.

Kým výška náhrobných „mikrolúk" má variovať, dve komemoratívne steny pamätníka majú mať konštantnú výšku. Z juhozápadu cintorína by na vstup nadväzovala prvá oceľová stena s informáciami o cintoríne a mapou. Náprotivný, severovýchodný roh by vymedzoval nové pietné miesto s historickým pomníkom legionárov oddeleným od vozovky zalomenou oceľovou komemoratívnou stenou s menami padlých vojakov medzinárodných jednotiek (všetky tieto objekty s historickými údajmi sú vlastne úložiskom pamäti, teda tým, čo Aleida Assmann zahŕňa pod pamäť ako ars).[19] Komemoratívne rituály, činnosti a pohyb na pietnom mieste aj po spevnenom trávnatom hrobovom poli by iniciovali rozpomínanie sa na obete aj konflikty tohto miesta – pamäť ako vis aj motus.[20]

Obnova cintorína ako rámovaná krajinotvorba

Keď autorská dvojica píše o rozdielnych asfaltových povrchoch vozovky, pod ktorými sa historicky nachádzajú hrobové polia, uvádza: Rozdíly materiálů budou subtilní, aby nenarušovaly bezpečnost silničního provozu, ale dostatečnč výrazné, aby bylo čitelné

same as the level of the pavement. Where the road currently passes through historical grave sites, grave sites will be marked by changing the colour of the asphalt. For graves restored by archaeological excavation, the height of the border will rise or fall smoothly, diagonally, depending on the topography of the terrain (would it not be the geometry of the terrain but tangents or other curves to the chosen slopes?). The height of the 'micro-meadow' framing will rise or fall 'where conflict destroyed the graves, where new functions (transportation, garden plots) distorted the original topography of the terrain. By elevating the grid, the structure buffers the interior spaces of the cemetery in which graves have been preserved from noise and emissions caused by automobile traffic. In this part, the individual 'cubes' of the structure will be made of steel frames (square tubes 40 × 40 to 60 × 60) (…). The cubes created in this way will be filled with earth and planted with tall grass.'[17] Setting 'cells' in the terrain at different heights is a procedure that Rozwalka and Kyselová had already applied in their design for the Psáry New School in 2013, where the 'Landscape and Structure' of the preschool and school cells (as they are called) form a basin. In Banská Bystrica – Majer, the 'micro-meadows' would be raised above the surface in the rolling terrain, and the gallery building with facilities (in phase three)[18] would be moved completely underground.

While the height of the grave 'micro-meadows' will vary, the two commemorative walls of the monument are to have the same height. From the southwest of the cemetery, the first steel wall with information about the cemetery and a map would be located at the entrance. The northeastern corner opposite would demarcate a new pious site with the historical monument of the legionnaires separated from the road by a curved steel commemorative wall with the names of the fallen soldiers of the international units (all these objects with historical data are actually a repository of memory, i.e. what Aleida Assmann includes under memory as ars).[19] Commemorative rituals, activities and movement at the pious site and on the paved

umělecké gesto. To stejné se týká okrajů silnice, kde bude rastr zvýrazněný změnou zeleně (výsev vysokých trav)."[21] Ono „umelecké gesto" sa netýka iba kolorovania vozovky. Týka sa zmeny uvažovania o pamätníku nesúcom stopy konfliktov bez ich zahladzovania. Resumé ďalej uvádza: „Projekt umožňuje různé úrovně vnímání. Z větší vzdálenosti, nebo při rychlém míjení terénu, struktura funguje jako výrazný znak v krajině. Podtrhuje výjimečnost místa bez doslovné symboliky. Reaguje na hřbitov jako takový, i na jeho 100-letou historii. Využívá konflikt funkcí k umocnění uměleckého efektu." Niekde pamätník nemá byť viditeľný, inde má pôsobiť ako výrazný znak v krajine. Akoby sa mal stať ďalšou – zatiaľ najmladšou – vyvrásnenou geologickou a vegetačnou vrstvou. Pôsobí pritom ako znak tejto či nejakej inej krajiny: poľa medzinárodných a národných, väčšinových aj menšinových, vojenských a civilných, i štátnych vzťahov? Pozoruhodné je aj to, že reakciou na „konflikt funkcií" v mieste cintorína je vyznačovanie ich stôp a rámovanie prírodných kultúrnych prostredí otvoreným horizontom (lúka) a krajinným interiérom a exteriérom (náhrobok, pohrebisko, park). Tvorivý potenciál transformovať zmienené konflikty smeruje do oblasti umenia tvoriť krajinné diela: terénne, lúčne, parkové úpravy...

Až v nich tento projekt hľadá a nachádza priestor aj pre to, čo považuje za architektonickú funkciu, bez toho, aby rozťal mýtický gordický uzol večného konfliktu funkčnosti zničeného cintorína. Vlnitá štruktúra vyvýšených „mikrolúk" „[p]ři bližším kontaktu vytváří různé druhy prostoru (otevřené, uzavřené, dynamické i statické, kontemplační, shromažďovací, parkové). Z jedné strany odcloní vnitřní prostory od obtěžujícího sousedství (ulice, zahrádky), z druhé strany se otevírá na okolní krajinu – např. vyvýšená část struktury v jihovýchodním rohu oslabuje relace se sousedními zahrádkami a zároveň zvýrazňuje otevření výhledu na Starou Kopu. Struktura také pomáhá uzavřít prostory civilních hřbitovů".[22] Ak predtým túto štruktúru autorská

grass-covered grave field would initiate the remembrance of the victims and also the conflicts of this place – memory as both vis and motus.[20]

Cemetery restoration as framed landscape design

Writing about the different asphalt road surfaces covering the burials, the authors state: The differences in materials will be subtle so as not to endanger road safety, but significant enough to make the artistic gesture legible, and the same applies to the edges of the road, where the grid will be highlighted by changing the greenery (sowing tall grasses).'[21] But this 'artistic gesture' extends beyond the colouring of the road and also refers to a change in thinking about a monument bearing the traces of conflicts without erasing them. The summary further states: 'The project fosters perception on a variety of levels. From a greater distance, or when quickly passing the terrain, the structure functions as a distinctive feature in the landscape highlighting the uniqueness of the site without literal symbolism and reacting to the cemetery as such and its 100-year history. It exploits the conflict of functions to enhance the artistic effect.' In some places, the monument is to be visible, elsewhere it should act as a distinctive sign in the landscape, as if it were to become another – so far the youngest – geological and vegetational layer. Does it act as a symbol of this or any other landscape: the field of international and national, majority and minority, military and civilian, and state relations? Likewise noteworthy is that the response to the 'conflict of functions' in the cemetery site is marking their traces and framing the natural cultural environments with an open horizon (meadow) and landscape interior and exterior (tombstone, burial ground, park). The creative potential to transform the mentioned conflicts is directed towards the art of creating landscape works: terrain, meadow, park layouts...

Only in these does this project search and find space for what it considers an architectural function without cutting through the mythical Gordian knot of the eternal conflict of the

dvojica interpretovala ako pre-Eisenmanovskú (hrobové pole), teraz ju interpretuje ako rozvrhujúcu susedstvá, miesta a smery pohybu a činností, zaclonenia a otvorenia výhľadov... Akú pamäť by mala takáto kultúrna krajina Banskej Bystrice – Majera? Niesli by ju geologické vrstvy cintorína, náletov vegetácie, zarastania a opustenosti cintorína, návratov a vyklčovania, vybudovania poľa „mikrolúk" a komemoratívnych stien, ich opätovné zarastanie a kultivovanie...? Jednalo by sa o procesuálny pamätník aj akýsi proto-pamätník (v zmysle Norberg-Schulzových rôznych možností orientácie a identifikácie v krajine?)[23], prípadne o pamätník ako krajinné prostredie – križovatky výberov medzi usídľovaním, kočovaním (Rómovia) a vojnovým nomádstvom (bojujúci interbrigadisti)?

Záver

Resumé projektu uvádza: „Architektura pamätníku má zaniknout v topografii, což znamená, že může stárnout bez negativního vlivu na jeho fungování a vzhled. Přímo naopak. Čím víc bude zarostlá, zakrytá, zestárlá, tím silnější bude efekt celku."[24] V miestach, kde by sa rámy hrobových miest zdvihli do výšky, je ich architektúra všetko iné, len nie skrytá, podobne ako sú neskryté oceľové steny vstupu a pietneho miesta. Tam by sa pamätník-procesuálne prostredie nevnáral do terénu, ale naopak nový terén by sa dvíhal nad pôvodný a nenechával cintorín „len tak byť" cintorínom – inicioval by aj nové medziľahlé priestory a krajinné (mikro)situácie. Orámovanie každého jedného hrobového miesta pritom predpokladá uloženie základov do zeme a hrobové pole zasa položenie dlažby. Jednalo by sa o stavebnú úpravu v teréne netriviálnej rozlohy, podobne ako v III. etape pri budovaní podzemnej galérie so zázemím. Možno ich vnímať ako jednu procesuálnu geologicko-vegetačnú vrstvu zdvihnutého „terénu krajiny" aj ako trvalú pozemno-podzemnú stavbu... Nie je teda tento pamätník vlastne druhom antipamätníka? Tým druhom obývanej pamäte, aj pamäte ars, vis a motus,

functionality of the destroyed cemetery. The wavy structure of raised 'micro-meadows' '[w]hen closer contact creates different types of space (open, closed, dynamic and static, contemplative, gathering, park). On the one hand, it screens off the interior spaces from the bothersome neighbourhood (streets, gardens), while also opening up to the surrounding landscape – e.g. the elevated part of the structure in the southeast corner weakens ties to the neighbouring garden plots and at the same time emphasises the opening of the view to Stará kopa Hill. The structure also helps enclose the spaces of civilian cemeteries.'[22] If the authors previously interpreted this structure as pre-Eisenman (grave field), they now interpret it as a layout of neighbourhoods, places and directions of movement and activities, shading and opening views... What kind of memory would such a cultural landscape of Banská Bystrica – Majer have? Would it be borne by the geological layers of the cemetery, the invasion of vegetation, the overgrowth and abandonment of the cemetery, return and uprooting, the construction of the field of 'micro-meadows' and commemorative walls, their regrowth and cultivation...? Would it be a processual monument as well as a kind of proto-monument (in the sense of Norberg-Schulz's different possibilities of orientation in and identification with the landscape?),[23] or a monument as a landscape environment – crossroads of choices between settlement, nomadism (Roma) and war nomadism (fighting International Brigades)?

Conclusion

The project summary states: 'The architecture of the monument is meant to disappear into the topography, allowing it to age without a negative impact on its functioning and appearance. Quite the opposite. The more it is overgrown, covered, aged, the stronger the overall effect will be.'[24] In places where the frames of the grave sites would be elevated, their architecture is anything but hidden, in the same way that the steel walls of the entrance and the pious site are not hidden. There, the memorial-processual environment

ktoré sa na opustený cintorín vracajú v podobe komemoratívnej krajiny v krajine? James E. Young formuloval kľúčový paradox antipamätníkov: „podľa antimonumentu sa ‚monumentálne' už nemusí chápať iba ako útvar z mŕtveho kameňa. Odmietaním vlastného dôvodu na existenciu môže antimonument paradoxne znovu posilniť pôvodnú ideu samotného monumentu"[25]. Tento monument trvácnosť uchováva aj mení na oživujúce dianie, v tomto prípade prírodné. Bolo by zaujímavé zistiť, či a ako by prírodným premenám tohto miesta pamäti obraznosť súčasných ľudí prepožičiavala „symbolickú auru".

would not sink into the terrain, but on the contrary, the new terrain would rise above the original and not let the cemetery 'just be' a cemetery – it would also initiate new intermediate spaces and landscape (micro)situations. The framing of each grave site requires laying foundations in the ground, and the grave field, in turn, requires the laying of pavement. This would involve a rather substantial construction modification in the terrain, similar to phase three during the construction of the underground gallery with facilities. They can be perceived as one processual geological-vegetational layer of the raised 'landscape terrain' and as a permanent ground-underground structure... So isn't this monument actually a kind of counter-monument? That kind of inhabited memory, also the memory as ars, vis and motus, which returns to the abandoned cemetery in the form of a commemorative landscape within a landscape? James E. Young formulated the key paradox of counter-monuments: 'after the counter-monument, the "monumental" need no longer be conceived merely as a figure for the stone dead. By resisting its own reason for being, the counter-monument paradoxically reinvigorates the very idea of the monument itself.'[25] This monument preserves durability and transforms it into an enlivening event, in this case natural. It would be interesting to find out if and how the imagination of contemporary people lends a 'symbolic aura' to the natural transformations of this site of memory.

1 Pierre Nora. Mezi pamětí a historií, in: Françoise Mayer (ed.). Cahiers du CEFRES No. 13. Politika paměti. Antologie francouzských společenských věd. Praha: CEFRES, 1998, s. 8-18. (s. 8)

2 Nora 1998.

3 Nora 1998, s. 9.

4 Nora 1998, s. 10-11.

5 Nora 1998, s. 21.

6 Nora 1998, s. 15.

7 Nora 1998, s. 16.

8 Monika Mitášová. Od objektu a miesta k prostrediu pamäti? Kámen, město, papír – Res publica: komemorativní díla současnosti. (sborník z konference). Praha: Galerie hlavního města Prahy, 22. mája 2024. (v tisku)

9 Výsledky súťaže sú dostupné online: https://www.archinfo.sk/diela/sutaz-obnova-vojenskeho-cintorina-z-1-svetovej-vojny-v-banskej-bystrici-vysledky.html.

10 Vyhodnotenie architektonickej súťaže je dostupné online: https://www.banskabystrica.sk/uzemne-planovanie/vitazny-navrh-architektonickej-sutaze-navrhov-obnova-vojenskeho-cintorina-z-1-svetovej-vojny-v-banskej-bystrici-majeri/.

11 Ibidem.

12 Szymon Rozwalka, Adéla Kyselová. Obnova vojenského cintorína z 1. sv. vojny v Banskej Bystrici – Majeri, (súťažný projekt, textová časť), nedatované [2016], nepaginované [6 nenormovaných strán].

13 Rozwalka, Kyselová 2016, s. [2].

14 Ibidem.

15 Predbežná, nepublikovaná verzia štúdie Mariana Zervana Pamätník a pomník v silovom poli súčasnosti. Finálna verzia bude publikovaná v zborníku konferencie Papír, město, kámen – Res Publica.

16 Rozwalka, Kyselová 2016, s. [2].
V prvej etape je odstránenie krovín a stromov, vybudovanie prístupovej komunikácie, obnovenie časti hrobových miest, ich oceľové orámovanie s vysiatou trávou na cintoríne a farebná zmena asfaltu na vozovke nad zaliatymi hrobmi pod vozovkou, informačná stena a pietna stena. V druhej etape ďalšia obnova hrobov a finálna úprava terénu a parkovanie. Tretiu etapu pozri v poznámke 17.

17 Ibidem, s. [2].

18 V poslednej, tretej etape by bola vybudovaná podzemná galéria, zázemie technické, hospodárske a hygienické, park na západnej strane cintorína a zmena verejného osvetlenia.

19 Aleida Assmann. Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti. Praha: Karolinum, Praha 2018, s. 27-33.
Assmann rozlišuje v rímskej antickej kultúrnej tradícii dve podoby pamäti: pamäť ako ars (gr. techné) a vis (gr. dynamis). Prvá – ars – pomenúva umenie zapamätať si uložený obsah, mnemotechniku. Mnemotechnikou sa tu rozumie utváranie vzťahu medzi imaginárnymi miestami a obrazmi (loci et imagines) v mysli, pomocou ktorých sa obsahy do pamäti zapisujú v nejakom pomyselnom priestorovom rozvrhu či usporiadaní miest. Zmyslom mnemotechniky je čo najpresnejšie si vybaviť uložené obsahy. Pamäť všetky obsahy ukladá (úložná pamäť) tak, že ich možno v budúcnosti znovu vyvolávať (v operačnej pamäti). V porovnaní s pamäťou ako ars, ktorá je vteleno-priestorová, druhá modalita pamäti: vis je vteleno-procesuálna. Pamäť ako vis je umožnená pôsobiacimi silami dynamického poľa spomínania, ktoré uložený obsah vyvolávajú, premieňajú a znovu vyvolávajú, prípadne blokujú. Tento rozvrh navrhujem rozšíriť o tretiu modalitu, vteleno-pohybovú: pamäť ľudských interakcií a pohybu ako motus, ktorá umožňuje venovať pozornosť aj rozdielnemu uchovávaniu pamäti v kultúrach s písmom a bez písma. Tam, kde písmo nezohráva kľúčovú úlohu, pôsobia rituály a tie sú odpoveďou na dvojjediný problém: pamäť rozširujú na celé telo, jeho pohyby a konanie a súčasne odovzdávajú skúsenosť. To umožňuje preskúmať, ako sa pohyb a konanie prejavujú napríklad aj v pamätníkovej tvorbe a jej vnímaní, a to nielen z hľadiska tvorcu a vnímateľa, ale v celkovom časopriestorovom rozvrhu pamäti ako performatívneho prostredia.

Pozri Mitášová 2024, v tlači.

20 Rozwalka, Kyselová 2016.

21 Rozwalka, Kyselová 2016, s. [3].

22 Rozwalka, Kyselová 2016, s. [4].

23 Christian Norbrg-Schulz. Genius Loci – krajina, místo, architektura. Praha: Odeon, 1994.

24 Rozwalka, Kyselová 2016, s. [4].

25 Pozri heslo Pamäť, monument, in: Robert S. Nelson – Richard Shiff (eds.). Kritické pojmy dejín umenia. Bratislava: Slovart, 2004, s. 289.

1 Pierre Nora. Between Memory and History: Le Lieux de Mémoire, in: Representations. No. 26, Special issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989), pp. 7–24.

2 Nora 1989, p 7.

3 Nora 1989, p 8.

4 Nora 1989, p 12.

5 Nora 1989, p 19.

6 Nora 1989, p 19.

7 Nora 1989, p 22.

8 Monika Mitášová Od objektu a miesta k prostrediu pamäti? Kámen, město, papír – Res publica: komemorativní díla současnosti [Rock, town, paper – Res publica: contemporary commemorative works] (conference anthology). Prague: Prague City Gallery, 22 May 2024 (in press).

9 The results of the competition are available online at: https://www.archinfo.sk/diela/sutaz-obnova-vojenskeho-cintorina-z-1-svetovej-vojny-v-banskej-bystrici-vysledky.html.

10 The evaluation of the architectural competition is available online at: https://www.banskabystrica.sk/uzemne-planovanie/vitazny-navrh-architektonickej-sutaze-navrhov-obnova-vojenskeho-cintorina-z-1-svetovej-vojny-v-banskej-bystrici-majeri/.

11 Ibid.

12 Szymon Rozwalka, Adéla Kyselová. Obnova vojenského cintorína z 1. sv. vojny v Banskej Bystrici – Majeri [The renewal of the World War I military cemetery in Banská Bystrica – Majer (competition project, text section), undated (2016), unpaged (6 non-standardised pages)].

13 Rozwalka, Kyselová 2016, p. [2].

14 Ibid.

15 A preliminary, unpublished version of Marian Zervan's study 'Memorial and Monument in the Force Field of Today'. The final version will be published in the anthology of the conference Paper, Town, Stone – Res Publica.

16 Rozwalka, Kyselová 2016, p. [2].
The first phase involves the removal of bushes and trees, the construction of an access road, the restoration of some of the grave sites, their steel framing with sown grass in the cemetery and a change in the colour of the asphalt on the road running over the graves, an information wall and a memorial wall. The second phase includes further restoration of the graves and final landscaping and parking. See note 17 for a description of the third phase.

17 Ibid., p. [2].

18 In the third and final phase, an underground gallery, technical, economic and sanitary facilities would be built, a park will be created on the west side of the cemetery and changes will be made to public lighting.

19 Aleida Assmann. Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives. New York: Cambridge University Press, 2011, pp. 17–22.
Assmann differentiates two forms of memory in the ancient Roman cultural tradition: memory as ars (Greek techne) and vis (Greek dynamis). The first – ars – is the art of remembering stored content, mnemonics. Here, mnemonics is understood as the creation of a relationship between imaginary places and images (loci et imagines) in the mind, with the help of which the contents are written into the memory in some imaginary spatial schedule or arrangement of places. The purpose of mnemonics is to recall stored contents as accurately as possible. Memory stores all contents (storage memory) so that they can be recalled in the future (in operational memory). Compared to memory like ars, which is embodied-spatial, the second modality of memory – vis – is embodied-processual. Memory as vis is made possible by the forces of the dynamic field of recollection, which evoke, transform and re-evoke, or block, the stored content. I suggest expanding this proposal to include a third modality, embodied-movement: memory of human interactions and movement as motus, which also allows attention to be paid to the different preservation of memory in cultures with and without writing. Where writing does not play a key role, rituals work and are the answer to a twofold problem: they extend the memory to the whole body, its movements and actions, and at the same time transmit the experience. This makes it possible to examine how movement and action manifest themselves, e.g. in the creation of a monument and its perception, not only from the perspective of the creator and the perceiver, but also in the overall time-space concept of memory as a performative environment.

See Mitášová 2024, in press.

20 Rozwalka, Kyselová 2016.

21 Rozwalka, Kyselová 2016, p. [3].

22 Rozwalka, Kyselová 2016, p. [4].

23 Christian Norbrg-Schulz. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. Rizzoli, 1979.

24 Rozwalka, Kyselová 2016, p. [4].

25 James E Young. The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. Critical Inquiry. No. 2 (Winter 1992), p. 295.

perspektiva z jihozápadu

SITUACE m 1:250

1 INFORMAČNÍ VSTUPNÍ ZEĎ
obsahuje základní informace o hřbitově, orientační mapu

2 ÚSTŘEDNÍ PIETNÍ PROSTOR
je ohraničen zdí, na které jsou jména vojáků a případné další informace o místě a historii

zeď vytváří intimní prostor, oddělený od blízké silnice

ve třetí etapě je navržené vybudování podzemního výstavního prostoru/ galerie/ a zázemí/ sklady, toalety/

3 STRUKTURA VYVÝŠENÁ
struktura se nachází v místech obnovených hrobů i již neexistujících

4 STRUKTURA PŘI OKRAJI SILNICE
rastr se odlišuje vyššími travinami

5 STRUKTURA VE VOZOVCE
rastr se odlišuje novým asfaltem

6 STRUKTURA OBNOVENÉ HROBY
navrženo do druhé etapy

7 PŘÍJEZDOVÁ CESTA A PARKOVIŠTĚ
cca 7 parkovacích míst nebo 1 autobus

druhá etapa

8 HLAVNÍ PŘÍSTUPOVÁ CESTA

9 PAMÁTNÍK LEGIONÁŘŮ

10 PŘECHOD
přechod a navazující stezky propojují obě části hřbitova

mohou ji využívat i návštěvníci civilního a romského hřbitova

11 PARKOVÁ ÚPRAVA
třetí etapa

perspective from the south-west

SITUATION m 1:250

1 INFORMATION ENTRANCE WALL
contains basic information about the cemetery, orientation map

2 CENTRAL MEMORIAL AREA
is bordered by a wall with the names of soldiers and any other information about the site and history

the wall creates an intimate space, separated from the nearby road

in the third phase, it is proposed to build an underground exhibition space/ gallery/ and facilities/ storage, toilets/

3 ELEVATED STRUCTURE
the structure is located on the sites of restored graves and no longer existing graves

4 STRUCTURE AT THE EDGE OF THE ROAD
the grid is distinguished by taller grasses

5 STRUCTURE OF THE ROAD
the raster is distinguished by new asphalt

6 STRUCTURE OF RESTORED GRAVES
designed for the second phase

7 DRIVEWAY AND PARKING LOT
approx. 7 parking spaces or 1 bus

second phase

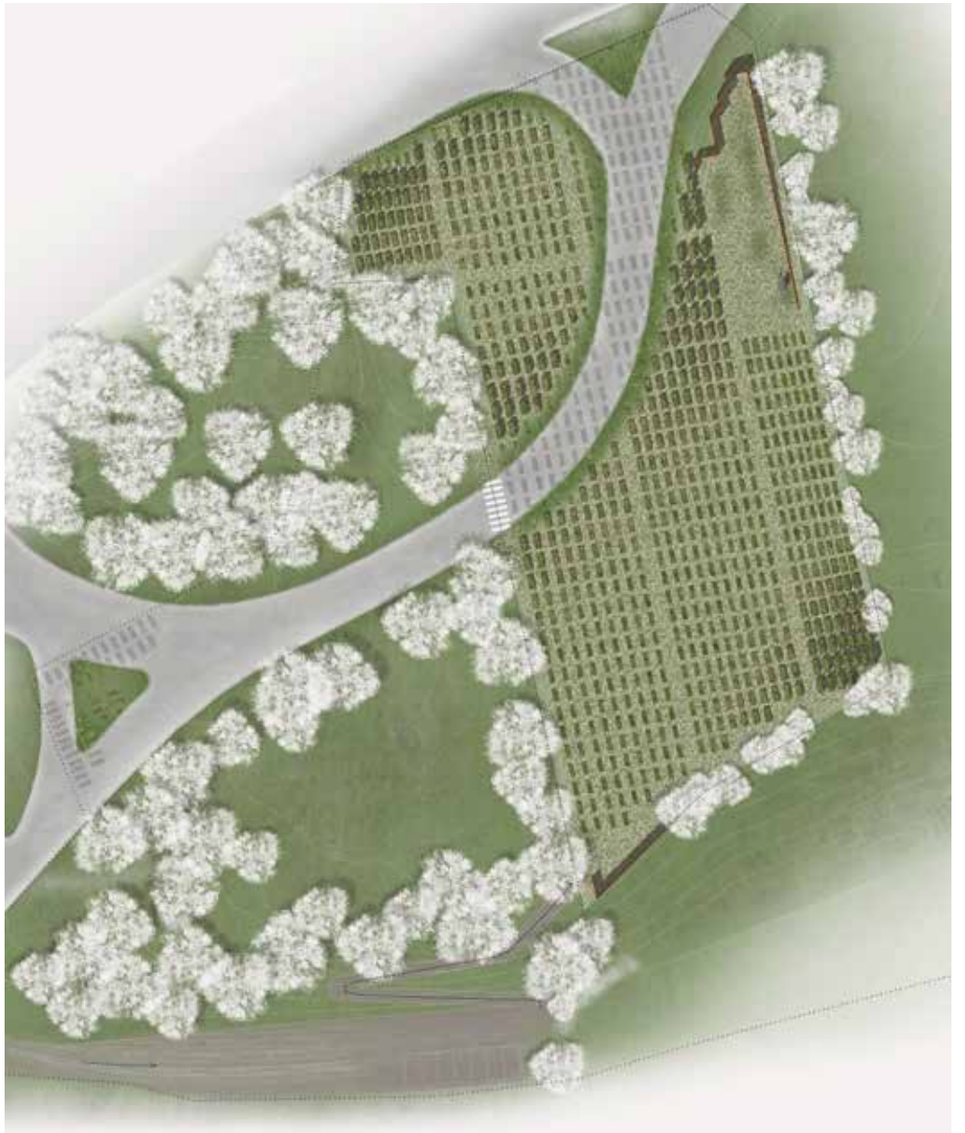
8 MAIN ACCESS ROAD

9 LEGIONARIES MEMORIAL

10 TRANSITION
crossing and connecting paths link the two parts of the cemetery

it can also be used by visitors to the civilian and Roma cemeteries

11 PARK IMPROVEMENT
third stage



Projekt obnovy vojenského cintorína z 1. svetovej vojny v Banskej Bystrici – Majeri (2016) od architekta Szymona Rozwalku a architektky Adély Kyselovej (ateliér RO_AR v Brne)

Project for the Restoration of the World War I military cemetery in Banská Bystrica – Majer (2016) by architects Szymon Rozwalka and Adéla Kyselová (RO_AR Studio in Brno)



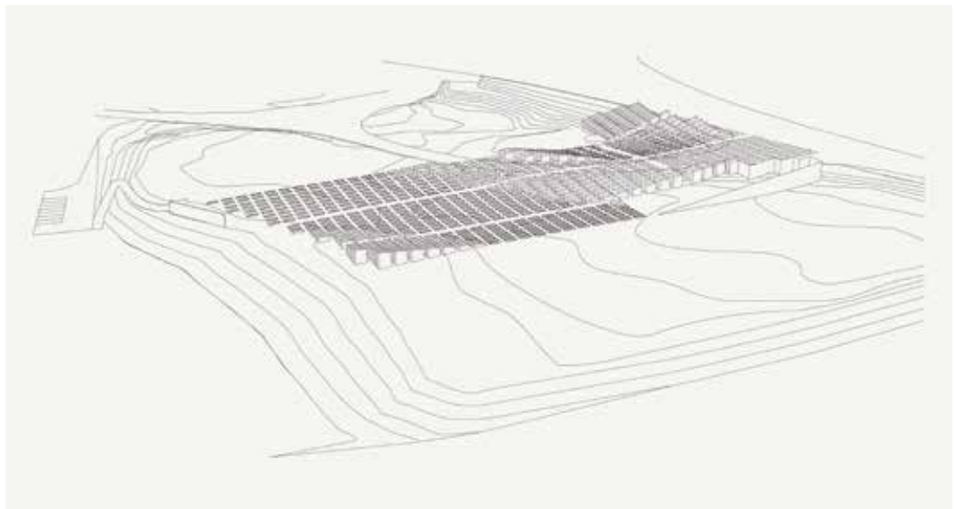




Projekt obnovy vojenského cintorína z 1. svetovej vojny v Banskej Bystrici – Majeri (2016) od architekta Szymona Rozwalku a architektky Adély Kyselovej (ateliér RO_AR v Brne)

Project for the Restoration of the World War I military cemetery in Banská Bystrica – Majer (2016) by architects Szymon Rozwalka and Adéla Kyselová (RO_AR Studio in Brno)





a

b

a Projekt obnovy vojenského cintorína z 1. svetovej vojny v Banskej Bystrici – Majeri (2016) od architekta Szymona Rozwalku a architektky Adély Kyselovej (ateliér RO_AR v Brne)

b Projekt obnovy vojenského cintorína z 1. svetovej vojny v Banskej Bystrici – Majeri (2016) od architekta Szymona Rozwalku a architektky Adély Kyselovej (ateliér RO_AR v Brne)

a Project for the Restoration of the World War I military cemetery in Banská Bystrica – Majer (2016) by architects Szymon Rozwalka and Adéla Kyselová (RO_AR Studio in Brno)

b Project for the Restoration of the World War I military cemetery in Banská Bystrica – Majer (2016) by architects Szymon Rozwalka and Adéla Kyselová (RO_AR Studio in Brno)

Ruiny modernity

Modern Ruins

Vera Mlechevska

Ve videohře Half-Life se hráči účastní boje vedeného automatickými zbraněmi. Odehrává se ve velkoměstě, tvořeném krom prosklených mrakodrapů starými rozpadajícími se domy. Ulice jsou rozbité a ze sloupů elektrického vedení visí chuchvalce drátů. Vizuální umělec Vikenti Komitski vidí mezi městským prostředím hry a skutečnou situací v Sofii nápadnou podobnost a pracuje s ní ve svých vlastních video-krajinách města. Na počátku druhého tisíciletí byla Sofie postsocialistickým hlavním městem, které se vyznačovalo ekonomickými i stylovými kontrasty. Eklektický vzhled částečně vyplývá z prudkých historických změn, které formovaly Balkán. Paralelně koexistenci základních ideologických a historických vrstev ukazuje malba Krassimira Terzieva nazvaná Základna a nadstavba.

Po roce 1990 panoramatu Sofie stále více dominují zmiňované skleněné fasády, symboly agresivního kapitalismu, které se tyčí uprostřed rozpadajících se bloků pocházejících z dob socialismu. Entropie odcházející éry je všudypřítomná – infrastruktura města, památky socialismu, průmyslové lokace demonstrují rozpadající se materiál a strukturu, které přitahují pozornost řady umělců. Důvodů je samozřejmě více. Entropie odcházejícího socialistického řádu nás nepřestává uchvacovat, smysl politických a ekonomických změn hledáme prostřednictvím materiální reality. Neméně podstatným důvodem se mi však zdá být i ten, že ruina se po ztrátě své funkce stává předmětem kontemplace – je víceméně autonomní formou podobnou uměleckému dílu.

V cyklu s názvem Zodpovědná malba transformuje jiný autor, Kiril Prashkov, rozpadající se omítku městských panelových bloků do podoby moderní abstraktní kompozice. Přestává být známkou kolektivního zanedbání, stává se obrazem. Stella Vassileva podobně zkoumá haldy vyřazených průmyslových předmětů a nahlíží na ně jako na autonomní formy a shluky.

Dimitar Genčev, který rovněž zažil pád pozdního socialismu a následnou chaotickou transformaci, se soustředí na tento materiální

In the video game Half-Life, players engage in combat with automatic weapons in a large city where crumbling old houses stand beside towering mirrored facades. The streets are broken, and tangled wires hang from power poles. Artist Vikenti Komitski finds a striking resemblance between the game's urban environment and real-life scenes in Sofia, incorporating them into his video landscape of the city. At the dawn of the second millennium, Sofia was a post-socialist capital marked by both economic and stylistic contrasts. The city's eclectic appearance stems, in part, from the abrupt historical shifts that have shaped the Balkans. Krassimir Terziev's painting 'Base and Superstructure' shows us in a single plane and simultaneously basic ideological and historical layers that coexist.

After the 1990s, the skyline of Sofia was increasingly dominated by glass facades, symbols of aggressive capitalism, rising amid crumbling socialist-era blocks. The entropy of the passing era is ubiquitous – the city's infrastructure, the monuments of socialism, the cessation of industry offer a variety of decaying fabrics and structures that capture the attention of many artists. There are probably multiple reasons for this. The entropy of the passing socialist order continues to captivate, as we try to make sense of the political and economic shifts through material reality. But another equally significant reason seems to me that the ruin, having lost its function, becomes an object of contemplation – a more or less autonomous form akin to a piece of art.

In the Responsible Painting series, Kiril Prashkov reframes the crumbling plaster of urban panel blocks as modern abstract compositions, not just signs of collective neglect. Likewise, Stella Vassileva examines piles of discarded industrial objects, viewing them as individual forms and clusters.

Dimitar Genchev, who also lived through the collapse of late socialism and the chaotic transition that followed, explores this material disintegration in his paintings. These works, filled with clutter, discomfort, and an abundance of forms, evoke a nostalgia that is not tied to any

rozpad přímo. Jeho práce, plné nepořádku, demonstrujícího nepohodu a zahrnujícího množství forem, vyvolávají nostalgii, která se však k žádné konkrétní době neváže. Postavy zvířat a lidí mají podobu vizí, vystupují zprostřed opulentního shluku věcí obestřených hutnou atmosférou. Jako by se čas, který pojímají, před našima očima rozpouštěl, a to materiálně i metafyzicky.

Ruina je nevyhnutelně mezníkem plynoucího času. V opuštěné budově nebo továrně vidíme ruinu budoucnosti. Říkáme si: Římané tu zanechali akvadukty a sloupy, my obytné bloky a obří továrny. Ruiny východní Evropy, Bulharska zvláště, jsou mimo jiné symbolem zhrouceného socialistického systému, rozpadu ideologie. A to zejména, jde-li o opuštěné veřejné památky. Ruinou se stal mega-monument na hoře Buzludžda, stejně jako památník 1300 let Bulharska instalovaný před sofijským Národním palácem kultury.

Odmítnutí ideologie zatěžuje dokonce i ty památky, které mohou mít díky svým architektonickým a formálním kvalitám autonomní platnost. Lidé je nicméně obyčejně vnímají jako jakési zrezivělé zbraně propagandy. Nakonec, přinejmenším v jistých případech tomu tak skutečně je. Iniciativa ruského velvyslanectví a dalších politických sil je spojena například se zachováním pomníků sovětské armády. Ruská invaze na Ukrajinu znovu rozproudila dříve probíhající debaty věnované symbolice monumentů, zejména zmiňovaného památníku sovětské armády v Sofii. Připomíná totiž problematické téma, „osvobozenecký“ vklad rudé armády.

Geopolitická situace se ukázala být působivým lakmusovým papírkem pro další význam tohoto monumentu. Naznačila však také možné estetické a konceptuální argumenty platné pro jeho možnou záchranu, demontování a muzejní prezentaci. Ani takto však bulharské země o své ruiny nepřijdou. Je zřejmé, že jiné, snad méně strategické památky a stavby podobný osud sdílet nebudou, status kulturního dědictví nezískají a jednou se prostě rozpadnou.

specific time. Figures of animals and people appear as visions amidst a copious clutter of possessions submerged in a dense atmosphere, as if time is dissolving both materially and metaphysically before our eyes.

The ruin is inevitably a landmark of passing time. In the abandoned building or factory we see the ruin in the future. We say to ourselves: here the Romans left aqueducts and columns, and we left blocks and giant factories. The ruins in Eastern Europe, and in Bulgaria in particular, are also a symbol of the collapse of the socialist system and the collapse of an ideology, especially when it comes to public monuments that have been abandoned. The mega-monument on Mount Buzludzhda has become a ruin, as has the 1300 Bulgaria monument in front of the National Palace of Culture in Sofia.

In practice, the rejection of ideology dragged with it monuments that can have an autonomous presence because of their architectural and plastic qualities. But many people still see them as rusty weapons of propaganda, which is true in certain cases, given the interference of the Russian embassy and various political forces in preserving the Soviet army monument in Sofia. The Russian invasion of Ukraine reignited debates about the symbolism of certain monuments, particularly the Soviet army monument in Sofia. This monument actualized a certain symbolism that is problematic, namely the ‘liberation’ cause of the Russian army.

The geopolitical situation proved to be a strong litmus test for the significance of this monument, and then all sorts of aesthetic and contemplative arguments proved to be the last resort of this monument, so that it could be dismantled and exhibited in a museum. But this will not deprive the Bulgarian lands of ruins. Obviously, other less strategic monuments and structures will not have the fate of being granted cultural heritage status, but will simply fall apart.

Bulgaria’s accession to the European Union in 2007 sparked hopes of material improvement for its citizens, especially in material terms. This euphoria has also caught up with cultural heritage, which has been given the important task of

Vstup Bulharska do Evropské unie v roce 2007 vyvolal naděje na růst, a to zejména v oblasti materiálního zabezpečení. S tím spojená euforie postihla i kulturní sektor, kterému se dostalo úkolu o bohaté kulturní historii Bulharska „vyprávět“, a bavit přitom přicházející proudy předpokládaných turistů. V bulharských zemích se nepochybně zachovaly artefakty a hmotná kultura z doby chalkolitu, života Thráků, z řecko-římské éry, středověku atd. V důsledku mnoha válek – a porážek – však byla řada z těchto ruin srovnána se zemí nebo pohlcena proměňujícími se městskými strukturami, palimpsesty osmanského, obrozeneckého a komunistického období. Nedostatek hradů, valů a dalších mohutnějších vertikálně se tyčících staveb vedl místní vládní představitele a kulturní manažery k tomu, aby je kompenzovali různými „náhradami“, aby doslova vytvářeli ruiny nové. Na středověké tvrzi Krakra tak bylo vztyčeno cimbuří vytvořené z plastových panelů, římská pevnost Nove byla opatřena zcela novými kovovými oblouky a střílnami, areál Yailata pocházející z byzantského období byl ohrazen malými obrannými „pyramidami“, které nikdy neexistovaly, a pevnostní zeď navýšena o tři metry. Snaha o zviditelnění bulharského kulturního dědictví je patrná. Například v rámci fotodokumentačního projektu s názvem Nový život pro minulost jej zachycuje vizuální umělec Dimitar Solakov.

Značné finanční prostředky byly vyčleněny i na další dvě obří iniciativy – zpřístupnění antického římského stadionu v Plovdivu v roce 2013 a rekonstrukci antické Serdiky o tři roky později. Jsou samozřejmě nezbytné pro posílení národního sebevědomí a podporu slibně se rozvíjejícího cestovního ruchu. Například starověký stadion v Plovdivu je využíván k akcentaci vlasteneckého narativu a koncepce, prezentující Bulhary jako moderní potomky starověké civilizace. Bez ohledu na to, kolik má s moderním občanem průměrný Říman společného. Pominut byl také fakt, že stadion nechal postavit císař Hadrián, který byl svou orientací gay.

telling Bulgaria‘s rich cultural history and entertaining the streams of future tourists. Undoubtedly, the Bulgarian lands preserve artifacts and material culture dating back to the Chalcolithic, the life of the Thracians in the Greco-Roman era, the Middle Ages, etc., but due to many defeats on our territory, some of these ruins have been razed to the ground or engulfed as palimpsests from the Ottoman, Renaissance and communist periods. The lack of castles, ramparts and other more massive vertically rising buildings pushed local rulers and cultural managers to compensate for this with various replacement structures or, literally speaking, to create new ruins. Thus, they erected battlements of plastic panels on the medieval fortress ‘Krakra’, the Roman fortress ‘Nove’ was furnished with brand new metal arches and canopies, the ‘Yailata’ area from the Byzantine period was enclosed with small pyramids that never existed, and the fortress was built up by three meters. The desire to give greater visibility to Bulgaria‘s cultural heritage is appreciable. The artist Dimitar Solakov catalogues this trend in his photographic project ‘New Life for the Past’.

Large funds were also allocated for two other mega initiatives – the opening of the ancient Roman theatre in Plovdiv to the public in 2013 and the reconstruction of ancient Serdika in 2016. Obviously, they are necessary to strengthen national self-confidence and support the promising tourism industry. For example, the ancient theatre in Plovdiv is used to support the patriotic narrative and the idea that the Bulgarians are modern descendants of an ancient civilization, never mind that the Romans have little in common with the modern citizen and the theatre was built by Hadrian, a gay Roman emperor.

The ruins renovated by the government definitely have the task of producing – symbolic and monetary. But if the patriotic narrative exploits the ruins, in practice tourism is their most powerful generator. Even the mayors of such settlements that have no immovable cultural heritage want to participate in this new Klondike. And some of them are truly creative. Such

Vládou renovované ruiny mají rozhodně za cíl „vytvářet hodnotu“ – a to symbolickou i peněžní. Jestliže však vlastenecký narativ ruiny využívá, v praxi je jejich nejsilnějším generátorem cestovní ruch. Na tomto novém Klondiku se proto chtějí podílet i reprezentanti takových sídel, která žádné nemovité kulturní dědictví nemají. A někteří z nich jsou přitom opravdu kreativní. Takový je případ Parku stvoření, který se nachází v obci Novo Selo a vznikl na podnět dlouholetého starosty obce Todora Atanasova. Park byl vybudován pod širým nebem, z cementu, výztuže a ytongu. Nachází se v něm strom života z kovových trubek, dinosauři vyrobení amatérskými zednickými mistry a středověký ytongový hrad. Kvůli rychlé a nedůsledné výstavbě a pod vlivem prostředí utrpěla civilizace Novo Selo již několik epochálních úpadků. Slunce, vítr a voda ničí jednotlivé figury, které se postupně samy stávají ruinami. Betonové komponenty malované jasnými a hravými barvami následují osud řecko-římských soch a stávají se šedivě bezbarvými. Některé dokonce přišly o ruce – podobně jako bohyně Niké.

Na počátku nového milénia se však začal objevovat nový druh ruin. Vlny ekonomické expanze podnítily rozsáhlé stavební projekty, mnohé z nich však byly uprostřed výstavby opuštěny a zůstaly po nich pouhé kostry, hotelů, kancelářských budov... Kamen Stoyanov zkoumá v knize Up and Through jeden takový nedokončený hotel na bulharském pobřeží Černého moře – plánovanou luxusní stavbu, ovšem v místě bez přístupu k pitné vodě. Oblast, v níž se nachází, je nejméně zásobovanou oblastí země – jde o Dobrudžu. Kamen Stojanov nás jeho přízračnou architekturou, vyzdobenou současným uměním, provádí alespoň imaginativně.

Německý autor Clemens Behr si pak všímá také struktur rozkladu a různých domácích technik opravování rozpadajících se staveb. Do perimetru jeho pozornosti se dostává opuštěný hotel Arena di Serdica v centru Sofie. Hotel byl postaven na autentických ruinách pocházejících z římských dob, ale již několik let stojí zde prázdný. Na pozvání galerie Punta vytvořil Behr památník zdobený stylovými prvky hotelu, který na pozadí zeleně kompozičně navazuje na malebnou ruinu německého romantismu hodnou budoucího Caspara Davida Friedricha.

Vzhledem k nekonečné škále variací rozpadu nabízejí trosky každodenního života možnost volné hry či nečekaných asociací, jsou však také východiskem z příliš uspořádaného konzumního světa, který je kategorizovaný, organizovaný a třídně implicitní. Vikenti Komitsky využívá tento prakticky nevyčerpatelný soubor volných asociací ke kombinaci vyřazených materiálů a předmětů pocházejících z Berlína a Sofie. Společně vzhledem ke svému původu zakládají strukturalistickou krajinu současného města, v nichž jsou afekty v zajetí umělého prostředí metropole a fragmentární povahy života.

Ruina ve všech svých podobách, ať už starobylých nebo současných, je bezpochyby něčím trvale přítomným v současném umění, které začíná nabývat stylové rozmanitosti, a dokonce snad i hodnoty. Filmová produkce učinila z dystopie žánrovou podívanou. Ve filmech jako Matrix (režie Wachowski, 2000), District 9 a Elysium (režie Neill Blomkamp, 2009/2013), Children of Men (režie: Alfonso Cuarón, 2006) či 12 opic (režie Terry Gilliam, 1995) vidíme, že high-tech vize budoucnosti lidstva se nenaplnila, společnost se rozdělila na malé skupiny přežívající uprostřed nedostatku a všudipřítomného násilí. Atmosféra je plná temnoty, ve městech panuje zkáza. Zábavní průmysl jako by se snažil využít onen temný pocit prvotního strachu a pudu smrti. Z pohodlí křesla si však uvědomujeme, že je to vlastně jen fikce. Podobně jako v případě nejnovějšího videa ASAP Rocky natočeném na Ukrajině. Ať se kolem děje kolik chce nebezpečných věcí, nikomu z nás se na rozdíl od reality nic nestane.

is the case of the Creation Park in the village of Novo Selo, conceived by the long-time mayor of the village, Todor Atanasov. The park was built outdoors, from cement, rebar and Ytong blocks. It features the Tree of Life made of metal pipes, dinosaurs made by amateur master masons and a medieval castle made of Ytong blocks. Due to rapid and inconsistent construction under the influence of the environment, the New Village civilization has already suffered several epochal declines. Sun, wind and water are destroying the figures, which little by little are becoming ruins themselves. Concrete figures painted in bright and cheerful colours follow the fate of Greco-Roman statues and remain greyishly colourless, and some have lost arms like the goddess Nike.

In the early 2000s, a new breed of ruins began to appear. Waves of economic expansion fueled large-scale construction projects, but many were abandoned mid-construction, leaving behind skeletons of hotels and office buildings. In Up and Through, Kamen Stoyanov explores one such incomplete hotel along Bulgaria's Black Sea coast – a planned luxury building in an area with no access to drinking water. The area in which it is located is the least water-supplied region of the country – Dobrudja. Kamen Stoyanov walks us through the ghostly hotel decorated with contemporary art.

German artist Clemens Behr also notices the structures of decay and various homemade techniques for patching up crumbling structures. The deserted Hotel Arena di Serdica in the centre of Sofia enters the perimeter of his attention. The hotel was built on authentic ruins from Roman times but has stood empty for several years. At the invitation of the Punta Gallery, Clemens Behr made a monument with the stylistic elements of the hotel, which against the green area is compositionally related to the picturesque ruin of German Romanticism worthy of a future Caspar David Friedrich.

Because of the infinite range of variations of decay, the debris of everyday life offers the possibility of free play, of unexpected associations, but also a way out of an overly ordered consumerist world that is categorized, labeled and class-implicit. Vikenti Komitsky exploits this virtually inexhaustible set of free associations by composing discarded materials and objects from Berlin and Sofia. Due to their origins, these objects all compose structuralist landscapes of the contemporary city, in which affects are captive to the artificial environment of the metropolis and the fragmented nature of life.

The ruin in all its variations, ancient or contemporary, is without doubt something persistently present in contemporary art, which is beginning to acquire stylistic variety and even value. Film productions have turned dystopia into a genre spectacle. In films such as The Matrix (directed by the Wachowskis, 2000), District 9 and Elysium (directed by Neill Blomkamp, 2009/2013), Children of Men (directed by Alfonso Cuarón, 2006), 12 Monkeys (directed by Terry Gilliam, 1995), we see that humanity's high-tech future has failed and society has splintered into small groups surviving amidst scarcity and widespread violence. There is darkness in the atmosphere, ruin in the cities. It's as if the entertainment industry aims to tap into that dark sense of primal fear and death drive. But from the comfort of the easy chair, we actually do realise that this is just fiction. Just like in the latest video from ASAP Rocky filmed in Ukraine. Regardless of the surrounding danger, no one gets hurt, unlike in reality.



Krassimir Terziev, Základna a nástavba,
olej na plátne, 2023

Krassimir Terziev, Base and superstructure,
oil on canvas, 2023





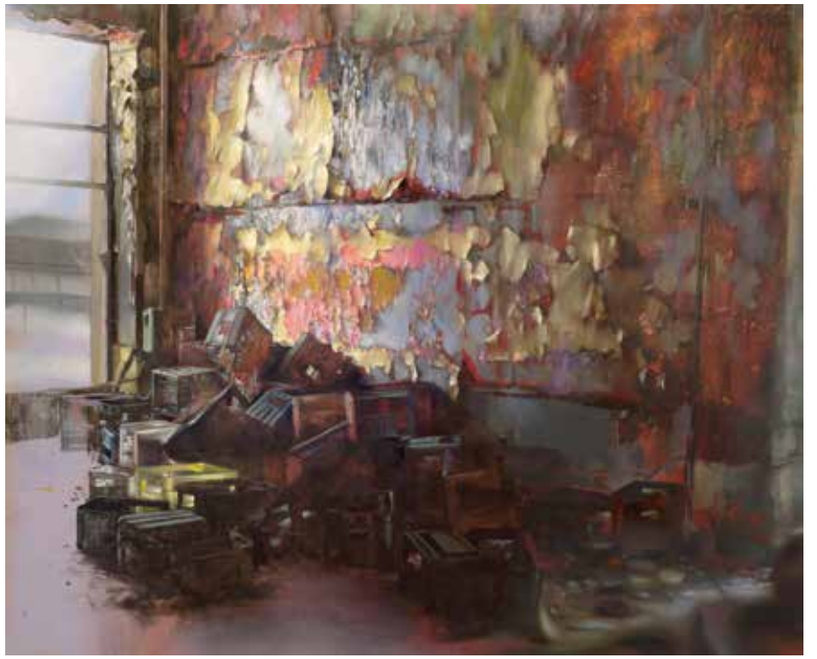
Kiril Prashkov, cyklus Zodpovědná malba, 2006,
fragmenty D I 45 W, digitální tisk, 100 × 70 cm,
fotografie, 20 × 15 cm

Kiril Prashkov, Responsible Painting Series, 2006,
fragments D I 45 W, digital print, 100 × 70 cm,
photography, 20 × 15 cm



Stela Vasileva, Formal (Labour as an eternity),
Vaska Emanouilova Gallery, Sofia, 2010

Stela Vasileva, Formal (Práce jako věčnost),
Vaska Emanouilova Gallery, Sofia, 2010





a

b

a Dimitar Genchev, Patisserie workshop, 2018,
olej na plátně, 180 × 220 cm

b Dimitar Genchev, Pernik Industry, 2018,
olej na plátně, 170 × 220 cm

a Dimitar Genchev, Patisserie workshop, 2018,
oil on canvas, 180 × 220 cm

b Dimitar Genchev, Pernik Industry, 2018,
oil on canvas, 170 × 220 cm







a

b c

a Nikola Mihov, Zapomeň na svou minulost, 2008–2012, Památník 1300 let Bulharska, Sofia

b středověký kostel , přenesený do sofijského Larga

c Alexander Lazarkov, Asfaltová bazilika, 2024

a Nikola Mihov, Forget your past, 2008–2012, 1300 Years of Bulgaria Monument, Sofia

b medieval church, transported to the Largo of Sofia

c Alexander Lazarkov, Asphalt basilica, 2024







a

b c

a Dimitar Solakov, Nový život pro minulost, Nove, 2015

b Dimitar Solakov, New Life for the Past, Yaila, 2015

c Dimitar Solakov, New Life for the Past, Krakra, 2015

a Dimitar Solakov, New Life for the Past, Nove, 2015

b Dimitar Solakov, New Life for the Past, Yaila, 2015

c Dimitar Solakov, New Life for the Past, Krakra, 2015









a

b

c d

a Dimitar Shopov, Novo selo, filmový snímek, 2025

b-d Parc of creation, Novo selo village, Plovdiv, Todor Atanasov + co.

d Dimitar Shopov, Novo selo, still from movie, 2025

b-d Parc of creation, Novo selo village, Plovdiv, Todor Atanasov + co.





a

b

a Kamen Stoyanov, Malířská akce v Hotelu 1000 Columns, 2017, digitální tisk, 12×180 cm, olej na plátně, 402×60cm

b Kamen Stoyanov, filmový snímek z Up and Through, 2020, video, 4K, 10:00 min

a Kamen Stoyanov, Painting Action at Hotel 1000 Columns, 2017, digital print, 120×180 cm, oil on canvas, 40×60cm

b Kamen Stoyanov, still from Up and Through, 2020, video, 4K, 10:00 min







a

b

a Clemens Behr, Pronásledovaný horizont, Sofia, projekt Punta gallery + Goethe institute, Sofia, veřejný prostor, 2024

b Vikenti Komitski, Bez názvu 2023, nalezený objekt, kov, mramor, guma, dřevo, 72 × 40 × 24 cm

a Clemens Behr, Haunted Horizons, Sofia, project by Punta gallery + Goethe institute, Sofia, Public space, 2024

b Vikenti Komitski, Untitled 2023, found object, metal, marble, rubber, wood, 72 × 40 × 24 cm

Zachytit chaos: Kunstmuseum v Bochumi podle Petera Spielmanna[1]

Capture Chaos: the Kunstmuseum in Bochum according to Peter Spielmann[1]

Noor Mertens
Julia Lerch Zajączkowska

Jde-li o pochopení toho, čím je naše muzejní sbírka, ukazuje se, že jde především o jakýsi zděděný chaos. Muzeum je sice od 60. let 20. století vedeno kontinuálně, jednotlivé etapy však mají specifický charakter, k čemuž se ještě vrátíme. V létě 2021 bylo několik pozic obsazeno nově, a to včetně pozic ředitele a odborného personálu, respektive pozic odpovědných za komunikaci a vztahy s veřejností či za digitální vzdělávání. Je to překvapivé, podobně rozsáhlou organizační proměnu ale instituce nezaznamenala od 60. let 20. století. Tyto změny (které jsou generační, organizační i obsahové) samozřejmě vyvolávají řadu otázek. Tato je pro nás ale nejzásadnější: Jak můžeme jako tým pracovat se specifickou institucionální historií muzea, a zároveň rozvíjet snahu tuto historii zpochybnit, tj. směřovat spíše k budoucnost diskontinuity?

Než přejdeme k historickým souvislostem a samotné sbírce, jejímu zaměření na středoevropské a východoevropské umění, shrňme první dojmy vyplývající z „nejednoznačnosti“ instituce a hlavní body situace, v nichž se nacházíme.

Sbírka, která dnes čítá kolem osmi tisíc děl, je budována s dlouhodobým záměrem, což se odráží také v jejím personálním zabezpečení; o nákupech a darech rozhodovali v uplynulých sto letech čtyři ředitelé. Richart Reiche, který zde působil v letech 1921 až 1943, byl zpočátku progresivistou, v roce 1933 se však stal členem Národně socialistické německé dělnické strany. Peter Leo, který v muzeu začal působit v 60. letech, se zaměřil na mezinárodní umělecké tendence v západní, střední a východní Evropě, a to především ty patrné po roce 1945. Peter Spielmann,2 který byl třetím ředitelem muzea v letech 1972-1997, se soustředil především na umělce z bývalého Československa, Maďarska, Polska, bývalého SSSR a bývalé Jugoslávie. Od roku 1997, za vedení Hanse Güntera Golinskiho, pak začaly dominovat projekty věnované umění pocházejícímu ze zemí, které hrály na mezinárodní umělecké scéně spíše „podřadnou“ roli, včetně Izraele, Japonska,

When it comes to understanding what our museum collection is, the inherited chaos inscribed in it reveals itself. The institute has been run very continuously since the 1960s, something we will come back to later. Since the summer of 2021, several positions on the museum's team have been filled with new people, including those responsible for communication and public relations, and for digital education, next to the positions of director and executive director. Perhaps surprisingly, the house has not seen such relatively great organisational changes since the 1960s. The changes (which are both generational, organisational and in terms of content) with the recent takeover of the house by a partly new team raise various questions. One of the most important for us is the following: How can we work as a team with the specific institutional history of our museum while having a strong desire to question this history at the same time, and rather imagine a future of discontinuity?

Before we go into details about the historical context and talk about the collection itself and its focus on Central and Eastern European art, here is a summary of the first impressions of the ambiguities we are talking about and the circumstances in which we find ourselves.

The collection, which today includes around 8,000 works, is built with great continuity in terms of responsible personnel; four directors were decisive for purchases and donations in the past 100 years. Richart Reiche from 1921 till 1943, who started progressively but became a National Socialist from 1933 onwards. In the 1960s, second director Peter Leo focused on international art tendencies in Western, Central and Eastern Europe, mainly after 1945. Peter Spielmann,[2] who was the museum's third director from 1972 to 1997, focused mainly on artists from former Czechoslovakia, Hungary, Poland, the former USSR and former Yugoslavia. From 1997 onwards, under the directorship of Hans Günter Golinski, exhibitions were held that were devoted relatively early to art from countries that played a 'minor' role in the international art scene, including Israel, Japan, China, South American countries, South Africa and India, etc.

Číny, Jižní Ameriky, Jižní Afriky či Indie. Pád zdi a měnící se vztahy v Evropě vedly k tomu, že se Golinskiho program střední a východní Evropou zaobíral stále méně.

Jedním z hlavních problémů, s nimiž se jako tým potýkáme, je skutečnost, že ani sbírka ani dějiny instituce nejsou řádně inventarizovány a dokumentovány. Mnoho informací se s odchodem předchozích ředitelů ztratilo. Řádná inventarizace, pochopení a vývoj sbírky je přitom nezbytným základem pro rekonstrukci znalostí a také pro to, abychom mohli zodpovědně navrhnout její novou vizi, vizi „našeho“ muzea. Nejasné je totiž také jeho sebepojetí – což lze ilustrovat mimo jiné opakujícími se změnami jeho názvu, od Städtische Gemäldegalerie [Městská obrazárna] ve 20. letech 20. století, přes Städtische Kunstgalerie [Městská galerie] v 60. letech, Museum Bochum v letech 70. let až po Kunstmuseum Bochum [Muzeum umění Bochum] počínaje novým miléniem. Důsledkem je zmatečnost, také ale neshody v tom, která výročí mají být oslavována a která alespoň zmiňována. Pro pochopení toho, o čem hovoříme, je proto důležité přiblížit historii instituce, kterou dnes nazýváme Kunstmuseum Bochum.

Širší souvislosti

Díky rychle se rozvíjejícímu uhelnému a ocelářskému průmyslu se Bochum ve druhé polovině 19. století změnila ze zemědělského na průmyslové centrum. Toto město takzvaně „chudé na tradice“ se rozhodlo založit divadlo a symfonický orchestr, a to záhy po 1. světové válce – jako kulturní dar svým občanům. O dva roky později, v roce 1921, byla založena Städtische Gemäldegalerie [Městská obrazárna], pro níž byl najat ambiciózní kurátor pocházející z Wuppertalu, Richart Reiche, už zmiňovaný progresivista. Jeho inovativnost se nicméně vypařila spolu s nástupem nacismu: Reiche sám se stal aktivním národním socialistou, jeho program úzkoprsým a bezvýznamným.

Malá sbírka, která v rámci Městské galerie vznikla, byla výsledkem dobré vůle vystavujících umělců a příležitostných nákupů

The fall of the wall and the changing relations in Europe resulted in a much smaller focus on Central and Eastern Europe in Golinski's program.

One of the major problems we face as a team is the fact that the collection and institutional history is not properly inventoried and documented. Much information has been lost with the departure of the various directors. A proper inventory, understanding and development of our collection is an essential foundation for reconstructing knowledge, and, subsequently, for making it possible to sketch a vision for the future of both the collection and the museum.

In addition, the museum's self-image is unclear. This can be illustrated by the various changes in its name that the museum has gone through over the years (from Städtische Gemäldegalerie in the 1920s, Städtische Kunstgalerie in the 1960s, Museum Bochum from the 1970s on to Kunstmuseum Bochum in the 2000s). This continues into the ambiguity and disagreement over which museum anniversaries are to be celebrated and which are to be mentioned at all.

Broader context

To understand what we are talking about, it is important to give an idea of the history of what is today called Kunstmuseum Bochum.

With a rapidly growing coal and steel industry, Bochum changed from an agricultural to an industrial town in the second half of the 19th century. This so-called tradition-poor city decided to establish a theatre and a symphony orchestra immediately after the First World War as a cultural offering for its citizens. Two years later, in 1921, the Städtische Gemäldegalerie [Municipal Picture Gallery] was established, with Richart Reiche, an aspiring curator from Wuppertal, hired to create progressive exhibitions. This progressiveness evaporated with the Nazis' rise to power: he himself became an active National Socialist and the program became narrow-minded and insignificant.

The small collection that emerged from the Municipal Gallery's activities resulted from donations by exhibiting artists and occasional

„za rozumné ceny“. Inventura, která musela být provedena v roce 1937 za účelem identifikace takzvaného „degenerovaného umění“ [entartete Kunst], ukázala, že galerie vlastnila celkem na čtyřicet maleb, z nichž asi třináct bylo považováno za degenerované, bylo zničeno nebo zmizelo.

Městská galerie, od prvních let nacismu bez jakýchkoli výrazných aktivit a stále více zcizovaná výstavami neuměleckého charakteru (např. výstavou Werkausstellung des Bundes deutscher Mädel konanou v roce 1938), byla brzy jen slabým odleskem skvělých 20. let. Dočasné uzavření – v roce 1937 kvůli renovačním pracím, v roce 1939 pro vypuknutí války – znamenalo, že se podstatně zmenšila také četnost výstav. Válka pak téměř galerijní činnost zastavila. V letech 1940 a 1941 se nekonala žádná akce, v letech 1942/1943 jen tři. V červenci 1943 byl Richart Reiche zabit při bombardování města spojenci. V roce 1944 pak zasáhly bomby také sídlo galerie. Po válce byla budova obnovena a využívána jako veřejná kancelář. Dnes se v její části nachází kanceláře vedení a správy muzea.

Po válce se v rozbombardované Bochumi zbavené potřebných průmyslových a ekonomických zdrojů uskutečnilo několik výstav, vždy však v provizorních prostorách, v hotelích, dokonce v obchodním domě. Skromné akvizice uměleckých děl dočasně zajišťoval předseda nově založeného Bochumer Künstlerbund [Svaz bochumských umělců]. Dělo se tak v očekávání daru významné soukromé sbírky expresionistického umění, tzv. Gröppelovy sbírky, kterou chtělo město získat a využít jako symbolický nový začátek ambiciózního plánu vedoucího k vytvoření organizace se stálou budovou městské galerijní instituce [Städtische Kunstgalerie]. Kvůli špatnému hospodaření městské správy však Karl Gröppel nakonec odmítl svou sbírku prodat. Vzniklá ostuda paradoxně urychlila realizaci projektu komunální umělecké instituce, byla jí přidělena monumentální budova, dříve soukromá vila, nacházející se v sousedství městského parku.

purchases at reasonable prices. The inventory, which had to be carried out in 1937 to identify so-called 'degenerate art' (entartete Kunst), showed a total of around 40 paintings in the gallery's possession, of which about thirteen were considered degenerate and were destroyed or disappeared.

The Municipal Gallery, already without any highlights in the first Nazi years and increasingly alienated by non-art exhibitions (e.g. 1938, Werkausstellung des Bundes deutscher Mädel), was soon only a faint reflection of its heyday in the 1920s. Finally, temporary closures – in 1937 for renovation work, in 1939 with of the outbreak of war – meant that the exhibition density also thinned. The war almost completely curtailed activities. In 1940/41 there were no exhibitions, in 1942/1943 there were still three shows. In July 1943, Richart Reiche was killed in a bombing raid. In 1944, bombs hit the gallery building. After the war, it was restored and used for public offices. Today, part of the building houses the office of the museum management and administration.

After the war, in a bombed-out Bochum without many resources, several exhibitions took place in temporary spaces: hotels and even a space in a department store. The chairman of the newly founded Bochumer Artists' Union was temporarily responsible for modest purchases for the city. This was in anticipation of an important private collection of Expressionist art, the Gröppel collection, which the city wanted to acquire as a new start for an ambitious plan to develop a new organisation with a permanent building for a municipal art institution [Städtische Kunstgalerie]. Due to mismanagement by the municipal administration, Gröppel ultimately refused to sell his collection. This disgrace accelerated the actual planning of the communal art institution, which was allocated a monumental building, formerly two villas in the city park neighbourhood.

Peter Leo (1915–1972), formerly director of the Westfälischer Kunstverein in the city of Münster, about one hour from Bochum, became its director. At the Kunstverein, an art association focussed on contemporary art, he developed

Ředitelem nového muzea se stal Peter Leo (1915–1972), dosavadní předseda Westfälischer Kunstverein [Vestfálské umělecké sdružení] působícího ve městě Münster, vzdáleném asi hodinu cesty od Bochumi. V rámci Kunstvereinu, uměleckého spolku zaměřeného na současné umění, rozvíjel v poválečných letech vlastní progresivní program. Jako čerstvý ředitel získal v Bochumi skromnou sbírku zaměřenou především na předválečné umění se silným důrazem na expresionismus, a spolu s tím „zdědil“ také městské obyvatelstvo, toužící silně po nové orientaci. Třetím darem pak byla muzejní budova, avšak s pouze malou personální obsadou.

V prvním katalogu sbírek instituce, vydaném v roce 1971, se Peter Leo zamýšlí nad možnou strategií vybudování komunitní umělecké instituce. Společně s městskou kulturní komisí se rozhodl sbírat a prezentovat umění vznikající po roce 1945, mimo jiné proto, aby se „osvobodil od nutkání historizovat a zaměřil se na žijícího umělce jako partnera namísto obchodníka s uměním“. To byla – přinejmenším pro západní Německo – poměrně neobvyklá volba, žádná muzejní instituce se zde tehdy nezaměřovala výhradně na poválečné umění. Cílem Petera Lea však bylo ukázat „neomezenou rozmanitost uměleckých záměrů, přesahující lokální a národní sféru“, ne soustředit se na stylové tendence. Jeho přístup byl „gesamteuropäisch“ [celoevropský], vědomě například nereflektoval umění pocházející ze Spojených států amerických. Úvahy o tom, že by do sběratelské politiky zahrnul i země, které dnes označujeme jako globální jih, však ještě na pořadu dne nebyly. Leo definoval instituci jako „jeviště aktuálních trendů a uměleckého dění“ a přisuzoval jí různé funkce: městská galerie byla v jeho představách vedle sbírkotvorné instituce informačním a výzkumným centrem, místem kontemplativního rozjímání a domem uměleckých experimentů. Místní pracující obyvatelstvo pro něj bylo preferovaným publikem. Jeho vize muzea umění byla experimentální a velmi svěží.

In the first catalogue of the institution's collection, published in 1971, Peter Leo reflects on his strategy to build a municipal art institution. Together with the city's culture committee, he decided to collect and show art after 1945, to be 'liberated from the compulsion to historicise and to focus on the living artist as a partner instead of the art dealer.' This was – at least for West Germany – a rather unusual choice, given that hardly any museum institutions in Germany were focused solely on post-war art at the time. Peter Leo's goal was to demonstrate the 'unlimited variety of artistic intentions, beyond the local and national realm,' instead of focussing on stylistic tendencies. His approach was 'gesamteuropäisch' [all-European], and he intentionally didn't collect art from the United States. Further considerations to also include countries in the collection policy that we now refer to as the global south are not discussed. Leo defined the institution as a stage for current trends and artistic events, and ascribed different functions to it: the municipal gallery was, in his vision, next to a collecting institution, an information and research centre, a place for contemplative reflection and a house for artistic-playful experiments. For him, the local working population was his preferred audience. His vision for an art museum was quite experimental and fresh.

In his post-war collection and exhibition policy, he explicitly focused on what he called art from the socialist republics, based on the observation that museums in West Germany didn't focus sufficiently on art trends in socialist/communist Europe and didn't collect art from artists based there. An important exhibition format was the Profile series that he set up. Within this format, each time two different, independent art critics from a certain country

Ve své poválečné sbírkové a výstavní politice se Leo výslovně zaměřil na umění pocházející ze socialistických republik, a to mimo jiné proto, že se západoněmecké instituce této problematice dostatečně nevěnovaly, nereflektovaly tendence patrné v socialistické / komunistické Evropě a nesbíraly umění umělců, kteří v těchto oblastech sídlili. Důležitým nástrojem se mu stal především nově založený expoziční cyklus Profil. V rámci něj byli zváni vždy dva různí kritici umění z dané země, aby nezávisle na sobě provedli dva samostatné výběry lokálního současného umění. Tyto dva výběry byly pak v muzeu prezentovány současně, například pod názvem Profil: Československo. Tyto výstavy podle Petera Lea provokovaly k reflexi komplexní současnosti reprezentované vizuální tvorbou v daném, takto také zvládnutelném, kulturně-geografickém prostoru. Spolupráce se dvěma nezávislými uměleckými kritiky nejenže přinesla dva odlišné pohledy, ale hlavně obešla oficiální systém platný v různých zemích střední a východní Evropy. Bez přispění nezávislých kurátorů by řádná reflexe nezávislejších uměleckých postojů mohla být v určitých ohledech obtížná.

Profilové výstavy byly velmi úspěšné a dostalo se jim diskuse doma i v zahraničí. Díky znalostem o uměleckých scénách jednotlivých zemí také Peter Leo získal do sbírky poměrně velké množství děl progresivních tvůrců ze střední a východní Evropy. V letech 196–1970 byla zakoupena díla čtyř set sedmdesáti tří tvůrců a padesát tři pocházelo právě z tohoto regionu. V té době byla tato nákupní politika v západoněmeckých muzeích skutečně výjimkou.

Dobrým příkladem profilové výstavy byla výstava Polnische Kunst heute [Polské umění dnes] konaná na přelomu let 1964 a 1965. Odborně ji připravili dva historici umění, Ryszard Stanisławski (1921–2000) a Mieczysław Porębski (1921–2012), a uvedli ji jako „první výstavu polského umění v Bochumi“. V návaznosti na ni pak byla vybraná díla zakoupena do muzejní sbírky. V roce 1965 na přehlídku navázala výstava Tschechoslowakische Kunst

were invited to make two separate selections of contemporary art from their country – independently of one another. These two selections were displayed simultaneously in the museum, under the title of, for example, Profile: Czechoslovakia. According to Peter Leo, these exhibitions aimed to recognise the complex present in all its pictorial manifestations within a manageable, cultural-geographical area. Working with two independent art critics not only resulted in two different perspectives, but more importantly, sidestepped the official system in various Central and Eastern European countries. Without the input of independent curators, a proper reflection on more independent artistic positions might have been difficult in certain contexts.

The various Profile exhibitions were very successful and were discussed at home and abroad. With the acquired knowledge about the different art scenes in different countries, Peter Leo bought a relatively large number of works by artists from Central and Eastern Europe for the collection. Between 1960 and 1970, works by four hundred seventy-three artists were purchased, with fifty-three of these coming from Central and Eastern Europe. At the time, this purchasing policy was an exception in West German museums.

A good example of a Profile exhibition was that of the Polnische Kunst heute [Polish Art Today] at the turn of the year 1964/1965. It was curated by two art historians, Ryszard Stanisławski (1921–2000) and Mieczysław Porębski (1921–2012) as the first exhibition of Polish art in Bochum. Following the exhibition, individual works were purchased for the museum collection. In 1965, this exhibition was followed by Tschechoslowakische Kunst Heute [Czechoslovak Art Today], for which the art critics Miroslav Míčko (1912–1970) and Jiří Kotalík (1920–1996) were invited. In the introduction, Peter Leo writes: 'Both in Poland and in Czechoslovakia, [art] develops in the tension field between national and socio-political upheavals. In both countries, after suffering isolation, it turns on the one hand to a European internationality and on the other hand it is a reflection of a growing ethnic self-image.'[3]

heute [Československé umění dnes], k jejíž přípravě byli přizváni kritici Miroslav Míčko (1912–1970) a Jiří Kotalík (1920-1996). V úvodu katalogu Peter Leo píše: „Jak v Polsku, tak v Československu se [umění] vyvíjí v napětí národních a společensko-politických otřesů. V obou zemích se po prožité izolaci obrací na jedné straně k evropské internacionalitě a na té druhé je odrazem rostoucího etnického sebepojetí.“[3]

Míčko a Kotalík svůj výběr označili za otevřený systém, fragmentární, bez omezující estetiky.[4] Míčko vycházel z historické retrospektivy, do níž zařadil i umělce takříkajíc výchozí generace jako byli Emil Filla, Ľudovít Fulla a Jan Zrzavý. Příkladem druhé generace, narozené kolem roku 1910, byli Zdeněk Sklenář, Alois Vitík, Rudolf Uher, Vladimír Preclík a Jiří Kolář. Tu další reprezentovali Ladislav Guderna, Vincent Hložník, Václav Sivko a Pavel Sukdolák. Nejmladšími umělci, které si Miroslav Míčko vybral, byli Mikuláš Medek, Jiří Balcar či Jan Koblasa. Jiří Kotalík se pak soustředil spíše na aktuální trendy, s cílem podat nástin „problémů a vývoje“ současného československého umění. Mezi přizvané patřili František Jiroudek, Arnošt Paderlík, Karel Souček, Jan Kotík, Karel Hladík, Jiří John, Miroslav Chlupáč či Karel Hruška.

Nevíme bohužel, jak byla tato výstava přijata v Německu, ani zda a jaké kritiky se jí dostalo v bývalém Československu. Také nemůžeme – bez větších historických znalostí o umění 20. století v bývalém Československu – posoudit, nakolik byla tato výstava konzervativní či novátorská. Překvapivé nicméně je, že Míčko zmiňuje uměleckou skupinu Devětsil, do níž patřila i Toyen a Karel Teige, a kterou měl teprve později objevit a pro sbírku získat Peter Spielmann, aniž by ji na této výstavě představil.

V následujících letech pak uspořádal Peter Leo samostatné přehlídky děl Vladimíra Preclíka a Jana Koblasy. Z oněch sedmatřiceti umělců, kteří byli zastoupeni na výstavě Profil, pak zakoupil do sbírky na sedmnáct děl. Důležité je také zmínit, že uskutečnil velkou

Míčko and Kotalík described their choice as an open system, fragmentary, without a limiting aesthetic.[4] Míčko started from a selection with a historical retrospective, in which he also included artists of the so-called grounding generation, like Emil Filla, Ludovít Fulla and Jan Zrzavý. Examples of the second generation, born around 1910, were Zdeněk Sklenář, Alois Vitík, Rudof Uher, Vladimír Preclík and Jiři Kolář. The next generation were artists such as Ladislav Guderna, Vincent Hložník, Václav Sivko and Pavel Sukdolák. The youngest artists chosen by Miroslav Míčko are, for example, Mikuláš Medek, Jiří Balcar and Jan Koblasa. Jiří Kotalík concentrated more on the last two generations, in order to give an outline of ‘problems and developments’ in the Czechoslovakian art of that day. Examples of invited artists are František Jiroudek, Arnošt Paderlík, Karel Souček, Jan Kotik, Karel Hladík, Jiří John, Miroslav Chlupáč and Karel Hruška.

We do not know how this exhibition was received in Germany, or whether and what criticisms it received in former Czechoslovakia. Also, without much historical knowledge of art in the 20th century in former Czechoslovakia, we can’t judge how conservative or innovative this exhibition was. What strikes us is that Míčko mentions the artist group Devětsil, which included Toyen and Karel Teige, who was only to be acquired by Peter Spielmann later, without being shown in this exhibition.

In the following years, Peter Leo organised solo exhibitions by Vladimír Preclík and Jan Koblasa. Of those thirty-seven artists shown in the Profile exhibition, Leo purchased seventeen works for the collection, which is quite substantial. It is also important to mention that he organised the large group exhibition Kunst der Bundesrepublik Deutschland [Art of the Federal Republic of Germany], which was shown in 1967 in various Czechoslovak cities, namely in Prague, Brno and Bratislava.

Spielmann’s 1970/1980s

Peter Leo laid the foundation for the Kunstmuseum Bochum to focus on art from Central and Eastern Europe. Peter Spielmann, born and

soubornou výstavu Umění Spolkové republiky Německo, která byla v roce 1967 k vidění v různých československých městech, konkrétně v Praze, Brně a Bratislavě.

Spielmannova léta 1970/1980

Peter Leo položil základy Kunstmuseum Bochum a jeho zájmu o umění střední a východní Evropy. Peter Spielmann, narozený a profesně nejprve usazený v bývalém Československu, tuto základnu dále rozšířil.

Spielmann, který v letech 1959–1969 působil jako kurátor Národní galerie v Praze, se s Městskou galerií umění v Bochumi seznámil během cesty na přehlídku současného umění Documenta 1968. Lea znal z dob přípravy výstavy německého umění v bývalém Československu z předchozího roku. Už tehdy se jej také Leo otázal, zda by se nechtěl ucházet o místo asistenta bochumského muzea. Bezpochyby proto, na jaká témata a oblasti kladl ve své politice důraz. S kurátorem, který prošel školením v daném prostředí, se mohl tomuto tématu i rozvíjení potřebných vztahů věnovat.

Po jeho nečekanému úmrtí, k němuž došlo v roce 1972, to byl právě Spielmann, koho městská rada jmenovala novým ředitelem muzea. Spielmann jeho vizi mírně inovoval, hovořil o Gedankengebäude [budova myšlenek], založil ji nicméně na koncepcích Petera Lea. Chtěl pokračovat také v jeho progresivní muzejní politice. Zpětně formuloval svou představu o muzeu takto: „Nejdůležitější pro mě bylo to, aby se muzeum stalo místem setkávání umění všeho druhu, místem setkávání lidí s možností diskuse mezi umělci a diváky či posluchači, místem řešení uměleckých a společenských problémů.“[5]

Jasně se také vyjádřil k umělému oddělení Západu a Východu: „Potíže, s nimiž jsem se při své muzejní práci setkal při definování pojmu východoevropské umění, jasně ukazují, že tento pojem nemá žádnou tradici. Je to geografický termín, který získal politický význam ve 40. a 50. letech 20. století. Z uměleckého nebo kulturního hlediska nemá toto dělení na východní a západní Evropu velký smysl.

educated in former Czechoslovakia, has further expanded this base.

Peter Spielmann, who was a curator at the National Gallery in Prague from 1959 to 1969, got to know the municipal art gallery in Bochum on a trip to Documenta in 1968. He knew Peter Leo from the 1967 exhibition of German art in former Czechoslovakia. In 1967, Peter Leo asked if Peter Spielmann would like to apply for the job as an assistant in Bochum. This choice no doubt stemmed from Leo’s emphasis in his program on representing art from Central and Eastern Europe, and the possibility, with a curator who had been trained in former Czechoslovakia, to bring in specific knowledge and contacts.

After the relatively unexpected death of Peter Leo in 1972, Spielmann was appointed as director of the Museum Bochum by the city council. Spielmann called the vision for the museum a Gedankengebäude [a building of thoughts], which he based on Peter Leo’s ideas. He wished to continue Leo’s progressive museum policy, and in retrospect, he formulated his idea about the museum as follows: ‘What was most important to me was the principle of making the museum a meeting place for art of all kinds, a meeting point for people with the opportunity for conversations between artists and viewers or listeners, a place for dealing with artistic and social problems.’[5]

He also spoke clearly about the artificial division between West and East: ‘The difficulties encountered in my museum work with defining the term Eastern European art clearly show that this term has no tradition. It‘s a geographic term that acquired a political meaning in the 1940s and 1950s. From an artistic or cultural point of view, this division in Eastern Europe and Western Europe makes little sense. [...] One can hardly imagine the development of European art without Tchaikovsky, Chopin, Dvořak and Bartok; without Tolstoy, Chekhov, Sienkiewicz, Mrozek and Havel; without Chagall, Malevich, Kupka and Moholy-Nagy. Although you can see differences in the culture and art of individual countries, they not only distinguish East from West, but also South from North. They mean an enrichment of

[...] Těžko si lze představit vývoj evropského umění bez Čajkovského, Chopina, Dvořáka, Bartóka, bez Tolstoje, Tsjechova, Sienkiewicze, Mrozka, Havla, bez Chagalla, Maleviče, Kupky, Moholy-Nagye. Přestože v kultuře a umění jednotlivých zemí lze vidět rozdíly, odlišují nejen východ od západu, ale i jih od severu. Znamenají obohacení evropských společných tradic a nejsou momentem odloučení."6 Časové rozpětí akviziční politiky rozšířil, soustředil se na celé 20. století. Souviselo to mimo jiné s tím, že chtěl, jak je zřejmé z výše uvedeného úryvku, zdůraznit jednotu Evropy: „Chtěli jsme pracovat na budoucí jednotě Evropy. [...] V žádném případě jsme nechtěli vytvořit středo-východoevropské ghetto, ale znovu začlenit umění a kulturu těchto regionů do celkové evropské kulturní historie."7 Ve svém výstavním programu také důraz na střední a východní Evropu posílil, prezentoval především nezávislé umělce z Polska, bývalého Československa, bývalého SSSR, Maďarska a bývalé Jugoslávie. Inicioval však také výstavy současných umělců z Německa a dalších západoevropských zemí. Naopak umělcům z bývalé NDR věnoval pozornost nulovou.

Ačkoli Spielmann rád uváděl, že se nezaměřuje na určitý styl nebo uměleckou tendenci, je třeba říci, že prezentoval především umělce, inklinující k v imaginativním nebo surrealistickým formám. Paralelně se pak věnoval variantám neokonstruktivismu. Konceptuální tendence, tzv. dematerializace v umění, se v programu muzea objevovaly omezeně (s výjimkou Fluxu), pop-art, umění instalace, nová média nebo druhá vlna feminismu ve výstavních projektech i sbírce muzea prakticky přítomny nejsou. Spielmannovi kolegové z 80. let, kurátoři a historici umění Hans Günter Golinski a Sepp Hiekisch-Picard, charakterizují jeho výstavní program slovy „horror vacui", spojují jej se „strachem z prázdna". Spielmannovy výstavy následovaly v rychlém sledu za sebou, chtěl dát prostor mnoha různým umělcům, Mikuláši Medkovi, Zbyňku Sekalovi, Terry Haass, Stanislawu Fialkowskému, Janu Kotíkovi, Endre Nemesovi, the common European traditions and are not a moment of separation.'6

He expanded the time span of the collection policy, concentrating on the entire 20th century. This had to do with the fact that he wanted, as becomes clear from the aforementioned quote, to emphasise the unity of Europe: 'We were keen to work towards a future unity of Europe. [...] Under no circumstances did we want to create a Central-Eastern European ghetto, but to reintegrate the art and culture of these regions into the overall European cultural history.'7 In his exhibition program he thus intensified the emphasis on Central and Eastern Europe, showing mainly independent artists from Poland, former Czechoslovakia, the former USSR, Hungary, and former Yugoslavia. He organised exhibitions by then contemporary artists from Germany and other western European countries as well. It is striking, however, that artists from the former East Germany were not shown.

Although Spielmann himself indicated that he did not focus on a particular style or artistic trend, it is worth mentioning that he showed mainly artists who worked in an imaginative or Surrealistic style. Also, Constructivist art was shown. Conceptual trends, so-called dematerialisation in art, were rarely present in the programming (except for Fluxus), whereas pop art, installation art, new media or second-wave feminism are virtually absent from the museum. His two collaborators from the 1980s, Hans Günter Golinski and Sepp Hiekisch-Picard, describe his exhibitions as horror vacui, conditioned by fear of the empty. Spielmann's exhibitions followed one another in quick succession; he wanted to give many different artists a stage, for example Mikuláš Medek, Zbyněk Sekal, Terry Haass, Stanislaw Fialkowski, Jan Kotík, Endre Nemes, Jakob Bauernfreund, Jozef Krzysztof Oraczewski and Jiří Valenta. Next to these artists from Central and Eastern Europe, artists from 'the West' were shown, for example Hans Bellmer, Lucebert, Fred Deux, or exhibitions focussing on Armenia or on surrealistic trends in Latin-America.

In addition to the intensive exhibition program, he and his associate curator Michael Fehr

Jakobu Bauernfreundovi, Jozefu Krzysztofu Oraczewskému nebo Jiřímu Valentovi. Vedle těchto umělců ze střední a východní Evropy pak byli představeni i umělci „ze Západu", například Hans Bellmer, Lucebert, Fred Deux, produkovány však byly také výstavy zaměřené na Arménii či surrealistické tendence v Latinské Americe.

Kromě intenzivního výstavního programu připravil v roce 1974 spolu s kurátorem Michaelem Fehrem (pracoval pro muzeum v letech 1974–1981) program pro tzv. gastarbeitery, kteří žili a pracovali v Porúří. Stal se z něj Kemnade International, festival, který se v následujících letech výrazně rozrostl a pro inkluzi etnicky, národnostně a kulturně pestrého obyvatelstva Porúří sehrál skutečně podstatnou roli. Byl to především festival hudby, tance, divadla a jídla, v jeho rámci se však pořádaly také menší výstavy. Některá na nich prezentovaná díla byla darována nebo zakoupena do sbírek muzea – výraznější vliv na jeho celek nebo programovou skladbu zřejmě neměl. Spolu s odborným soustředěním se na umění ze střední a východní Evropy však ukazuje založení a dlouholeté organizování festivalu Kemnade International, jak angažovaný a progresivní postoj Spielmann zastával.

Otevření nové budovy muzea

Důležitým mezníkem, kterému bychom se měli také alespoň krátce věnovat, je Spielmannova iniciativa vedoucí k výstavbě nové muzejní budovy, kterou realizovali dánští architekti Vilhelm Wohlert a Jørgen Bo, známí především díky muzeu umění Louisiana. Tato monumentální stavba, integrálně spojená se starou vilou, byla veřejnosti otevřena v roce 1983. Peter Spielmannn popsal „muzejní dům" jako „místo s charakterem dílny" v protikladu k „chrámu reprezentace". Měl být nikoliv chrámem odborníků, ale otevřenou institucí, kde by lidé mohli komunikovat s uměleckými díly a spolu navzájem. Muzeum by z hlediska svých komplexních úkolů nemělo být dalším místem specializace, ale místem komunikace a setkávání. Mělo by umožňovat všechny druhy akcí

(who worked for the museum in 1974–1981) developed a festival in 1974 for so-called guest workers who lived and worked in the Ruhr region. This became Kemnade International, a festival that grew enormously in the following years and had great significance for the diverse population of the Ruhr area. It was mainly a festival for music, dance, theatre and food, but small exhibitions were organised as well. Some works were donated or bought for the collection of the museum, although the festival in large doesn't seem to have had significant repercussions on the programming in the museum. Together with Spielmann's focus on art from Central and Eastern Europe, initiating and organising Kemnade International for many years shows how committed and progressive his attitude can be understood.

Opening new museum building

An important milestone that we would like to address briefly here is Spielmann's initiative to build a new museum building, an initiative that was realised by the Danish architects Vilhelm Wohlert und Jørgen Bo, known for the Louisiana Museum in Denmark. In 1983 the monumental building, which is connected to the museum villa, opened its doors. Peter Spielmannn described the 'museum house' as a place with a workshop character as opposed to a temple of representation. Not a temple of experts, but an open institution where people could interact with works of art and with other people. In terms of its complex tasks, the museum should not be another place of specialisation, but a place of communication and encounter. The building should make every kind of event possible and be a space that connects opposites such as inside and outside, artificiality and nature, private and public.[8] An important part of the building is a large auditorium with a movable floor, which provides space for all kinds of events. This was the idea envisioned by both Peter Leo and Peter Spielmann, namely a museum that accommodates different disciplines and offers the public a rich arsenal of culture.

a být prostorem, který spojuje protiklady, jako je vnitřek a vnějšek, arteficiálnost a příroda, soukromé a veřejné.8 Důležitou součástí budovy je proto velká posluchárna s pohyblivou podlahou, která poskytuje prostor pro všechny druhy akcí. V tomto ohledu se přání Petera Leo i Petera Spielmann scházela – oba chtěli muzeum, které pojme různé diskurzy a nabídne veřejnosti bohatý komplex kultury.

Pád zdi a ředitel Hans Günter Golinski

Je zajímavé, že vlastní pád zdi a jeho sociologické a kulturní důsledky Spielmann přímo nereflektoval – s výjimkou krátké snahy o vytvoření všeobecné evropské společnosti pro kulturu, jejíž úvodní memoranda se nacházejí v archivu KMB. Jeho program z 90. let navazuje na ten z předchozího období. V roce 1997 ho vystřídal Hans Günter Golinski, který byl s muzeem dlouhá léta spojen jako kurátor sbírek. Při pohledu zpět uvádí, že se vztahy s umělci ve střední a východní Evropě normalizovaly. V roce 2015 napsal: „Vztahy zejména s polskou uměleckou scénou se nyní staly natolik ‚normálními', že se komunikace mezi umělci a kurátory v zásadě neliší od komunikace na Západě, například v Nizozemsku nebo ve Francii. Při rešerších pro skupinovou výstavu Un-Volkommen [Nedokonalost] v roce 1993 s umělci z Krakova, Lublinu, Poznaně a Varšavy jsem narazil na pozdějšího participanta přehlídky Documenta Mariusze Kruka, kterého jsem chtěl do své bochumské prezentace zařadit. Byl potěšen mou nadšenou reakcí na jeho dílo, mé pozvání ale odmítl s tím, že nechce být považován za polského umělce, ale ‚pouze' za umělce. Tento vcelku pochopitelný postoj dále vrhal problematické světlo na jeho postavení Poláka a příslušníka státu bývalého východního bloku. Jeho argumentaci jsem dokázal plně pochopit, od začátku studené války totiž hrozilo Muzeu umění v Bochumi nebezpečí stigmatizace vyplývající z východoevropské orientace. I proto jsem dílo Zofie Kulik poprvé v Bochumi představil v roce 1994 na mezinárodní přehlídce Natur im Stillleben – Natura Morta [Příroda v zátiší].

Fall of the wall and director Hans Günter Golinski

Curiously, Spielmann did not reflect on the fall of the wall and its sociological and cultural consequences – except for his brief effort to create a general European society for culture, whose initial memoranda are in the KMB archives. His program in the 1990s is a continuation of that of the past twenty years. Hans Günter Golinski, who had been associated with the museum for many years as curator and responsible for the collection, succeeded him in 1997. Looking back, he indicates that for him relations with artists in Central and Eastern Europe normalised. In 2015, he wrote: 'Relationships, especially with the Polish art scene, have now become so "normal" that communications between artists and curators are no different in principle from those in the West like the Netherlands or France. Whilst researching for the group exhibition Un-Volkommen [imperfect] in 1993, with artists from Kraków, Lublin, Poznań and Warsaw I came across the later "documenta" artist Mariusz Kruk, whom I would have loved to have included in my Bochum presentation. He was delighted at my enthusiastic response to his work but declined my invitation on the grounds that he did not want to be regarded as a Polish artist but "only" as an artist. This generally understandable attitude further threw a problematic light on his position as a Pole and member of a former Eastern Bloc state. I could thoroughly appreciate his argument, for since the start of the Cold War the Kunstmuseum Bochum had continually been in danger of stigmatisation for its orientation towards Eastern Europe. For this reason, I presented the works of Zofia Kulik for the first time in 1994 in Bochum in an international exhibition on the theme of Nature in Still Life – Natura Morta. When I took over the post of director of the Kunstmuseum Bochum in 1997, I decided to continue with this tradition, despite "well-meant advice" to stop focusing on Eastern Europe, but to accentuate it in an international context. In 1998 a major joint project entitled Transfer Poland was created. The project came just at the right time for me to demonstrate this

Když jsem v roce 1997 převzal funkci ředitele Muzea umění v Bochumi, rozhodl jsem se v této tradici pokračovat, a to navzdory ‚dobře míněným radám', abychom se přestali zaměřovat na východní Evropu, ale akcentovali ji v mezinárodním kontextu. V roce 1998 vznikl velký společný projekt s názvem Transfer Polsko. Přišel právě v době, kdy jsem tuto ‚novou kontinuitu' mohl demonstrovat. Umělcům z NRW byly poskytnuty granty na několikaměsíční pobyt v Polsku. A naopak umělci z Polska přijížděli do měst v NRW, jejichž muzea se projektu účastnila."[9]

Dalšími produkty cílené práce s umělci ze střední a východní Evropy jsou samostatná výstava už zmiňované Zofie Kulik, skupinová výstava zahrnující díla Mirosława Bałky, skupinová výstava Ein Paar linke Schuhe – Realitätscheck in Osteuropa [Pár levých bot – Kontrola reality ve východní Evropě] (2009), představená společně s Muzeem současného umění v Záhřebu, jejímž tématem byla „postsocialistická" umělecká scéna. V posledních letech pak Hans Günter Golinski uspořádal skupinovou výstavu Divoký západ, zaměřenou na historii avantgardy ve Wrocławi. Vedle toho se na samostatných výstavách představili umělci ze střední a východní Evropy žijící v Německu, například Danuta Karstens, Wika Mikrut a Andrzej Kuczmiński. Hans Günter Golinski zmiňuje, že v případě těchto výstav „země původu zůstávala většinou nepovšimnuta". „Podtrženo, sečteno," konstatoval, ‚sbírky a výstavy Muzea umění v Bochumi jsou nyní vedeny na základě tzv. standardních uměleckých kritérií, a nikoliv jako dříve na základě historického podmínění zvláštního postavení umělce."[10]

Současnost a budoucnost

V rychle se měnícím světě, se všemi sociálními, politickými a ekologickými výzvami přicházejícími od roku 2020 stále rychleji, jsou role i význam institucí vystaveny zkoušce. Jmenování nové (a poprvé výhradně ženské) reprezentace muzea znamená pro sbírku i instituci začátek nové etapy. Inventář Kunstmuseum Bochum není zdaleka plně evidován

"new continuity". Grants were given to artists from NRW to visit Poland for several months. And, vice versa, artists from Poland came to towns and cities in NRW whose museums were participating in the project.'[9]

Other exhibitions focussing on artists and artistic trends from Central and Eastern Europe are the solo exhibition of Zofia Kulik, the group exhibition including works by Miroslaw Balka, the group exhibition A Pair of Left Shoes – Reality Check in East Europe (2009), presented in conjunction with the Museum of Contemporary Art in Zagreb, whose theme was the 'post-socialist' art scene. In his last years, Hans Günter Golinski organised the group exhibition The Wild West on the history of the avant-garde in Wroclaw. In addition to these, solo exhibitions were presented by artists from Central and Eastern Europe living in Germany, for example by Danuta Karstens, Wika Mikrut and Andrzej Kuczmiński. Hans Günter Golinski mentioned that in the case of these exhibitions 'the country of origin mostly remained unnoticed'. 'To sum up,' he stated, 'the collections and exhibitions of the Kunstmuseum Bochum are now conducted on "normal" artistic criteria and not, as before, on the historical grounds of an artist's special status.'[10]

Now and the future

In a rapidly changing world with all the social, political and ecological challenges since 2020, the role and relevance of institutions are being put to the test. The appointment of a new (and for the first time all female) museum director and executive directors marks the beginning of a new phase for the collection and the museum. The inventory of the Kunstmuseum Bochum is far from being fully recorded, and the collection itself is piled up in various places, partly well archived, but in many places hardly accessible and unclear what is actually there. One can either despair at this disorder or try to become productive in and with it. We approach this task with humour and seriousness at the same time, trying to find non-rigid methodologies to tame the chaos, get to know and to understand our collection.

a samotná sbírka je umístěna na různých místech, částečně dobře archivována, ale těžko přístupná, přičemž není jasné, co se v ní vlastně nachází. Nad tímto „chaosem“ si lze buď zoufat, anebo se pokusit stát se v něm a spolu s ním produktivním. Proto jsme záměrně jako motto zvolili „humor“, humor s vážným podtónem, a snažíme se najít nové možnosti, jak jej zkrotit, poznat a pochopit.

Inventarizace a pochopení vývoje muzea i jeho sbírky je nezbytným předpokladem pro jeho rekonstrukci, obnovu částečně ztracených znalostí i pro nastínění budoucí vize instituce. Otázky, které nás zaměstnávají, se týkají právě našeho vlastního sebeobrazu, jeho projekce ve společnosti, které sloužíme, a vice versa. Co tedy dědíme a jak s tím nakládáme? Jaké postupy volíme, abychom se dokázali vypořádat s aktuálními problémy? Jaký „Kunstbegriff“ [pojetí umění] lze nalézt ve výstavním programu a sbírkové politice? Co lze odvodit ze sbírkotvorné činnosti posledních desetiletí? Proč některé umělecké tendence prakticky chybí? Co to vypovídá o kontextu, v němž muzeum působilo a působí? Je nutné, abychom tato prázdná místa vyplňovali, nebo bychom se měli spíše zabývat jejich vysvětlováním? Může sbírka vznikat demokraticky, musí, nebo se může neustále rozrůstat? Jak se muzeum ustavuje v kontextu Porúří, v husté krajině institucí současného umění? V procesu hledání správných otázek a možných přístupů nacházíme ve střední a východní Evropě partnery, s nimiž rezonujeme, ať už jde o partnerství stará a obnovovaná, nebo nová a rozvíjená.

The inventory and understanding of the development of the museum and of our collection is an essential foundation for reconstructing knowledge that has been partially lost, and, subsequently, to sketch a vision for the future of both the collection and the museum.

Questions that continue to occupy us relate exactly to our own self-image and its projection in or onto the society we serve, or vice versa. So, what do we inherit and how do we adapt it? How does the organisation need to be changed so we can deal with current issues? What kind of ‘Kunstbegriff’ [conception of art] can be found in the exhibition program and the collection policy? How much coincidence or plan can be deduced from the collecting activities of the last decades? Why are certain art tendencies virtually absent? What does that say about the context in which the museum operated and still operates? Is it necessary for us to fill in the blanks, or should we be more concerned with explaining them? Can a collection be created democratically? Must or can it grow continuously? How did the museum position itself in the context of the Ruhr area, within a dense landscape of contemporary art institutions? In the process of trying to find the right questions and possible approaches, we are searching for accomplices in Central and Eastern Europe to engage with. We therefore keep making old and new connections.

1 Text vychází z příspěvku, který zazněl u příležitosti konference SEFO s názvem CENTRAL EUROPEAN INSTITUTIONS, NEW WORLDS AND OLD MYTHOLOGIES konané v září 2022.

2 Peter Spielmann, který přišel z bývalého Československa, z Brna přes Prahu do Bochumi na konci 60. let, byl více než dvě desetiletí ředitelem Muzea umění v Bochumi. Pomohl mnoha umělcům odejít do exilu a angažoval se ve vystavování umění z východoevropských zemí. Po jeho smrti v roce 2020 přešla jeho soukromá pozůstalost do archivu MUO, další část jeho profesionální pozůstalosti je oklikou v KMB. Díky těmto vazbám byl kontakt mezi oběma institucemi obnoven a dal vzniknout pozvání k účasti na kongresu v září 2022, u jehož příležitosti vznikl tento scénář.

3 Peter Leo. Tschehoslowakische Kunst heute – Profil 5. Bochum: Städtische Kunstgalerie Bochum, 1965. (úvod)

4

5 Peter Spielmann. Marek Spielmann, Peter Kropp. Museum als Ort der Begegnung am Beispiel des Museum Bochum 1972–1997. Brno: Vysoké učení technické, 2010

6 Peter Spielmann. Die Kunst Osteuropas im 20. Jahrhundert in öffentlichen Sammlungen. Bestandskatalog angefertigt vom Museum Bochum aus Anlass des Zweiten Weltkongresses für Sowjet- und Osteuropastudien, Garmisch-Partenkirchen. Bochum: Museum Bochum, 1980. (úvod)

7 Peter Spielmann. Die Kunst Osteuropas im 20. Jahrhundert in öffentlichen Sammlungen, Bestandskatalog angefertigt vom Museum Bochum aus Anlass des Zweiten Weltkongresses für Sowjet- und Osteuropastudien. Garmisch-Partenkirchen, 1980. (úvod)

8 Peter Spielmann. Museum Bochum, ARKITEKTUR DK, 1984/ 3.

9 Hans Günter Golinski. Danksagung, In: Dějiny umění: Schenkungen. Bochum: Museum Bochum, 2000.

10 Hans Günter Golinski v osobním rozhovoru, 2022.

1 This text is based on the script of a lecture that was given on the occasion of the SEFO conference CENTRAL EUROPEAN INSTITUTIONS, NEW WORLDS AND OLD MYTHOLOGIES in September 2022.

2 Peter Spielmann, who came from former Czechoslovakia, from Brno via Prague to Bochum at the end of the 1960s, was the director of the Kunstmuseum Bochum for more than two decades. He helped many artists go into exile and was committed to showing art from Eastern European countries. After his death in 2020, his private estate went to the archive of the MUO, while another part of his professional estate is at the KMB via detours. Through these connections, contact between the two institutions was re-established and gave rise to the invitation to participate in the congress in September 2022, on the occasion of which this script was written.

3 Peter Leo. Tschehoslowakische Kunst heute – Profile 5. Bochum: Städtische Kunstgalerie Bochum, 1965. (intro)

4 Miroslav Mičko. Tschehoslowakische Kunst heute – Profile 5. Bochum: Städtische Kunstgalerie Bochum, 1965. (intro)

5 Peter Spielmann, Marek Spielmann, Peter Kropp. Museum als Ort der Begegnung am Beispiel des Museum Bochum 1972–1997, Brno: Technischen Universität, 2010

6 Peter Spielmann. Die Kunst Osteuropas im 20. Jahrhundert in öffentlichen Sammlungen. Bestandskatalog angefertigt vom Museum Bochum aus Anlass des Zweiten Weltkongresses für Sowjet- und Osteuropastudien, Garmisch-Partenkirchen. Bochum: Museum Bochum, 1980. (intro)

7 Peter Spielmann. Die Kunst Osteuropas im 20. Jahrhundert in öffentlichen Sammlungen, Bestandskatalog angefertigt vom Museum Bochum aus Anlass des Zweiten Weltkongresses für Sowjet- und Osteuropastudien. Garmisch-Partenkirchen, 1980. (intro)

8 Peter Spielmann. Museum Bochum, ARKITEKTUR DK, 1984/ 3.

9 Hans Günter Golinski. Danksagung, In: Schenkungen. Bochum: Museum Bochum, 2000.

10 Hans Günter Golinski in an interview, 2022









Interiér nové budovy Kunstmuseum Bochum (návrh: Vilhelm Wohlert a Jørgen Bo, realizace: 1983), její součástí byly autorské realizace Terry Haass, Jiřího Hilmara ad., foto: Daniel Sadrowski, Kunstmuseum Bochum

The interior of the new Kunstmuseum Bochum building (design: Vilhelm Wohlert and Jørgen Bo, realisation: 1983), which included works by Terry Haass, Jiří Hilmar and others, photo: Daniel Sadrowski, Heinrich Holtgreve, Kunstmuseum Bochum

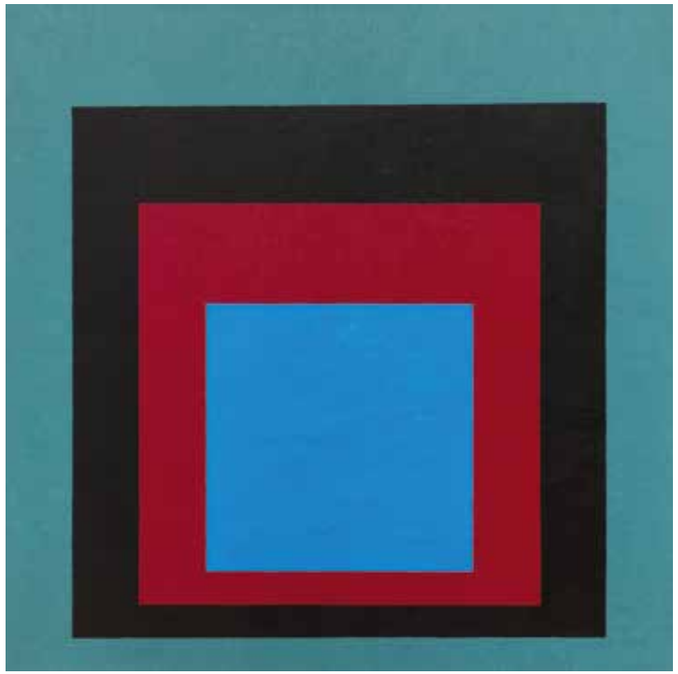






Exteriér budovy Kunstmuseum Bochum (návrh: Vilhelm Wohlert a Jørgen Bo, realizace: 1983), s patrným napojením na městskou zeleň, foto: Daniel Sadrowski, Kunstmuseum Bochum

Exterior of the Kunstmuseum Bochum building (design: Vilhelm Wohlert and Jørgen Bo, realisation: 1983), with obvious connection to the city green, photo: Daniel Sadrowski, Heinrich Holtgreve, Kunstmuseum Bochum







a

b c

Výběr děl ze sbírky Kunstmuseum Bochum prezentovaných v rámci trienále SEFO 2024 MOMENTY:

a Josef Albers, Anni Albers, Dovnitř a ven, 1955, olej na desce, 101 × 101 cm

b Henryk Stażewski, Reliéf č. 26, 1968, polychromie na překližce, 60 × 60 × 3 cm

c Serge Poliakoff, Kompozice, 1964, olej na plátně, 73 × 60 cm

A selection of works from the collection of the Kunstmuseum Bochum presented as part of the SEFO 2024 MOMENTS triennial:

a Josef Albers, Anni Albers, Out and In, 1955, oil on board, 101 × 101 cm

b Henryk Stażewski, Relief Nr. 26, 1968, polychrome on plywood, 60 × 60 × 3 cm

c Serge Poliakoff, Composition, 1964, oil on canvas, 73 × 60 cm



Louise Nevelson, Královské vichry, 1960, dřevo, 138 × 78 × 38 cm

Louise Nevelson, Royal Winds III, 1960, wood, 138 × 78 × 38 cm







Tadeusz Kantor, Mutter Porträt / Portrét matky,
1976, kombinovaná technika, fotografie,
27 × 159 × 52 cm / 95 × 105 cm

Tadeusz Kantor, Mutter Porträt / Portrait
of Mother, 1976, mixed media, photography,
27 × 159 × 52 cm / 95 × 105 cm

Endre Nemes, Die Prager Braut / Pražská nevěsta,
1938, tempera na plátně, 10 × 83 cm

Endre Nemes, Die Prager Braut / The Prague Bride,
1938, tempera on canvas, 102 × 83 cm







Pohled do expozice Ghetto střední Evropa: Ve znamení souvislostí připravené v rámci trienále SEFO 2024. Výstava sestávala ze dvou částí, první věnované osobnosti Petra Spielmanna, dlouholetého řediteleKunstmuseum Bochum; druhá spočívala v reinstalaci stálé expozice SEFO Století relativity. Na její přípravě se podílela Nadace Petra Spielmanna (Peter Kropp, David Voda, Jana Vránová, Ivo Habán).

A look into the exhibition Ghetto Central Europe: In Context, prepared as part of the SEFO 2024 Triennial, which consisted of two parts, the first dedicated to the personality of Peter Spielmann, the long-time director of the Kunstmuseum Bochum; the second consisted of a reinstallation of SEFO's permanent exhibition Century of Relativity. It was prepared by the Peter Spielmann Foundation (Peter Kropp, David Voda, Jana Vránová, Ivo Habán).

výstupy uměleckého výzkumu vedeného v oblasti památkové péče, utváření veřejného prostoru a lidské psychosomatiky

outputs of artistic research conducted in the field of heritage conservation, shaping of public space and human psychosomatice

Contingent Agencies.
Od univerza k multiverzu

Contingent Agencies.
From Universe
to Multiverse

Nikolaus Gansterer

Není to věc v prostoru,
ale prostor ve věci.

Ne já, který sedím na zemi,
ale země, která mě má a drží zdola.
Bez rozumu.

Nebe mi dýchá do plic,
a vesmír mě objímá.

Pero drží mou ruku v napětí.
Proboha, jak jsem se sem dostal?

It is not the thing within the space,
but the space within the thing.

Not I who sit upon the ground,
but the ground that has and holds me from below.
Without reason.

The sky breathes my lungs,
and the universe embraces me.

A pen holds my hand in suspense.
Good heavens, how did I get here?

Instalace obsahuje deset kruhových disků různých velikostí. Dřevěné disky leží mírně přes sebe a vznášejí se několik centimetrů nad zemí. Každý je opatřen jedinečnou kresebnou osnovou na bílém nebo černém papíře. Byly vytvořeny pomocí různých postupů záznamu, od psaní až po kreslení, ke schématu odlišné atmosféry tužkou, křídou, uhlem, fixem, pastelkou nebo tenkou linkou. Kresby jsou převážně v černé, bílé a šedé barvě, vyznačují se jemnými liniemi a jemnými barevnými akcenty v odstínech růžové, modré, žluté a béžové. Na každém disku je umístěna průhledná skleněná akrylová deska stejné velikosti. Na deskách spočívají různé předměty, jako jsou kameny, přesýpací hodiny, větev, složený papír a kovové tyčinky či kroužky. Nad disky se vznáší subtilní mobil zavěšený na průhledné niti. Je vyroben z tenkých zakřivených dřevěných tyčí, drátů, papíru a malých kuliček, v barvách světle modré, bílé, černé a hnědé. Mobil se pomalu otáčí nad disky a objekty. Společně vytvářejí mnohovrstevnatou, mnohotvárnou prostorovou konfiguraci, která diváky vybízí k putování s pocitem nejisté zvědavosti.

Jak se na vnímané vibrace místa, situace, atmosféry soustředit?

Jak všechny různé prvky a síly specifickou atmosféru spoluvytvářejí?

Jak se jejich působení odvíjí a ovlivňuje tuto atmosféru?

Jak zaznamenat to, co je ze své podstaty pomíjivé; to, co je ze své podstaty příliš rozsáhlé a složité, aniž bychom to fixovali, aniž bychom to redukovali na zjednodušenou formu?

The installation includes ten circular discs of different sizes. The wooden discs lie slightly overlapping and hover a few centimetres above the ground. Each disc features a unique notational drawing on white or black paper. Each drawing was created using various notational practices, ranging from writing to drawing, to diagram distinct atmospheres with pencil, chalk, charcoal, marker, felt-tip, or fine-liner. The drawings are primarily in black, white and grey, featuring fine lines and subtle colour accents in shades of pink, blue, yellow, and beige. A transparent acrylic glass plate of the same size sits on each disc. Various objects, such as stones, hourglasses, a branch, a folded paper, and metal sticks and rings, rest on the plates. Above the discs floats a delicate mobile on a transparent thread. It is made of thin curved wooden rods, wire, paper, and small spheres, with colours in light blue, white, black and brown. The mobile slowly rotates over the discs and objects. Together, these elements create a multi-layered, multifaceted spatial configuration inviting viewers to wander across the field with a sense of uncertain curiosity.

How do we focus on the sensed vibration of a place, of a situation, an atmosphere?

How do all the different elements and forces co-create a specific atmosphere?

How is their agency unfolding and influencing this atmosphere?

How do we notate that which is, by nature, fleeting; that, which is inherently too large and complex, without fixing it, without reducing it to a simplified form?

Jak můžeme podpořit vznik vícera styčných bodů ve smyslu kontingentních entit podobných znaku?

Prostřednictvím Contingent Agencies. Od univerza k multiverzu zkoumám fenomén,[1] který byl označován různými opisy, jako atmosféra, naladění, sentiment, pocit, místo, prostředí. V mém rodném jazyce, němčině, říkáme atmosféře Stimmung. Fenomén atmosfér je globální a nesmírně rozmanitý, v průběhu lidských dějin byl jazykově ztotožňován s různými způsoby prožívání. K mimoevropským atmosférickým a estetickým pojmům patří například qi – proudění životních energií, ma – pauza, interval nebo negativní prostor mezi věcmi, mujō – pomíjivost nebo rāsa – esence, šťáva, chuť či hluboký tajemný pocit vyvolaný dotykem umění. Tyto jevy nepovažuji pouze za globální, ale přímo za kosmické podmínky – základní sílu přítomnou ve vesmíru. Její nekonečné formy projevů – a dokonce i potenciální jména a významy – zůstávají neznámé. Což otevírá široké pole spekulativním fabulacím.

Všechny tyto projevy znamenají kontingentní formu přítomnosti, která se vyznačuje tím, že je nestabilní, nepředvídatelná, pomíjivá, nestálá, nehmotná, komplexní, bez hranic, nepředmětná, obklopující a sebeorganizující, a zároveň je kolektivně vytvářená – je plná překvapení. Tyto multimodální přítomnosti vznikají z mnohosti interakcí – či spíše intra-akcí – mezi všemi složkami dané situace. Jak popisuje kvantová fyzička Karen Barad, časoprostorový rozptyl prostupuje celým vesmírem a proplétá hmotu, čas a prostor.[2]

Ve své práci se zaměřuji na zaznamenání mnohočetných korelací lidských a více-než-lidských dějů v rámci specifické atmosféry. Děje chápu jako imanentní síly obdařené potenciálem působit a vzájemně se ovlivňovat specifickými způsoby. V instalaci Contingent Agencies. Od univerza k multiverzu byly mimo jiné zaznamenány děje světla, soumraku, zvuku, rezonance, dozvuku, hluku, hlasu, hmoty, pohybu a tekutosti. Záznam zde odkazuje na vytváření organizovaných znaků, které odrážejí pociťovanou soudržnost s přítomnými

How can we still enable multiple points of contact as a contingent sign-like entity?

With Contingent Agencies. From Universe to Multiverse[1] I explore a phenomenon that has been referred to by different names, like atmosphere, ambiance, mood, feeling, place, environment. In my mother tongue, German, we call atmospheres Stimmungen. The phenomenon of atmospheres is global and immensely diverse, and throughout human history it has been linguistically identified with various terms. Outer-European atmospheric and aesthetic concepts include, for example, qi – the flow of vital energies; ma – the pause, the interval, or negative space between things; mujō – the impermanence; or rāsa – the essence, the juice, the taste or a deep mysterious feeling evoked by being touched by the arts. I regard these phenomena not only as global but rather as cosmic conditions – a fundamental force within the universe. Its endless forms of appearances – and even potential names and meanings – remain unknown. This opens a vast field for speculative fabulations.

All these expressions stand for a contingent form of presence characterized by being unstable, unpredictable, transient, impermanent, intangible, complex, boundary-less, non-objectified, enveloping, and self-organizing, while also being collectively produced – full of surprise. These multimodal presences arise from the multiplicity of interactions – or rather, intra-actions – among all the components of a situation. As quantum scientist Karen Barad describes, spacetimemattering permeates the entire universe, entangling matter, time, and space.[2]

In my work I focus on notating the multiple correlations of human and more-than-human agencies within specific atmospheres. Agencies are understood as immanent forces endowed with the potential to act and inter-act in specific ways. In my installation Contingent Agencies. From Universe to Multiverse, among others, the agencies of light, twilight, sound, resonance, reverberation, noise, voice, matter, movement and fluidity were notated. Here, notating refers to the generation of organized signs that reflect

ději a jejich kontingencemi. Tyto kontingentní děje se objevují, obklopují a ovlivňují vnímatele, kterému se zjevují. Jedná se o ztělesněnou přítomnost, kterou lze zakoušet pouze na úrovni těla a mysli. Tím, že plně sleduji své vlastní pole vnímání, procházím percepční sférou pociťovanou spíše jako kulatá nebo oválná, až k těm rozmazaným okrajům, kde se vnitřní a vnější světy střetávají, spojují, pění, vytvářejí bubliny – kde imanentní horizonty událostí překračují a stávají se vícenásobnými světy – obracejí se od univerza k propletenému multiverzu.

a sensed coherence with the present agencies and their contingencies. These contingent agencies emerge, envelop, and influence the perceiver to whom they appear. It is an embodied presence that can only be experienced at the body-mind level. By following my own field of perception entirely, moving through a perceptual sphere felt more to be round or oval, to those blurry edges where inner and outer worlds collide, coalesce, froth up, form bubbles – where immanent event horizons transcend to become multiple worldings – turning from a universe towards an entangled multiverse.

1 Instalace Contingent Agencies. Od univerza k multiverzu, kterou Nikolaus Gansterer představil na Trienále SEFO 2021 – Universum konaném v Muzeu umění Olomouc, vznikla v rámci dlouhodobého výzkumného projektu s názvem Contingent Agencies. Tento umělecký výzkumný projekt iniciovali badatel a filozof Alex Arteaga a autor, umělec-performer Nikolaus Gansterer. Výzkumný projekt (Grant-DOI 10.55776/AR546) je v letech 2019–2025 financován z Programu pro výzkum založený na umění (PEEK) Rakouského fondu pro vědu (FWF). Pro další informace viz Nikolaus Gansterer, Alex Arteaga, (eds.). Contingent Agencies. Inquiring Into the Emergence of Atmospheres. Berlin: Hatje Cantz, 2024; resp.: https://contingentagencies.uni-ak.ac.at/.

2 Další podrobnosti viz Karen Barad. eeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham: Duke University Press, 2007.

1 The installation Contingent Agencies. From Universe to Multiverse, presented by Nikolaus Gansterer at the SEFO 2021 Triennial – Universum at Olomouc Museum of Art, was developed within in the broader framework of the long-term research project called Contingent Agencies. This artistic research project was initiated by the researcher and philosopher Alex Arteaga and the author, artist-performer Nikolaus Gansterer. The research project (Grant-DOI 10.55776/AR546) is funded by the Program for Arts-Based Research (PEEK) of the Austrian Science Fund (FWF) from 2019 to 2025. For further details, see Nikolaus Gansterer, Alex Arteaga, (eds.). Contingent Agencies. Inquiring Into the Emergence of Atmospheres, Berlin: Hatje Cantz, 2024; and visit the project website: https://contingentagencies.uni-ak.ac.at/

2 For further details, see Karen Barad. Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham: Duke University Press, 2007.





a

b

a Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies (N-Gansterer-20120512-1430-Vienna-resonance), kruhová kresba různými barevnými pastely, křídami a tužkami na bílém papíře, d=140 cm, se svolením autora

b Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies, (N-Gansterer-20180104-1340-Nice-fluidity), kruhová kresba křídou, fixy a tužkami na černém plátně, d=180 cm, s laskavým svolením autora.

a Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies (N-Gansterer-20120512-1430-Vienna-resonance), circular drawing with various colored pastels, chalk and pencils on white paper, d=140 cm, courtesy the artist

b Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies, (N-Gansterer-20180126-1747-Nice-fluidity), circular drawing with ink and pencils on white paper, d=70 cm, courtesy the artist.





a

b

a Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies, (N-Gansterer-20180126-1747-Nice-fluidity), kruhová kresba tuší a tužkou na bílém papíře, d=70 cm, se svolením autora

b Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies, (N-Gansterer-20210502-1617-Vienna-radiation), kruhová kresba barevnými tužkami a pastely na bílém papíře, d=129 cm, se svolením autora

a NNikolaus Gansterer, Contingent Agencies, (N-Gansterer-20180126-1747-Nice-fluidity), circular drawing with ink and pencils on white paper, d=70 cm, courtesy the artist.

b Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies, (N-Gansterer-20210502-1617-Vienna-radiation), circular drawing with colored pencils and pastels on white paper, d=129 cm, courtesy the artist





a

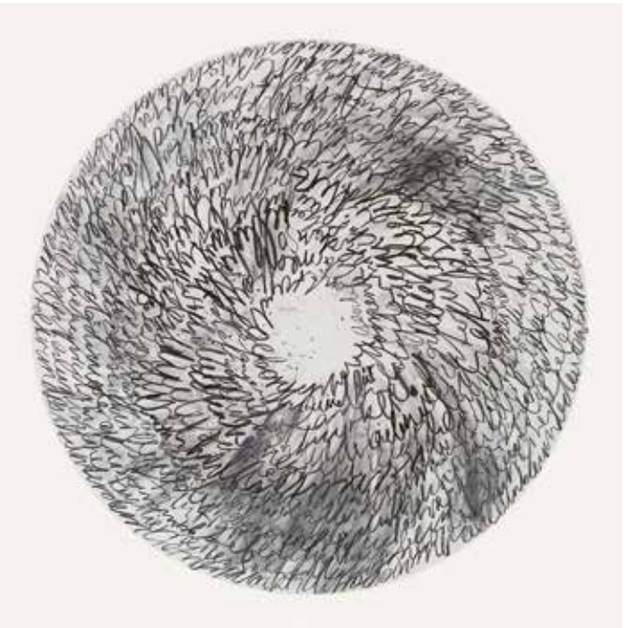
b

a Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies, (N-Gansterer-20210507-2230-Vienna-night), kruhová kresba křídou a tužkou na černém papíře, d=70 cm, se svolením autora

b Nikolaus Gansterer, Kontingentní agentury, (N-Gansterer-20210508-2100-Vienna-night), kruhová kresba křídou a tužkou na černém papíře, d=70 cm, se svolením autora

a Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies, (N-Gansterer-20210507-2230-Vienna-night), circular drawing with chalk and pencil on black paper, d=70 cm, courtesy the artist

b Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies, (N-Gansterer-20210508-2100-Vienna-night), circular drawing with chalk and pencil on black paper, d=70 cm, courtesy the artist





a

b

a Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies, (N-Gansterer-20220611-1740-Vienna-reverberation), kruhová kresba křídou a tužkou na černém papíře, d=130 cm, se svolením autora

b Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies, (N-Gansterer-20220612-1932-Vienna-reverberation), kruhová kresba křídou a tužkou na černém papíře, d=100 cm, se svolením autora

a Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies, (N-Gansterer-20220611-1740-Vienna-reverberation), circular drawing with chalk and pencil on black paper, d=130 cm, courtesy the artist

b Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies, (N-Gansterer-20220612-1932-Vienna-reverberation), circular drawing with chalk and pencil on black paper, d=100 cm, courtesy the artist



Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies. Od vesmíru k multivesmíru, instalace v Muzeu umění Olomouc v rámci Trienále současného středoevropského umění SEFO 2021, jedenáct kruhových kreseb barevnými pastely a tužkami na papíře různých průměrů, různé objekty, mobilní plastika, celkové rozměry cca 800 × 800 × 400 cm, se svolením autora.

Nikolaus Gansterer, Contingent Agencies. From Universe to Multiverse, installation view at Olomouc Museum of Art in the context of the SEFO 2021 Triennial of Contemporary Central European Art, eleven circular drawings with colored pastels and pencils on paper in various diameters, various objects, a mobile sculpture, total dimensions approx. 800 × 800 × 400 cm, courtesy the artist

Veřejný prostor mezi estetikou a politikou

Veřejný prostor mezi estetikou a politikou

Ilona Nemeth

Ilona Németh patří k porevoluční generaci umělců a umělkyň, jejichž tvorba je přímo spojená s prostorem střední Evropy a její socio-politickou situací. Obvykle je řazena do rámce post-feministického a angažovaného umění, jako autorka site-specific a „context-sensitive“ instalací však zároveň reflektuje estetiku a sdílený formální jazyk. Na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě vedla Ateliér IN, nyní působí jako profesorka na Fakultě architektury Slovenské technické univerzity v Bratislavě, kde spoluzakládá studijní program Umění ve veřejném prostoru. Od roku 2018 realizuje umělecko-výzkumný projekt Eastern Sugar. V roce 2001 se spolu s Jiřím Surůvkou podílela na realizaci Československého pavilonu při Benátském bienále. V roce 2022 se zúčastnila výstavy documenta 15 v Kasselu a Mezinárodního grafického bienále v Lublani.

Letitý zájem Németh o genderové otázky a podoby současného veřejného monumentu se scházejí v Pamätníku ženám, ktoré varili soľ. V Olomouci se tak dočasně objevuje torzo realizace určené pro chorvatskou Crikvenici. Tamní, stejně jako tuzemskou silnou tradici „mužských památníků“ Németh doplňuje novým kusem, který dedikuje ženským hrdinkám.

Další realizace s názvem Handiwork (2006–2024, spolu s Mariánem Ravaszem) je pak příkladem „ready made“. Přivlastněné plechové garáže mají vlastní příběh – původní východoněmecký „vynález“ se dočkal druhé slávy v průběhu 90. let minulého století, kdy se jeho výroby ujala ružomberská soukromá společnost. Ilona Nemeth je vytrhla z původního prostředí a nyní uvádí v komunikaci se konkrétními lokalitami napříč regionem. Jak se jejich čtení promění? Jak nás ovlivní? Co nám nabídne – anebo vezme? Hranice veřejného a soukromého, aplikovatelnost a sdělnost formálního jazyka, hodnota a role monumentu, respektive náš potenciál je vytvářet, jsou předmětem společného rozhovoru s Barborou Kundračíkovou.

Ilona Németh is a member of the post-revolution generation of artists whose work is directly connected to the space of Central Europe and its socio-political situation. She is usually placed in the framework of post-feminist and engaged art, but as the author of site-specific and ‘context-sensitive’ installations she also reflects aesthetics and a shared formal language. She headed the Ateliér IN at the University of Fine Arts in Bratislava and is now a professor in the Faculty of Architecture of the Slovak Technical University in Bratislava, where she co-founded the study program Art in Public Space. She has been implementing the Eastern Sugar project since 2018. In 2001, she worked with Jiří Surůvka on the Czechoslovak Pavilion at the Venice Biennale. She participated in documenta 15 in Kassel and the international Ljubljana Biennale of Graphic Arts in 2002.

Németh‘s long-standing interest in gender issues and the forms of the contemporary public monument come together in the Memorial to the Women Who Boiled Saltwater. Thus, a segment of the realisation intended for Crikvenica, Croatia, appears temporarily in Olomouc. Németh complements the strong local and domestic tradition of ‘male memorials’ with a new piece dedicated to female heroes.

Another realisation called Handiwork (2006–2024, together with Marián Ravasz) is an example of ‘readymade’. Appropriated sheet-metal garages have their own story – the original East German ‘invention’ enjoyed a second phase of glory in the 1990s, when a private company from Rožomberok, Slovakia, took over its production. Ilona Nemeth has plucked them from their original environment and installed them in communication with specific sites across the region. How will a reading of these object change? How will they influence us? What do they offer or take from us? The boundaries of public and private, the applicability and communication of formal language, the value and role of the monument, or rather our potential to create them, are the subject of Barbora Kundračíková’s interview with Ilona Németh.

Začnu lapidárně – v rámci trienále SEFO 2024 prezentujete dvě realizace. Obě se týkají veřejného prostoru. Mohla byste je přiblížit a dát do souvislostí?

Ta první, Handiwork, na níž jsem spolupracovala se svým manželem Mariánem Ravaszem, vznikla na základě osobní imprese. Při cestě přes Ružomberok jsme uviděli šest objektů, později se ukázalo, že garáží, stojících na jednom z parkovišť. Nejprve mě oslovily jako formy. Vypadaly trochu jako výsledek domácího kutilství, trochu jako objekty science-fiction. Překvapení vystřídal úžas, který dál zesílil, když jsme zjistili, co je to vlastně zač. Kontrast ružomberských sídlištních bloků a těchto objektů byl prostě neuvěřitelný.

Garáže se vyráběly přímo v Ružomberoku, ale podle východoněmeckého vzoru. Podstatně se ale změnil materiál – původní látku nahradil kov a plech, to znamená, že namísto toho, aby veřejný prostor nezabíraly a byly dočasně použitelné, s lehkou kovovou konstrukcí a textilem, najednou do něj velmi těžkopádně zasahovaly. Okupovaly ho způsobem, s nímž se nedalo dále hnout, stal se z nich objekt „na vždy".

V rámci průzkumu jsme dohledali výrobce, malou místní firmu, s jejímž majitelem jsme natočili rozhovor. Ukázalo se, že garáže vyráběl nejen pro Ružomberok, ale také další města. Jejich převoz přitom musel být šíleně náročný. Druhý dokument se zaměřoval na samotné město, ve kterém se nacházela celá řada další podivných objektů, technických potrubí, plynovodů… Později jsem dva modely objednala pro naše vlastní použití – jejich převozu a instalaci na sídlišti v Dunajské Stredě, kde jsme v té době bydleli, byl věnován film třetí.

Nezůstalo ale samozřejmě jen u toho, obě garáže jsme prezentovali na řadě výstav, mimo jiné v At Home Gallery-Synagoze v Šamoríně. Tady fungovaly vysloveně jako sochy. V maďarském kulturním institutu ve Finsku se z nich stala paralela severského designu. V Žilině ve veřejném prostoru, kde vzbudily podobné reakce jako v Olomouci.

I'll get right to the point – you are presenting two realisations at the SEFO 2024 Triennial, both involving public space. Can you tell us more about them and put them into context?

The first, Handiwork, which I created with my husband Marián Ravasz, is based on a personal impression. Passing through Ružomberok, we saw six structures, which later turned out to be garages, standing in one of the parking lots. They first interested me as forms – they looked a bit like something someone would make at home, or a little sci-fi. Surprise turned to amazement, which grew only stronger when we found out what they actually were. The contrast between the Ružomberok housing blocks and these structures was simply incredible.

The garages were manufactured right in Ružomberok based on the original East German design. But the material changed significantly – the original fabric was replaced by metal and sheet metal, which means that instead of not taking up public space and being temporarily usable with a light metal structure covered by textile, they were suddenly a very ponderous intrusion. They occupied space in a way that prevented their simple removal; they became a 'forever' object.

As part of our research, we tracked down the manufacturer, a small local business, and we filmed an interview with the owner. It turned out that they made these garages not only for Ružomberok, but also for other cities. But transporting the garages must have been insanely demanding. The second documentary focused on the city itself and a large number of other bizarre structures – technical networks, gas pipelines… Later, I ordered two garages for our own use – the third film was dedicated to their transportation and installation at the housing estate in Dunajská Streda, where we were living at the time.

But of course it didn't stop there, and we showed both garages at a number of exhibitions, including at the At Home Gallery-Synagogue in Šamorín, where they functioned expressly as sculptures. At the Hungarian Cultural Institute in Finland, they became an analogy to Nordic design. In a public space in Žilina, where they engendered reactions similar to those in Olomouc.

Co se nakonec s těmi původními ružomberskými garážemi stalo?

Ve většině musely být odstraněny. Zabíraly totiž jeden a půl vlastního parkovacího místa, a ne každý byl ochoten podepsat nájemní smlouvu, kterou město jejich používání později podmínilo. Garáže měnily nejen vizuální charakter sídliště, podstatně proměňovaly také chápání a užívání veřejného prostoru. Vlastně ho privatizovaly.

Zmiňovala jste výstavu v Žilině – jak probíhala? A v čem vidíte paralelu k Olomouci?

Proběhla okolo milénia [Manipulačné umenie, Považská galéria umenia, 2000] a garáže jsme tehdy instalovali naproti Považskej galérii umenia, na parkovací místa vyhrazená přímo na náměstí. Bylo to v období, kdy byl primátorem nacionalista, člen Slovenskej národnej strany Ján Slota, který veřejný prostor zneužíval v prospěch propagace ideologie a zájmů. Na náměstí nechal například postavit nevhodné veřejné toalety, také ale kontroverzní pomník Jozefa Tisa. Veřejnost se proto cítila ohrožená a reagovala velmi napjatě a intenzivně i na umístěné plechové garáže. Měla pocit dalšího uplatnění soukromé moci. Na dotaz reportérů jsem tehdy reagovala s tím, že je velmi správné, že obyvatelé města reagují na věci, které se dějí v jejich okolí, v jejich fyzickém a mentálním prostoru. Že právě to umění nabízí, edukuje, vybízí k diskusi o tom, co to veřejný prostor je, k čemu slouží a že toto využívání musí podmiňovat společenský konsensus.

V Olomouci je situace zajímavá tím, že jsme dílo nemohli umístit na původní lokaci, na parkovišti před hlavní budovou muzea, ale je nakonec přímo na fantastickém historickém Horním náměstí. Vidím v tom ale velké pozitivum, ačkoli je reakce veřejnosti negativní – protože probíhá dialog. A jeho aktéry jsou nejen občané, ale také odborníci.

V téhle souvislosti by mě zajímaly dvě věci – tou první je estetika, na níž jste sama několikrát narazila. Jak důležitá

What eventually happened to the original Rožomberok garages?

They had to be removed, for the most part. They took up one and a half of their own parking spaces, and not everyone was willing to sign the lease agreement that the city later required for their use. Besides changing the visual character of the housing estate, the garages also significantly altered the understanding and use of public space, which they in essence privatised.

You mentioned an exhibition in Žilina – how did that go? And in what do you see a parallel with Olomouc?

The Manipulation Art exhibition was held at the turn of the millennium in 2000 at the Považská Gallery of Art, and we installed the garages at that time opposite the gallery, in reserved parking spaces right on the square. At the time, the mayor of the town was a nationalist, a member of the Slovak National Party, Ján Slota, who exploited public space in favour of promoting ideology and interests. For example, he had unsuitable public toilets built on the square, as well as a controversial monument to Jozef Tiso. The public therefore felt threatened and the reaction to the metal garages was tense; people saw them as yet another exercise of private power. At the time, I responded to reporters' questions by saying that it is very correct that city residents react to the things that happen in their surroundings, in their physical and mental space. That this art offers, educates, encourages discussion about what public space is, what it is for, and that this use must be conditioned by social consensus.

The situation in Olomouc is interesting in that we could not place the work in its original location, in the parking lot in front of the main museum building, but in the end right on the fantastic historic Upper Square. But I see something very positive in this, even if the public reaction is negative – because there is a dialogue involving both citizens and experts.

vlastně je? Podle Jacquese Ranciera žijeme v politickém režimu, který má estetické rysy, respektive je to přímo režim estetický. Zdá se mi, že podobná je také Vaše zkušenost s prezentací Handiworku v různých lokalitách – včetně Olomouce, kde jsou diskuse opravdu živé.

Jednou z věcí, která mě vždy zajímala, jsou minimální prostory – minimální veřejný prostor pro jednoho člověka (a jedno auto). Toto minimum má zároveň svoji vlastní estetiku, a to v materiálu i v tom, jak se náhle ve veřejném prostoru objevuje. Na druhé straně je pak dvojdomost pozorovatele – fascinaci střídá emocionální reakce na „drzost" objektu. S emocemi ale lze pracovat, podobně jako s obsahem.

Okouzlila nás vlastně nešikovnost těch garáží, která, myslím, vypovídá také něco o našem regionu. O jeho socialistické minulosti. Byli jsme prostě vedeni k tomu, abychom věci řešili "domácími prostředky", a ne profesionálně. V českém animovaném filmu Pat a Mat se říká: „No, a je to!" Platí to ale i pro slovenský nebo maďarský kontext. Myslím, že toto zůstává – řešení problémů vnímáme jiným způsobem, než v Americe nebo jinde na Západě. Není odvozeno z „vědeckých postupů". Naše schopnost hledat překvapivá řešení nebo spojení má vlastní hodnotu, záleží jen na tom, k čemu ji používáme.

Jak velkou roli hraje právě zkušenost tohoto regionu s chybovostí systému, nedůvěra v něj a potřeba vytváření vlastních imaginativních verzí reality?

Je to znovu dvojdomé, myslím ale, že stále přítomné dědictví. Je jen otázka, do jaké míry vytváří nové možnosti a v jaké už generace rodičů a dětí odděluje. Mám obojí zkušenost, mimo jiné díky vlastnímu pedagogickému působení.

Další otázka se váže k veřejnému prostoru a jeho utváření. Liší se podle Vás nějak jeho reálná a virtuální verze? S druhou jmenovanou je často spojovaná „větší odvaha" – diskutér není „vidět", reaguje svobodněji, také ale agresivněji. Jakoby jeho slova neměla skutečnou rezonanci, šlo o pouhé oddělené výroky, i proto sdělované s co možná největší intenzitou. Je to podle Vás funkční způsob diskuse?

Myslím si, že ano. Můžeme sice mluvit o kvalitě diskurzu, ale pro lidi, kteří ve virtuálním prostředí žijí, je to existující svět, který má na jejich život podobný vliv, jako ten reálný, někdy jej dokonce převyšuje. Součástí tohoto diskurzu však musí být – znovu – odborná veřejnost. Už jenom proto, že takový dosah jsme nikdy dříve neměli.

To nás možná rovnou přivádí ke druhé realizaci, kterou v Olomouci prezentujete, k Pamätníku ženám, ktoré varili soľ.

IN: Ano, i ta nabízí řadu podstatných témat. Michal Koleček se na nás v roce 2020 obrátil s tím, abychom – vedle dalších asi deseti umělců – připravili projekt v rámci programi Rijeka 2000 Město evropské kultury pro chorvatskou Crikvenici. Soubor lokací vyplýval z jeho téměř dvouletého studia a zahrnoval sídla v okolí Rijeky. Byli jsme přizváni s tím, že se máme soustředit na fenomén turismus. Nejdřív jsme si s tím nevěděli rady, ale začaly nás zajímat s tím spojené atributy, mimo jiné pohostinnost. Věnovali jsme se dějinám města a zjistili například, že se jednalo o lázně, kam dojížděli také lidé z Československa.

Jaká byla reálná situace? Jaká pravidla? A jak jste postupovali?

IN: Obrátili jsme se na malá občanská sdružení, navázali kontakty, snažili se pochopit, jak město funguje. Tím spíše, že nám městská rada přidělila jedno konkrétní místo, na které jsme se měli soustředit – typické malé náměstí při moři. Jakoby šlo o urbanistický záměr, který jsme prostě měli dodržet, ideálně tak, že přineseme hotové dílo z ateliéru

I would be interested in two things in this context; the first is aesthetics, which you yourself have alluded to several times. Just how important is it? According to Jacques Rancier, we live in a political regime that has aesthetic features, or it is directly an aesthetic regime. It seems to me that your experience with the presentation of Handiwork in various locations is also similar – including Olomouc, where the discussions are genuinely spirited.

One of the things I've always been interested in is minimal spaces – minimal public space for one person (and one car). At the same time, this minimum has its own aesthetics, both in the material and in how it suddenly appears in the public space. On the other hand, there is the dichotomy of the observer – fascination alternates with an emotional reaction to the 'insolence' of the object. But just like content, emotions can be worked with.

We were truly charmed by the awkwardness of those garages, which, I think, also says something about our region – about its socialist past. We were led to resolve things by 'simple means', not professionally. As they say in the popular Czech cartoon Pat and Mat: 'Well, there you have it!' It's also true for the Slovak and Hungarian context. I think this has stayed in our blood – we approach problem-solving differently than in America or elsewhere in the West. It is not based on 'scientific procedures'. Our ability to find surprising solutions or connections has its own value – it just depends what we use them for.

To what extent does this region's experience with the flawed nature of the system, the mistrust of it and the need to create its own imaginative versions of reality play a role?

Again, it's dichotomous, but I think our heritage is still present. It's just a question of the extent to which it creates new possibilities and the length to which it already separates the generation of parents and children. I have both experiences, thanks in part to my own teaching experience.

Another question is related to public space and its creation. Do you think the real and virtual versions of it differ in any way? The latter is often associated with 'greater courage' – the debater is not 'seeing'; they react more freely, but also more aggressively. As if their words had no true resonance, they were just separate statements, which are therefore communicated with as much intensity as possible. Do you believe this is a functional method of discussion?

I think it is. We can speak of the quality of discourse, but for people who live in a virtual environment, it is an existing world that has a similar influence on their lives as the real one, sometimes an even greater influence. However, the professional public must – again – be part of this discourse, if for no other reason than the fact that we never had such reach before.

This perhaps brings us directly to the second realisation that you are presenting in Olomouc, the Memorial to Women Who Boiled Saltwater.

Yes, it also offers a number of important topics. In 2020, Michal Koleček approached us to prepare a project within the framework of the Rijeka 2000 European Capital of Culture program for Crikvenica, Croatia, along with about ten other artists. The set of locations resulted from his nearly two-year study and included settlements around Rijeka. We were invited and asked to focus on the phenomenon of tourism. At first we weren't sure what to do, but then we started getting interested in associated attributes, including hospitality. We studied the history of the city and found out, for example, that it was a spa that even people from Czechoslovakia visited.

What was the actual situation? What were the rules What approach did you take?

We turned to small civic associations, established contacts, tried to understand how the city works, all the more so because the city council assigned us one specific place to focus on – a typical small square by the sea. As if it was an

a na dané místo ho postavíme. Ego umělce kontra téma vyplývající z charakteru místa. Byli jsme tedy omezeni dvojím – tématem a prostorem. A bylo na nás, co z toho vytěžíme.

Při procházkách městem jsme objevili památník z roku 1973 vytvořený Zdenkom Kolaciom, kterého jsem do té doby neznala. Byl fantastický, rozměrem, zpracováním, mírou abstrakce… Všechny ostatní sochy ve městě jsou spíše banální, kýčovité, podobně jako v řadě dalších evropských měst, Bratislavě, Vídni, Budapešti. Tím, co mě začalo zajímat, byl právě přerod figurace v abstrakci, něčeho obecně sdíleného v nepřijatelné, navíc v téhle formě, plastice ve veřejném prostoru, v kameni, v jugoslávském prostředí. Pak jsme zjistili, že jedinou ženou, které zde byl památník věnován, byla mytologická Lýgie, všechno ostatní byli muži.

Takto jsme začali skládat základní kameny – a našly příběh žen, které vařily sůl. To nás velmi oslovilo. Šlo o ženy, které musely prokázat ohromnou sílu, lidskou sílu, aby se postaraly o své blízké. Zůstávaly doma, zatímco jejich muži odešli do Ameriky, pracovali na moři nebo bojovali ve válkách. Staraly se o děti, o rodiče… Pracovaly s tím, co měly… Žily nakonec u moře. Vařily sůl v hrncích na domácích sporácích a vyměňovaly ji za potraviny z udolí za horami, kde pěstovali kukuřici, brambory… Toto je podle mě podstata pohostinnosti. Žádný laciný turismus, ale nutnost se postarat o blízké i vzdálené členy komunity.

Téma se tedy začalo pomalu rýsovat, jak s ale ním zacházet? Současná figurativní plastika je velmi problematická. Nemohla jsem najít nic opravdu dobrého. A pořád jsem se ptala, jak by vlastně taková socha měla vypadat? Z čeho by měla být? Ta podstat je přece jinde, ne v tom, jak konkrétní historická postava, muž anebo žena, vypadala. Vybavíte si newyorské sufražetky v Central parku? Sousoší žen v historických šatech při diskusi. To ale přece nebyla podstata jejich přínosu. Po asi ročním výzkumu, při které jsem studovala realizace ve Státech, v Asii i Evropě, jsem se vrátila ke Kolácovu pomníku básníka

urban plan that we simply had to follow, ideally by bringing the finished work from the studio and putting it up on the designated spot. The ego of the artist versus the theme created by the character of the location. We were in essence limited by two things – topic and space, and it was entirely up to us what we'd make of it.

Walking around the city, we discovered a monument from 1973 created by Zdenko Kolacio, whom I hadn't known before then. It was fantastic, in terms of size, working, degree of abstraction… The other sculptures in the city are quite banal, kitschy, similar to many other European cities – Bratislava, Vienna, Budapest. I became interested in the rebirth of figuration in abstraction, something generally communicated in an unacceptable, moreover in this form, sculpture in public space, in stone, in the Yugoslav environment. Then we learned that the only woman to whom a monument was dedicated here was the mythological Ligea, all the others being dedicated to men.

This is how we began to lay the foundation stones – and found the story of the women who boiled saltwater, which we found fascinating. These were women who had to demonstrate tremendous strength – human strength – in order to take care of their loved ones. They stayed at home to take care of children and parents while their men went to America, worked at sea or fought in wars. They worked with what they had – after all, they lived by the sea. They boiled saltwater in pots on home stoves and exchanged it for food from the valleys beyond the mountains where corn, potatoes and other crops were grown. In my opinion, that's the essence of hospitality. Not cheap tourism, but the necessity of taking care of close and distant members of the community.

So the topic slowly began to take shape, but how to grasp it? Contemporary figurative sculpture is highly problematic, and I couldn't find anything of exceptional quality. And I kept asking myself – what should such a statue actually look like? What should it be made of? After all, the essence is elsewhere, not in how a specific historical figure – man or woman – looked. Do you

Vladimira Nazora. Jeho práci věnovanou jednomu muži jsme se rozhodli přenést a věnovat skupině žen.

Trienále SEFO věnované monumentům pro mě pak otevřelo řadu dalších možností. Na základě zkušeností s městským prostorem jsem se i zde, v Olomouci, brzy dostali k crikvenické realizaci – která vlastně docela náhodou zarezonovala v souvislosti s místním Náměstím hrdinů. Najednou jsme měli obsahovou spojitost – na nás pak bylo jen najít to správné místo.

Jak jste se vyrovnávala s osobní stránkou věci?

IN: Ty příběhy jsou skutečně často velice smutné. Ale pokud bychom je nenatočily, ztratili byl se. Zmizely by spolu s těmi ženami – všechny už jsou samozřejmě v jistém věku. Bolestivost vyvážil právě náš zájem.

Musela to být strašně náročná zkušenost – jednak umělecká, protože jste se museli poměrně rychle zorientovat na novém místě, ale také organizační a produkční. Veřejný prostor je Vaše klíčové téma, působnost v něm, jeho diskutování a vyjednávání. Pro to, aby bylo možné konkrétní realizaci využít k moderaci, je ale potřeba se sama cítit bezpečně a jistě. Podařilo se Vám to? Podařil se crikvenický monument?

Ano, bylo to skoro jako bychom plnili případovou studii – přijdete do cizího města, cizí země, co tam budete dělat? S kým budete spolupracovat? Na jaká témata se zaměříte? Nemůžete někam přijít a říct: „Toto je podle mě zajímavé. Takto by to mělo být." Proto je spolupráce s místními tak důležitá.

V případě Crikvenice jde vlastně o docela nepochopitelný příběh, navzdory konkrétnímu pozvání. Od začátku tady byl politický konflikt mezi sociálně-demokraticky orientovanou Rijekou a pravicovou Crikvenicí, reprezentovanou velmi konzervativním primátorem. A náš památník se stal jeho obětí. Těsně před Vánoci

remember the New York suffragettes in Central Park–a sculptural group of women in historical dresses having a discussion? But that wasn't actually the essence of this piece. After about a year of studying realisations in the States, Asia and Europe, I returned to Kolacio's monument to the poet Vladimir Nazor. We decided to transfer his work dedicated to one man and devote it instead to a group of women.

The SEFO Triennial dedicated to monuments then opened up a number of other possibilities for me. Based on my experience with urban space, I soon got (even here in Olomouc) to the Crikvenica realisation, which actually quite coincidentally resonated in connection with the local Náměstí hrdinů (Heroes' Square). Suddenly we had a connection in terms of substance – then it was just up to us to find the right place.

How did you come to terms with the personal side of things?

These stories are often truly heartbreaking. But if we didn't record them, they'd be lost forever. They would disappear along with those women – all of them are quite old. The pain was balanced out by our interest.

It must have been a terribly demanding experience – both artistically, because you had to orientate yourself in a new place relatively quickly, but also organisationally and production-wise. Public space – the activity in it, its discussion and negotiation – is your key topic. In order to be able to use a specific implementation for moderation, however, you need to feel safe and secure yourself. Were you able to reach this state? Was the Crikvenica monument successful?

Sure, it was almost like we were doing a case study – you come to a foreign city, a foreign country, what are you going to do there? Who are you going to work with? What topic will you focus on? You can't just go somewhere and announce: 'In my opinion, this is interesting. This is the way it should be.' That's why cooperation with the locals is important.

2019 , kdy měla být vypsána veřejná soutěž, totiž primátor projekt v podstatě z osobních důvodů zastavil.

Během jeho přípravy jsem nahrávala rozhovory s místními ženami, těmi, které vařily sůl. Měli jsme místního kameramana, konzultovali s místním historikem, seznámili jsme se s řadou rodin. V muzeu nám pomáhali s překladem z místních dialektů do angličtiny. U slovenského Fondu na podporu kultury národnostních menšin jsme získali finance na jejich produkci a výrobu jednoho segmentu památníku. Obojí jsme chtěli muzeu – městskému muzeu v Crikvenici – věnovat. A primátor to zakázal. Dar pak nepřijala ani Rijeka. Rozumíte tomu? Nepřijali vzpomínky svých vlastních občanek.

Klíčovou otázkou v případě trienále SEFO pak bylo, zda je v jeho rámci celý příběh něčím zajímavý. A ukázalo se, že ano. Je hodně komplexní, zahrnuje práci s místními obyvateli, s institucemi, s lokálním tématem, proměny figurální plastiky, posuny mezi prožitkem, záznamem a sdílením… V Olomouci se podařila jedna podstatná věc – zasadit objekt do veřejného prostoru. Dokonce jsme dočasně přejmenovali nám. Národních hrdinů na Národních hrdinů a hrdinek.

V Crikvenici však také příběh pokračuje, nechci se vzdát. Teď má město novou primátorku, ženu, v muzeu pracují také především ženy. Muzeum však nemá dostatečnou sílu, potřebuje politický souhlas. Uvidíme, co se stane.

Odnášíte si z toho sama nějaké poučení?

Poučení spočívá v tom, že vytvoření díla pro veřejný prostor představuje nesmírně složitý úkol. I když vyhrajete soutěž nebo spolupracujete s kurátory, spolupracujete s místními lidmi, památkáři a dalšími zainteresovanými stranami, nemusí to nutně znamenat, že je vše vyřešeno. Do procesu mohou vstoupit politické boje a konflikty. Je důležité si uvědomit, že vytvoření díla ve veřejném prostoru může být dlouhý proces; musíte vytrvat a udržet zájem o jeho realizaci.

With Crikvenica, the story is actually quite inconceivable, despite the specific invitation. From the beginning, there was a political conflict between the social democratic-leaning Rijeka and the right-wing Crikvenica with its very conservative mayor, to whom our memorial fell victim. In the days before Christmas 2019, as the public tender was to be announced, the mayor basically stepped in and quashed the project for personal reasons.

As the project was being prepared, I recorded interviews with local women – those who had boiled seawater for salt. We had a local cameraman, consulted with a local historian, and met with many families. The museum staff helped us translate from local dialects into English. We obtained funding from the Slovak Fund for the Support of the Culture of National Minorities for their production and the creation of one segment of the monument. We wanted to donate both of them to the town museum in Crikvenica. But the mayor wouldn't allow it. The gift was then turned down even by Rijeka. Does that make any sense? They rejected the memories of their own citizens.

The key question in the case of the SEFO Triennial was whether there was something interesting in the whole story. It seems the answer was yes. It is very complex: it includes work with local residents, with institutions, with the local theme, transformations of figurative sculpture, shifts between experience, recording and sharing... In Olomouc, there was one major accomplishment – placing the object in public space. And we even managed to have the name of the square changed temporarily from the Square of National Heroes to the Square of National Heroes and Heroines.

But the story continues in Crikvenica – I don't want to give up. The town has a new female mayor, and the people working at the museum are mostly women. The problem is, though, that the museum lacks sufficient power – it needs political approval. We'll se what happens.

Have you learned anything from all of this?

The lesson here is that creating a work for public space is incredibly difficult. Even if you win a competition or work with curators, work with local people, preservationists and other stakeholders, it doesn't necessarily mean that everything is going to go smoothly. You might just find yourself in the middle of a political battle. It is important to realise that creating a work in public space can be a long process; you have to be persistent and maintain interest in seeing things through to the very end.

Platí totéž také pro angažmá umělce ve veřejném prostoru obecně? Má být umělec v jeho rámci aktivní? A jaké prostředky může nebo má volit?

Být aktivistou a být umělcem aktivně přítomným ve veřejném prostoru jsou dvě různé věci. Umělecké dílo vzniká nějakou dobu. Pokud má ve veřejném prostoru fungovat, musí sledovat lidi, kteří v něm žijí. A to se nedá udělat za tři dny. Samozřejmě jde také o to, jestli se bavíme o dlouhodobé záležitosti, nebo o dočasném vstupu, jakým jsou naše garáže. Musíte být velmi citliví ke všem vrstvám, které váš vstup zahrnuje, od historie až po fyzičnost, po estetiku.

Role umělců v revolučních časech nebo v době politických změn je v zásadě občanská. Mám své povolání – a do veřejného prostoru vstupuji jako občan. Platí to i pro současnou situaci na Slovensku, náhlé politické změny, agresivní, nekulturní politiku nebo přímo akt ničení kultury. Do veřejného prostoru vstupuji jako aktivistka, která chce kulturu zachránit. Můj vstup nemá podobu uměleckého díla, je protitlakem – oponuje tomu, co se děje, je pojmenováním. Umělecké dílo jako abstrakce je za podobné situace nástrojem slabým.

To, co máme jako umělci k dispozici, je zvýšená citlivost. Proto jsme tak často ve vytváření veřejného tlaku první. Je však potřeba dodat, že to nestačí. Musíte spolupracovat s mnoha skupinami napříč celou společností.

Když se vrátím nazpět k monumentům, myslíte, že ještě máme jako společnost sílu vytvořit monument, který by nebyl parciální, nebyl mockumentem, byl skutečně univerzální a spojoval celou společnost?

To je velmi těžké říci. Týká se to estetiky. Týká se to ekologie. Týká se to citlivosti. Možná se určitá oblast, třeba střední Evropa, na něčem shodne. V rámci stejného projektu, jehož byl součástí Pamätníku ženám, ktoré varili soľ, se Jiří Kovanda věnoval kriticky ohrožené jadranské fukusce. To se mě silně dotklo. Byl to vykřičník, malý, někde na břehu moře, ale silný.

Does the same also apply to the engagement of artists in public space in general? Should an artist take an active approach in this sense and what means should they employ?

Being an activist and being an artist actively present in public space are two different things. A work of art takes some time to create, and if it is to function in public space, it has to be followed by the people living in that space. This can't be accomplished in a matter of days. Of course, it also depends on whether we are talking about long-term issues or a temporary installation like our garages. You have to be very sensitive to all the layers of your project, from history to physicality to aesthetics.

The role of artists in revolutionary times or in periods of political change is fundamentally civic. I have my profession, and I enter the public space as a citizen. This also applies to the current situation in Slovakia, i.e. sudden political changes, aggressive, uncultured politics or the direct act of destroying culture. I enter the public space as an activist who wants to save culture. My involvement does not take the form of a work of art, it is counter-pressure – it opposes what is happening, it is an act of putting a name to something. A work of art like abstraction is a weak tool in such situations.

Our added value as artists is heightened sensitivity, which is why we are often among the first to create public pressure. But I should add that this is not enough. You have to cooperate with many groups across the whole of society.

Going back to monuments, do you think we still have the power as a society to

Myslím, že jsme spíše v období revize toho, co už existuje. To, co existuje, bychom neměli vyměňovat – kříž za červenou hvězdu, červenou hvězdu za kříž. To jsou skutečně ideologické akty. Měli bychom to, co máme kriticky komentovat.

Ptám se proto, že monumenty mají dvojí časovost – cílí na věčnost, zároveň vyplývají z aktuální každodennosti. Každodennost přitom dnešku jednoznačně dominuje, na věčnost místy ani nezkoušíme aspirovat. Politika je populistická, rychlá, každodenní. Do veřejného prostoru vstupujeme spíše kriticky, negativně.

IN: Umění má naštěstí tu výhodu, že nemůže být univerzální, ale chce být udržitelné. Jde mu o dlouhodobou vizi. Pokud takto pracujeme, je to dobře. V tom vidím velké pozitivum.

create a monument that is not partial, that is not a mockument, that is truly universal and unites society as a whole?

It's really difficult to say. There are the issues of aesthetics, ecology, sensitivity. Maybe a certain territory, perhaps Central Europe, could agree on something. In the same project that included Memorial to the Women Who Boiled Saltwater, Jiří Kovanda focussed on the critically endangered Adriatic fukuska. That really touched me. It was an exclamation point, small, somewhere on the seashore, but strong. I think we're more in a period of revising what already exists. We shouldn't exchange what exists – a cross for a red star, a red star for a cross. Those are truly ideological acts. We should critically address what we have.

I ask because monuments have a double temporality – they aim at eternity, but at the same time they emerge from current everyday life. At the same time, everyday life clearly dominates today, and in places we don't even try to aspire to eternity. Politics is populist, fast, mundane, and we enter public space critically, negatively.

Luckily, art has the advantage in that it can't be universal, but at least it wants to be sustainable. It has a long-term vision. And if we keep working in this vein, that's a good thing. I see it as something very positive.





a
b

a Zdenko Kolacio (1914–1987): Památník spisovatele Vladimíra Nazora (1876–1949), 1973
Promenáda Vladimíra Nazora, Crikvenica, Chorvatsko

b Zdenko Kolacio (1914–1987): Památník spisovatele Vladimíra Nazora (1876–1949), 1973

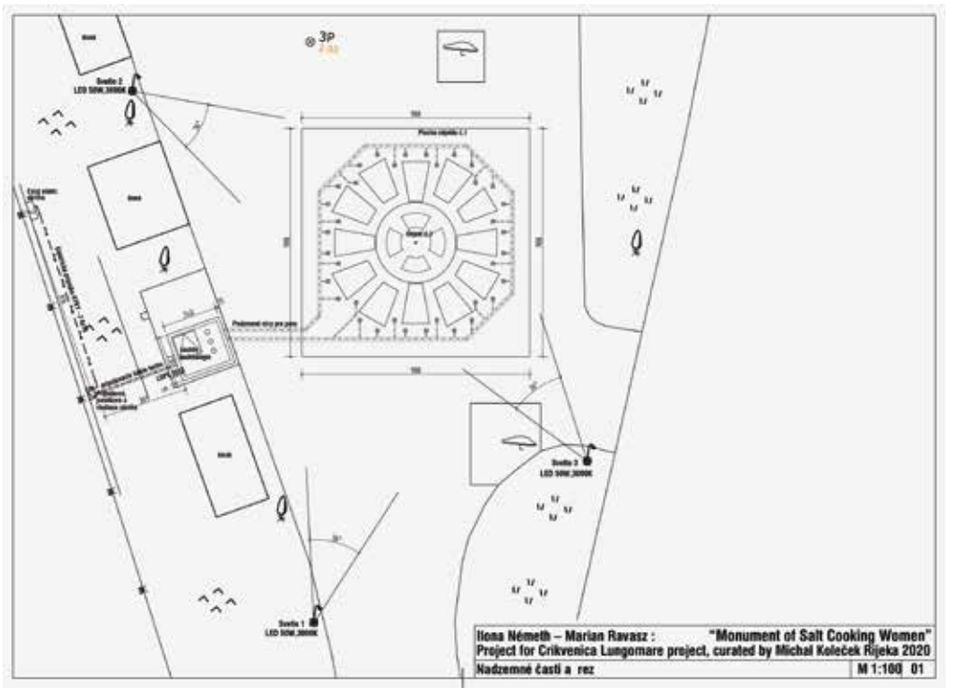
„Básníkovi, partyzánovi, akademikovi, státníkovi Vladimíru Nazorovi, který dětem vyprávěl o slovanských pověstech, o chorvatských králích, o Veli Jožovi, o Galiotovi, o městech Istrie, o medvědovi Brundovi a kráse přírody. 30.5.1973. Sněm Chorvatské republiky a obec Crikvenica v tomto pamětním kameni.

a Zdenko Kolacio (1914–1987): Memorial of writer Vladimir Nazor (1876–1949), 1973
Vladimir Nazor Promenade, Crikvenica, Croatia

b Zdenko Kolacio (1914–1987): Memorial to writer Vladimir Nazor (1876–1949), 1973

„To the poet, partisan, academic, statesman Vladimir Nazor, who told children about Slavic myths, Croatian kings, Veli Jož, Galiot, the cities of Istria, Brund the bear and about the beauty of nature. 30.5.1973. The Assembly of the Republic of Croatia and the municipality of Crikvenica in this memorial stone.





a

b

a Situační mapa města Crikvenica s vyznačením polohy původního Památníku Vladimíra Nazora (Promenáda Vladimíra Nazora) k nově navrhovanému Památníku ženám, které vařily sůl před hotelem Miramar na Strossmayerově náměstí . Součástí památníku je také procházka podél pobřeží Jaderského moře od Památníku Vladimíra Nazora k navrhovanému Památníku ženám, ktoré varili soľ.

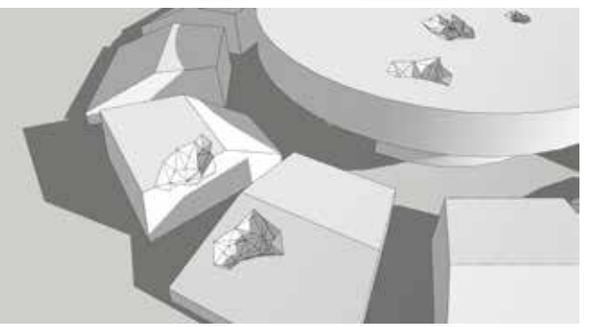
b Situace s umístěním návrhu nového památníku v měřítku 1:100

a Situation map of Crikvenica showing the location of the original Vladimir Nazor Memorial (Vladimir Nazor Promenade) to the newly proposed Memorial to Women Who Cooked Salt in front of the Miramar Hotel on Strossmayer Square. The memorial also includes a walk along the Adriatic coast from the Vladimir Nazor Memorial to the proposed Memorial to Women Who Cooked Salt.

b Situation with the location of the design of the new memorial at a scale of 1:100







a

b

c

a Vizualizace1 – Památník ženám, ktoré varili soľ. Umístění je na původním místě kašny. Matriál bílý pohledový beton. Průměr 770 cm

b c Vizualizace 1.– 3. Památník ženám, ktoré varili soľ Kousky solného kamene ze solného dolu Praid v Rumunsku jsou umístěny v betonu – postupně mizí / vypařují se z betonu.

a Visualization1 – Memorial to Women Who Cooked Salt The location is on the original site of the fountain. Matrial white postcard concrete. Diameter 770 cm

b c Visualization 1.– 3. Memorial to Women Who Cooked Salt. Pieces of salt stone from the Praid salt mine in Romania are set in concrete – gradually disappearing / evaporating from the concrete.







a

b c

a Bratislava, Handiwork pred Domom umenia, Kunsthalle Bratislava, Námestie SNP pri výstave: Nulté roky, Dom umenia, Bratislava, 2012

b reinstalace v Šamoríně v roce (2006)

c reinstalace v Žilině v roce (2006)

a Bratislava, Handiwork in front of the House of Arts, Kunsthalle Bratislava, SNP Square at the exhibition: The Zero Years, House of Arts, Bratislava, 2012

b reinstallation in Šamorín (2006)

c reinstallation in Žilina (2006)

Efeméry.
Vše je naše![1]

Ephemera.
Everything is ours![1]

Ádám Albert

V posledních několika letech jsem se zabýval klíčovým a mírně obskurním momentem maďarských dějin – obdobím rozpadu rakousko-uherské monarchie následujícím po první světové válce a poslední etapou levicového politického přeskupení probíhajícím v jejím rámci. Zaměřil jsem se na jeden konkrétní den období republiky rad, která nahradila Károlyiho vládu na pouhých 133 dní, a sice na 1. 5. 1919, přičemž jsem toto období zkoumal především prostřednictvím historického fotografického materiálu. Nesoustředil jsem se na politické, sociálně-historické otázky, ale na vizuální taxonomii složitějších pojmových systémů, jako je apropriace, deprivace a sociální nerovnost.

Můj zájem se soustředil na scénografii prvomájového průvodu, politickou vůli a uměleckou aktivitu, která usilovala o proměnu městského prostoru. Její cíle zahrnovaly odstranění ekonomické nerovnosti, politickou emancipaci nižších tříd a válečné trauma. V návaznosti na estetické paradigma nové politické ideologie se rázem proměnilo i městské prostředí. Tato proměna nebyla destruktivním gestem; budovy a sochy nebyly zničeny, byly zakryty nebo překryty. Nový politický řád zároveň budoval vlastní pomníky, tyto veřejné monumenty však byly efemérními instalacemi, (uměleckými) objekty.

Ve svém výzkumu jsem se snažil identifikovat tvůrce a stavitele instalací vztyčených po celém městě a označit místa tak, aby je bylo možné identifikovat na mapě. Výsledkem zvolené metodiky bylo systematické, taxonomické zpracování velkého množství vizuálních dat, tj. soupisu odvozeného z „pozitivistického“ přístupu, který byl vtělen do vizualizace dat zasazené do kartografického rámce.

Výchozím bodem mého výzkumu – a výstavy, která jej prezentovala – byla velkolepá oslava Komuny. S obsazením městského prostoru spojila komunistická strana počátek své vlády a stvrdila tak její legitimitu. Série kolektivních událostí, transformovaný a dekorovaný městský prostor i masy lidí, které se v něm pohybují, společně utvářejí a nesou význam.

The period of the disintegration of the Austro-Hungarian Monarchy after the First World War, and the last stage of the left-wing political realignment within it was an important and special moment in Hungarian history. I focused on one day, 1 May 1919, of the period of the Hungarian Soviet Republic, which replaced the Károlyi Government and reigned for only 133 days, primarily researching it through historical photographic material. My focus was not on political or historical events, but on mapping the visual taxonomy of more complex conceptual systems such as appropriation, deprivation, and social inequality.

My interest focused on the set design for the May Day parade of 1919, which reflected the political will and artistic activity that sought to transform the urban space. The aims of the Soviet Republic included the elimination of economic inequality, the political emancipation of the disenfranchised, and processing the trauma of war. The built environment was also transformed in an instant, in line with the aesthetic paradigm of the new political ideology. The transformation was not a destructive gesture; buildings and sculptures were not destroyed but covered up or covered over. At the same time, the new political order also erected monuments, but these public monuments were not long-term, timeless objects, but ephemeral installation (art) objects.

In my research, I also attempted to identify the designers and builders of the installations around the city and marked the sites on a map in an identifiable way. The chosen methodology resulted in a systematic, taxonomic processing of a large amount of visual data, that is, an inventory derived from a ‘positivist’ approach, which became manifested in data visualisation, embedded in a cartographic framework.

The starting point of my research and exhibition was one of the most spectacular events of the Hungarian Soviet Republic, May Day 1919. By occupying urban space, the Communist Party marked the beginning of its reign and established its legitimacy: a collective series of events, where the transformed and decorated urban

Historická fotografie

Moc a síla chemicky ustáleného obrazu byla zřejmá od samého vynálezu fotografie. Schopnost demonstrovat pravdu, respektive s ní manipulovat, využívat ji k propagandistickým účelům, byla s obrazem zachyceným objektivem spojována od konce 19. století. Fotografie zachycující události první světové války i vnitropolitické události proto byly pod veřejnou kuratelou – byly prostředkem k vykreslování obrazové „reality“, kterou si úřady přály vidět.

Díky fotografickému záznamu se z prvomájové Komuny 1919 stal nejlépe zdokumentovaný den v novověkých maďarských dějinách. Odbor fotografické propagandy, zřízený sovětskou republikou, organizoval profesionální fotografickou dokumentaci událostí, které lákaly také soukromé fotografy. Propagandistické snímky byly publikovány v denním tisku i tematických publikacích. Část z nich byla okamžitě předána do nově založeného Proletářského muzea a později převedena pod Maďarské národní muzeum. Dodnes se podobná tematicky uspořádaná fotoalba draží – tak jsem se k tématu nakonec dostal já sám.

Vnímání roku 1919 je ambivalentní, interpretace pokusu o proměnu společenské, hospodářské a politické struktury se neustále mění. Po pádu komunistické strany se nastoupil tzv. „bílý teror“ (1919–1921), někteří z účastníků politického hnutí zemřeli, byli uvězněni nebo emigrovali. V období mezi dvěma světovými válkami, v horthyovské éře, určoval vnímání sovětské republiky negativní politický přístup, reflektující jeho vlastní „rudý teror“. Naopak období politického přerodu po druhé světové válce, nový politický kurz, období státního socialismu, považoval události z března 1919 za základní kámen své legitimity. Od zavedení demokracie v roce 1989 existují obě interpretace paralelně, i nadále se pojí s politickou příslušností, dle níž tendují k první či druhé interpretaci.

Historical photography

From the invention of photography, the power and strength of chemically captured images was clear. The ability to shape the veracity of the image captured by the lens and to manipulate or use the image for propaganda purposes was already known from the end of the 19th century. Photographs of the First World War and of domestic political events were under constant scrutiny as a means of drawing the pictorial ‘reality’ that the authorities wished to see.

The photographic recording of the events of the Hungarian Soviet Republic made 1 May 1919 the best documented day in early modern Hungarian history. The Photographic Propaganda Department, established by the Soviet Republic, organised the professional photographic documentation of the events; in addition, private photographers were also attracted by the spectacular events. The resulting propaganda images were published in the daily press and in thematic publications. Some of the large numbers of images were immediately transferred to the newly founded Proletarian Museum, later a large part of them were taken the Hungarian National Museum. To this day, photo albums are auctioned off from time to time which contain thematically arranged materials; this is how I came across these fascinating pictures as well.

The perception of the events of 1919 is rather ambivalent, the way of interpretation of the attempt to transform the social, economic and political structure is constantly changing. After the fall of the Hungarian Soviet Republic, during the reactionary period of the so-called White Terror (1919–1921), some of those involved in the political movement died, went to prison, or emigrated. In the period between the two world wars, the Horthy era, a negative political approach determined the perception of the Soviet Republic since the ideological basis of the regime opposed the Red Terror. The period

Všechno je naše!

Název projektu z rámce uměleckého výzkumu je převzat z nápisu na budově ležící na Margitině ostrově v Budapešti, který zde byl právě 1. 5. 1919 slavnostně instalován. Jde o verš básně Endreho Adyho, nejvlivnějšího básníka moderní maďarské literatury počátku 20. století, nazvané Magyar jakobinus dala: „Zítra bude všechno naše, / pokud to budeme chtít, pokud se toho odvážíme.“ Báseň evokuje nejranější bod politické legitimizace kolektivistické sovětské republiky, Velké francouzské revoluce a maďarského jakobínského hnutí.[2] Krátký úryvek z Adyho básně si přivlastnila dělnická vláda a učinila z něj heslo hnutí za přeměnu vlastnických práv. Na propagandistické prvky Francouzské revoluce odkazovala sovětská republika i na dalších místech, například umístěním charakteristické frygické čapky na kopuli Královského hradu v Budíně. Na několika místech ve městě pak evokovala přímo maďarské jakobínské hnutí z konce 18. století, například vztyčením sarkofágu jeho někdejšího vůdce Ignáce Martinovicse na budínském Krvavém poli, místě jeho popravy.

V období komunismu byla proměna městské krajiny jednou z politických priorit. Přípravou jejího projektu pověřila revoluční vládní rada Tibora Szamuelyho, lidového komisaře pro veřejné vzdělávání. Mnoho lidí jeho příkazy následovalo z vlastní vůle, z politického nadšení; jiní byli vedeni spíše pudem sebezáchovy diktovaným strachem. Čas, který byl k dispozici, byl v každém případě krátký, a grandiózní plán mohl být uskutečněn pouze za aktivní spolupráce mnoha profesionálů. Bezprostřední inspirací se staly sovětsko-ruské oslavy, které Szamuely osobně znal (do Budapešti si přivezl skici a poznámky), a neoklasicistní, futuristicko-utopické stavební a urbanistické projekty Boulléeho a Ledouxe z 18. století. Propaganda se snažila prezentovat revoluční myšlenky a legitimizovat novou moc. Modernismus, jazyk aktivistického umění, se spojil s historizujícím realismem a vytvořil vizuální podobu prvomájové výzdoby města a prvků průvodu sovětské republiky.

of political realignment in Hungary following the Second World War, the new political regime of state socialism, on the other hand, saw the events of March 1919 as the cornerstone of its legitimacy. Since the introduction of multi-party democracy in 1989, the two approaches have lived in parallel in Hungary, alternating between one extreme to the other depending on political affiliation.

Everything is ours!

The title of my research-based installation was inspired by an inscription on a building on Margaret Island, Budapest, placed there exactly on 1 May 1919. The text fragment is a half-line taken from a poem entitled Hungarian Jacobin Song [Magyar jakobinus dala]: “Tomorrow everything will be ours / If we want it, if we dare,” written by Endre Ady, the most influential poet of modern Hungarian literature at the beginning of the 20th century. It evokes the earliest point of political legitimation of the collectivist Hungarian Soviet Republic, the Great French Revolution and the Hungarian Jacobin movement.[2] The short, highlighted excerpt from Ady’s poem was appropriated by the workers’ government, and it was turned into a slogan of the movement aiming for property ownership transformation. The Hungarian Soviet Republic also referred to propaganda elements of the French Revolution at other points, for example, by placing the characteristic frig cap on the dome of the Royal Castle of Buda, and by evoking the Hungarian Jacobin movement of the late 18th century in several places in the city, which included the construction of a sarcophagus of its former leader Ignác Martinovics on Vérmező in Buda, the site of their execution.

During the period of the Hungarian Soviet Republic, the political aspiration for a radical transformation of the cityscape was a priority, and the Revolutionary Governing Council entrusted the People’s Commissar for Public Education, Tibor Szamuely, with the task of directing the project. Many people carried out Szamuely’s firmly expressed will of their own free will, out of political enthusiasm, or driven by the survival

Na rozdíl od stylistického charakteru je rekonstrukce barevnosti vytvořených děl obtížná. Formální rozmanitost sochařských, stavebních a dekorativních prvků byla později homogenizována necitlivostí černobílé fotografické suroviny používané v daném období; emulze byla k červené barvě slepá. Z dobových popisů a korespondence víme, že lehké dřevěné konstrukce byly natřeny právě jí – červenou plakátovací barvou. Nic z toho nelze na historickém fotografickém materiálu ověřit. Je to však zdroj zvláštní, často surrealistické, futuristické atmosféry, kterou snímky evokují.

Historická fotografie
jako oblast výzkumu

Viditelnou látkou mého výzkumu jsou tři velké skupiny artefaktů. Ve své práci jsem hledal ty příběhy, v nichž se lokální, místní, konkrétní činy mění v globální, univerzální „pravdy". Při tvorbě instalace jsem vycházel z historických fotografií jednoduchých, konstruktivních staveb na předmostích, založených na zvláštních, geometrických základních formách. Metodický postup spočíval v analýze systému forem na fotografovaném snímku, jeho trojrozměrném přepracování v digitálním prostoru a následné rekonstrukci coby reálného objektu (modelu), který je samozřejmě mnohem menší než ten původní.

V případě Budapešti, rozdělené Dunajem, bylo použití mostů vždy důležitou součástí urbanistického využití prostoru. Dříve to byly mosty lodní, s výstavbou Řetězového mostu v polovině 19. století, kamenného mostu přes Dunaj, který zajišťoval přechod mezi Peští a Budínem, se z nich staly mosty mýtní. Po „podzimní revoluci růží", která proběhla po první světové válce, bylo 30. 11. 1918 zrušeno mostní mýto, které se zde vybíralo od roku 1703. Součástí oslav 1. 5. 1919 bylo také symbolické zahalení mostních celnic. Mýtné placené při vstupu na Markétin ostrov, které bylo vybíráno ještě v březnu 1919, pak bylo zrušeno zvláštním výnosem sovětské republiky, implicitně naznačujícím demokratizaci využívání „rekreačního prostoru" s parky a háji.

instinct dictated by fear. The time available for planning and execution was extremely short, and it was only with the active involvement of many professionals that the grandiose plan could be realised. The immediate inspiration for the programme came from the Soviet-Russian models that Szamuely had seen during his stay abroad (he also might have brought some brochures to Budapest) and the 18th century neoclassical, futuristic-utopian buildings and urban designs of Boullée and Ledoux. Propaganda was used to attempt to present the revolutionary ideas and legitimize the new power. The style of modernism, that is activist art and historicist realism combined, created the visuality reflected by the May Day decoration and parade elements of the Hungarian Soviet Republic. In contrast to the stylistic character, the reconstruction of the colour scheme of the works produced proved to be more difficult.

The formal diversity of the sculpture and building covers and decorative elements was homogenized for posterity by the insensitivity of the black and white photographic raw material used during the period (the emulsion was blind to the red colour), masking the red colour visible throughout the city in the reproduced images. We know from contemporary descriptions and correspondence that lightweight wooden structures were covered with red cloth. None of this is discernible in the historical photographic material. This is also the reason for the strange, often surreal, futuristic atmosphere that appears in the pictures.

Historical photography
as a research field

Three large groups of artefacts together create the visible fabric of my research. In my work, I searched for stories where local, concrete actions turn into global, universal 'truths'. When creating the installation Szabad Tér [Free Space], I took historical photographs of the strange, constructive structures on the bridgeheads, based on basic geometric forms, as my starting point. The methodological process consisted of analysing the form system in the photographed

Povolení bezplatného užívání všech mostů i městského parku bylo politickým aktem výroby a (re)distribuce zboží a služeb – a bylo tak vnímáno jako výraz vzniku nové, spravedlivější společnosti.

První soubor uměleckých děl je spojen s apropriací výše uvedených fyzických objektů/budov. Integruje komplexní formální a významové vrstvy v dioramatické instalaci. Kryty celnic, vyrobené z efemérních materiálů a nyní patrné pouze na fotografiích, byly rekonstruovány různým způsobem. Z překližky vznikl kryt celnice na mostě Ference Józsefa, z plexiskla té na mostě Markétině, červený vápenec z Tardosu byl využit pro Alžbětin most a z černého polyuretanu byl vyřezán kryt pro vstup (ještě jednou) na Markétin ostrov. Překližka evokuje levné, průmyslově užívané dřevité produkty, vápenec byl oblíbeným materiálem socialismu a připomíná dělnické hnutí, plexisklo odkazuje na transparentnost, motto revoluční doby, a polyuretanová pěna symbolizuje neurčitou, beztvarou povahu zmatečných událostí. Původní fotografický materiál byl následně, s pomocí konzol, takže se divák na snímky dívá v nakloněné rovině, intimní a edukativní, instalován na stěně. S jedinou výjimkou padly celnice za oběť ničivým vlivům následující světové války.

Vytvoření vazby mezi materiálem
a významem jako metodologický nástroj

Použití materiálu je prezentováno jako umělecký prostředek, který symbolizuje časovost a trvání událostí zachycených v díle. Použití efemérních, pomíjivých materiálů, jako je polyuretanová pěna, překližka nebo plexisklo, je v případě stavební plastiky nemyslitelné, ani jedno není vhodné pro trvalé použití v exteriéru. Tyto materiály demonstrují časové limity, přičemž naznačují dočasnost nebo změnu.

Naopak trvanlivé, patosem nasycené materiály, jako je vápenec Tardos, symbolizují přesný opak – nadčasovost a trvalost. Vápenec Tardos byl oblíbený zejména v období socialismu, protože díky své pevnosti a trvanlivosti byl vhodným uměleckým materiálem,

image, reconstructing it in three dimensions in digital space, and then reconstructing it as a real object in a much smaller size than the original.

In the case of Budapest, divided by the wide river Danube, the use of bridges has always been an important part of the utilization of urban space. This was previously realized in the form of a boat bridge, and then, with the construction of the Chain Bridge in the mid-19th century, with a stone bridge over the Danube, which provided a crossing between Pest and Buda, at the cost of a bridge toll. It was after the "Aster Revolution" which followed the First World War, that the bridge toll, which had been levied since 1703, was abolished on 30 November 1918. The decorations of 1 May 1919 also included covers for the buildings collecting the toll and the bridges themselves linking Pest with Buda, as well as the toll booths located at the entrance to Margaret Island, which were still operational until March 1919. Tolls charged for entering Margaret Island were abolished by a decree of the Hungarian Soviet Republic, democratising the use of this "recreational space" with its parks and groves. The production and (re)distribution of goods and services, for example allowing the free use for all of bridges and urban park, is a political act, which can be interpreted as a prelude to a new, more just society.

The first group of artworks began with the appropriation of the physical objects/buildings outlined above; I integrated the rich and complex layers of form and meaning of the group of artworks into a diorama-like installation. I have reconstructed the ephemeral customs house covers, which are now only visible in photographs, using a variety of materials.

The materials from which the reconstructions of the coverings were made can be seen as frames on wall-mounted brackets; they present historical photographs of the original customs house. These buildings, with one exception, were subsequently destroyed in the Second World War.

The customs house covers were reconstructed from raw materials carrying different meanings; I used plywood for the Ferenc József

odolávajícím času a nesoucím silné symbolické poselství. Volba materiálu tedy není jen estetickou záležitostí, ale má i hlubší význam, který odráží otázky dočasnosti, pomíjivosti a trvanlivosti.

Právě přivlastňování a reinterpretace dřívějších forem je mou vlastní intuitivní interpretační praxí.

Hipodrom
V bouřlivém politickém období po první světové válce, kdy došlo k rozpadu monarchie, zániku distribučních systémů a reorganizaci moci, byl nedostatek potravin. Důsledkem bylo založení komunitních zahrad v dříve městském prostředí. Také dostihové závodiště nacházející se vedle nádraží Keleti bylo za sovětské republiky takto využito. Vláda přijala řadu důležitých sociálních opatření, včetně zákazu pití alkoholu, opatření na ochranu dětí a zákazu hazardních her, a byly zakázány také dostihy. Hipodrom, který ztratil právo na existenci, tak mohl být dočasně využíván pro zemědělské práce.

Sádrová hlava koně
Félix Widder absolvoval vysokoškolské vzdělání na Maďarské královské škole kresby a malby jako žák Bertalana Székelyho, významné postavy konce 19. století. Model koňské hlavy, který zhotovil, se dochoval ve sbírce katedry anatomie a kreslení, na níž sám působím. Sádrová plastika byla do instalace zařazena jako kontrapunkt ke stylu předlohy, jejímu historizujícímu charakteru a roli koně v ikonografii výtvarného umění. Pokusy o proměnu průvodu a prostoru májové slavnosti představují eklektický obraz, který odpovídá výtvarné rozmanitosti současného Maďarska. Nová umělecká díla, sochařské krytiny a dekorace, které se objevily v městské krajině, jen částečně reprezentovaly progresivní/moderní umělecký jazyk dané doby.
Podkova
Hřebíky rozeseté kolem sádrové koňské hlavy evokují známou anglickou dětskou říkanku, která výmluvně rámuje subtilní souvislosti mezi zdánlivě vzdálenými věcmi v konceptuální i praktické rovině. Její slova zní:

* For want of a nail the shoe was lost.
For want of a shoe the horse was lost.
For want of a horse the rider was lost.
For want of a rider the message was lost.
For want of a message the battle was lost.
For want of a battle the kingdom was lost.
And all for the want of a horseshoe nail.

Galerie
Důležitou roli zde hraje jeden z nejlepších grafiků dané doby – Mihály Bíró. Bíró hrál vedoucí roli i při přípravě oslav, a to jak jako designér i tvůrčí profesionál s provozní odpovědností. Druhou ústřední postavou budapešťských slavností byl grafik, průmyslový výtvarník a scénograf Elek Falus, jehož úlohou bylo nicméně spíše plánování a organizace. Bíró vystudoval dekorativní sochařství na maďarské Národní královské škole užitého umění, poté se vydal na delší studijní cestu do zahraničí a byl výrazně ovlivněn anglickým hnutím Arts and Crafts, jeho levicovým myšlením a duchem. V roce 1910 se vrátil do Maďarska, kde začal pracovat jako návrhář plakátů a dekorativní sochař. Jeho ikonický plakát Népszava (Muž s kladivem) z roku 1911 se stal symbolem dělnického hnutí nejen v Maďarsku, ale i na mezinárodní úrovni. Jedním z výsledků mého výzkumu byl objev osobních předmětů souvisejících s Mihálym Bíró ve sbírce Maďarského národního muzea (včetně peněženky zdobené Mužem s kladivem), který propojuje umělcovu tvůrčí činnost s ideologickým rámcem, který ho ovlivnil.

Zařazení symbolu práce a marxistické definice peněz do Bíróovy peněženky vytvořilo zvláštní rozpor. Právě toto intelektuální napětí mě zaujalo, když jsem s využitím vizuálního rámce reprodukcí klasického umění vytvořil fotografickou zvětšeninu opotřebovaného koženého předmětu ve velikosti plakátu, která vizuálně propojila Bíróovo dílo s původní realizací.

Bridge customs house cover, plexiglas for the Margaret Bridge, red limestone from Tardos for the Elisabeth Bridge, and black polyurethane for the Margaret Island entrance. The plywood is reminiscent of the cheap wood used for decoration; the limestone was the favourite luxury stone of the socialist regime, commemorating the workers' movement; the plexiglass refers to transparency, the slogan of revolutionary times; and the polyurethane foam symbolises the vague, formless nature of confusing events.

Using the link between substance and meaning as a methodological tool
The use of materials is an artistic device that symbolises the temporality and duration of the action implied within the work. The use of ephemeral materials such as polyurethane foam, plywood or plexiglas is unthinkable in architectural sculpture, as they are not suitable for permanent outdoor use. These materials impose time limits, suggesting a sense of temporariness or change.

In contrast, durable, pathos-saturated materials such as Tardos limestone symbolise timelessness and permanence. Tardos limestone was particularly popular during the socialist era, as its strength and durability made it a suitable material for works of art that would last and carry a strong symbolic message. The choice of material is, therefore, not only a matter of aesthetics, but also has a deeper meaning, reflecting issues of temporality, temporariness and durability. The appropriation and reinterpretation of past forms has been my intuitive interpretative practice.

Hippodrome
In the turbulent political period after the First World War, with the dissolution of the Monarchy, the end of the distribution systems, and the reorganisation of power, there was a shortage of food, and the use of urban spaces for agriculture was considered. The picture I have appropriated displays a moment of urban planting. The racecourse next to the Keleti railway station in Pest was also transformed into a community garden during the Hungarian Soviet Republic. The Council Government took a number of important social measures: it introduced child welfare measures and banned alcohol and gambling; therefore, horse racing was prohibited as well. The hippodrome, which had lost its right to exist, was thus allowed to be used for temporary agricultural work.

Gypsum horse head
Félix Widder completed his higher education at the Royal Hungarian School of Fine Arts and Drawing as a student of Bertalan Székely, an important professor of art at the end of the 19th century. The horse head sculpture he created was thus preserved in the Collection of the Department of Anatomy and Drawing in Art. The plaster sculpture was included in the installation due to the style of sculpting, its historicist character, and the role horses play in the iconography of fine art, as a counterpoint. Indeed, the attempts to transform the space for the May Day parade present an eclectic picture, in keeping with the visual artistic diversity of contemporary Hungary. The new artworks, sculptural coverings and decorations only partially represented the progressive/modern artistic language of the period.

Horseshoe nail
The horseshoe nails scattered around the plaster horse's head appear as fodder or horse feed, deliberately evoking the English nursery rhyme, which eloquently frames the subtle connections between seemingly distant things on both a conceptual and practical level. The English nursery rhyme goes like this:

*

Wallet
Mihály Bíró, one of the best graphic and poster designers of the era, plays an important role in the exhibition. Bíró played a leading role in the creation of the 1 May 1919 city installation, both as a designer and as a creative professional with operational responsibilities. The other

Vitráže

Další z prvků představují vitráže. Vitrážová konstrukce s názvem „Rubáš“ byla s výzkumným projektem propojena svými klíčovými prvky, materiálem a barevností. Dílo evokuje dekorace známé ze současných fotografií (Budapešť „oblečená do červené“), zejména drapérie a závěsy, které mají v interiéru často dočasnou, přechodnou funkci. V tomto případě však existuje rozpor mezi materiálem a funkcí: zatímco drapérie jsou dočasné, vitráže, z nichž je dílo vyrobeno, jsou mimořádně trvanlivé, téměř věčné, což podtrhuje patetičnost díla.

central figure in the Budapest installation works was Elek Falus, graphic artist, industrial artist and set designer, whose role was more to design and organise the architectural installation works. Bíró studied decorative sculpture at the National Royal Hungarian School of Applied Arts and then went on an extended study trip abroad. He was greatly influenced by the Arts and Crafts movement in England, its left-wing thinking and spirit. In 1910 he returned to Hungary, where he was employed as a poster designer and decorative sculptor. His iconic 1911 Népszava poster: Man with a Hammer became a symbol of the workers' movement, not only in Hungary but internationally as well. As one of the results of my research, I found personal objects of Mihály Bíró (including his wallet decorated with the Man with a Hammer) in the Collection of Unique Objects of the Hungarian National Museum. This made it possible to draw parallels between the artist's creative activity and the ideological framework that influenced him.

The inclusion of the symbol of the workers' movement and the Marxist definition of money on Bíró's wallet created a strange contradiction. It was this intellectual tension that interested me when, using the visual framework of classical art reproductions, I made a poster-sized photographic enlargement of the worn leather object, which visually linked Bíró's work back to the original poster.

Stained-glass

The exhibition included another large installation piece. The stained-glass construction entitled Veil (Drapery) is linked to the research project by its most important characteristics: its material and its use of colour. The work evokes decorations familiar from contemporary photographs (Budapest “dressed in red”), especially drapes and curtains, which often have a temporary, transitory function in an interior. However, in this case, there is a contradiction between material and function: while draperies are temporary, the stained glass that the work is made of is extremely durable, almost eternal, which underlines the sublime quality of the work.

1 Výstava byla k vidění od 28. 3. do 1. 7. 2018 v Petőfiho literárním muzeu, respektive Muzeu Kassáka Lajose a nesla název „Verše z básně Endre Adyho, Maďarská jakobínská píseň“. Byla prezentována v pavilonu na Markétině ostrově.

2 Tajné politické hnutí organizované pod vlivem politických myšlenek Francouzské revoluce, vedené Ignácem Martinovicsem, jehož členy byli hrabě Jakab Sigray, József Hajnóczy, Ferenc Szentmarjay, Pál Őz, János Szolárcsik (1794–1975).

1 The exhibition was on display between 28 March and 1 July 2018, at the Petőfi Literary Museum, Kassák Lajos Museum. The title of the exhibition was a line taken from a poem by Endre Ady entitled Hungarian Jacobin Song, which was also displayed on a pavilion on Margaret Island.

2 A clandestine political movement beween 1794-1975, organised under the influence of the political ideas of the French Revolution. It was led by Ignác Martinovics, and members were Count Jakab Sigray, József Hajnóczy, Ferenc Szentmarjay, Pál Őz, and János Szolárcsik.

Bibliografie

Vörös Boldizsár. Erasing the past for good? Historical figures in Hungarian social democratic and communist propaganda 1890–1919 [„A múltat végképp eltörölni”? Történelmi személyiségek a magyarországi szociáldemokrata és kommunista propagandában 1890–1919]. Társadalom- és művelődéstörténeti tanulmányok 33. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Történettudományi Intézet, 2004

March Bloch. The historian's profession [A történész mestersége]. Budapest: Osiris Kiadó, 1996

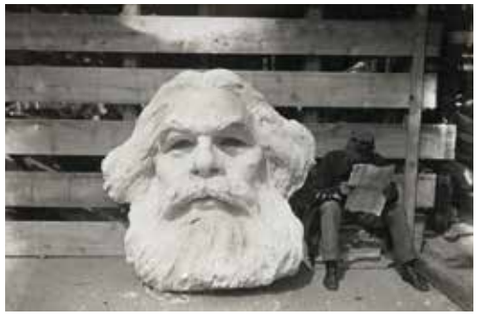
Bibliography

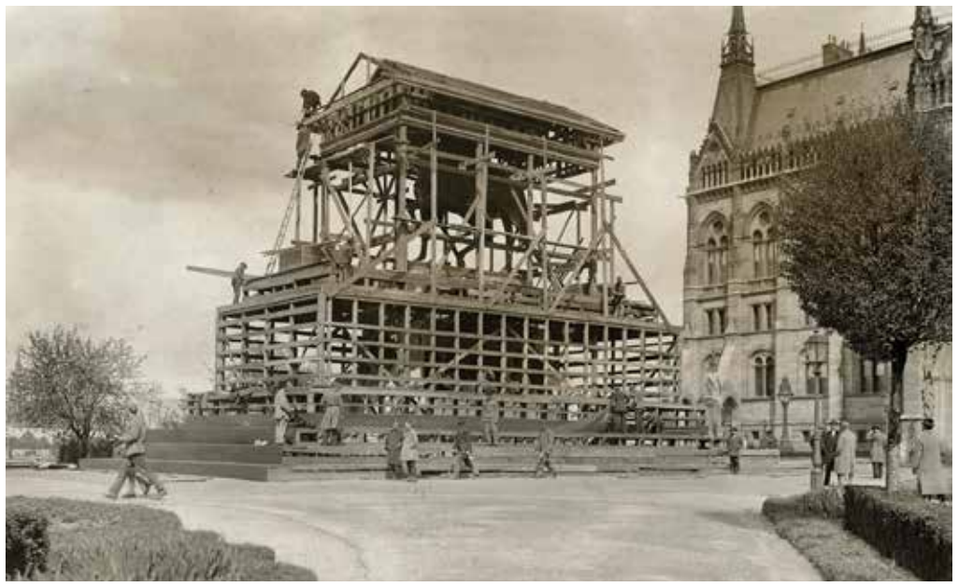
Stemlerné Balog Ilona. History and photography [Történelem és fotográfia]. Budapest: Osiris kiadó, 2009

Farkas Zsuzsa, Papp Júlia. The beginnings of art photography in Hungary [A műtárgyfényképeszés kezdetei Magyarországon (1840-1885)]. A magyar fotográfia forrásai 4. Budapest: Magyar Fotográfiai Múzeum, 2007

Noémie Etienne. The Art of the Anthropological Diorama: Franz Boas, Arthur C. Parker, and Constructing Authenticity. Berlin: De Gruyter, 2021.









a b

c

d

a Hlava Karla Liebknechta a Ervina Szabóa pro májové oslavy, duben 1919, MNM

b Hlava Marxe určená pro adaptaci Monumentu milénia, květen 1919, BTM-KM

c János Müllner: Stavba Domu práce zakrývající sochu Gyuly Andrássyho před parlamentem, duben 1919, MNM

d Pouliční plakát Mihályе Biróa a Róberta Berényho, 1919, Fortepan-75866

a Head of Karl Liebknecht and Ervin Szabó for May Day, April 1919, MNM

b Head of Marx made for the transformed Millennium Monument, May 1919, BTM-KM

c János Müllner: Construction of the House of Work covering Gyula Andrássy's statue at the Parliament, April 1919, MNM

d Poster by Mihály Biró and Róbert Berény on the street, 1919, Fortepan-75866









a

b c

d

a János Müllner: Rekontrukce Monumentu milénia. 1.5.1919, BTM-KM

b Vítězné oblouky na ulici Lajose Kossutha, 1.5.1919, FSZEK BGY

c Müllner János: Výroba dekorací na Köröndu, duben 1919, MNM

d Vyzdobené předmostí ostrova Margaret, duben, 1919, HTIM

a János Müllner: The transformed Millennium Monument. 1 May 1919, BTM-KM

b Triumphal arches on Kossuth Lajos Street, 1 May 1919, FSZEK BGY

c Müllner János: Decorations being made at the Körönd, April 1919, MNM

d The decorated bridgehead of the Margaret Island, April 1919, HTIM







a

b

c

a Ádám Albert: Zahalené mýtné brány č. 2. Dav směřující z Pešti do Budína na Alžbětině mostě, 2018, giclée print, vápenný kámen, 24×34 cm, soukromá sbírka

b Ádám Albert: Zakryté mýtné budky № 2. Dav mířící z Pešti do Budína na Alžbětině mostě, 2018, giclée print, vápenec, 24×34 cm, soukromá sbírka

c Ádám Albert: Zahalené mýtné boudy, instalace, 2018 Kassák Múzeum

a Ádám Albert: Covered Up Toll Collector Booths No. 2. Crowd heading from Pest to Buda at the Elisabeth Bridge, 2018, giclée print, lime-stone, 24×34 cm, private collection

b Ádám Albert: Covered Up Toll Collector Booths № 2. Crowd heading from Pest to Buda at the Elisabeth Bridge, 2018, giclée print, lime-stone, 24×34 cm, private collection

c Ádám Albert: Covered Up Toll Collector Booths, installation, 2018 Kassák Múzeumd



Ádám Albert: Všechno je naše! (Volný most) č. 2. 2018, vápenec, 37x27x16 cm, soukromá sbírka

Ádám Albert: Everything is ours! (Free bridge) No. 2. 2018, lime-stone, 37x27x16 cm, private collection







a

b c

a Ádám Albert: Všechno je naše! (Historie)2018, instalace, koňská hlava (Félix Widder: Studie koně, 1894, sádra, 64 × 62 × 28 cm, sbírka Katedry umělecké anatomie, kresby a geometrie, Maďarská univerzita výtvarných umění, Budapešť), podkovovitý hřebík

b Ádám Albert: Všechno je naše! (Zahrada) 2018, instalace, nerezová ocel, tráva/hlína, 35x60x3 cm, soukromá sbírka

224 podkovovitý hřebík

a Ádám Albert: Everything is ours! (History) 2018, installation, horse head (Félix Widder: Horse study, 1894, plaster, 64 × 62 × 28 cm, collection of the Artistic Anatomy, Drawing and Geometry Department, Hungarian University of Fine Arts, Budapest), horseshoe nail

b Ádám Albert: Everything is ours! (Garden) 2018, installation, stainless steel, grass/soil, 35x60x3 cm, private collection

c horseshoe nail





a

b

a Brázdění půdy na dostihovém závodišti 28.3.1919, 165 × 23 cm, BTM-KM

b Ádám Albert: koňská hlava, ambrotypie, 2021, 225 30 × 24 cm, soukromá sbírka

a Harrowing the soil of the horse race course 28 March 1919, 165 × 23 cm, BTM-KM

b Ádám Albert: horse head, ambrotype, 2021, 30 × 24 cm, private collection

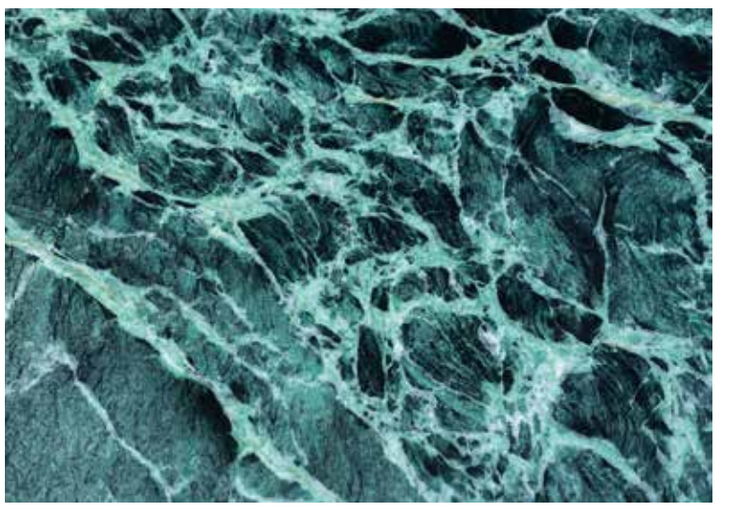


Ádám Albert: Všechno je naše! (Peněženka Mihálye Biróa), 2018, bromostříbrný želatinový tisk, 104 × 74 cm, soukromá sbírka

Ádám Albert: Everything is ours! (Mihály Biró's wallet), 2018, gelatin silver bromide print, 104 × 74 cm, private collection







a b

c

a Ádám Albert: Všechno je naše! (Vitrína), 2018, mramor, sklo, 195 × 120 × 60 cm, soukromá sbírka

b Ádám Albert: Všechno je naše! (Vitrína), 2018, mramor, sklo, 195 × 120 × 60 cm, soukromá sbírka

c mramor

a Ádám Albert: Everything is ours! (Showcase), 2018, marbel, glass, 195 × 120 × 60 cm, private collection

b Ádám Albert: Everything is ours! (Showcase), 2018, marbel, glass, 195 × 120 × 60 cm, private collection

c marbel



Ádám Albert: Všechno je naše! (Závěs), 2018,
vitráže, 66×44 cm, soukormá sbírka

Ádám Albert: Everything is ours! (Veil), 2018,
stained glass, 66×44 cm, private collection

Green Groag

Tobias Putrih
Ardalan SadeghiKivi

Jádrem umělecké praxe Tobiase Putriha je rozhraní mezi konkrétním, člověkem utvářeným prostředím a jeho myšlenkovými simulacemi. Přehodnocuje veřejné prostory a objekty definované nejrůznějšími koncepty architektury a designu. Mnoho Putrihových projektů je kolaborativních, koncipovaných ve spolupráci s architekty, filmaři, designéry, historiky umění a počítačovými programátory. Díla se stávají návrhy, maketami nebo čistě konceptuálními modely. Dočasná prostředí jsou konstruována z papíru, lepenky, překližky nebo světla. Ve spolupráci s Ardalanem SadeghiKivim, umělcem, designérem a počítačovým programátorem působícím na Massachusettském MIT prezentoval v rámci Trienále SEFO 2024 projekt s názvem Green Groag [Zelený Groag].

Pouští se do vysoce intelektuální hry se symbolickou rovinou architektury a jejího modernistického odkazu. Pojem monumentality nalézají v jemných nuancích formálních a významových posunů původních návrhů architekta, pocházejícího z Olomouce – Jacquese Groaga (1892–1962). Původem židovský autor pouze zázrakem přežil holokaust, aby svou kariéru završil ve spolupráci s vlastní ženou Jacquelin, výjimečnou interiérovou designérkou, v Londýně poloviny 20. století.

Green Groag

„Modernita znamená návrat k funkci masky," poznamenává Beatrice Colomina ve své eseji o složitém vztahu Adolfa Loose k vídeňským secesionistům. Tato funkce není míněna v tradičním smyslu, kdy maska poskytuje svému nositeli identitu. Raná moderna naopak obrací roli masky – a ta se stává ochráncem jedincovy identity. Architekt tak navrhuje ochranný štít, který klientům umožňuje intimně vyjádřit svou individualitu. Riziko, které přitom podstupuje, nebo dokonce nechává růst, spočívá v tom, že se tyto neviditelné, soukromé prostory zaplní nepořádkem a umožní, aby klientův nesprávně cílený vkus přebil primární architektonickou formu.

The core of Tobias Putrih's artistic practice is the interface between the concrete, man-made environment and its mental simulations. He re-evaluates public spaces and objects defined by various concepts of architecture and design. Many of Putrih's projects are collaborative, conceived in collaboration with architects, filmmakers, designers, art historians and computer programmers. The works become designs, maquettes or purely conceptual models. Temporary environments are constructed from paper, cardboard, plywood or light. In collaboration with Ardalan SadeghiKivi, an artist, designer and computer programmer based at MIT, he presented a project called Green Groag as part of the SEFO 2024 Triennial.

They engage in a highly intellectual play with the symbolic level of architecture and its modernist legacy. And find the notion of monumentality in the subtle nuances of formal and semantic shifts in the original designs of the Olomouc-born architect Jacques Groag (1892–1962). Originally Jewish, Groag only miraculously survived the Holocaust to complete his career in collaboration with his wife Jacqueline, an exceptional interior designer, in mid-20th century London.

Green Groag

"Modernity implies the return to the function of a mask," Beatrice Colomina observes in her essay on Adolf Loos's complex relationship with the Viennese Secessionists. This function is not meant in the traditional sense, where a mask provides an identity to its wearer. Instead, the early modernity inverts the role of the mask – it becomes a protector of an individual's identity. An architect thus designs a protective shield that allows clients to express their individuality intimately. The risk an architect takes or even encourages is that these invisible, private spaces will fill with clutter, allowing the client's misdirected taste to overrun the architectural form.

Jacques Groag se jako architekt na přelomu 20. a 30. let 20. století podílel ve Vídni na stavbě dvou stěžejních domů: na Loosově Mollerově domě a na Stoneboroughském domě Ludwiga Wittgensteina. Staré snímky interiérů toho prvního ukazují poměrně střídmý přístup k výzdobě. S explicitním formalismem Wittgensteinova designu pak bezprostředně kontrastuje záliba jeho sestry v antikvitách. Návrhy fasád obou domů působí jako funkční skořápky, čímž fakticky vytváří bezpečné, neregulované soukromé prostory, do jejichž designového řešení architekti nezasahovali. Jak však ukazují Groagovy návrhy pocházející z následujících desetiletí, jeho styl se vyvíjel a odrážel mnohem regulovanější modernistický provoz. Interiéry domů začaly napodobovat fasády. Tato proměna v Groagově tvorbě odráží širší trend přítomný v moderní architektuře, kde technologický pokrok a optimalizace výrobních procesů podnítily rozvoj průmyslového designu, jdoucí od frankfurtské kuchyně Margarete Schütte-Lihotzky po trubkový ocelový nábytek Antona Lorenze. Postupem času začala fasáda, původně prázdná ochranná maska, pronikat do prostor, které měla chránit.

Přestože změna probíhala postupně, moderna rozhodně nepřeválcovala tradiční způsoby bydlení, nelze přehlédnout funkční monumentalitu Loosových i raných Groagových fasád. Tvrdíme proto, že odpor k ornamentu, který Loos obhajoval jako ctnost a charakterotvorné cvičení, byl v následujících desetiletích tak úspěšný, že čisté, štítové fasády byly vnímány jako něco, co už není potřeba nadále chránit. Postupem času byly naopak tyto hladké geometrické plochy přetvořeny do uhlazených forem průmyslově vyráběného nábytku. Masově vyráběné a na trhu hojně prodávané předměty touhy nakonec nahradilo Loosovo ocenění jedinečného řemeslného zpracování. Přesto koncept ochranných fasád přetrval a vyvíjel se tak, že si žil vlastním životem s duchapřítomností, ztělesňující geometrickou jednoduchost pro ni samotnou. Toto pojetí ochrany se brzy posunulo směrem ke snaze o optimalizaci.

Jacques Groag worked as an architect on two seminal houses of late 1920s Vienna: the Moller House by Loos and the Stoneborough House by Ludwig Wittgenstein. Old photographs of the Moller House interiors show a relatively restrained approach to decoration. At the same time, the explicit formalism in Wittgenstein's design is immediately contrasted by his sister's penchant for collecting antiques. Both houses were designed with facades that acted as functional shells, effectively creating secure, unregulated private spaces where the architects didn't judge interior design choices. However, as Groag continued to design homes into the next decade, his interiors evolved to reflect a much more regulated modernist operation. House interiors started to mimic facades. This transformation in Groag's work reflects a broader trend in modern homes, where technological advances and optimized production processes spurred the development of industrial design, from Margarete Schütte-Lihotzky's Frankfurt kitchen to Anton Lorenz's tubular steel furniture. Over time, the facade, originally a blank protective mask, began penetrating the spaces it was meant to shield.

Although the change was gradual and modernity did not wholly overwhelm traditional ways of dwelling, the functional monumentality of Loos' and early Groag's facades cannot be overlooked. We argue that the resistance to ornamentation, championed by Loos as a virtue and a character-forming exercise, was so successful in subsequent decades that clean, shield-like facades were perceived as having nothing left to protect. Over time, these smooth geometric surfaces were reinterpreted into streamlined forms of industrially produced furniture. Mass-produced and heavily marketed objects of desire eventually replaced Loos' appreciation for unique craftsmanship. Nevertheless, the concept of protective facades persisted, evolving to take on a life of their own with a ghost-like presence, epitomizing geometric simplicity for its own sake. This notion of protection soon shifted towards the quest for optimization.

Monumentalita modernistické fasády 20. let 20. století vychází z její jedinečné funkčnosti – je to ochranná zeď, veřejné prohlášení, že soukromí majitele musí být zachováno. Následující desetiletí přinesla rozvoj vědeckého řízení, ekonomickou expanzi, nástup nástrojů počítačového designérství a masovou výrobu, které postupně redefinovaly architektonické prostory. A právě na tento posun se zaměřuje také náš olomoucký projekt, který bychom mohli metaforicky opsat jako „rozpadající se monumentalitu" Groagových fasád – bílých přízraků dneška zahlceného počítači, které vše neúnavně optimalizují. Zatímco funkcí Loosova výchozího postupu bylo směrovat pojetí jedince dovnitř, pozdější modernistické a také ty dnešní současné postupy demonstrují spíše snahu ovlivňovat a manipulovat vnímáním jedince. Jacques Groag stál na pokraji tohoto tektonického posunu.

V našem projektu konfrontujeme zmačkaný papír – původně ve tvaru Groagovy fasády – s jeho digitální simulací ztvárněnou intenzivní zelenou barvou. Náš cíl je jednoduchý: chceme, aby se jeho obrazy jako fyzické umělecké dílo volně šířily virtuálním prostorem. Tím, že je označíme metadaty „Groag", hodláme digitální identitu „Groaga" jako pojmu v databázích vyhledávačů posunout – doslova – od původní modernistické šedobílé k zelené barevnosti. Jestliže webové prohlížeče při vyhledávání jména „Groag" nabízejí povětšinou černobílé reprodukce, aktualizované vyhledávací nástroje povedou k náhledům mnoha zelených digitálních „duchů". Tato snaha vyvažuje monumentalitu Groagovy fasády se zdánlivě nesmyslnou operací změny „Groaga" na „Groaga zeleného".

Reprodukovatelnost zpochybňuje jedinečnou auru uměleckého díla, ruší jeho rituální mystérium, místo zrodu a monumentální status. Náš projekt však usiluje o dialektičtější interakci mezi obrazy a informacemi – staví do kontrastu vzácnost skutečného s rozšířenou simulací virtuálních obrazů. Zelený, počítačově upravený obraz Groagovy fasády je příkladem toho, co by Hito Steyerl popsal jako

The monumentality of the 1920s modernist facade stems from its unique functionality–it's a protective wall, a public statement that the owner's privacy has to be preserved. The subsequent decades brought developments in scientific management, economic expansion, the advent of computer-aided design tools, and mass production that progressively defined architectural spaces. This shift is the focus of our project in Olomouc, which we could metaphorically describe as the ‚crumbling monumentality' of Groag's facades – white ghosts now, in our case today, overwhelmed by computers tirelessly optimizing. Whereas the function of Loos' design was to redirect an individual's perception inward, later modernist and contemporary designs aim to influence and manipulate an individual's perception. Jacques Groag stood at the brink of this tectonic shift.

In our project, we juxtapose crumpled paper – originally shaped like Groag's facade – with its digital simulation rendered through an intense green color. Our goal is simple: as a physical artwork, we want its images to disseminate serendipitously across the Internet. By tagging them with "Groag" metadata, we intend to shift the "Groag" digital identity as a concept in search engine databases from grayish-white to green. If web searching "Groag" today mostly returns black and white images, future updated search queries will result in thumbnails of multiple green digital "ghosts." This endeavor balances the Groag facade's monumentality with the seemingly nonsensical operation of turning „Groag" green.

Reproducibility challenges artwork's unique aura, ritual secrecy, birthplace, and monumental status. However, our project seeks a more dialectical interaction between images and information, contrasting the rarity of the real with the widespread simulation of images online. The green, computationally altered image of the Groag facade exemplifies what Hito Steyerl would describe as a "poor image" – a degraded copy that is compressed and widespread on the internet. Therefore, the value of the facade no longer stems from its unique origin

„chudý obraz“ – degradovanou kopií, která je komprimovaná a nekontrolovaně šířená internetem. Hodnota fasády tedy již nevyplývá z jejího jedinečného původu a modernistického půvabu, ale spíše z všudypřítomnosti její zelené dvojnice etablované vyhledávačem Google. V tomto smyslu se „zelený Groag“ stává baudrillerovským konstruktem, který nejen předchází, ale také svým oběhem a viditelností zkresluje původ výchozího monumentu.

and modernist allure but rather from its green doppelgänger's pervasive presence on Google searches. In this sense, Green Groag becomes a Baudrillardian construct, not only preceding but also distorting the original monument's provenance through its circulation and visibility.

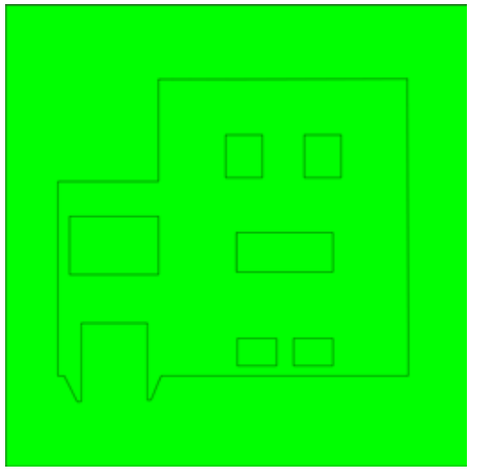




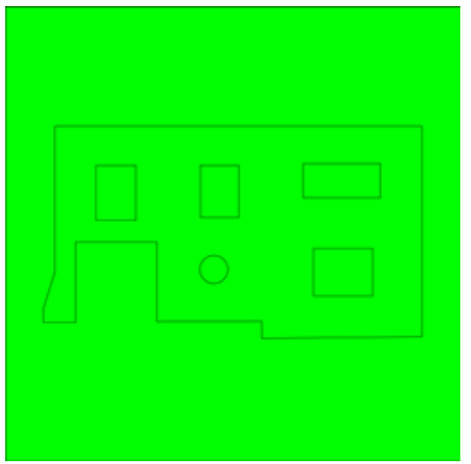
Tobias Putrih – Ardalan SadeghiKivi, Green Groag, 2024, fotografie, inkoustový tisk, metalický papír

Tobias Putrih – Ardalan SadeghiKivi, Green Groag, 2024, photographs, inkjet print, metallic paper

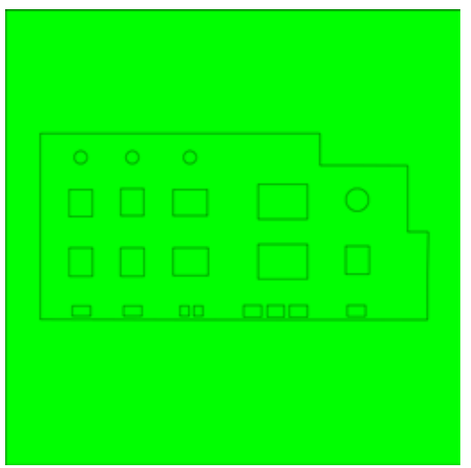












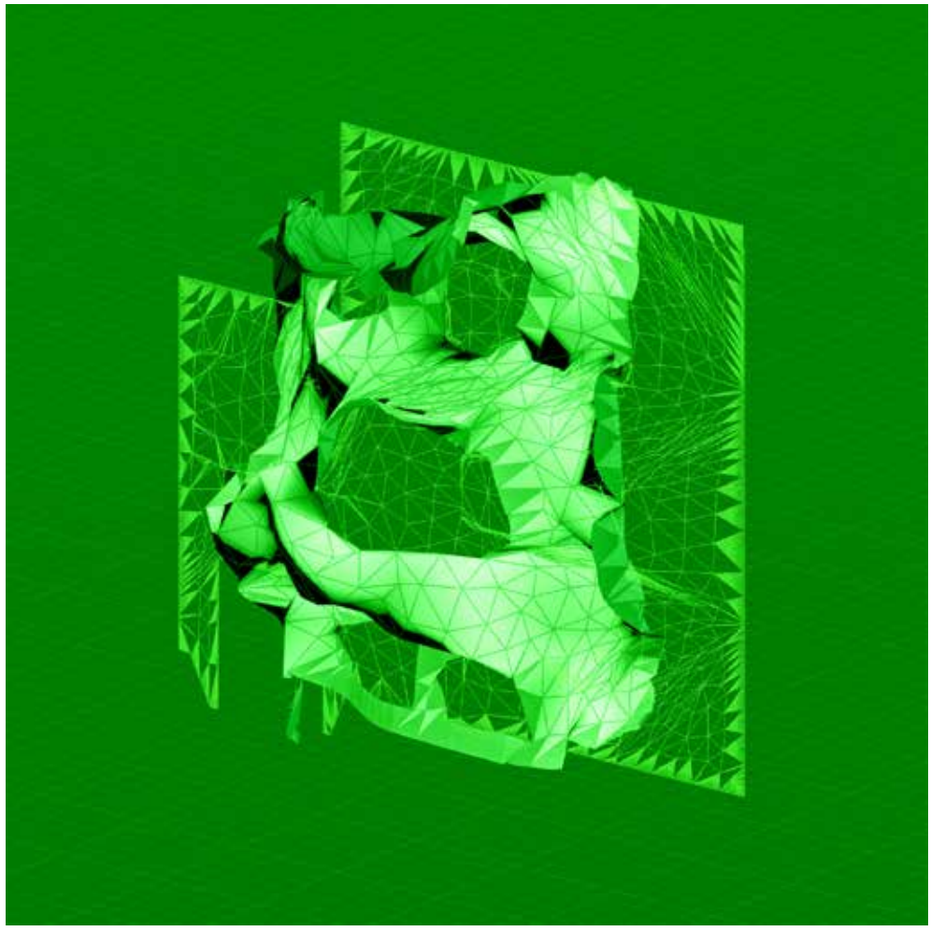


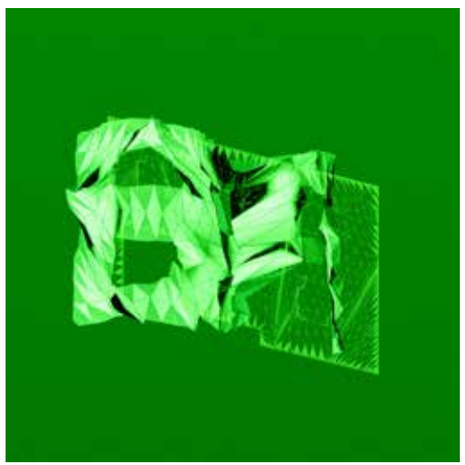


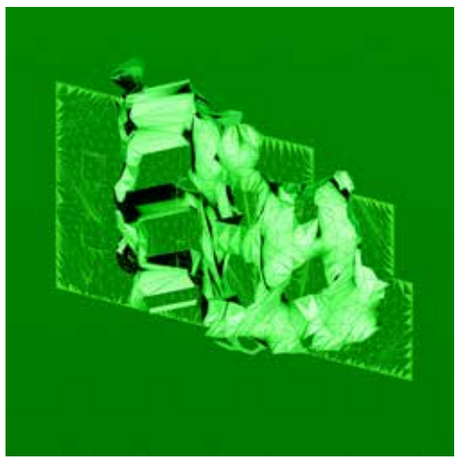


Tobias Putrih – Ardalan SadeghiKivi, Green Groag, 2024,
fotografie, inkoustový tisk, metalický papír

Tobias Putrih – Ardalan SadeghiKivi, Green Groag, 2024,
photographs, inkjet print, metallic paper







Tobias Putrih – Ardalan SadeghiKivi, Green Groag, 2024,
fotografie, inkoustový tisk, metalický papír

Tobias Putrih – Ardalan SadeghiKivi, Green Groag, 2024,
photographs, inkjet print, metallic paper

urbanistické studie reflektující aktuální stav a potenciální rozvoj města Olomouce

urban studies reflecting the current state and potential development of Olomouc

Architektura a péče

Architecture and Care

Město Olomouc funguje jako případová studie, v níž pozornost obracíme k monumentu v nejširším slova smyslu – zkoumáme nejen památky, ale plochy a objekty chráněné, přechráněné i takové, kterým ochrana chybí, objekty hmotné i nehmotné, které symbolizují stěžejní památkové a kulturní hodnoty města. Pozorujeme, jak se v minulosti a dnes proměňuje paradigma nazírání na ně. Snažíme se se zodpovědnou prozíravostí navrhnout takové zásahy, které hodnoty posílí, nebo alespoň neumenší.

Zajímá nás váha a význam slova péče. Vyvazujeme ho z tradičního sousloví „památkové péče“ a hledáme a navrhujeme alternativy – péči komplexní, kritickou, jakou vlastně? Klademe si otázky. Důkladně analyzujeme území počínaje centrem – městskou památkovou rezervací s jejím ochranným pásmem -, přes věnec sídlišť a průmyslových zón až do volné krajiny, v Olomouci vzácně protkané nejen řekami, ale také historickou stopu barokních cest a fortové pevnosti. Pozorujeme nezdravou setrvačnost záborů úrodné půdy, stereotypnost úvah o budoucím rozvoji ploch pro bydlení i výrobu, za hranou chráněného opomíjené kulturní dědictví, okraje bez infrastruktury konzervující velké plochy vágního terénu. Ten si, jak zjišťujeme, žije svým životem.

Povolený experiment a hravá vrstva mockumentu nás nezbavují zodpovědnosti. S vážností si klademe otázky, jaké monumenty – v nejširším slova smyslu – zůstanou po nás, co chceme promítnout do budoucí paměti města.

The title MOMENTS refers to the three key words MONUMENT, DOCUMENT, and MOCKUMENT, which have become the main framework for assignments for five studios from three architectural schools. The city of Olomouc serves as a case study in which we focus on the monument in the broadest sense of the word; we explore not only landmarks but also areas and objects, both protected and unprotected, tangible and intangible, that symbolise the city’s key heritage and cultural values. We observe how the paradigm of viewing them has been transformed in the past and today. With responsible foresight, we aim to design interventions that either enhance these values or at least do not diminish them.

We are interested in the weight and significance of the word “care”. We disconnect it from the traditional phrase “heritage care” and seek and propose alternatives – comprehensive, critical care, but what kind exactly? We ask questions. We analyse the area thoroughly, starting from the centre – the urban heritage reservation with its protective zone – through the ring of housing estates and industrial zones, to the open countryside, in Olomouc uniquely interwoven not only with rivers but also with the historical traces of Baroque routes and fortress forts. We observe the unhealthy inertia of fertile soil encroachments, the stereotypical thinking about the future development of areas for housing and production, beyond the boundary of neglected cultural heritage, edges without infrastructure preserving large areas of vague terrain. We find that it lives its own life.

The permitted experiment and the playful layer of mockument do not absolve us of responsibility. With seriousness, we ask ourselves what monuments – in the broadest sense of the word – will remain after us, what we want to project into the future memory of the city, to hang on the timeline.

Chudina Olomouc!

Poor Olomouc!

FAKULTA ARCHITEKTURY VUT BRNO
Ateliér Vojtěcha Jemelky
FACULTY OF ARCHITECTURE,
UNIVERSITY OF BRNO
Studio of Vojtěch Jemelka

Barbora Škaloudová, Denis Kyselý, Filip Štancl,
Hana Vaňková, Jiří Marcián, Lucie Štouračová,
Matúš Bystričan, Nina Gašparíková,
Viola Tomášek, Žaneta Gricová

Chudina Olomouc, chudina město, které zavírá oči před svým pravdivým obrazem. Je navenek prezentováno historickým skvostem, který se však stává neživotným kýčem. Nebo typickým závanem tvarůžků, místo aby uvěřilo tíživému puchu svého „podsvětí“. Za marketingovou bublinou se totiž skrývají existenční problémy mnoha lidí ve stavu materiální, vztahové i psychické nouze.

Vstoupili jsme do nich. Do světa velice tvrdého a syrového, a zároveň uchvacujícího a neuvěřitelně dynamického. Pro náš obor se ukázal mj. jako velmi inspirativní. Lidé na ulici testují možnosti dosud nezastavitelných vnitřních rezerv města a bylo pro nás fascinující sledovat vztahy příbytků k místům. Stejně tak mnohé kvality jich samotných, ať už jde o stránku technickou, sociální či estetickou. Tito lidé však především potřebují naši další práci. Nejedná se totiž jen o bublinu sociologů či sociálních pracovníků, ale téma celospolečenské, čím dál více akutní a silně vybízející k uvědomění, přiznání si a pozitivní reakci.

Ve většinové společnosti jsou tito lidé přehlíženi neméně, a především razantně stigmatizováni. Zde si dovolíme citovat Alexandra Dvořáka z Charity Olomouc, který o svých kamarádech říká: „Každý člověk má absolutní hodnotu, a to každý stejnou. I lidé na ulici touží, milují, sní… mají své vnitřní nepopiratelné kvality; jen si zkrátka životem táhnou batoh sraček, který sami často neunesou…“ Na druhou stranu je “problém bezdomovectví” Olomoučany považován za nejpalčivější. Dle slov primátora Miroslava Žbánka „…netkví ani tak v sobě samém, jako v reakcích majority“. Ty bývají často nenávistné, ale bez hlubšího poznání.

Prochodili jsme v malých skupinkách celé město, především jeho zapadlá místa a okraje. Zmapovali jsme aktuální síť osídlení lidí „v nevyhovujícím bydlení“ a místa nejčastějšího výskytu lidí „bez střechy“, navštívili podzemní ubytovny lidí “bez bytu” (dle typologie ETHOS). Objevovali jsme neuvěřitelné koláže provizorních příbytků, jejich kolonií

Poor Olomouc, a poor city that turns a blind eye to its true image. It is outwardly presented as a historical jewel, which, however, becomes a lifeless kitsch. Or a typical whiff of tvarůžky, instead of believing in the oppressive stench of its „underworld“. Behind the marketing bubble are the existential problems of many people in a state of material, relational and psychological distress.

We have entered them. A world that is very hard and raw, but at the same time fascinating and incredibly dynamic. It has proven to be very inspiring for our field, among other things. People on the street are testing the possibilities of the city’s previously unstoppable inner reserves, and it was fascinating for us to observe the relationships of dwellings to places. As well as the many qualities of the buildings themselves, be they technical, social or aesthetic. Above all, however, these people need our continued work. For this is not just a bubble of sociologists or social workers, but a society-wide issue, increasingly acute and strongly calling for awareness, acknowledgement and positive response.

In mainstream society, these people are no less overlooked and, above all, stigmatised. Here we take the liberty of quoting Alexander Dvořák from Charity Olomouc, who says of his friends, “Every person has an absolute value, and every one of them the same. Even the people on the street long for, love, dream… they have their inner undeniable qualities; they just drag a bag of shit through life that they themselves often cannot carry…” On the other hand, the “problem of homelessness” is considered the most pressing by Olomouc residents. In the words of Mayor Miroslav Žbánek, “…it is not so much in itself as in the reactions of the majority.” These are often hateful, but without deeper understanding.

We walked in small groups all over the city, especially in its backwaters and outskirts. We mapped the current settlement network of people “in substandard housing” and the places of the most frequent occurrence of people “without a roof”, we visited the underground hostels of people “without a flat” (according to

či jen prováděli archeologii zarůstajících zbytků, takže výsledná interaktivní mapa čítá přes dvě stě zpracovaných míst. Na vlastní kůži jsme zakusili, jak potupné je žebrání a jak náročné s totálním minimem zbudovat přístřeší na přečkání alespoň jedné noci, stejně jako najít bezpečné místo bez konkurence či extremistických agresorů.

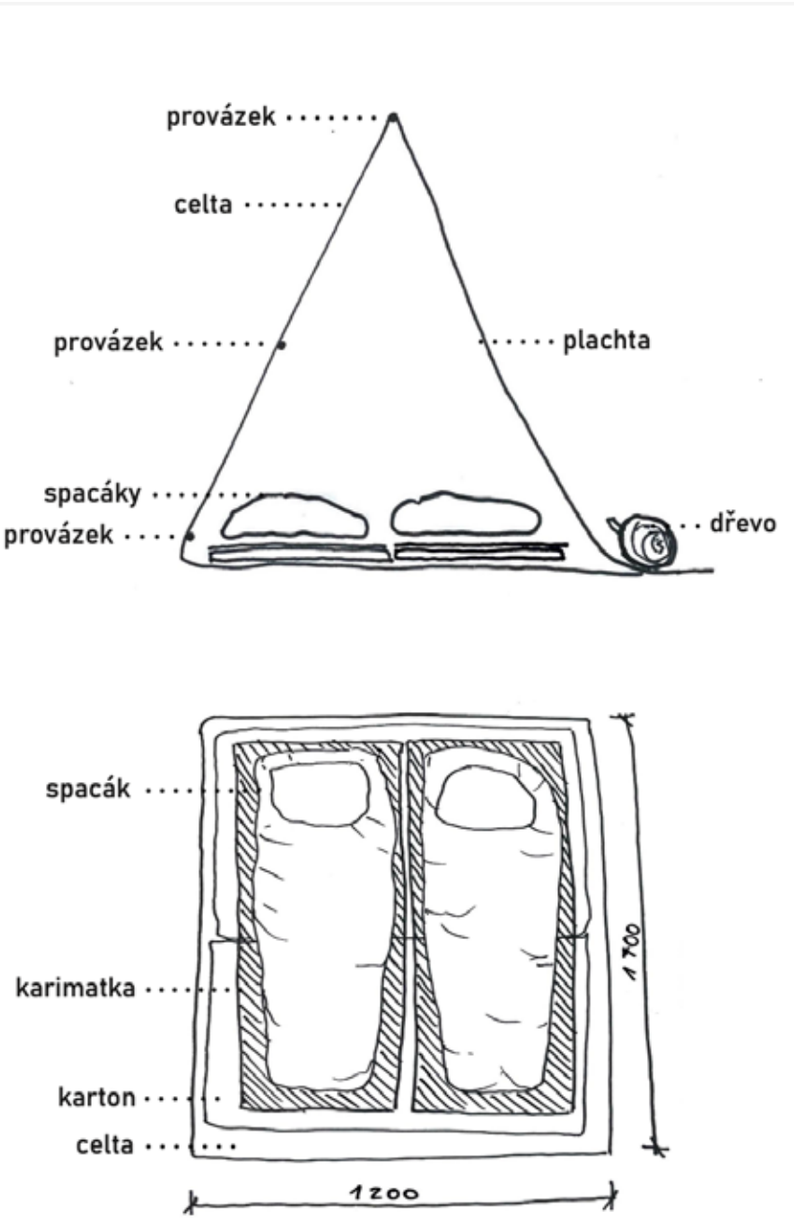
Co však bylo nejdůležitější, povídali jsme si s lidmi na ulici o jejich příbězích, vztazích, potřebách i tužbách nebo je prostě jen nechali vypovídat, protože mnohým z nich evidentně vztahy a blízkost chybí. Některé jsme navštívili opakovaně, jiní nás odmítli nebo nereagovali, ale s žádným z nich jsme neměli negativní zkušenost. Většinou panovala přátelská atmosféra a vděčnost nebo jsme nikoho nezastihli. Pokud někdo výjimečně křičel či dorážel, později si to se sklopeným zrakem uvědomil.

Nejhlubší vztah lidské sounáležitosti jsme navázali s paní bez domova, která během našeho působení v Olomouci zemřela v lesíku u nádraží. Při prvním setkání jsme jí poskytli zřejmě poslední službu teplé blízkosti a po druhém na místě instalovali památníček. Vychází ze záře slunce, pronikajícího houštím na její tvář, smířenou, ale již bez života. Všudypřítomné skleněné lahve v okolí jsou známkami nesnesitelných těžkostí lidí, které jimi splachují. Střepy jako esence jitřených ran a zároveň světlo vázající médium. Svěšujeme je na drátkách z větví stromu do podoby horizontálního mraku – barevné mlhoviny, procházející houštinami mezi oběma místy setkání, za života i po něm. Skrovný monument bohatý svojí chudobou.

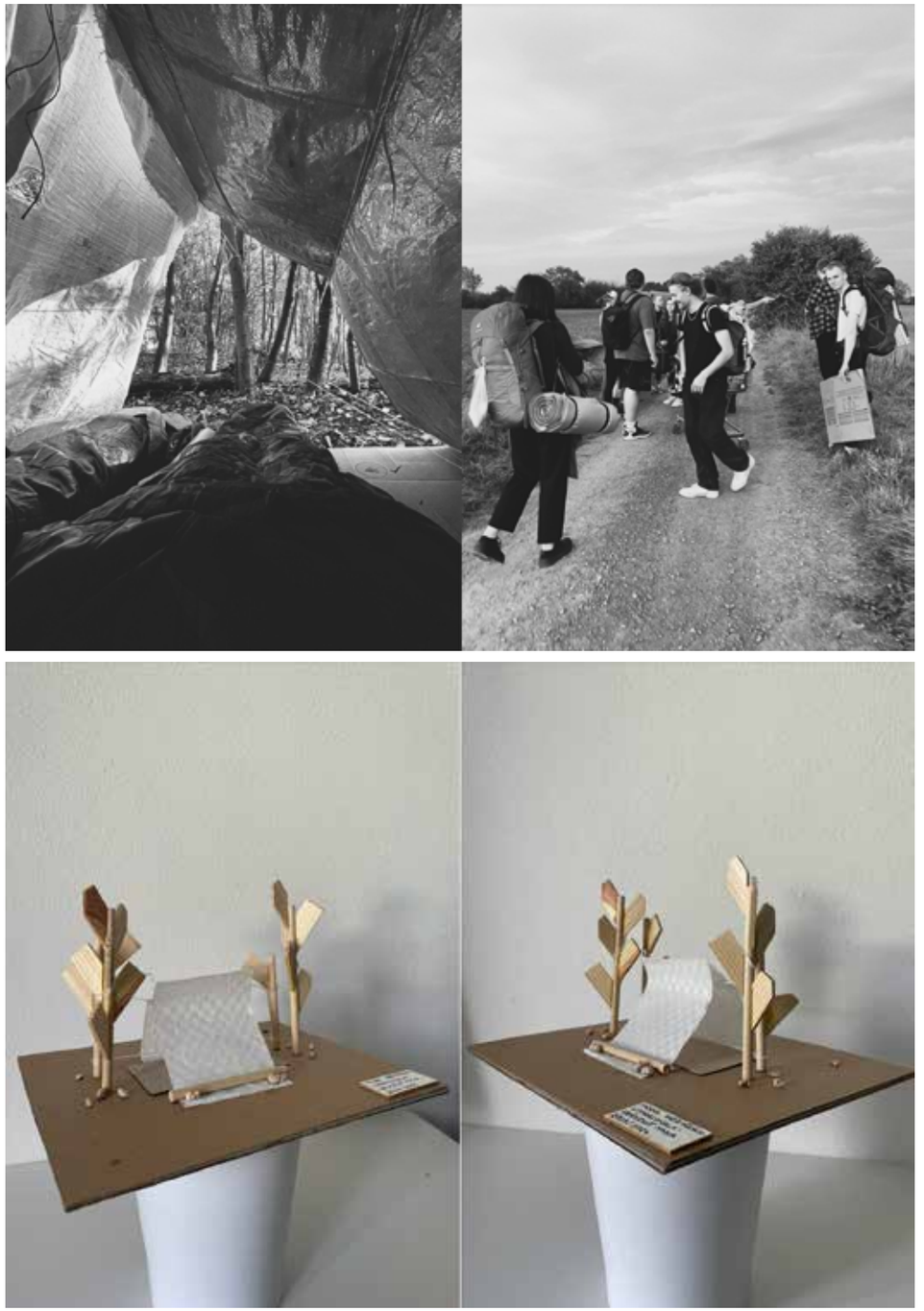
the ETHOS typology). We discovered incredible collages of makeshift dwellings, their colonies or just carried out archaeology of the overgrown remains, so that the resulting interactive map counts over two hundred processed places. We experienced first-hand how disgraceful begging is and how challenging it is to build a shelter with the bare minimum to survive at least one night, as well as to find a safe place without competition or extremist aggressors.

But most importantly, we talked to people on the street about their stories, relationships, needs and desires, or just let them talk, because many of them clearly lack relationships and closeness. Some we visited repeatedly, others refused or did not respond, but we did not have a negative experience with any of them. Mostly there was an atmosphere of friendship and gratitude or we did not reach out to anyone. On the rare occasion if someone shouted or finished, they later realised with downcast eyes.

The deepest relationship of human belonging we established was with a homeless lady who died in the woods near the train station during our time in Olomouc. During our first meeting we provided her with what was probably the last service of warm closeness and after the second we installed a memorial on the spot. It emerges from the glow of the sun penetrating the thicket on her face, reconciled but no longer lifeless. The ubiquitous glass bottles in the vicinity are signs of the unbearable hardships of the people who flush them. Shards like the essence of the wounds and at the same time a light-binding medium. We dangle them on wires from the branches of a tree to form a horizontal cloud – a colored nebula, passing through the thickets between the two meeting places, during and after life. A humble monument, rich in its poverty.



Hana Vaňková, návrh řešení dočasného přístřešku, 2024 Hana Vaňková, design of temporary shelter, 2024



a Hana Vaňková, realizace dočasného přístřešku, 2024

b Hana Vaňková, model dočasného přístřešku, 2024

a Hana Vaňková, realisation of temporary shelter, 2024

b Hana Vaňková, model of temporary shelter, 2024

Prečo práve tento ateliér?
Matúš Bystričan

Túto otázku som sa pýtal už sám seba. Zaujal ma na základe myšlienky pomôcť ľudom najnižšej triedy a zistenie, ako vlastne fungujú a žijú. Nevedel som vôbec, do čoho presne idem, a každé naše stretnutie bolo niečo nové. Mal som o týchto ľuďoch vlastnú mienku a veril som v to, že tento ateliér mi zmení pohlaď na nich.

Why this studio?
Matúš Bystričan

I have already asked myself this question. I was interested in it based on the idea of helping people of the lowest class and finding out how they function and live. I didn't know what exactly I was getting into at all, and every meeting we had was something new. I had my own opinion of these people, and I believed in this studio to change my view of them.

Rozhovory
Lucie Štouračová

Měli jsme možnost mluvit s mnoha odborníky a dobrovolníky z organizací, které se problematice lidí v nouzi věnují (Charita Olomouc, Společnost Podané ruce, komunita SanťEgidio). Předali nám spoustu zajímavých informací a vlastních postřehů. O ty, které ve mne do dnes rezonuji, bych se ráda podělila.

Pánové z Charity Olomouc nám dali skvělý úvod do tématu z jejich perspektivy. Zároveň s námi sdíleli mnoho zkušeností z terénu. Především mě zaujalo, když nám pan Dvořák přednášel, jak musí sociální pracovník přistupovat ke klientovi, tedy oddělit člověka a jeho kufry (problémy, které si sebou táhne, jeho chování a reakce, zastiňující jeho vnitřní zlato). „Kufry", které tíží někoho v nouzi jsou sice mnohem větší než ty, které si sebou nosí kdokoliv z nás, ale pod jejich tíhou to jsou stále ti samí lidé. Každý člověk má absolutní hodnotu.

Jeden pro mě z nejpřínosnějších a nejzajímavějších rozhovorů byl s panem Lukášem Hrubým, z Podaných rukou. Mimo už i tak zajímavého vysvětlení, jak samotná společnost funguje a na co se soustředí (závislosti, prevence, mládež) nám představil způsoby, jak světová města řeší bezdomovectví, a dodával tak zajímavé podněty pro řešení architektury pro veřejnost.

S komunitou SanťEgidio jsme strávili jen jeden krátký večer, ovšem i přesto, jsme mohli vidět, jak dobré srdce všichni dobrovolníci

Interviews
Lucie Štouračová

We had the opportunity to talk to many experts and volunteers from organizations that deal with the issue of people in need (Charity Olomouc, Podané ruce Society, SantiEgidio community). They gave us a lot of interesting information and their own observations. I would like to share the ones that still resonate with me today.

The gentlemen from Charity Olomouc gave us a great introduction to the topic from their perspective. At the same time, they shared with us many experiences from the field. I was particularly interested when Mr. Dvořák lectured us on how a social worker must approach a client, i.e. to separate a person and his suitcases (the problems he carries with him, his behaviour and reactions, overshadowing his inner gold). Each person is of absolute value.

One of the most beneficial and interesting conversations for me was with Mr. Lukas Hruby, of the Hands Off. Apart from the already interesting explanation of how the company itself works and what it focuses on (addictions, prevention, youth), he introduced us to the ways in which cities around the world are tackling homelessness, adding interesting suggestions for architectural solutions for the public.

We only spent one short evening with the Sant'Egidio community, but even so, we could see the good hearts of all the volunteers. In their free time they prepare and deliver food and drinks to the poor and organize Christmas

mají. Ve svém volném čase chystají a donášejí chudým jídlo, pití, organizuji vánoční večeře. Těšilo mě být pro jednou malou součástí něčeho tak nezištného a laskavého.

Navštívili jsme též církevní společenství (sestry Františkánky, Kapucíny), které po vzoru svatého Františka z Assisi poskytují chudým pomoc a žije prostým životem s Bohem.

Za zmínku stojí i návštěva městské policie, po které jsem začala vnímat, že město přímo proti bezdomovců nemůže dělat téměř nic, proto se snaží aspoň limitovat jejich výskyt ve městě občasnými proti-bezdomoveckými opatřeními (ostny, členěné lavičky) či odsunem center pro chudé na okraje města. Spíše by však bylo vhodné věnovat se více „prevenci“ samotného bezdomovectví. Řešení takovýchto problémů je ovšem mnohem komplexnější, než je skrývat.

Čo to znamená byť chudobný v duchu
Nina Gašparíková

Duchovná chudoba sa podľa mňa dá poňať z viacerých strán. Všetky spolu navzájom súvisia. Z morálneho pohľadu, človek chudobný v duchu môže byt niekto, kto si nezakladá na bežných ľudských hodnotách. Jeho svedomie nie je dostatočne vycvičené a dovolí mu robiť morálne sivé činy. Stráda napríklad úctu k ľudom naokolo ale aj k sebe samému. Je ochudobnený o pri-jemné ľudské interakcie, kultúru alebo o túžbu po niečom lepšom. Žije fádny, stagnujúci život.

Taktiež sa na duchovnú chudobu dá pozrieť z pohľadu náboženstva. Moja mama mi často vysvetľuje, že keď začnem bohu úplne dôverovať, môj život bude jednoduchší – vraj ani neviem o čo všetko sem ochudobnená. Ak by rehoľnici, s ktorými sme sa minulý týždeň stretli, neboli bohatý na duchu, nikdy by nedokázali žiť tak, ako žijú. Väčšinu dňa trávia v tichu len s vlastnými myšlienkami. Dokážu sa veľa vecí vzdať a ešte rozdávať z toho, čo im ostalo. To ich robí materiálne chudobnými, ale duševne bohatými.

dinners. It was a pleasure to be a small part of something so selfless and kind for once.

We also visited a religious community (Franciscan Sisters, Capuchins) who, following the example of St. Francis of Assisi, provide help to the poor and live a simple life with God.

It is also worth mentioning the visit of the city police, after which I began to perceive that the city can do almost nothing directly against the homeless, so it tries to at least limit their presence in the city by occasional anti-homeless measures (spikes, broken benches) or by moving the centers for the poor to the outskirts of the city. However, it would be more appropriate to focus more on the „prevention“ of homelessness itself. However, tackling such problems is much more complex than hiding them.

What it means to be poor in spirit
Nina Gašparíková

Spiritual poverty, in my opinion, can be conceived from several sides. They are all interrelated. From a moral perspective, a person poor in spirit can be someone who does not base his or her life on common human values. His conscience is not sufficiently trained and allows him to do morally grey acts. For example, he loses respect for the people around him but also for himself. He is deprived of pleasant human interactions, culture or the desire for something better. He lives a dull, stagnant life.

Spiritual poverty can also be viewed from the perspective of religion. My mother often explains to me that if I start trusting God completely, my life will be easier - she says I don‘t even know what I‘m deprived of. If the nuns we met last week weren‘t rich in spirit, they would never be able to live the way they do. They spend most of the day in silence with nothing but their own thoughts. They can give up many things and still give away of what is left. This makes them materially poor but mentally rich.

But the spiritual poverty closest to me concerns mental health. I often feel like I‘m

No duchovná chudoba mne najbližšia sa týka duševného zdravia. Často sa cítim, že nežijem poriadne, len prežívam. Neviem sa zapáliť pre veci, ktoré som niekedy zbožňovala. Ťažko nachádzam inšpiráciu, pretože moje zmysly sú otupené. Robím len veci, ktoré naozaj musím, a o veľa prichádzam. Myslím si, že by som sa z času na čas tiež mohla nazvať‘ chudobnou v duchu.

Čo pre mňa znamená byť chudobný v duchu (Duchu) versus chudobný na duchu (duchom)

Človek chudobný v duchu vie, že je bytostne závislý na Bohu. Je vďačný za všetko dobré, čo sa mu počas dňa udialo. Vie, že je súčasťou niečoho oveľa väčšieho, a že bez Boha by sa nedostal tak ďaleko. O chudobu sa usiluje. Chce sa oslobodiť od hmotných vecí tohto sveta. V dnešnej dobe je veľa ľudí, ktorí majú peniaze a úspech, no sú hrdí a nevďační.

Človek chudobný na duchu je zase niekto, kto je chudobný mysľou. Život prežíva jednoducho, podobne ako malé diéta. Radosť mu spôsobí každá maličkosť‘, neprechováva zášť, ľahko odpúšťa a vždy očakáva v každom to najlepšie. To sú vlastnosti, o ktoré sa všetci môžeme usilovať‘.

Esej
Denis Kyselý

Jelikož jsem olomoucké nádraží v minulosti párkrát navštívil, očekával jsem, že pro nás bude oblast kolem něj zajímavá. Nicméně jsem byl překvapen. Prostor před nádražím byl v mnohem lepším stavu, než jsem předpokládal. Do jisté míry za to mohlo pěkné počasí a množství mladých studentů, kteří jsou pro Olomouc typičtí. Paradoxně jsem odhadoval i víc lidí bez domova. Pravděpodobně jsme ústřednu navštívili v době, kdy se tito lidé shlukují jinde.

Nedalo mi to a hned po krátké chvíli strávené v Olomouci jsem začal uvažovat, kam

not living properly, just surviving. I can‘t get passionate about things I used to adore. I have a hard time finding inspiration because my senses are dulled. I only do things I really need to do, and I miss out on a lot. I guess I could also call myself‘ poor in spirit from time to time.

What does it mean to me to be poor in spirit (of the spirit) versus on spirit (‘of the spirit’)

A person who is poor in spirit knows that he is intrinsically dependent on God. He is grateful for all the good that has happened to him during the day. He knows that he is part of something much greater, and that without God he would not have gotten this far. He strives for poverty. He wants to be free from the material things of this world. There are many people today who have money and success but are proud and ungrateful.

A person who is poor in spirit is in turn someone who is poor in mind. He lives life simply, like a small diet. He takes pleasure in every little thing, does not harbour resentment, forgives easily, and always expects the best in everyone. These are qualities we can all aspire to‘.

Essay
Denis Kyselý

Having visited Olomouc train station a few times in the past, I expected the area around it to be of interest to us. However, I was surprised. The area in front of the station was in a much better condition than I expected. To some extent, this was due to the nice weather and the number of young students, which are typical for Olomouc. Paradoxically, I had also estimated more homeless people. Probably we visited the headquarters at a time when these people are congregating elsewhere.

I didn‘t give up and after a short time in Olomouc I started to think about where we would go with our studio. Although it is beyond my abilities now, I find it very interesting to think

budeme s naším ateliérem směřovat. I když je to nyní mimo mé schopnosti, přijde mi velice zajímavé zamýšlet se nad tím, jak vytvářet veřejný prostor, který počítá s přítomností lidí bez domova. Vycházím z předpokladu, že je to od určité velikosti problém většiny kapitalistických měst, před kterým bychom neměli zavírat oči. Zatím se totiž v Česku setkávám buďto s architekturou idealistickou, která s jejich přítomností nepočítá a ve finále tam přítomnost lidí bez domova působí jako pěst na oko, nebo architekturou hostilní, která stojí přímo proti nim.

Přespání v Olomouci
Barbora Škaloudová

Z pátka 13. na sobotu 14. se konala naše přespávačka v Olomoucké divočině. Pro některé z nás byl pátek 13. nešťastným dnem, já jsem to tak ale nevnímala a asi proto se mi nic špatného nestalo.

Hlavní náplní tohoto dne bylo žebrání. Nějakým způsobem jsme si měli sehnat materiál na stavbu našeho přístřešku, díky kterému jsme přežili noc, a jídlo (popřípadě peníze na jídlo). jako první jsem se s Hankou a Ninou vydala k OBI, kde jsme vzadu na příjezdové cestě zásobování našly celkem velkou plachtu s dírou přesně uprostřed. Dále tam byly palety, nad kterými jsme taky chvíli uvažovaly, ale nechtěly se nám tahat celou cestu do našeho tábořiště. Proto jsme se zeptaly pracovníka, který se zrovna pohyboval venku u skladu, zda by nám nevěnoval pár kartonových krabic. Měl z nás trochu srandu po tom, co zjistil, na co je vlastně máme. Nedělala jsem si z toho těžkou hlavu, pro mě bylo důležité, že jsem se ten den měla na čem vyspat.

Následoval hon za penězi a jídlem. Hodně jsme s holkami přemýšlely nad tím, jak to uděláme. Přece jen nám bylo blbé jen tak za někým cizím dojít a chtít peníze, když víme, že je doma máme. Mezitím jsme totiž potkali ostatní kolegy, kteří neměli moc velké štěstí a jejich interakce nebyly příjemné. Trochu nás to znejistilo. Navzájem jsme si však dodávaly odvahu, a nakonec jsme se odhodlaly požádat paní, zda by nám nekoupila chleba. Taktika: zeptáme se, zda nám to jídlo rovnou nekoupí se nám zdála lepší než samotné žebrání o peníze. Paní byla tak hodná, že nám ke chlebu koupila ještě salám a 4 banány. Po této zkušenosti jsme se už na nic dalšího neodvážily.

Přístřešek
Hana Vaňková

Přístřešky jsme začali stavět za tmy, takže naše rychlost a orientační smysly byly velmi oslabeně. Vybraly jsme si místo mezi dvěma stromy. Do výšky ramen jsme uvázaly mezi stromy provázek, přes který jsme přehodily celtu a přivázaly její rohy k provázku. Abychom si zajistily teplo, celtu jsem u země přehnuly a vznikl tvar L. Poté jsme přivázaly provázek do výšky pasu a do výšky kotníků, tak jsme zajistily stabilitu první části střechy. Abychom si měly kryté boky, z druhé strany jsme přidaly dva pásy plachty a vnikl přístřešek ve tvaru stanu. Plachtu jsme zatížily kusem dřeva a kameny. Přidaly jsme kartony, které nám posloužily jako podložky pod karimatky. V přístřešku se mi spalo, k mému překvapeni, velice dobře. Večer byl chladný a dost foukalo. Vzbudila mě jen nepohodlná poloha nebo tlačení malých větviček pod našim „stanem“.

Koncepce dostupného a sociálního bydlení
Jiří Marcián

Kniha Koncepce dostupného a sociálního bydlení statutárního města Olomouce na roky 2021–2027 podrobně popisuje problematiku bydlení chudých v Olomouci a snaží se navrhnout systém řešení pro osoby, jež se to týká. Na řešení této problematiky se zaměřují tyto tři hlavní organizace: Univerzita Palackého

about how to create a public space that counts on the presence of homeless people. I start from the assumption that this is, from a certain size, a problem of most capitalist cities that we should not close our eyes to. So far in the Czech Republic I have encountered either an idealistic architecture that does not take their presence into account and in the end the presence of homeless people seems like a fist in the eye, or a hostility architecture that stands directly against them.

Sleeping in Olomouc
Barbora Škaloudová

Our sleepover in the Olomouc wilderness took place from Friday the 13th to Saturday the 14th. For some of us Friday the 13th was an unlucky day, but I didn‘t perceive it that way and that‘s probably why nothing bad happened to me.

The focus of this day was begging. Somehow, we had to get materials to build our shelter, thanks to which we would survive the night, and food (or money for food). The first thing I did was to go with Hanka and Nina to OBI, where we found quite a big tarpaulin with a hole exactly in the middle in the back of the driveway. Next there were pallets, which we also considered for a while, but didn‘t want to lug all the way to our campsite. So, we asked a worker who was just outside the warehouse if he would donate a couple of cardboard boxes. He had a little fun with us after he found out what we had them for. I didn‘t worry too much about it, it was important to me that I had something to sleep on that day.

The hunt for money and food ensued. The girls and I thought a lot about how we were going to do it. After all, it was stupid for us to go to a stranger and ask for money when we knew we had it at home. In the meantime, we met other colleagues who were not very lucky, and their interactions were not pleasant. It made us a little nervous. However, we encouraged each other, and finally decided to ask the lady if she would buy us some bread. Tactic: ask her to buy us the food right away seemed better than begging for money. The lady was kind enough to buy us some salami and 4 bananas with the bread. After this experience we didn‘t dare to eat anything else.

Shelter
Hana Vaňková

We started building shelters in the dark, so our speed and sense of direction were very weakened. We chose a place between two trees. We tied a string between the trees at shoulder height, over which we threw a celt and tied its corners to the string. To ensure warmth, we folded the cell at the ground and made an L shape. Then we tied the string to waist height and ankle height, thus ensuring the stability of the first part of the roof. To keep the sides covered, we added two strips of tarp on the other side and a tent-shaped shelter went in. We weighted the tarp down with a piece of wood and rocks. We added some cardboard to serve as pads for the mattresses. To my surprise, I slept very well in the shelter. The evening was cool, and it was quite windy. The only thing that woke me up was the uncomfortable position or the pushing of small branches under our ‘tent’.

The concept of affordable and social housing
Jiří Marcián

The book Concept of Affordable and Social Housing of the Statutory City of Olomouc for 2021–2027 describes in detail the issue of housing for the poor in Olomouc and tries to propose a system of solutions for the people concerned. The three main organisations focusing on this issue are Palacký University Olomouc, Charity Olomouc and the Olomouc Region. The publication compares the important factors that influence housing affordability in Olomouc. These include the ageing of the population, the ratio of students to available flats in the city, the ratio of old and new buildings, and the average

Olomouc, Charita Olomouc a Olomoucký kraj. V rámci analýzy dostupnosti bydlení v Olomouci publikace porovnává důležité faktory, které tuto dostupnost ovlivňují. Mezi ně patří stárnutí obyvatelstva, poměr studentů a dostupných bytů ve městě, poměr starých a nových staveb, průměrná cena bytu v Kč/m2 obyvatelné plochy. Jedním z problémových faktorů je sociální bydlení. To musí splňovat obytnou plochu minimálně 23 m2 a musí být umístěno v lokalitě, která nevede k cílené segregaci jeho obyvatel od zbytku města. Tohle nelze říct o ubytovně na ulici Holická, která tyto požadavky nesplňuje. Kniha navrhuje konkrétní opatření pro řešení těchto výzev. Jedním z opatření je tzv. Akční plán, jež sestává ze strukturovaného přehledu konkrétních projektů a aktivit, které by v daném roce měly směřovat k uskutečnění jednotlivých řešení.

Co mi v téhle knize chybí jsou však názory lidí. Názory těch, kterých se to týká nejvíce.

Přepsání domnělých pravidel
Žaneta Gricová

Tato práce ve mně vyvolala otázky týkající se svobody, individuální autonomie i podstaty domova. Zkoumali jsme možnosti využití města a druhy chudoby (i tě nemateriální). Zjistili jsme, jak je důležité respektovat život lidí, kteří nejsou schopni fungovat se současným systémem. Že i chudoba může být naplňující. Že lidé v sobě mají neuvěřitelnou vnitřní sílu a dokážou toho strašně moc. A nejvíc to jde právě vidět na lidech, kteří žijí ve špatných podmínkách. Naše socioekonomická pozice nás vybízí, abychom se na tyto lidi dívali trochu ze shora, ale není to správně. Každý máme stejnou hodnotu. Bezdomovectví není jeden obří problém, je to spíš reakce na nezvládnuté problémy, ve kterých se tito lidé stále utápí. Potýkají se s extrémním sociálním vyloučením, nedostatkem stabilních vztahů s blízkými lidmi, a celkově s problémy v mezilidských vztazích. Toto žití se mnohdy pro některé stalo dostačujícím, či dokonce vyhovujícím, a je to takový alternativní způsob života. Životem na ulici jsou zbaveni tlaku od okolí, nejsou schopni se přizpůsobit požadavkům společnosti a trpí vysokou sociální neadaptibilitou. Zadluženost města, nedostatek sociálního bydlení a způsob, jakým se město o chudé stará, tomuto ale opravdu nepomáhá. Stav, množství (nebo spíž ne-množství) a umístění ubytoven a azylových domů je více než nevyhovující. Propad člověka na ulici nemusí být definitivní, to ale nemusí být ani návrat. Vypozorovali jsme, že čím delší dobu žije člověk na ulici, tím více se takovému stylu života přizpůsobuje, a tím by byl návrat do „normálna“ těžší. Toto téma je tak komplexní a lidé jsou tak různorodí, že není možné hledat a najít jedno řešení.

Nám nezbývá nic než respektovat tuto variantu nestandardní existence. Pomoci, nebo alespoň zlepšit dlouhé chvíle můžeme těmto lidem tím, že je nebudeme ignorovat. Pozdravíme je, prohodíme s nimi pár slov. Z vlastní zkušenosti si myslím, že je to to nejlepší, co můžeme dělat, i když máme pocit, že sami nic nezmůžeme. Překonat strach nám v konečném důsledku pomůže být trochu lidštější.

Z pozice architektů jim můžeme vymezit prostor, kde mohou být.

Myslet na ně.

Pro mne to byl velký skok do neznáma, transformace.

Cíl byl to, kým jsme se stali.

Závěr, prosím o přečtení
Filip Štancl

Rád bych teď“ na závěr sdělil ještě několik posledních slov, které ve mě rezonují hlavně po posledních dvou návštěvách Olomouce. poznal jsem se s několika lidmi, kteří jsou na ulici déle než 15 let. Poté co jsem se seznámili, začali mi vyprávět své životní příběhy; spoustu z nich dostala jedna chyba nebo smůla na ulici a nikdo jim na začátku nepodal pomocnou ruku; teď denně trpí bolestmi, které se teď“ v zimě jen stupňují. Od omrzlin

price of a flat in CZK/m2 of living space. One of the problematic factors is social housing. This must meet a minimum living area of 23 m2 and be in an area that does not lead to the targeted segregation of its inhabitants from the rest of the city. This cannot be said of the hostel on Holická Street, which does not meet these requirements. The book proposes specific measures to address these challenges. One of the measures is the so-called Action Plan, which consists of a structured overview of specific projects and activities that should be undertaken each year to implement each solution.

What is missing from this book, however, are people‘s views. The views of those most affected.

Rewriting the supposed rules
Žaneta Gricová

This work raised questions for me about freedom, individual autonomy and the nature of home. We explored the uses of the city and the types of poverty (including immaterial ones). We discovered the importance of respecting the lives of people who are unable to function with the current system. That even poverty can be fulfilling. That people have incredible inner strength and can do an awful lot. And this is most evident in people who live in poor conditions. Our socioeconomic position encourages us to look down on these people, but it‘s not right. We all have the same value. Homelessness isn‘t one giant problem, it‘s more of a reaction to the unmanaged problems these people are still mired in. They face extreme social exclusion, lack of stable relationships with loved ones, and overall problems in interpersonal relationships. This living has often become sufficient, or even satisfactory, for some, and is a kind of alternative way of life. By living on the streets, they are deprived of pressure from the environment, are unable to adapt to the demands of society and suffer from high social maladjustment. However, the city‘s indebtedness, the lack of social housing and the way the city takes care of the poor does not really help. The condition, quantity (or at least non-quantity) and location of hostels and shelters is more than unsatisfactory. A person‘s fall to the streets may not be final, but neither is their return. It has been observed that the longer a person lives on the streets, the more he or she adapts to such a lifestyle, and the harder it would be to return to „normal“. This issue is so complex, and people are so diverse that it is impossible to look for and find one solution.

We have no choice but to respect this variant of non-standard existence. We can help, or at least improve the long moments for these people by not ignoring them. Say hello, exchange a few words with them. In my experience, I think that‘s the best we can do, even if we feel we can‘t do anything ourselves. Overcoming fear ultimately helps us to be a little more human.

As architects, we can give them a space where they can be.

Think of them.

For me, it was a big leap into the unknown, a transformation.

The goal was who we became.

In conclusion, please read
Filip Štancl

I would now like to‘ conclude with a few last words that resonate in me, especially after my last two visits to Olomouc. After I got to know them, they started to tell me their life stories. A lot of them got one mistake or bad luck on the street and nobody gave them a helping hand at the beginning. Now they are in daily pain, which is only getting worse now‘ in the winter. From frostbite to hypothermia, bad knees to cancer and a bad spine. The saddest and scariest thing was that when you talk to them, they start to reveal their rough homeless shell, and you find out they are just ordinary people who are full of grief. They all have families, but they haven‘t seen them in so long that they forget what their children‘s voices were like. I‘ve talked to a lot of people who have dealt with these things or just

přes podchlazení, špatná kolena až k rakovině a špatné páteři. Nejsmutnější a nejděsivější bylo že když se s nimi člověk baví začnou odkrývat tu svou drsnou bezdomoveckou skořápku a člověk zjistí že to jsou obyčejní lidí, kteří jsou plní žalu. Všichni mají rodiny, ale neviděli je tak dlouho, že zapomínají, jaký měli jejich děti hlas. Se spoustou lidí, co jsem tyto věci řešil či jen debatoval tak se mne ptali proč nepožádali charity a pomoc, aby se z toho dostali. Ještě před rokem bych se ptal taky, ale když člověk vidí, jaký tam na ulici je život a jak se je na sílu snažíme odstřihnout od naší společností, tak se člověk nemůže divit. Navíc my lidé rádi házíme všechny do jednoho pytle i přesto že ti co nám vadí jsou menšina z celkových počtů. vidíme mezi nimi jen ty špatné ale těch slušných, tiše trpících si ani nevšimneme. I tak si je ale hned zařadíme mezi ty hlučné a nebezpečné, protože je to snazší, než je odlišovat. Sami pánové, když jsem se jich ptal, tak říkali že procestovali více zemí, ale všichni nezávisle na sobě se shodli na tom, že zde jsou lidé nejvíce nepřátelští a nepříjemní už od pohledu. Překvapilo mě to ale? Ne. Český národ má v tomhle velký problém a nikdo, kdo by měl šanci s tím něco udělat, se to snaží přinejmenším odsunout stranou ne-li to svými činy ještě zhorší. Jsme národ sobců a za tím si po tom všem stojím. Ted‘ bych se rád zmínil ještě o jedné nevýrazné ale důležité a brutální problematice, která život na ulici doprovází. Tuto problematiku bych označil jako drsný život žen na ulici, se kterými je zacházeno jako s věcmi. Naprosto brutálně a surově doslova. žen na ulici je značně míň než mužů, což by mohlo působit spíš uklidňujícím dojmem, ale ne když odkryjeme fakta, která tento dojem zboří jako domeček z karet. Ženy se na ulici nedostávají tolik jako muži, protože než nebo když se na ni dostanou jsou hned zneužity často pasáky a zamykány a drženy u daných osob doma. a hádám že nemusím chodit do detailů a všem dojde, že se dotyční o ženy nestarají zrovna dobře. Šance na to aby se ženy na ulici ubránily napadení jakéhokoliv typu je při bídném životě malá. Celkově

debated them, so they ask me why they didn’t ask charities and help to get out of it. A year ago, I would have asked the same question, but when you see what life is like out there on the streets and how we are trying to forcefully cut them off from our society, you can’t help but wonder. Moreover, we humans like to lump everyone together, even though those who bother us are a minority of the total numbers. we see only the bad ones among them, but we don‘t even notice the decent ones who suffer in silence. But we‘ll still lump them in with the noisy and dangerous ones, because it’s easier than differentiating between them. The gentlemen themselves, when I asked them, said that they had travelled through several countries, but all of them independently agreed that the people here are the most hostile and unpleasant to look at. Was I surprised? No. The Czech nation has a big problem with this and no one who has a chance to do anything about it is at least trying to push it aside if not make it worse by their actions. We are a nation of selfish people, and I stand by that after all. Now, I would like to mention one more bland but important and brutal issue that accompanies life on the streets. I would refer to this issue as the rough life of women on the street who are treated like objects. There are considerably fewer women on the street than men, which might be rather reassuring, but not when we uncover the facts, which demolish this impression like a house of cards. Women don’t get on the street as much as men because before or when they do, they are immediately abused, often by pimps, and locked up and kept in the person’s home. and I guess I don’t have to go into detail, and everyone will figure out that the women in question are not well cared for. the chances of women on the street defending themselves against assault of any kind are slim with the misery of life. overall, the worst part of it all though is that these things don’t get enough exposure to society or are pushed out for their sad and harsh undertones. It’s not a topic one discusses at the dinner table, but somewhere it should be. Imagine the pain and fear that a dozen women

nejhorší na tom všem je ale to, že se tyto věci nedostávají dostatečně mezi společnost či jsou vytlačovány pro svůj smutný a drsný podtón. Není to téma, které by člověk probíral u večeře, ale někde by se mělo. Představte si tu bolest a strach, kterou právě teď desítka žen v republice prožívá, zatímco si vy v poklidu čtete tenhle text. Nemám nikomu za zlé, že nad tím nepřemýšlí každý den a nechodí po ministerstvech protestovat za tyto ženy a jejich život. Mám ale za zlé celé společnosti, že dostatečně nepomáhá. Já sám si teď“ vyčítám že o tomto tématu nemluvím dost. Vyčítám si, že má slova nejsou dost výstižná a alarmující, když pokaždé kdy dojde na toto téma, lidé po konverzaci odejdou a za hodinu neví o čem jsme se bavili. Snad v budoucnu společnost otevře oči a začne řešit děsy, které se dějí v našich městech, a ne se strachovat o politiku ve státě vzdáleném přes půl planety. Problémů máme víc než dost v našich krajích, tak řešme právě ty.

in the Republic are experiencing right now as you calmly read this. I don‘t blame anyone for not thinking about this every day and going to the ministries to protest for these women and their lives. But I blame the whole of society for not helping enough. I now blame myself for not talking about this issue enough. I blame myself that my words aren’t concise and alarming enough when every time the subject comes up, people walk away after the conversation and don’t know what we were talking about an hour later. Hopefully in the future, society will open its eyes and start addressing the horrors that are happening in our cities instead of worrying about politics in a state half a planet away. We have more than enough problems in our counties, so let’s address those.









Fotografie instalace Sny o chudobě na ohradě při Muzeu umění Olomouc. Společný výstup ateliéru Chudina Olomouc! a Blahoslavení chudí (vedený Janem Mléčkou a Vojtěchem Jemelkou).

Photographs of the installation Dreams of Poverty in the enclosure at the Olomouc Museum of Art. A joint performance of the studio Chudina Olomouc! and Blessed are the Poor (led by Jan Mléčka and Vojtěch Jemelka).









Vernisáž instalace Sny o chudobě na ohradě při Muzeu umění Olomouc. Společný výstup ateliéru Chudina Olomouc! a Blahoslavení chudí (vedený Janem Mléčkou a Vojtěchem Jemelkou).

Opening of the installation Dreams of Poverty in the enclosure at the Olomouc Museum of Art. A joint performance of the studio Chudina Olomouc! and Blessed are the Poor (led by Jan Mléčka and Vojtěch Jemelka).

Schéma chudí a bohatí v Olomouci za socialismu

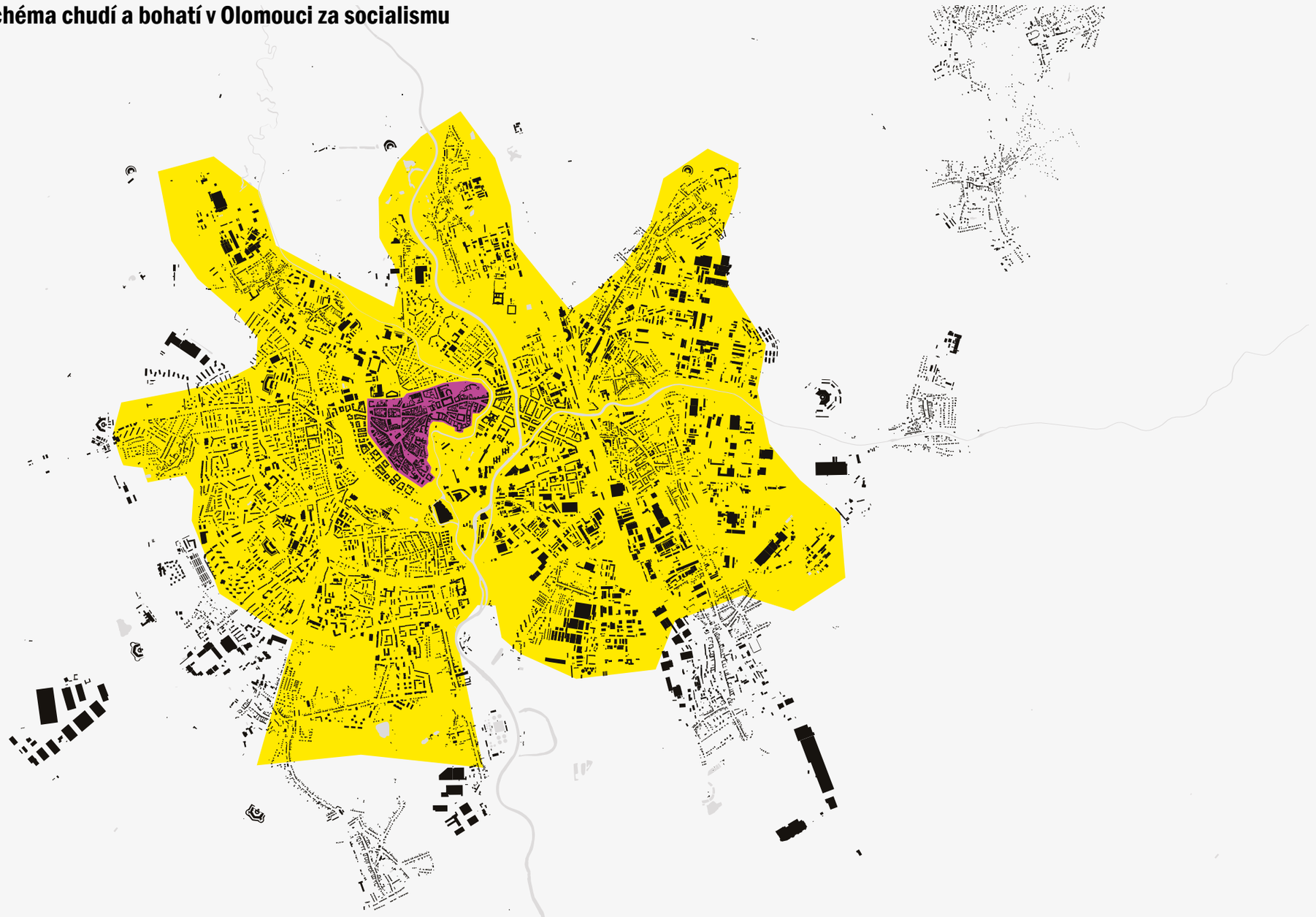


Schéma chudí a bohatí
v Olomouci za socialismu

The scheme of the poor and the rich
in Olomouc under socialism

žlutá: ekonomicky bohatí
růžová: ekonomicky chudí

yellow: economically rich
pink: economically poor

Schéma chudí a bohatí v Olomouci v současnosti

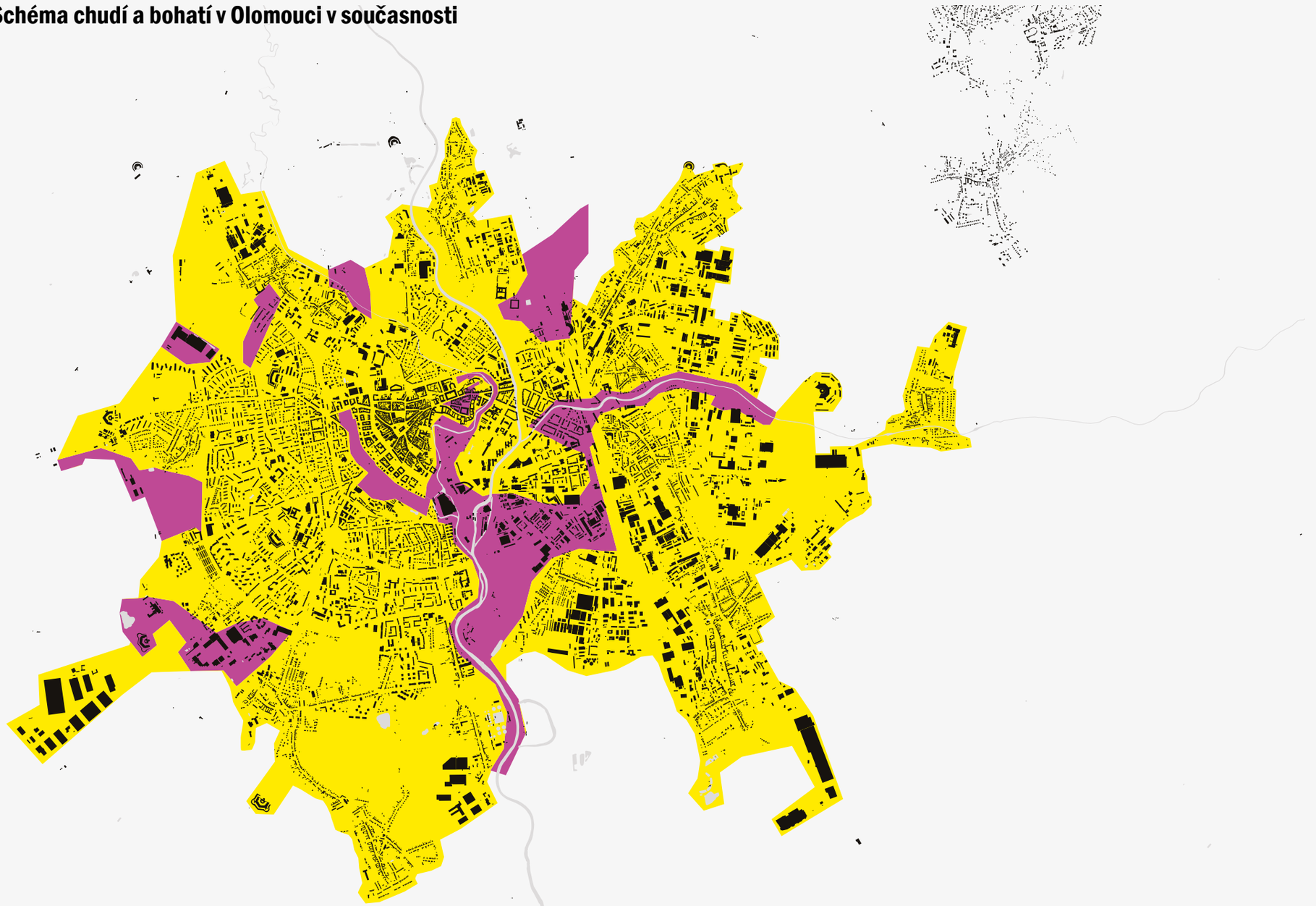


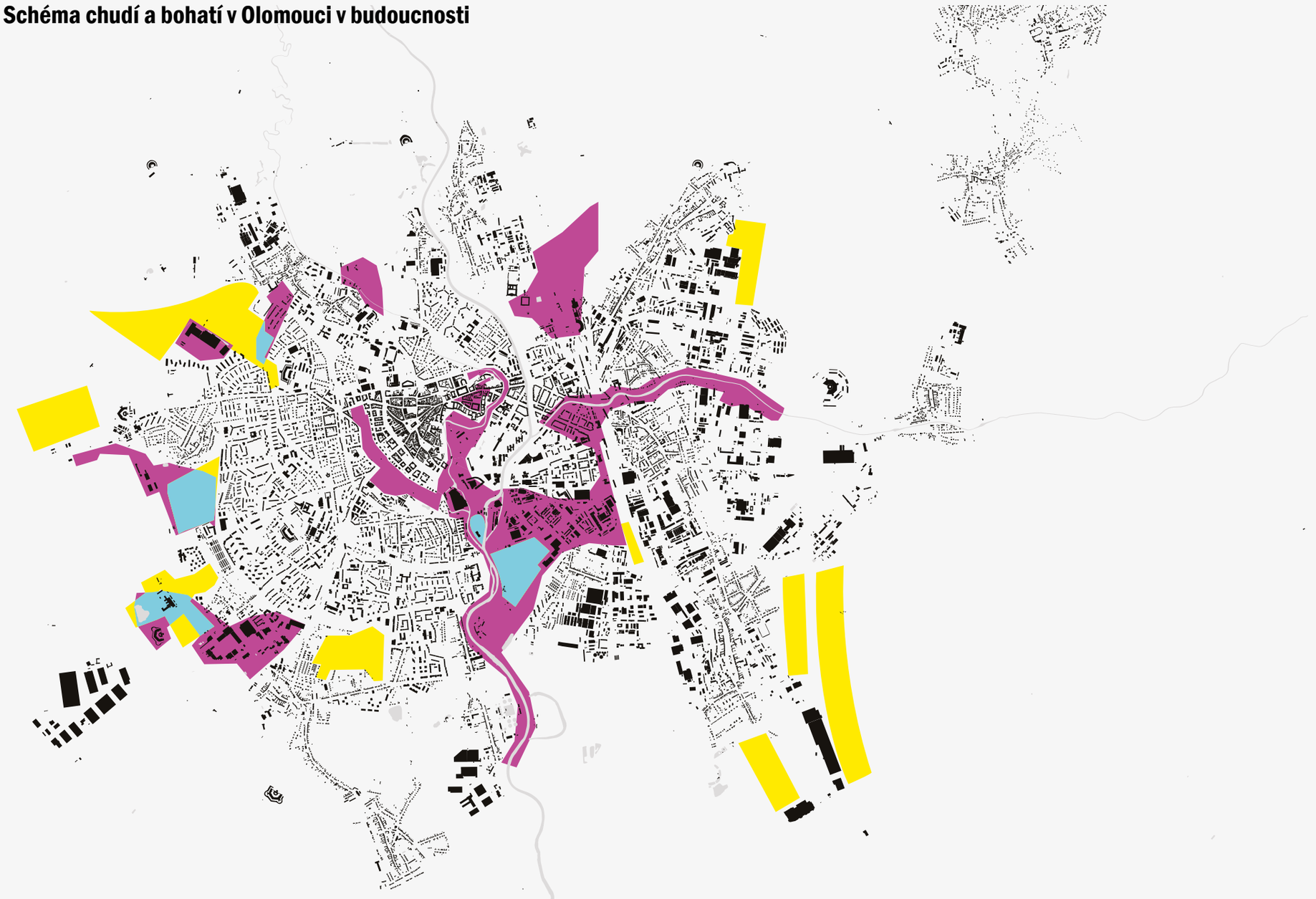
Schéma chudí a bohatí
v Olomouci v současnosti

The scheme of the poor and
the rich in Olomouc at present

žlutá: ekonomicky bohatí
růžová: ekonomicky chudí

yellow: economically rich
pink: economically poor

Schéma chudí a bohatí v Olomouci v budoucnosti



Zóny chudoby prolnuté se zastavitelnými plochami dle územního plánu

Zones of poverty intertwined with buildable areas according to the zoning plan

žlutá: zastavitelné plochy dle UP
růžová: ekonomicky chudí
modrá: zóny prolínání s brzkými změnami

yellow: buildable areas according to UP
pink: economically poor
blue: zones of intermingling with imminent changes





I lidé na ulici touží po blízkosti.
Noclehárna v prachárně.

Even people on the street crave closeness.
A bed and breakfast in a powder room.

Žebrání v Obchodním centru Haná.

Begging in the Haná Shopping Centre.





Ráno po přespání studentů v terénu.

Tristní realita ubytoven v tovární čtvrti.

The morning after the students spent the night in the field.

The grim reality of the hostels in the factory district.





Ateliér cestou na přespání.

Napadený příbytek pořádkumilovného pána, který byl vyhnán.

Studio on the way to the sleepover.

The invaded abode of the orderly gentleman who was driven out.





Skrumáž věcí po odchodu na zimu do noclehárny.

Sdílený prostor komunity lidí bez domova v samém centru města.

A jumble of belongings after going to the hostel for the winter.

A shared space for the homeless community in the heart of the city.









Realizace památníčku
zemřelé paní na ulici.

Implementation of the memorial
to the deceased lady on the street.





Vyhořelý příbytek, který si zpět bere příroda.
Opuštěné místo v podzimním hávu.

A burnt-out dwelling that nature is taking back.
An abandoned place in autumn.

Na okraji / Mezi městem a krajinou

On the Edge / Between City and Landscape

VYSOKÁ ŠKOLA
UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ V PRAZE
Ateliér architektury IV

UNIVERSITY OF APPLIED ARTS IN PRAGUE
Architecture Studio IV

Eliška Bártová, Petr Čekal, Barbora Hnyková,
Eduard Kušnír, Mariia Khositashvili, Vít Gregora
and Barbora Kurková, Kryštof Krebs, Jakub Slamka,
Camilo Soto Velez, Balázs Moscelini, Albert Machek

Pražský ateliér A4 pod vedením Romana Brychty, Markéty Mráčkové a Barbory Šimonové zkoumal okraje Olomouce, místa mezi městem a krajinou, pevnosti, polnosti, řeky, haly, cesty. Jaké hodnoty zanechala minulost, jak je vnímáme dnes a jak je předáme budoucnosti?

V průběhu semestru jsme se zabývali částečně zachovalým, ale i zchátralým pevnostním dědictvím města. Tématem byly okraje Olomouce, fortové pevnosti a prachárny, památková ochrana i aktuální problémy v území, krajina v širších souvislostech.

Vít Gregora a Barbora Kurková se v projektu „Nová Morava pod Olomoucí“ věnují budoucí podobě řeky Moravy jižně od Olomouce, jejímu zpřístupnění a napojení na sousední vesnice, síť cyklostezek a turistických cest. Počítají s Moravou meandrující a navrhují rozšíření lužních lesů doplněné drobnými zásahy a objekty podporující život podél řeky.

Krištof Krebs připravil „Putovníček“, průvodce po místech na okraji města. Tam, kde bychom už nic nehledali, se skrývají boží muka, posedy, solární elektrárny, pomníky, památníky. Krištofovým záměrem je probudit nadšení pro znovunalézání ztracené krajiny.

Eliška Bártová ve své video eseji „Na okraji“ přináší poetický pohled na olomoucké předměstí/periferie plné dálnic a zemědělské výroby a inspiruje nás k přijetí skutečnosti ve své jedinečné i drsné kráse. Na chvíli jí chceme věřit, že torzo krajiny JE krásné.

Experimentální památkové péči a spekulaci nad památkovou ochranou se věnuje animace Barbory Hnykové s názvem „Cihly“. Aktuální stav fortového opevnění mapuje Jakub Slamka ve své práci „Po stopách ztracených fortů“, budoucnost vidí v propojení fortů cyklostezkou a propsání již neexistujících fortů do krajiny formou landartových zásahů.

Konkrétním místůma stavbám v Olomouci se věnují Petr Čekal a Eduard Kušnír. Petr si v projektu „Zakázané město“ vybírá více zásahů spojených s plánovanou stavbou silničního obchvatu na východě Olomouce. Řeší místa a momenty, které se zdají být mimo

The Prague studio A4 under the direction of Roman Brychta, Markéta Mráčková and Barbora Šimonová explored the edges of Olomouc, places between the city and the landscape, forts, fields, rivers, halls, roads. What values did the past leave behind, how do we perceive them today and how do we pass them on to the future?

During the semester we have been looking at the partially preserved but also dilapidated fortress heritage of the city. Topics included the outskirts of Olomouc, fortresses and powder houses, conservation and current problems in the area, and the landscape in a wider context.

Vít Gregora and Barbora Kurková's project “Nová Morava pod Olomoucí” focuses on the future shape of the Morava River south of Olomouc, its accessibility and connection to neighbouring villages, the network of cycle paths and hiking trails. They envisage a meandering Morava and propose the extension of floodplain forests, supplemented by small interventions and objects supporting life along the river.

Kristof Krebs has prepared “The Wanderer”, a guide to places on the outskirts of the city. Where we would not look for anything else, there are god's torments, posadas, solar power plants, monuments, memorials. Kristof's intention is to awaken enthusiasm for rediscovering lost landscapes.

In her video essay “On the Edge”, Eliška Bártová presents a poetic view of Olomouc's suburbs/peripheries full of highways and agricultural production, inspiring us to embrace reality in its unique and harsh beauty.

Experimental conservation and speculation over monument protection is the subject of an animation by Barbara Hnyková entitled “Bricks”. The current state of fort fortifications is mapped by Jakub Slamka in his work “In the footsteps of lost forts”, and he sees the future in connecting forts by a cycle path and the inscription of no longer existing forts into the landscape in the form of land art interventions.

Petr Čekal and Eduard Kušnír focus on specific sites in Olomouc. Eduard is looking for an alternative to the proposed development on a lucrative plot of land near the First Peace

rozlišovací schopnost dopravního inženýrství, ale pro místní obyvatele mají rozhodující význam. Eduard zkoumá městskou divočinu, ve svém projektu „Neředínská pevnost“ hledá alternativu k navrženému developmnetu na lukrativní parcele v blízkosti První mírové prachárny. Té vdechuje nový život Mariia Khositashvili. Všimla si absence školy v rozvíjejícím se území. Památka-nepamátka, které ještě nedávno hrozil zánik, se stává jádrem nového školního areálu.

Gunpowder Storage

in his project “Neředínský fort”. He touches upon the theme of urban wilderness. In his project “Forbidden City”, Petr chooses multiple interventions related to the planned construction of a bypass road in the east of Olomouc. He tackles places and moments that seem to be beyond the resolution of traffic engineering, but are of crucial importance for local residents.

PO STOPÁCH ZTRACENÝCH FORTŮ

Jakub Slamka
video

Olomoucká táborová pevnost je světovým unikátem a skrytým potenciálem města Olomouc. Její sílu vnímám v komplexnosti tohoto systému a v hodnotě historické stopy, kterou po sobě zanechala. Tato stopa se však postupně ztrácí a mizí jak z povědomí běžných lidí, tak z povědomí těch, co tvoří město. Město pevnosti ignoruje, odřezává dálnicemi, nechává je zmizet v divokém porostu. Místa, kde stály zemní pevnůstky jsou buď zoraná a předurčená k zapomenutí, nebo jsou protnutá dálnicí, nebo zastavěná. V projektu navrhuji cyklostezku, která propojí všechny Olomoucké pevnosti a tím připomene důležitost míst v kontextu celého systému. V druhé fázi se snažím analyzovat ztracené pevnůstky a připomenout jejich půdorysnou stopu formou přírodní úpravy, která toto místo uchrání jak před rozšiřujícím se městem, tak před úplným zapomněním.

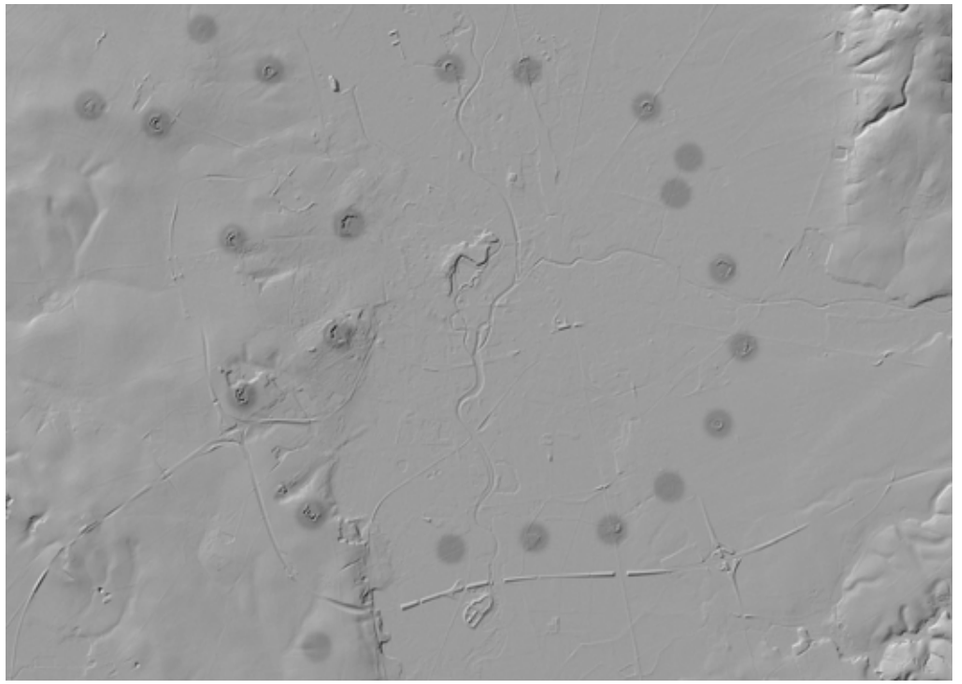
stopáž:
autor: Jakub Slamka
ilustrace, grafický design: Jakub Slamka
hrají, mluví:
spolupráce:
kamera:
střih, edice: Jakub Slamka
zvuk, použitá hudba: Finding the bomb – The Dust Brothers

IN THE FOOTSTEPS OF THE LOST FORTS

Jakub Slamka
video

The Olomouc Camp Fortress is a world unique and hidden potential of the city of Olomouc. I see its strength in the complexity of this system and the value of the historical trace it has left behind. However, this trace is gradually being lost and disappearing from the consciousness of both ordinary people and those who make up the city. The city is ignoring the forts, cutting them off with highways, letting them disappear into the wild undergrowth. Places where earthworks stood are either plowed under and destined for oblivion, or are cut through by highways, or built up. My project proposes a bike path that will connect all of Olomouc‘s forts, reminding us of the importance of the sites in the context of the entire system. In the second phase, I am trying to analyze the lost fortresses and to recall their footprint in the form of natural landscaping, which will preserve the site both from the expanding city and from complete oblivion.

footage:
autor, koncept: Jakub Slamka
illustration, graphic design: Jakub Slamka
cast:
cooperation:
camera:
editing, cut: Jakub Slamka
sound, music: Finding the bomb – The Dust Brothers







a c

b

a Když se podíváme na geomorfologickou mapu Olomouce, není možné si nevšimnout stopu, kterou zanechává prstenec pevností. Zařazují se tak mezi kopce, údolí a ostatní znaky této lokality, které vznikly přírodním vlivem. Pevnosti tak jakoby s nadsázkou naznačují svou aspiraci na splynutí s tímto přírodním charakterem. Tuto tendenci je možné vnímat i z lidské perspektivy, kdy zarostlé pevnosti jakoby chránili přírodu před městem a vytvářejí ostrovy bezpečí pro zvířata a ohrožené rostliny.

b Analýza historických snímků nám může odhalit, že místa, kolem kterých jezdíme autem, nebo na kolech a nepovažovali jsme je nikdy za zajímavé, nebo důležité, byla kdysi pečlivě a uvážlivě vybrána k vybudování strategické obranné pevnosti. Na obrázku je vidět provizorní fort č.VIII a aktuální podoba místa z roku 2023.

c Satelitní snímek zemní pevnůstky v obci Křelov, po navržené úpravě. Obvod pevnosti je vysázen ovocnými stromy, které rodí jak pro obyvatele obce, tak pro kolemjdoucí a zvířata. Hlavní plocha je vrácena do stavu louky, čím vzniká “bezpečný ostrov” pro zvířata a lidi mezi rozlehlými poli a městem. Pevnůstka se tak opravdu stává součástí přírody a její vzpomínka přitom zůstává zachována.

a Looking at the geomorphological map of Olomouc, it is impossible not to notice the trace left by the ring of forts. They are thus included among the hills, valleys and other features of this locality that have been created by natural influences. The forts thus seem to suggest, as if in exaggeration, their aspiration to blend in with this natural character. This tendency can also be seen from a human perspective, where the overgrown forts seem to protect nature from the city and create islands of safety for animals and endangered plants.

b An analysis of historical images can reveal that places we drive or cycle past and never thought of as interesting or important were once carefully and judiciously chosen to build a strategic defensive fortress. The picture shows the temporary Fort VIII and the actual site as it appeared in 2023.

c Satellite image of the earthen sanctuary in the village of Křelov, after the proposed modification. The perimeter of the fort is planted with fruit trees, which bear fruit for the inhabitants of the village, as well as for passers-by and animals. The main area is returned to meadow status, creating a „safe island“ for animals and people between the vast fields and the town. In this way, the fortress truly becomes part of nature while its memory is preserved.

PUTOVNÍČEK
Krištof Krebs
Kniha / Book

Putovníček je malá kniha zamýšlená jako malý cestovní deník, který si hodíte do ledvinky, batohu, nebo kapsy a vyberete se spolu na prozkoumávání krás okolí Olomouce.

Tento Putovníček je prvním vydáním z šesti, každé vydání bude procházet jinou část Olomoucké periferie a prozkoumávat jiná zákoutí. Nějaká si budou podobná napříč všemi oblastmi, a nějaká místa budou velmi specifická pro oblast, ve které je najdeme.

Jak putovníček používáme?

Putovníček nefunguje jako klasický průvodce ve stylu Lonely Planet, který nám prozradí, kde se jaká věc nachází a jak se k ní přesně dostaneme. Naopak, systém putovníčku je založený na hře.

Jednotlivá místa máme zakreslená na sektorové mapě velmi schematickým způsobem. Nevíme, která místa jsou která, a kde přesně se nacházejí.

Následně pak najdeme medailonky pro jednotlivá místa. Zde jedinou vizuální pomůckou, zdali jsme na správném místě, je rozluštění velmi primitivní skicy, která je ale nakreslená pouze z jednoho úhlu pohledu a v jednom ročním období. Takže místo na skice může vypadat jinak v zimě než v létě, kdy byla zachycená. Možné je i to, že si ani neuvědomíme, že jsme na tom správném místě.

Z každého místa nás pak k dalším navedou pouze jednoduché písemné instrukce ve formě „jít tisíc kroků na sever".

Záměrem této formy je, aby lidé vyšli ze svých domovů a objevili krásu v procházení svého nejbližšího okolí a znovuobjevování všech věcí, které se v něm nachází. Cílem není objevit místa vytyčená v Putovníčku, ale v průběhu hledání těchto míst objevit i svá jedinečná zákoutí, která nikdo jiný nezná.

Wandering diary
Krištof Krebs
Kniha / Book

Wanderer is a small book intended as a small travel diary that you can throw in your kidney, backpack or pocket and go exploring the beauty of the Olomouc area together.

This Wanderer is the first edition of six, each edition will explore a different part of Olomouc's periphery and explore different corners. Some will be similar across the board, and some places will be very specific to the area in which they are found.

How do we use the wanderer?

The Wanderer doesn't work like a classic Lonely Planet-style guidebook that tells us exactly where a thing is and how to get to it. Instead, the wanderer system is based on a game.

We have individual places plotted on a sector map in a very schematic way. We don't know which places are which, and where exactly they are.

Then we find the medallions for each place. Here, the only visual clue as to whether we are in the right place is deciphering a very primitive sketch, but it is only drawn from one point of view and in one season. So the place in the sketch may look different in winter than in summer when it was captured. It is also possible that we may not even realise that we are in the right place.

From each location, we are then guided to the next only by simple written instructions in the form of „go a thousand paces north".

The intention of this form is for people to come out of their homes and discover the beauty in exploring their immediate surroundings and rediscovering all the things that are there. The goal is not to discover the places set out in the Wanderer, but in the process of finding these places, to discover their own unique corners that no one else knows.



a

b c

a Mapa Olomouce a okolí
b Skica sochy svatéhoa
c Vyhlídkové místo

a Map of Olomouc and its surroundings
b Sketch of the statue of the saint
c Sightseeing place

NOVÁ MORAVA POD OLOMOUCÍ
Vít Gregora a Barbora Kurková
video

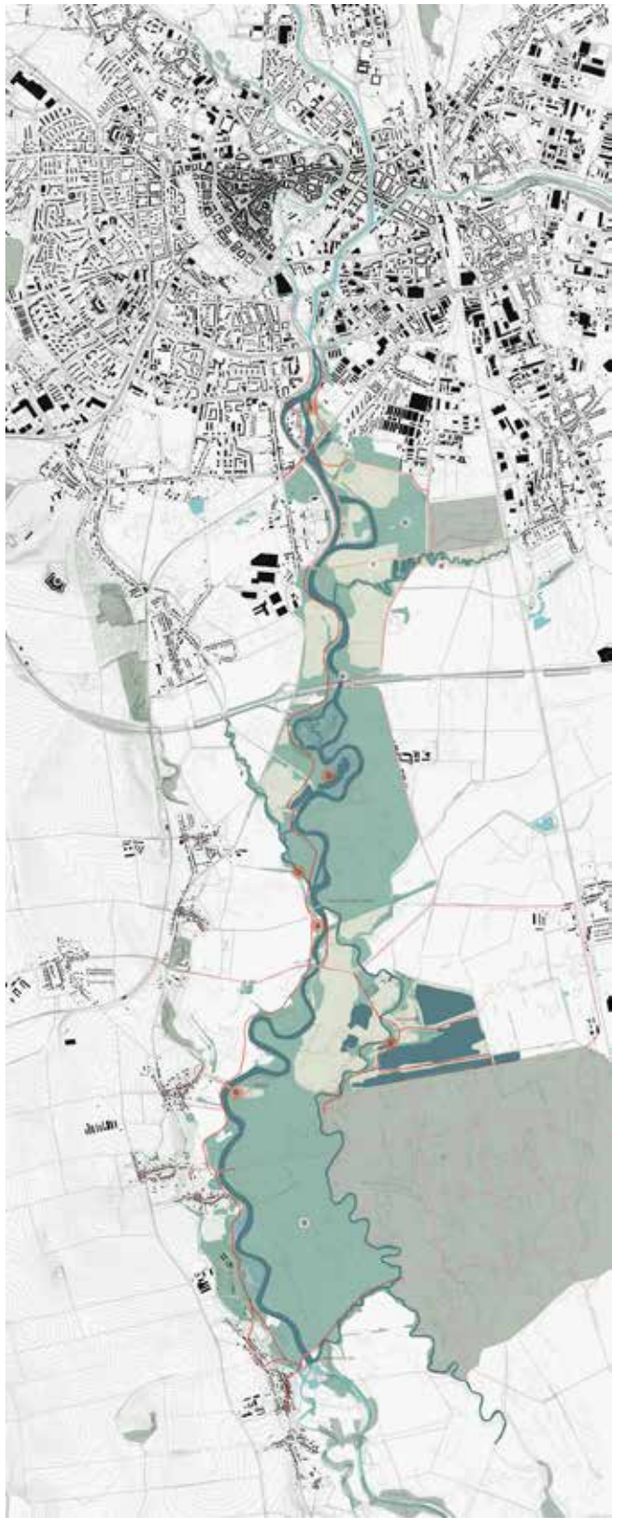
V rámci zimního semestru jsme se věnovali úpravám řeky Moravy a krajiny v jejím blízkém okolí. Cílem práce bylo dát prostor přirozeným fluviálním procesům a vytvoření přírodě i člověku přívětivějšího prostoru pro budoucí rozvoj. Současně jsme se snažili o větší zatažení přírody do města a napojení vesnic na jihu k řece, která je pro ně tak blízká. Desetikilometrový úsek na jihu Olomouce se tak stal hodnotným mokřadním biotopem dostupným rozmanité skupině živočichů i lidem ze širokého okolí.

stopáž: 5:36
autor: Vít Gregora, Barbora Kurková
ilustrace, grafický design: Vít Gregora, Barbora Kurková
hrají, mluví: Anna Theimerová, Ivo Theimer
kamera: Vít Gregora
střih, editace: Vít Gregora a Barbora Kurková
zvuk, použitá hudba: Olexy – Mountain road

NEW MORAVA UNDER OLOMOUC
Vít Gregora a Barbora Kurková
video

During the winter semester we focused on the Morava River and the landscape in its vicinity. The aim of the work was to give space to natural fluvial processes and to create a more nature and human friendly space for future development. At the same time we tried to make nature more involved in the city and to connect the villages in the south to the river, which is so close to them. A ten-kilometre stretch in the south of Olomouc has thus become a valuable wetland habitat accessible to a diverse group of animals and people from the wider area.

footage: 5:36
koncept: Vít Gregora, Barbora Kurková
illustration, graphic design: Vít Gregora, Barbora Kurková
cast: Anna Theimerová, Ivo Theimer
camera: Vít Gregora
editing, cut: Vít Gregora a Barbora Kurková
sound, music: Olexy – Mountain road



V rámci naší práce upravujeme stávající vodní toky, odkazujeme na jejich dřívější podobu a vytváříme nové intervence. Příkladem může být vytvoření nového říčního ramene u dnešního kojeneckého ústavu nebo napojení slepého ramene na okraji Olomouce zpět k hlavnímu toku. Nové lesy a louky dotváří lužní krajinu a rozšiřují tak bezpečnou zónu rozlivu řeky. Doplňujeme cesty nové a upravujeme cesty stávající, které zpřístupňují říční krajinu lidem.

Our work involves modifying existing watercourses, referring to their former form and creating new interventions. Examples include the creation of a new watercourse at the current nursing home or the connection of a dead-end river on the outskirts of Olomouc back to the main stream. New forests and meadows complete the floodplain landscape and extend the safe zone of the river. We are adding new paths and modifying existing paths to make the riverscape more accessible to people.





a

b

b koláž řešené oblasti u vesnice Charváty

c koláž z nadhledu řešené oblasti u vesnice Charváty

b collage of the area near the village of Charváty

c collage from the perspective of the area near the village of Charváty

Olomouc jako arts and architecture

Olomouc as Arts and Architecture

AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ V PRAZE
Škola Miroslava Šika a další ateliéry
ACADEMY OF FINE ARTS IN PRAGUE
School of Miroslav Šik and other studios

Viktorie Majoberová + Aneta Ptáčková, Amálie Rybáková + Matyáš Kořínek, Vojtěch Čepelák + Ema Štěpánová, Jakub Zeman + Markéta Volková, Michal Šefránek + Lukáš Procházka, Martin Řezáč + Magdaléna Feildhauerová, Šimon Semerák + Matyáš Fiala, Max Mohl + Zuzana Vepřeková, Matouš Kučera + Emílie Fňukalová, Barbora Výborová + Ondřej Plíva, Ondřej Fiedler + Adéla Strnadová, Josef Kučera + Jiří Kaňák, Hana Kyzlinková + Viktor Svolík

Obrazoschopnost architektury je enormní a má přesto své limity. Tradiční integraci umění a řemeslnosti do architektury obohatí nové experimenty. Hledá se integrace umění od úplně prvních kroků navrhování, prvních skic a koláží. Projekty jsou výsledkem spolupráce mezi studenty Školy architektury Miroslava Šika a umělci AVU Praha v zimním semestru 2023/24.

Zadání pro výtvarníky a architekty je zpřesněno trojicí pojmů monument – document – mockument. Pohybují se na rozhraní mezi přechráněným centrem a nechráněným okrajem. Ochranné pásmo rezervace není zárukou zdravé tkáně města. Vágní, nevyužitý a nenaplněný terén nacházejí studenti pod vedením Miroslava Šika přímo pod svícnem. Experimentem se stává řízená integrace umění do architektury. Vzniká od počátku v přímé kooperaci umělce a výtvarníka.

Škola sama chápe architekturu trošku jinak. Vizí není ani ikonická, ani minimalistická forma. Nové splyne se starým okolím, konvenční a vžité prvky tvarují staronové ladění. Projekt reaguje na místo návrhu, na jeho barvy, styly a sochařinu. Zvolená tři místa Olomouce leží na hranici mezi historickým jádrem a expanzí liberálního pokroku a historismu 19.století. Nejsou jednolitá, jejich urbánní kontext má více architektonických stop, noblesních a triviálních, i různé stupně zastaralosti. Každému místu je přiřazen specifický program městských služeb s trošku nezvyklým charakterem.

První místo je vozovna tramvají v Koželušské ulici, která má nezvyklou geometrii a dva kontexty. Na svahu stojí velké reprezentativní palazzi, Muzeum umění Olomouc a Šépkova přístavba. Pod svahem jsou nízké obytné bloky, zbytky hradeb a zdrženlivá předválečná architektura. Nad vozovnou vznikne centrum „Exhibition & Fun“, místo umělecké, designerské a řemeslné kreativity, místo produkce, informace, expozice, komerce i školení.

Druhým místem je veřejný areál Flora ve Smetanových sadech a jeho technické zázemí. Nový krajinářský projekt by měl

The imaginative power of architecture is enormous and yet has its limits. The traditional integration of art and craftsmanship into architecture will be enriched by new experiments. The integration of art is sought from the very first steps of design, the first sketches and collages. The projects are the result of a collaboration between students of the Miroslav Šik School of Architecture and artists from AVU Prague in the winter semester 2023/24.

The assignment for artists and architects is refined by the trio of the terms monument-document-mockument. They move at the interface between the overprotected centre and the unprotected edge. A preservation zone is no guarantee of a healthy urban fabric. Vague, unused and unfilled terrain is found by students under the guidance of Miroslav Šik right under the sanctuary. The experiment becomes a controlled integration of art into architecture. It is created from the beginning in direct cooperation between artist and designer.

The School itself already understands architecture a little differently. The vision is neither an iconic nor a minimalist form. The new merges with the old surroundings, conventional and familiar elements shape the old tuning. The project responds to the site of the design, to its colours, styles and sculpture. The three sites chosen for Olomouc lie on the border between the historic core and the 19th century expansion of liberal progress and historicism. They are not homogeneous, their urban context has multiple architectural traces, both refined and trivial, and varying degrees of obsolescence. Each place is assigned a specific program of urban services with a somewhat unusual character.

The first site is the tram depot in Koželušská Street, which has an unusual geometry and two contexts. On the slope there is a large representative palazzi, the Olomouc Museum of Art and Šépka's extension. Below the slope are low residential blocks, remnants of walls and restrained pre-war architecture. Above the carriage house will be the “Exhibition & Fun” centre, a place of artistic, design and craft creativity, a place of production, information, exhibition, commerce

vycházet z historických stop parku, které se dají na místě vystopovat. Výstaviště se transformuje do „Arts & Crafts“ a slouží odborné i širší veřejnosti celoročně a každodenně i mimo festivaly, výstavy a závody.

Soukromý pozemek Domovina jako třetí místo se táhne podél ramene Mlýnského potoka a ulice Domovina. Skrz husté stromy na březích potoka je vidět nákupní Galerii Šantovka. Na pozemku už stojí silná sochařina, vysoké silo s vilou na střeše a pětipatrový obytný dům na Polské ulici. Jako náhrada industriálních fragmentů se projektuje centrum „Health & Wellness“, ve kterém se spojí doktorský dům s posilovnou.

and training.

The second site is the Flora public area in Smetana Sady and its technical facilities. The new landscape project should be based on the historical traces of the park that can be traced on the site. The fairgrounds are being transformed into an “Arts & Crafts” and serve the professional and wider public all year round and on a daily basis outside of festivals, exhibitions and competitions.

The privately owned Homeland as the third site stretches along the Mill Creek arm and Homeland Street. The Shantovka Shopping Gallery can be seen through the dense trees on the banks of the creek. The site already has a strong sculpture, a tall silo with a villa on the roof, and a five-story apartment building on Polska Street. A “Health & Wellness” centre is being designed to replace the industrial fragments, combining a doctor’s house with a gym.

VEJDI, PROJDI, ANEBO SE POSAĎ

Architektonické řešení: Viktorie Majeborová
Umělecká intervence: Aneta Ptáčková

Koupím králíka, pohladím páva. Ohřeju se u ohně s kafem... Pak vyběhnu na hradbu a obklopena kortenem pokračuji parkem mezi korunami stromů.

Koláž starého a nového. Ani uvnitř a venku. Polo uzavřený, polo otevřený areál. Prostorová hra hmot, která nabízí návštěvníkovi kompromis mezi kompaktními budovami pavilonů a divočinou přilehlého parku.

Navrhuji víceúčelový areál, další možné ohnisko parku Flóra, které slouží pro organizaci kulturních akcí, trhů, nabízí nájemní prostor pro malé výrobce či studia. Především je to ale veřejné prostranství. kde může široká veřejnost libovolně trávit svůj čas.

Monochromatické cihelné prostředí vytváří univerzální kulisy pro pohyb i setrvání návštěvníků parku. Komponuji k sobě poměrně lapidární tvary. do areálu umisťuji velké atypické prvky na sezeni. Kde jsou schody. tam si člověk automaticky sedne. Kde je oher5, tam se ohřeje. Do masy cihelně hradby umisťuji výklenky, které opět slouží jako místo pro posezení, ale především mají nabídnout prodejní kapacitu pro trhovce.

Pracovat s cihlou jsem se rozhodla hned z několika důvodů. Cihla je materiál městu dobře známý, proto mi cihelný areál v kontextu Olomouce dává smysl. Jelikož jsem se rozhodla zbourat část stávajících budov. navrhuji re-use původ-nich cihel a dalších prvků. V neposlední řadě se řešené území nachází na hranici historického města. tedy v blízkosti místa, kudy dříve procházely hradby. Baví mě myšlenka. navrátit cihelnou masu opět na své původní místo, avšak s naprosto odlišným účelem.

Urbanismus

Definuji řešené území tak, aby pro mne bylo uchopitelné. ale také z majetkoprávních parcelních důvodů. Urbanisticky se

Walk in, walk in, or sit down

Architectural design: Viktorie Majeborová
Artistic intervention: Aneta Ptáčková

Buy a rabbit, pet a peacock. Warm myself by the fire with coffee... Then I run up the wall and, surrounded by corten, I continue through the park among the treetops.

A collage of old and new. Neither inside nor outside. Half enclosed, half open grounds. A spatial play of masses that offers the visitor a compromise between the compact buildings of the pavilions and the wilderness of the adjacent park.

I propose a multi-purpose complex, another possible focal point of Flora Park, used for the organization of cultural events, markets, offering rental space for small producers or studios. Above all, it is a public space where the public can spend their time freely.

The monochromatic brick environment creates a versatile backdrop for visitors to move and stay in the park. I compose relatively lapidary shapes together. I place large, atypical elements in the area for seating. Where there are stairs, one sits down automatically. Where there‘s an oher5, you warm up. I place niches in the mass of the brick wall, which again serve as a place to sit, but above all are intended to offer sales capacity for the market.

I chose to work with brick for several reasons. Brick is a material well known to the city, so the brick area makes sense to me in the context of Olomouc. Since I decided to demolish some of the existing buildings, I propose to re-use the original bricks and other elements. Finally, the project area is located on the border of the historic city. I mean, close to where the walls used to be. I like the idea. to return the brick mass to its original location again, but with a completely different purpose.

Urbanism

I define the area under consideration in a way that is graspable for me. but also for land-use reasons. Urbanistically, I try to be transparent

snažím v řešeném území chovat transparentně. Nelogicky umístěné objekty bourám. Mezi zachovanou zástavbu se připojuji novou prostorovou kompozicí, která je i přes polouzavřený amfiteátr volné průchozí a vzdušná. Kolem stávajícího pavilonu B nechávám volný průchod. který se napojuje na kolmou ulici ústící z přilehlé obytné zástavby, Celý areál je volné průchozí. Vytvářím průhledy a průchody ven, aby se návštěvník neztratil v cihelném obklopení.

Stávající dům uprostřed území s nevšedním výrazem nakonec nechávám netknutý. Vnímám ale jeho potenciál a kvalitu, a tak se mu snažím navrženým areálem dát důstojnější pozici v kontextu území.

Lávka

V současném stavu prochází parkem Flora lávka. Její kvalita spočívá v umožnění cesty korunami stromů. a také propojuje pavilon A s parkem. Bohužel ale vnímám, že nemá jasný cíl. Návrhem se napojuji na slepě rameno lávky stávající a proplétám ji korunami stromů až do srdce nového cihelného areálu. Snažím se tím podpořit její současně nenaplněný potenciál. zpřístupnit lépe území i ve vysoké úrovni, a také dát lávce nový důstojný nástupní bod.

Integrace umění

Koupím králíka. pozdravím páva. Ohřeju se u ohně s kafem... Pak projdu tunelovou galerií a pokračuji parkem Hora. Vedou mě kmeny stromů, které občas vystřídají masivní balvany. Občas mají svou panenskou podobu, občas se promění v abstraktní sochu.

Socha jako sloup. Sloup jako socha.

Když procházíte parkem Flora, občas vás uprostřed stromů překvapí nějaká socha. Chtěly jsme tento motiv podpořit a do parku umístit další současně uměni. Jelikož do území navrhujeme lávku. nabízí se řešení umístit sochy přímo pod ni. Dát plastikám dvojí funkci. a to nejen estetickou. ale také nosnou. Chceme se tím vyhnout nevyužitého místa pod

in the area under consideration. I demolish illogically placed buildings. I join the preserved buildings with a new spatial composition that is free-flowing and airy despite the semi-enclosed amphitheatre. Around the existing Pavilion B I leave a free passage. which connects to the perpendicular street coming from the adjacent residential development, The whole area is free passage. I'm creating vistas and passageways to the outside so that the visitor doesn't get lost in the brick surroundings.

The existing house in the middle of the area with its unusual expression is left intact in the end. However, I see its potential and quality, so I am trying to give it a more dignified position in the context of the area with the proposed site.

Footbridge

In its current state, a footbridge passes through Flora Park. Its quality lies in allowing a path through the treetops. It also connects Pavilion A to the park. Unfortunately, I perceive that it does not have a clear goal. The design connects to the blind arm of the existing footbridge and weaves it through the treetops into the heart of the new brick area. In doing so, I am trying to support its simultaneously unfulfilled potential, to make the area more accessible even at high level, and to give the footbridge a new dignified entry point.

Integration of art

Buy a rabbit. I'll say hello to the peacock. I'll warm myself by the fire with coffee... Then I'll walk through the tunnel gallery and continue through the Hora Park. I am guided by tree trunks that are occasionally replaced by massive boulders. Sometimes they have their pristine form, sometimes they turn into an abstract sculpture.

A statue like a column. Column as statue.

When you walk through Flora Park, sometimes you are surprised by a statue in the middle of the trees. We wanted to support this motif and put more art in the park at the same time. Since we are proposing a footbridge to the

lávkou, ale naopak do území vnést prvky výjimečného charakteru. které vnáší atmosféru do území parku a vytváří tak galerii bez počátku a konce.

Konstrukce

Monochromatický areál kolážuje staré a nové. Ve většině případů se jedná o kombinaci re-use cihel s novou konstrukcí.

Amfiteátr je řešen jako kombinace nosných betonových podpěrných zdí, na které jsou kladeny prefabrikované schodnicové prvky obložené cihelnou dlažbou. Obdobné je tomu u zbylých cihelných „hradeb", zde jsou však nosné zdi zděné. Hradební zdi jsou od konstrukce amfiteátru dilatačně odděleny. Kortenové zábradlí je připevněno chemickými kotvami do betonové stropní desky. Mezi cihelnou dlažbou jsou schované kotvící plechy kortenu, ale také lob pro odvod vody z lávky.

Nástupní schodiště na hradbu a lávku je dilatačně oddělený samostatný prvek z prefabrikovaného betonu. V části amfiteátru je konstrukce navržena bez hydroizolace, zázemí letní scény v hradbách je pak izolováno proti srážkám penetrovanými asfaltovými pásy kladenými na stropní betonovou desku pod cihelnou dlažbou.

Lineární budova podél ulice Zarnonhofova jo zachovaným rekonstruovaným objektem ze stávající stavby v řešeném území. Ponechávám její zděné části a ocelové příhrady. Zbyla místa vyzdívám re-use cihlami. Příhrady jsou též zazděny, čímž od sebe oddělují jednotlivé nájemní prostory.

Pro osvětlení v parku jsou použity repasované lampy z původního areálu, dále pak liniové světlo uložené v drážce kortenového zábradlí na hradbách a lávce.

RE_USE

Koláž starého a nového. Z původní zástavby zachovávám industriální budovu, jejichž hmota je orientovaná podél ulice Zarnenhofova. Zbylé objekty v řešeném území bourám, avšak za předpokladu re-use cihel.

area. the solution is to place the sculptures directly underneath it. To give the sculptures a double function, not only aesthetic. but also, a load-bearing function. We want to avoid the unused space under the footbridge. but on the contrary. to bring elements of an exceptional character into the area. which bring atmosphere into the park area and thus create a gallery without beginning or end.

Design

The monochromatic area collages old and new. In most cases it is a combination of re-used bricks with new construction.

The amphitheatre is designed as a combination of load-bearing concrete retaining walls, on which prefabricated staircase elements clad in brick are laid. This is like the other brick 'walls', but here the load-bearing walls are brick. The castle walls are separated from the amphitheatre structure by expansion joints. The corten railings are fixed with chemical anchors to the concrete ceiling slab. Between the brick paving are hidden the anchor plates of the corten, but also the lob for the drainage of the footbridge.

The staircase to the wall and footbridge is a separate element made of precast concrete. In the amphitheatre section, the structure is designed without waterproofing, while the background of the summer stage in the walls is insulated against precipitation by penetrated asphalt strips laid on the concrete slab under the brick paving.

The linear building along Zarnonhof Street is a preserved reconstruction of an existing building in the area. Its brick parts and steel trusses are retained. I am re-bricking the remaining areas. The trusses are also bricked up, thus separating the individual spaces from each other.

For lighting in the park, reclaimed lamps from the original site are used, as well as linear light stored in the groove of the corten railings on the walls and footbridge.

RE_USE

A collage of old and new. From the original development I retain the industrial building, the

Ze všech zachovaných i bouraných objektů zachovávám původní lampy, které shledávám vizuálně velmi zábavné a uchovávají ve své podobě původní atmosféru areálu.

Během analýzy místa jsem v řešeném území našla mnoho dalšího materiálu, jako jsou například masivní kamenné kostky. Ty v návrhu využívám jako ‚stolky' ve výklencích.

V poslední řadě počítám s re-use dlažeb. Bohužel se v řešeném území nachází převážně asfaltový povrch, avšak opět se na pozemku nachází velká nevyužitá zásoba dlažebních kostek.

Jelikož neznáme podrobné informace o stávající zástavbě, lze jen polemizovat nad přesným množstvím re-use cihel. V případě nedostatku materiálu počítám s dokoupením nových cihel z druhá ruky, kterých lze na internetu dohledat mnoho.

mass of which is oriented under Zarnenhof Street. I demolish the remaining buildings in the area under consideration, but assuming the re-use of bricks.

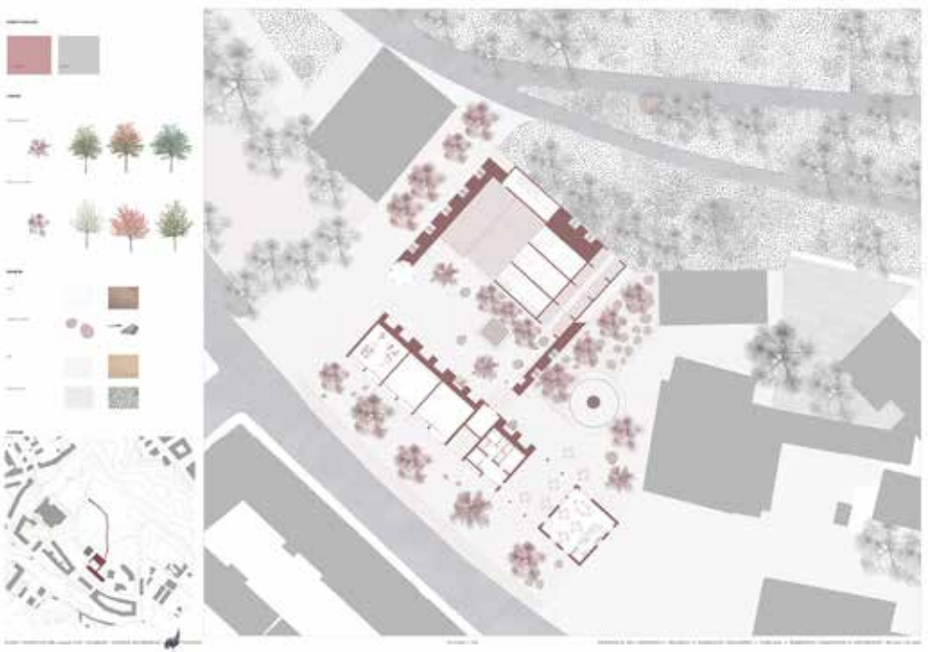
Of all the preserved and demolished buildings, I retain the original lamps, which I find visually very entertaining and preserve the original atmosphere of the area in their form.

During the site analysis I found a lot of other material in the area under consideration, such as massive stone blocks. I use these in the design as ‚tables' in the niches.

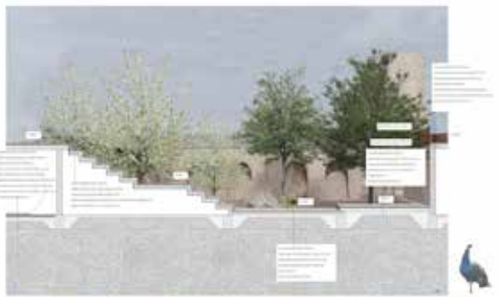
In the last row I count with the re-use of paving. Unfortunately, the solution area is predominantly tarmac surface, but again there is a large unused supply of paving stones on the site.

As we do not know the details of the existing development, one can only speculate over the exact amount of re-use bricks. In the event of a shortage of material, I envisage buying new bricks second hand, of which many can be traced on the internet.







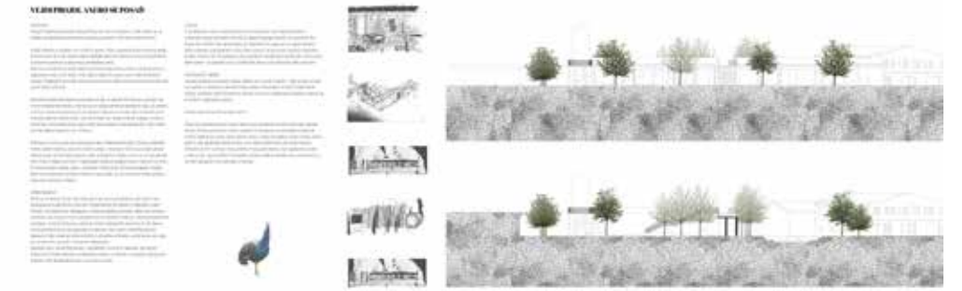




















HEALTH&FITNESS DOMOVINA OLOMOUC
Architektonické řešení: Barbora Výborová
Umělecká intervence: Ondřej Plíva

Na rozhraní historického jádra Olomouce a vilové čtvrti se tyčí dominanta sila, které prozrazuje něco z industriální historie místa, kdy zde stával mlýn a v okolí továrny. Na vertikálu návrh reaguje podlouhlým domem podél ulice, který doplňuje sochařsky silný slepenec na nároží. V protiváze k hmotnému silu dává dům na odiv subtilitu svého skeletu. Uliční fasáda dvoupodlažního domku je zachována jako torzo, nové se tak překrývá se starým. Dále se konstrukce proplétá s přírodou, přítomnou kromě okolí také ve dvorku a vnitřních atriích. S tou se atraktivně doplňují červené tóny návrhu. Ortogonalita fasády je zjemněna integrovaným uměním Ondřeje Plívy, které je jako pavučinka pnoucí se po ocelové konstrukci balkónků. Budova má jeden společný vstup s recepcí, dále se vnitřní uspořádání rozděluje do dvou funkcí – fitness a lékařského centra, které disponují každé vlastním schodištěm. Jak fitness, tak lékařské centrum mají ke schodišti přilehlý převýšený prostor, kolem kterého se dále soustřeďují jednotlivé místnosti.

Historie a stávající stav
Parcela se nachází v těsné blízkosti historického centra Olomouce, působí však dojmem periferie. Dříve zde stával mlýn a na něj napojený průmysl. Z této industriální minulosti dnes zůstalo silo jako výrazná pohledová dominanta a náhon mlýnského potoka, který však v současné době není nijak využíván. Břehy potoka jsou skrytým místem s velkým potenciálem k rozvinutí přírodního a rekreačního charakteru. K silu přiléhají objemy bývalé čistírny, činžovního domu, dvoupodlažní budovy a přízemního autoservisu. Na druhé straně břehu, kde dříve stávaly továrny, vyrostlo v posledních letech nákupní centrum Šantovka. Ta sice zabírá plochu podobně větší než běžný blok v okolí, město však dobře obsluhuje. Místo má také dobré napojení na městskou hromadnou dopravu, samotná ulice Domovina však dopravou není zatížena a její větší část je vedena jako jednosměrná.

Urbanismus a krajinářské řešení
K silné pohledové dominantě sila na nároží se dům připojuje v protažení jižním směrem podél ulice Domovina, doplňuje kompozici srostlice objektů a vytváří tak hranu ulice. Ulice je ve zklidněném režimu, dlažba silnice a chodníku je srovnána do jedné úrovně a rozlišena pouze druhem dlažby, je navržen pruh a mobilář pro cyklodopravu. Parkování pro zaměstnance je zajištěno v podzemních garážích, v ulici je několik míst K+R. Skrze veřejně prostupný dvorek nacházející se za torzem staré zdi je vstup do objektu a také průchod k Mlýnskému potoku, jehož zurčení je možné zaslechnout i na ulici. Koryto potoka je rozvolněné a vzniká tak příjemné rekreační místo u vody přímo v centru města, stejně jako přírodně kvalitní prostředí pro různorodá vodní společenstva. Podél vody je také navržena pěší stezka, která vede od Bezručových sadů až po ústí náhonu zpět do Mlýnského potoka, a propojuje již existující úseky. Stávající stromy jsou v maximální možné míře zachovány a doplněny novými.

Konstrukce
Z hlediska nosné konstrukce se jedná o těžký dřevěný skelet z lepeného dřeva, usazený na jednom podzemním podlaží provedeném ze železobetonu v technologii bílé vany. Použit je základní modul o rozměru 3,4 m. Stropní konstrukce je řešena pomocí panelů lignatur tloušťky 200 mm z dřevěných desek a s dutinami integrujícími instalační rozvody, vrstvy zlepšující protipožární odolnost, zvukovou neprůzvučnost, v případě střechy i tepelnou izolaci. Motivací k použití dřeva jako hlavního konstrukčního materiálu byla udržitelnost celého návrhu. Fasáda je provedena jako obvodový plášť, v němuž je navíc přisazena lehká ocelová konstrukce balkónků.

HEALTH&FITNESS DOMOVINA OLOMOUC
Architectural design: Barbora Výborová
Artistic interventions: Ondřej Plíva

On the border between the historical centre of Olomouc and the residential area, there is a dominant silo that reveals something of the industrial history of the place, when there was a mill and factories in the vicinity. The design responds to the vertical with an elongated house along the street, complemented by a sculpturally strong adobe on the corner. In contrast to the material silo, the house exposes the subtlety of its skeleton. The street façade of the two-storey house is retained as a torso, the new overlapping the old. Furthermore, the structure is intertwined with nature, present not only in the surroundings but also in the courtyard and the interior atriums. The red tones of the design complement this attractively. The orthogonality of the façade is softened by the integrated art of Ondřej Plíva, which is like a spider's web trailing over the steel structure of the balconies. The building has one common entrance with a reception, and the internal layout is further divided into two functions – a fitness and medical centre, each with its own staircase. Both the fitness and medical centres have an elevated area adjacent to the staircase, around which the individual rooms are further concentrated.

History and current state
The site is near the historic centre of Olomouc but gives the impression of being on the periphery. Previously there was a mill here and industry was connected to it. Today, the silo remains as a prominent landmark from this industrial past, as well as the mill stream embankment, which is currently not used in any way. The banks of the brook are a hidden place with great potential for developing its natural and recreational character. Adjacent to the silo are the volumes of a former dry cleaners, an apartment building, a two-storey building and a ground floor garage. On the other side of the bank, where factories used to stand, the shopping centre Šantovka has grown up in recent years. Although this occupies an area similarly larger than the normal block in the area, it serves the town well. The site is also well connected to public transport, but Domovina Street itself is not congested with traffic and most of it is one-way.

Urban design and landscaping
The house joins the strong visual dominance of the silo on the corner in extending southwards along Domovina Street, complementing the composition of the building envelope and creating a street edge. The street is in a calmed mode, the pavement of the road and the sidewalk are aligned to one level and differentiated only by the type of pavement, a lane and mobile for bicycle traffic is proposed. Parking for employees is provided in underground garages, and there are several K+R spaces in the street. Through the publicly accessible courtyard located behind the torso of the old wall, there is an entrance to the building and also a passage to the Mlýnský Brook, whose gurgling can be heard on the street. The creek bed is loosened, creating a pleasant recreational spot by the water right in the centre of the town, as well as a natural quality environment for diverse aquatic communities. A pedestrian trail is proposed along the water that run from Bezruč Orchards to the mouth of the reservoir back to Mill Creek, connecting existing sections. Existing trees are retained as far as possible and supplemented with new ones.

Construction
In terms of the supporting structure, it is a heavy timber frame of glulam, set on one underground storey made of reinforced concrete in white tub technology. A basic module of 3.4 m is used. The ceiling structure is designed with 200 mm thick lignatura panels made of wooden boards and with cavities integrating installation ducts, layers improving fire resistance, soundproofing and, in the case of the roof, thermal insulation. The motivation for using wood as the main construction material was the sustainability of the whole design. The façade is designed as an envelope, with the addition of a lightweight steel structure for the balconies.

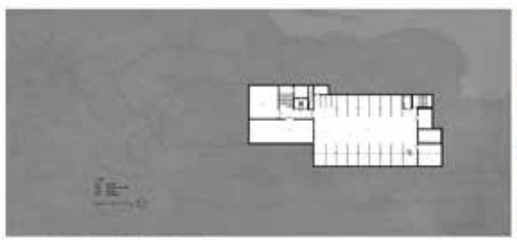








































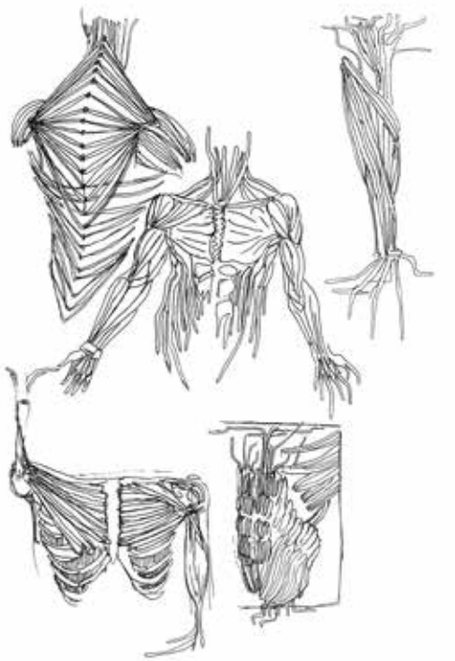
Carson, Pirie, Scott and Company Store
L. Sullivan, Chicago, 1899

UMĚNÍ

Při této práci jsem se snažil spojit dohromady prvky anatomie svalstva a kostnou původní myšlenku byla jednotlivé části jako samostatného tvora, později jsem se spíš zaměřil na tvorbu víc abstraktní pojetí anatomie tak, aby pouze nakopírovala lidskou anatomii, ale aby vytvářel celkově druhou vlastní strukturu svalstvaly. Kovadlo zároveň vytvořil konstrukce vymyšlenost z druhů se ukázal přitlí konspikovaný proto jsme se rozhodli udělat svalstvo v podobě vrátila, který se sdílo z jakové tkaniny. Odlišku budou svalstvy na vzdálenou dutinkách balónků na ukrýt fasádě a budou plnit funkci zvýraz zdravotní hodnoty budou vytvořeny v měkkého typu h a kompozitní vzdálenosti tak, aby se zamezilo nepříjemnému zpuštění.

Ondřej Pilka





Vozovna arts & crafts
Architektonické řešení: Michal Šafránek
Umělecká intervence: Lukáš Procházka

Sprievodná správa
Návrh sa zaoberá možnostou transformácie pozemku DPM0 situovaného za severnou hranicou historického centra mesta Olomouc. Zadanie počíta so zachovaním funkcie vozovne električiek v prízemí, nad ktorou má vzniknúť arts & crafts centrum. Sú to dva domy v jednom! Hlavným aspektom zadania je priechodnosť, bezbariérové napojenie na existujúcu situáciu a prepojenie areálu s mestskou štruktúrou bez toho, aby bola narušená jej historická hodnota.

Situácia
Zmieňovaná parcela dnes slúži ako odstavné koľajisko DPMO. V súčasnosti sa jedná o oplotenú odstavnú plochu bez zastrešenia s kapacitou 15 vozov. V tesnej blízkosti zadanej parcely sa nachádza Múzeum umení mesta Olomouc, nová budova SEFO a fragmenty Ferdinandských hradieb. Električky sa z kapacitných dôvodov dostali na parcelu v 70. rokoch 20. storočia. V minulosti sa však na tomto pozemku nachádzal blok koželužských domov, pre ktoré boli typické tmavé vysoké krovy, ktoré slúžili na sušenie usne. Domy remeselníkov sa v tej dobe nachádzali na samotnom okraji mesta, za hradbami, tak aby svojim nepríjemným zápachom a dymom spojeným s produkciou kože nerušili život obyvateľov. Ešte počas prvej republiky sa tu nachádzalo 8 koželužských domov. Po následnej modernizácii tohto priemyslu došlo k ich presunu do priemyselných závodov a domy v Koželužskej ulici začali chátrať. Po druhej svetovej boli tieto domy v niekoľkých vinách asanované.

Hmotové riešenie / Architektúra
Objem novo navrhovaného objektu rešpektuje líniu historickej parcelácie v Koželužskej ulici. Objekt je hmotovo rozdelený do 2 častí, ktoré sú medzi sebou spojené

Tram depot arts & crafts
Architectural design: Michal Šafránek
Artistic intervention: Lukáš Procházka

Accompanying Report
The proposal deals with the possibility of transformation of the DPM0 site located behind the northern boundary of the historic centre of Olomouc. The brief envisages the preservation of the tram depot function on the ground floor, above which an arts & crafts centre is to be built. It's two houses in one! The main aspects of the assignment are permeability, barrier-free connection to the existing situation and connection of the site to the urban structure without compromising its historical value.

Situation
The plot in question is today used as a DPMO staging yard. It is currently a fenced parking area without roofing with a capacity of 15 wagons. Near to the parcel in question are the Olomouc Museum of Art, the new SEFO building and fragments of the Ferdinand walls. The trams reached the plot in the 1970s for capacity reasons. In the past, however, the site was occupied by a block of tanneries, characterised by dark, high roof trusses used for drying leather. At that time, the craftsmen's houses were located on the very outskirts of the town, behind the walls, so that the unpleasant smell and smoke associated with the production of leather did not disturb the life of the inhabitants. As late as the First Republic, there were still 8 tanneries here. After the subsequent modernisation of the industry, they were moved to industrial plants and the houses in Kozelužská Street began to deteriorate. After the Second World War, these houses were demolished in several vineyards.

Material Solution / Architecture
The bulk of the newly proposed building respects the line of the historic parcelling in Kozelužská Street. The building is materially divided into 2 parts, which are connected to each other by a communication ambit. It is accessible by

komunikačným ambitom. Ten je prístupný točitými schodiskami z ulice ako aj schodiskom a výťahom situovaným v hlavnej budove. V prvej časti v prízemí sa nachádza vozovňa s tromi koľajami a celkovou kapacitou 8 vozov. Nad kvádrovou hmotou vozovne sa nachádza 6 atypických striech, ktorých výraz a hmota vychádza práve z koželužských domov. V týchto priestoroch sú situované jednotlivé dielne a výstavný priestor — white box. Druhá časť objektu je tvorená osemuholníkovým objektom, ktorý v prízemí slúži ako multifunkčný sál s možnosťou otvorenia do okolitého priestranstva. Kvôli podlahe tvorenej rastrom lx1 m praktikáblov sa priestor vyznačuje veľkou variabilitou. Nad sálom je umiestený druhý výstavný priestor black box. Objem nevyužíva celú plochu parcely a je priechodný skrz na skrz. Vo východnom bode vzniká tržné námestie do ktorého sa orientuje sál a zastrešenie pre trhový predaj. V rámci re-use zachovávam domy umiestnené za gotickými hradbami, ktoré slúžia ako bezbariérová spojka medzi SEFOm a projektom vozovne.

Materialita / Konštrukcia
Konštrukčný systém vozovne je tvorený železobetónovým skeletom, ktorý je vyplnený hliníkovými oknami s drevenými lamelovými okenicami. Konštrukcia strechy je tvorená drevenými lepenými nosníkmi. Drevená konštrukcia je navrhnutá z dreva z českých lesov, čím sa minimalizuje environmentálna záťaž a uhlíková stopa spojená s dopravou. Obvodový plášť tvorí zavesená ľahká sklenená fasáda, ktorá je z južnej strany vybavená polohovateľným tieniacim systémom z drevených lamiel. Strecha objektu je opláštená vlnitými cementovláknitými doskami v tmavej farbe. Vďaka priaznivej orientácii voči svetovým stranám je celá strecha pokrytá fotovoltaickými panelmi s pohľadovou kvalitou. Konštrukcia ambitu je tvorená morenými tmavými drevenými stĺpmi a prievlakmi ktoré sú votknuté do betónovej konštrukcie. Osemuholníkový objekt je celý koncipovaný ako drevostavba, opláštená cementovláknitými

spiral staircases from the street as well as by a staircase and an elevator located in the main building. In the first part on the ground floor there is a depot with three tracks and a total capacity of 8 carriages. Above the blocky mass of the carriage house there are 6 atypical roofs, whose expression and mass are based on the tanneries. In these spaces are located the individual workshops and the exhibition space - white box. The second part of the building consists of an octagonal building, which on the ground floor serves as a multifunctional hall with the possibility of opening to the surrounding space. Due to the floor made up of a grid of lx1 m practicals, the space is characterized by great variability. Above the hall there is a second black box exhibition space. The volume does not use the entire surface of the plot and is permeable through and through. At the eastern point, a market square is created into which the hall and the canopy for market sales are oriented. The re-use retains the houses located behind the gothic walls, which serve as an accessible link between SEFOm and the carriage house project.

Materiality / Construction
The structural system of the carriage house consists of a reinforced concrete skeleton that is infilled with aluminium windows with wood slatted shutters. The roof structure is formed by wooden glued beams. The timber structure is designed with timber from Czech forests, minimizing the environmental burden and carbon footprint associated with transportation. The perimeter cladding consists of a suspended lightweight glass façade, which is equipped with a positionable shading system made of wooden slats on the south side. The roof of the building is sheathed with dark-coloured corrugated cement fibreboards. Due to the favourable orientation towards the cardinal points, the entire roof is covered with photovoltaic panels with a view quality. The structure of the amphitheatre is made up of stained dark wooden columns and lintels which are woven into the concrete structure. The octagonal building is entirely conceived as a wooden structure, sheathed

doskami. Prízemie je zasklené posuvnými dverami, ktoré umožňujú vyliatie interiérového priestoru sálu do exteriéru. Skladba objektu je následne rozvedená v technickom reze.

Krajinárska architektúra

Návrh sa snaží chovať s rešpektom ku gotickým hradbám a počíta s ich reštauráciou. Pozdĺž hradieb sa odkope terén a pripraví sa podložie pre záhony s intenzívnou zeleňou, do ktorých pramenia zatrávnené kapiláre, ktoré vznikli v rámci spolupráce s umelcom. Tie sa rozprestierajú po celej parcele. Vo východnej časti pozemku umiestňujem tri subtílne brezy. Odvodnenie celej plochy strechy objektu je zvedené priznanými opakovými zvodmi na fasáde. Voda je akumulovaná v podzemných retenčných nádražiach, následne je čistená a používaná v rámci objektu. Časť vody je znovu použitá ako šedá voda na splachovanie wc, alebo na závlahu zelene v pracovnom dvore. Nadbytočná dažďová voda je vsakovaná na pozemku.

Umelecká intervencia

Ústredným motívom architektonického návrhu a umeleckej intervencie sa stala voda a jej lokálna história v meste Olomouc. Historicky sa voda nachádzala okolo hradieb a vytvárala ochrannú vrstvu okolo opevnenia. Súčasné depo sa nachádza tesne za hradbami, tam, kde v minulosti boli z mestskej časti vytlačované budovy a remeslá, ktoré vytvárali zápach alebo dym. Jeden z týchto remeselníkov bol aj koželuh, ktorý pre svoju prácu potreboval vysoké strešné priestory, kde sa sušili usne. Architektonický návrh je inšpirovaný touto formou, zato obsah je aktualizovaný do potrieb 21. storočia.

Pre umelecké doplnenie stavby sme vychádzali zo spodných vôd a prúdov, ktoré sa stali východiskom a konceptom uvažovania. Hlavná intervencia je umiestnená v nádvorí medzi budovou a hradbami. Prvá vrstva predstavuje vodu, ktorá je skrytá pred ľudským okom a je iba pomyselná. Druhá vrstva, nadväzujúca na prvú, je tvorená rozbitou

with cement fibre boards. The ground floor is glazed with sliding doors that allow the interior space of the hall to spill out into the exterior. The composition of the building is subsequently developed in the technical section.

Landscape Architecture

The design seeks to be respectful of the Gothic walls and envisages their restoration. Along the ramparts, the ground will be excavated, and the ground will be prepared for beds of intensive greenery, into which the grassed capillaries, created in collaboration with the artist, will spring. These extend across the entire plot. In the eastern part of the plot, I place three subtle birch trees. Drainage across the entire roof area of the building is diverted by acknowledged repetitive downspouts on the façade. Water is stored in underground retention basins, then treated and used within the property. Part of the water is reused as grey water for flushing toilets or for irrigation of the greenery in the working yard. Excess rainwater is harvested on the property.

Artistic Intervention

Water and its local history in the city of Olomouc became the central motif of the architectural design and artistic intervention. Historically, water was located around the walls and formed a protective layer around the fortifications. The current depot is located just outside the walls, where in the past buildings and crafts were pushed out of the city district, creating smells or smoke. One of these craftsmen was a tanner, who needed high roof spaces for his work, where the leather was dried. The architectural design is inspired by this form, but the content is updated to the needs of the 21st century.

For the artistic addition to the building, we took the groundwater and streams as a starting point and a concept to think about. The main intervention is in the courtyard between the building and the walls. The first layer represents water that is hidden from the human eye and is only imaginary. The second layer, building on the first, is made up of broken pavement and

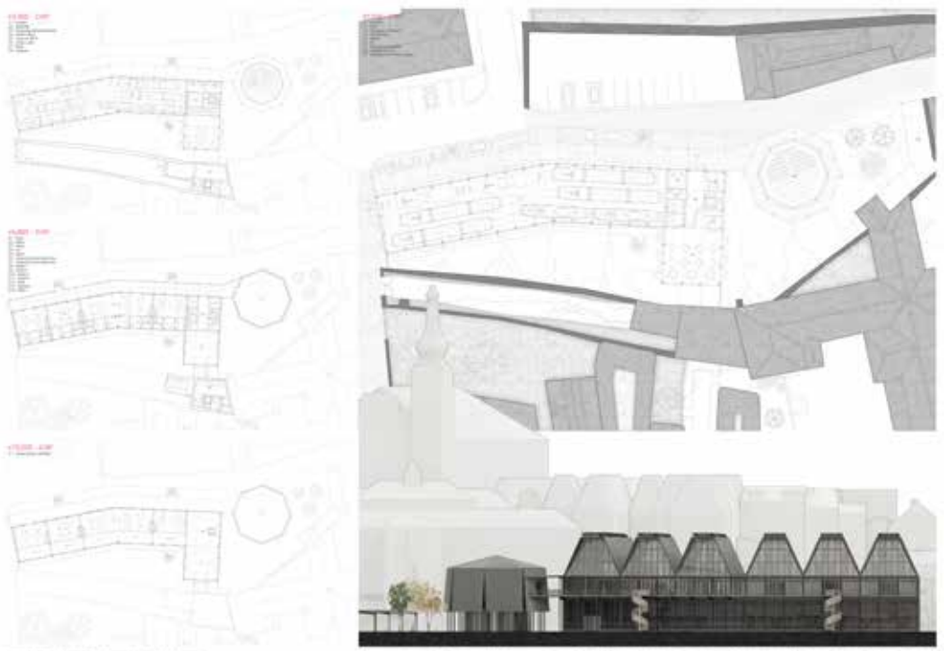
dlažbou a v nej vsadenými životom — trávou a rastlinami, ktoré sú najviac viditeľné v mestskej krajine. Tretia vrstva tvorí energia — svetlo — blesky, javy, ktoré sú nehmotné, ale predsa viditeľné. Všetky tri vrstvy vychádzajú z rovnakého tvaru, avšak každá má inú mierku, bezrozmerný fraktál, ktorý sa začína v individuálnej mozgovej synapse, prestupuje cez ohromnú silu a hukot bleskov a končí v monumente riečnych delt, ktoré sa vlievajú do oceánu.

Okrem spomínanej intervencie sú súčasťou aj svietidlá umiestnené v podhľade koridoru z uličnej strany. Tvar je odvodený od zberu vody do tkaniny, ktorá sa pod jej váhou prepadá. Stotožniteľná situácia na budove tvorí moment, ktorý človeka môže vytrhnúť z každodennej rutiny pri prechode mestom. Voda v svietidle funguje ako šošovka a prenáša LED diódy na zem, vytvárajúc svetelnú hru.

the life embedded in it - grass and plants that are most visible in the urban landscape. The third layer is made up of energy – light – lightning, phenomena that are intangible, yet visible. All three layers are based on the same shape, but each has a different scale, a dimensionless fractal that begins at the individual brain synapse, permeates through the overwhelming power and roar of lightning, and ends in the monument of river deltas that flow into the ocean.

In addition to the intervention, luminaries placed in the soffit of the corridor from the street side are also included. The shape is derived from the collection of water into a fabric that collapses under its weight. The identifiable situation on the building creates a moment that can take one out of the daily routine when passing through the city. The water in the lantern acts as a lens and transfers the LEDs to the ground, creating a play of light.



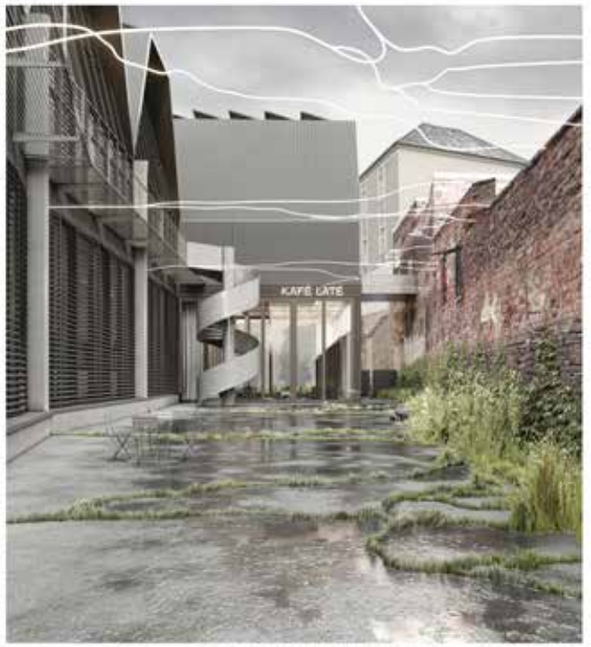











KAFÉ LÄTE









BIBLIOGRAFIE
BIBLIOGRAPHY

Aleida Assmann. Cultural Memory and Western Civilization: Functions Media Archives. New York: Cambridge University Press 2011.

Babette Babich (ed.). Reading David Hume's 'Of the Standard of Taste'. Berlin: De Gruyter 2021.

Karen Barad. Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Duke University Press 2007.

Jane Bennett. Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Duke University Press 2010.

Walter Benjamin. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. London: Penguin Books 2008.

Homi K. Bhabha. The Location of Culture. Routledge 2004.

Claire Bishop. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Verso Books 2012.

David Bohm. Quantum Theory. London: Dover Publications 1989. (Originally 1951.)

Cesare Brandi. Teoria del restauro. Turin: Einaudi 1963.

Rosi Braidotti. Posthuman Knowledge. Polity Press 2019.

Dipesh Chakrabarty. The Climate of History in a Planetary Age. University of Chicago Press 2021.

Karel Císař. Teorie současného umění. VŠUP 2021.

Piotr Dobosz, Witold Górny, Adam Kozień. New Trends in the Protection of Cultural and Natural Heritage. Krakow: Jagiellonian University Press 2023.

Arthur C. Danto. Embodied Meanings: Critical Essays & Aesthetic Meditations. New York: Farrar Straus & Giroux 1994.

T.J. Demos. Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today. Sternberg Press 2017.

John Dewey. Art as Experience. New York: TarcherPerigee 2005.

Ondřej Dadejík. Estetika a performativita: Studie o současném umění. Karolinum 2020.

Filip Grygar. Komplementární myšlení Nielse Bohra v kontextu fyziky filosofie a biologie & Šest vybraných textů N. Bohra k otázkám biologie. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2014.

Anthony Gardner. Politically Unbecoming: Postsocialist Art against Democracy. MIT Press 2015.

Anthony Gardner. Whither the Postcolonial? In: Global Art and the Museum 2011.

Sheldon Goldstein. Bohmian Mechanics. In: Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.) The Stanford Encyclopedia of Philosophy 2024.

Loren Graham. Science and Philosophy in the Soviet Union. London: Alfred A. Knopf 1972.

Gehlen Arnold. Über kulturelle Kristallisation. Studien zur Anthropologie und Soziologie. Neuwied/Berlin: Luchterhand Verlag 1963.

Ewa Kozień. Managing Cultural Heritage through Projects. Krakow: Jagiellonian University Press 2023.

Amir Ershad-Langroudi. Protective Material Coatings for Preserving Cultural Heritage Monuments and Artwork. Sharjah: Bentham Science 2022.

Jacques Rancière. The Politics of Aesthetics. London: A&C Black 2013.

Christian Norberg-Schulz. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. New York: Rizzoli 1979 (reprint 2020).

Nicholas Mirzoeff. The Right to Look: A Counterhistory of Visuality. Duke University Press 2011.

Sylvia Wynter. On Being Human as Praxis. Duke University Press 2015.

Ian Hacking. The Social Construction of What? Cambridge Mass.: Harvard University Press 2000.

Roger Penrose. Before the Big Bang: An Outrageous New Perspective and its Implications for Particle Physics. Proceedings of the EPAC 2006 pp. 2759–2762.

Mechtild Widrich. Performative Monuments: The Rematerialisation of Public Art. Manchester: Manchester University Press 2013.

Ottfried Höffe (ed.). Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Berlin: De Gruyter 2023.

Travis Norsen. Foundations of Quantum Mechanics. An Exploration of the Physical Meaning of Quantum Theory. New York: Springer 2017.

Eugène Viollet-le-Duc. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Paris: Morel 1854–1868.

Achille Mbembe. Necropolitics. Duke University Press 2019.

Timothy Morton. Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World. University of Minnesota Press 2013.

Kristina Jõekalda (ed.). War on Monuments: Documenting the Debates over Russian and Soviet Heritage in Eastern and Central Europe. Berlin: Kunsttexte 2024.

James E. Young. The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. Critical Inquiry No. 2 (Winter 1992) p. 295.

Donna J. Haraway. Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene. Duke University Press 2016.

Elizabeth Povinelli. Geontologies: A Requiem to Late Liberalism. Duke University Press 2016.

Bruno Latour. Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime. Polity Press 2018.

Anna Tsing. The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton University Press 2015.

Tomáš Pospiszyl. Česká avantgarda: Umění a jeho instituce 1918-1938. Academia 2020.

Jiří Přibáň. Obrana ústavnosti: Eseje o postkomunistickém právním myšlení. Karolinum 2019.

Martina Pachmanová. Neviditelná žena: Gender feminismus a české umění 20. století. Argo 2022.

Václav Magid. Postantropocén: Umění a ekologie v době klimatické krize. Academia 2022.

Tereza Stejskalová. Performativní obrat v českém umění. Argo 2023.

PŘISPĚVATELÉ
CONTRIBUTORS

Ádám Albert je vizuální umělec, učitel a výzkumník. Po studiu historie (Univerzita Károli Gaspára) na a kulturní antropologie (Univerzita Lóránda Eötvöse) v Budapešti se věnoval grafice na budapešťské Maďarské univerzitě výtvarných umění, kde absolvoval také doktorský program. Od roku 2011 zde vyučuje, v roce 2015 se habilitoval – je docentem a vedoucím katedry umělecké anatomie, kresby a geometrie a ředitelem Vyšší odborné školy umění a teorie umění. Jeho díla jsou součástí sbírek Muzea výtvarných umění – Maďarské národní galerie (Budapešť), Ludwigova muzea – Muzea současného umění (Budapešť), Centra moderního a současného umění MODEM (Debrecín) a Domu umění (Veszprém). Albert angažuje různá média, často využívá tradiční rukodělné techniky, pracuje s materiálem ze soukromých i institucionálních archivů. Zamýšlí se nad různými aspekty prostředků a metod kulturního přenosu, tj. produkce znalostí, s přihlédnutím k jejich měnícím se modalitám v historickém čase a geografickém prostoru. S tím spojené socio-politické otázky nepřímo řeší a zkoumá prostřednictvím estetiky a v rámci uměleckých děl. Estetika a řemeslná dovednost mu slouží k jejich akcentaci.

Ádám Albert is a visual artist, teacher and researcher. After studying history (Károli Gaspar University) and cultural anthropology (Lóránd Eötvös University) in Budapest, he studied graphic arts at the Hungarian University of Fine Arts in Budapest, where he also completed his PhD. He has been teaching there since 2011, habilitated in 2015 – he is a docent and head of the Department of Artistic Anatomy, Drawing and Geometry of Art, and the director of the Advanced College of Art and Art Theory. His works are included in the collections of the Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery (Budapest), the Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art (Budapest), the MODEM – Centre for Modern and Contemporary Art (Debrecen), and the House of Arts (Veszprém). Albert works in a variety of media, often using forgotten handcraft techniques, typically with material from private and institutional archives. In his artistic approach, he reflects on various aspects of the means and methods of cultural transmission, i.e., knowledge production, considering their changing modalities over historical time and geographical space. These socio-political questions are indirectly addressed and explored through aesthetics and works of art. Aesthetics and craftsmanship serve to accentuate them.

Octavian Esanu se zabývá dějinami umění, uměleckou kritikou, výstavnictvím a uměleckou administrativou. Je držitelem doktorátu v oboru dějin současného umění a vizuálních studií Duke University. V polovině 90. let byl zakládajícím ředitelem a prvním „kurátorem“ Sorosova centra současného umění v Kišiněvě (Moldávie), v roce 2012 inicioval založení galerie umění Americké univerzity v Bejrútu (AUB), kde působí dodnes. Dnes je docentem na tamější katedře umění a dějin umění, vyučuje obecné dějiny umění, dějiny výstav a metodologii. Odborně se věnoval ateliérovému umění, pozdně socialistickému agitpropu a socialisticko-realistické reprezentaci, kapitalistickému designu a interiérové architektuře. S oblibou kombinuje teoretický a praktický přístup, své zkušenosti využívá při

Octavian Esanu considers art history, art criticism, exhibition-making and art administration as part of his artistic practice. He has researched on studio arts, late socialist agitprop and socialist realist representation, capitalist design and interior architecture, and a Ph.D. in contemporary art history and visual studies from Duke University (2009). In the mid-1990s he was the founding director and the first curator of the Soros Center for Contemporary Art, Chisinau (Moldova), and since 2012 he has been the founding director/curator of the American University of Beirut (AUB) Art Galleries. Today he is an associate professor in the Department of Art and Art History at the American University of Beirut, where he teaches courses in art history, histories of exhibitions, and methods, practices, and theories of art and its modes of display. His

studiu zásadních proměn a přechodů odehrávajících se v návaznosti na globální procesy modernizace a neoliberalizace. Od roku 2011 je členem mezinárodního redakčního kolektivu časopisu ARTMargins Print-an MIT Press.

Nikolaus Gansterer studoval na Univerzitě užitého umění ve Vídni, postakademické studium absolvoval na Akademii Jana van Eycka v nizozemském Maastrichtu. Je spoluzakladatelem Institutu pro transakustický výzkum a v současné době hostujícím profesorem na Univerzitě užitého umění ve Vídni. Gansterer je autorem knihy Drawing a Hypothesis – Figures of Thought (2011) o ontologii vizualizace tvarů a vývoji diagramatické perspektivy a jejím využití v současném umění, vědě a teorii. Je spoluautorem knihy Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line, (2017) věnované komplexnímu charakteru performativních a tělesných konfigurací. Jeho umělecká praxe je založena na transmediálním přístupu, podloženém konceptuálním diskurzem v kontextu performativní vizualizace a kartografických reprezentací. Zaměřuje se na mapování procesů pomíjivosti rozvíjením experimentálních způsobů zápisu a překladu. Prostřednictvím důsledné rekombinace metod a oblastí zkoumá spojení a rozdělení, zpochybňuje pomyslný práh mezi přírodou a kulturou, uměním a filozofií, rozvíjejí imanentní struktury kontingence.

Barbora Kundračíková je historička umění a kurátorka. Je vedoucí sbírek moderního umění v Muzeu umění Olomouc – Středoevropském fóru (SEFO). Od roku 2021 působí také jako odborná asistentka na Katedře dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci, kde vyučuje dějiny umění 20. a 21. století a vede dlouhodobý výzkumný projekt věnovaný výzkumu fotoalb. Spolupracuje s Centrem pro výzkum fotografie Ústavu dějin umění AV ČR v Praze a působí jako kurátorka na volné noze. Mezi oblasti jejího zájmu patří evropské výtvarné umění 20. a 21. století, technické reprezentace, metodologie dějin umění a analytické přístupy k estetice.

research activities, which combine theoretical and practical work, revolve around the study of major transformation/transition of art following the global processes of modernization and neoliberalization. Since 2011 he has been part of the international editorial collective of ARTMargins Print – an MIT Press journal.

Nikolaus Gansterer studied Transmedia art at the University of Applied Arts in Vienna and completed his post-academic studies at the Jan van Eyck Academy in Maastricht in The Netherlands. He is cofounder of the Institute for Transacoustic Research and currently guest professor at University of Applied Arts in Vienna. Gansterer is author of the book Drawing a Hypothesis – Figures of Thought, (2011) on the ontology of shapes of visualizations and the development of the diagrammatic perspective and its use in contemporary art, science and theory and he is co-author of the book Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line, (2017) on the complex character of performative and embodied configurations. Nikolaus Gansterer‘s practice is grounded in a trans-medial approach, underpinned by conceptual discourse in the context of performative visualisation and cartographic representations. He focuses on mapping processes of transience by developing experimental modes of notation and translation. Through a consequent recombination of methods and settings from various fields, he explores lines of connection and division, questioning the imaginary threshold between nature and culture, art and philosophy unfolding their immanent structures of contingency.

Barbora Kundračíková is an art historian and curator. She is the head of the modern art collections at the Museum of Art Olomouc – Central European Forum (SEFO). Since 2021 she has also been an assistant professor at the Department of Art History at Palacký University in Olomouc, where she teaches 20th and 21st century art history and leads a long-term research project dedicated to photo album research. She cooperates with the Research Centre of Photography

Jako kurátorka připravila projekty Fascinace realitou. Hyperrealismus v českém malířství (2017), Post.print. Sbírka moderní a současné grafiky Muzea umění Olomouc (2019), Trienále současného středoevropského umění SEFO 2021, Domov a svět (2021) a mnoho dalších. Jako autorka se podílela na řadě publikací, mimo jiné Nové realismy: Moderní realistické přístupy na československé scéně (1918-1945) či monografiích výtvarných umělců (Petr Veselý, Václav Cigler, Zdeněk Trs, Jiří Lindovský, Lenka Falušiová, Bedřich Dlouhý, Martin Velíšek, Martin Janecký aj.). Je spolueditorkou časopisu Umění 3/2022, věnovaného vztahu fotografie a vědy.

Noor Mertens je muzikoložka a historička umění. Vystudovala dějiny umění na Univerzitě v Utrechtu. Odborně se věnovala mj. Situacionistické internacionále. Působila jako kurátorka v řadě institucí v Nizozemí a Německu, mimo jiné v Casco, Museum Boijmans Van Beuningen a Kunstverein Langenhagen. Je autorkou řady výstav, mj, Uspořádala výstavy jako She is the Future – An Exhibition ignited by Baroness Elsa von Freytag-Lorinhoven (2018), Christopher Knowles – These Are The Days (2020) a Why hasn‘t everything disappeared yet? (společně s Joëlle Tuerlinckx, Alexandrou Bircken, Chantal Akerman, Silvií Bächli a Laure Prouvot) ad. Od roku 2019 působí jako ředitelka Kunstmuseum Bochum. Ve funkci ředitelky Muzea umění v Bochumi je od roku 2019.

Martina Mertová je historička architektury. Vystudovala dějiny umění na Univerzitě Palackého v Olomouci. V teorii i praxi se zaměřuje na dějiny architektury 20. a 21. století. V minulosti pracovala jako památkářka se specializací na ochranu památek moderní architektury. V letech 2012–2014 a znovu od roku 2019 pracuje jako kurátorka sbírky architektury Muzea umění Olomouc. V posledních letech připravila pro MUO výstavy o české účasti na světových výstavách EXPO, o Vile Háj nebo sbírkovou výstavu Architektura v procesu. Píše texty o starší i současné architektuře. Je

at the Institute of Art History of the CAS in Prague and works as a freelance curator. Her areas of interest include 20th and 21st century European visual art, technical representations, art history methodology and analytical approaches to aesthetics. As a curator, she has developed the projects Fascination with Reality. Hyperrealism in Czech Painting (2017), Post.print. Collection of Modern and Contemporary Prints of the Olomouc Museum of Art (2019), Triennial of Central European Contemporary Art SEFO 2021, Home and Abroad (2021) and many others. As an author she has contributed to several publications, including New Realisms: Modern Realist Approaches on the Czechoslovak Scene (1918–1945) and monographs of visual artists (Petr Veselý, Václav Cigler, Zdeněk Trs, Jiří Lindovský, Lenka Falušiová, Bedřich Dlouhý, Martin Velíšek, Martin Janecký etc.). She is co-editor of the magazine Umění 3/2022, dedicated to the relationship between photography and science.

Noor Mertens is a musicologist and art historian. She studied art history at the University of Utrecht. Her professional interests include the Situationist International. She has worked as a curator at a number of institutions in the Netherlands and Germany, including Casco, Museum Boijmans Van Beuningen and Kunstverein Langenhagen. She has organized exhibitions such as She is the Future - An Exhibition ignited by Baroness Elsa von Freytag-Lorinhoven (2018), Christopher Knowles – These Are The Days (2020) and Why hasn‘t everything disappeared yet? (together with Joëlle Tuerlinckx, Alexandra Bircken, Chantal Akerman, Silvia Bächli and Laure Prouvot) ad. Since 2019 she has been the director of Kunstmuseum Bochum. She has been the director of the Kunstmuseum Bochum since 2019.

Martina Mertová is an historian of architecture. She studied art history at Palacký University in Olomouc. In theory and practice she focuses on the history of 20th and 21st century architecture. In the past she worked as a conservationist specializing in the preservation of monuments of

spoluautorkou knih Slavné vily Olomouckého kraje, SIAL – sdružení inženýrů a architektů Liberec, NAPREJ!, Česká sportovní architektura 1567–2012, Paneláci, Kroměříž. Historické město a jeho památky, „šumperák", Bilance/ Umění ve veřejném prostoru Olomouce 1945–1989 a další.

Monika Mitášová je teoretička architektury. Absolvovala studium architektury na Slovenské technické univerzitě v Bratislavě. Přednášela teorii a dějiny architektury 20. století na STU, Technické univerzitě v Liberci a Škole architektury Emila Přikryla pražské Akademie výtvarných umění. Nyní přednáší na Katedře teorie a dějin architektury Trnavskej univerzity. V letech 1995-1996 a 2009-2010 byla stipendistkou Fulbrightovy komise SK, působila na Škole architektury UCLA v Los Angeles a Columbia University v New Yorku. V letech 2003-2004 působila v Centru pro teoretická studia UK a AV ČR v Praze. Publikuje v architektonických časopisech, je editorkou knih Oxymorón a pleonasmus. Texty kritické a projektivní teorie architektury, Oxymorón a pleonasmus II. Rozhovory o kritické a projektivní teorii architektury ad. Společně s Jiřím Ševčíkem editovala antologii Česká a slovenská architektura 1971-2011. V letech 2002, 2008 a 2016 byla kurátorkou/komisařkou výstavy České a Slovenské republiky na Bienále architektury v Benátkách. Přednáší na Katedře teorie a dějin architektury FF Trnavskej univerzity v Trnave.

Vera Mlechevska absolvovala dějiny umění na Národní akademii výtvarných umění v Sofii a program CuratorLab na Konstfack University ve Stockholmu. Od roku 2014 je doktorandkou Bulharské akademie věd. Připravila řadu skupinových i samostatných výstav, mj. Still life and Lifestyle, Lubomirov/ Angus-Hughes (2016), Modern Architecture Works (s Inou Mertens, 2013), All I can do is art, Česká centra (2013), The End and Beyond, CCA Art Today (2010), Handle with care, UniCredit Studio (2010) ad. Je přispěvatelkou Phantom magazine New York, Art in Bulgaria, Kultura, Altera, Lik, Fotoart ad. Jako autorka vytváří hybridní akce, při nichž kombinuje kurátorské zkušenosti a performativní praxi, rozvíjí koncept přednášky–performance: Kulturní novinky, Gavazov a jeho doba (s Dimitarem Šopovem) a prezentační formát pro umělce 15 minut slávy (Open arts foundation). Od roku 2016 je hostující lektorkou na katedře fotografie Akademie pro divadlo a film v Sofii. Byla členka sboru Documenty 14 (Atény).

Monika Mitášová, theoretician of architecture, graduated in architecture from the Slovak Technical University in Bratislava. She has lectured on the theory and history of 20th century architecture at STU, Technical University in Liberec and the Emil Přikryl School of Architecture at the Academy of Fine Arts in Prague. Now she lectures at the Department of Theory and History of Architecture at Trnava University. In 1995-1996 and 2009-2010 she was a Fulbright scholar at the Schools of Architecture at UCLA in Los Angeles and Columbia University in New York. In 2003-2004 she worked at the Centre for Theoretical Studies of the Charles University and the Academy of Sciences in Prague. She has published in architectural journals and is the editor of the books Oxymoron and Pleonasm. Texts on Critical and Projective Theory of Architecture, Oxymoron and Pleonasm II. Conversations on Critical and Projective Theory of Architecture. Together with Jiří Ševčík she is the editor of the anthology Czech and Slovak Architecture 1971-2011. In 2002, 2008 and 2016 she was the curator/commissioner of the exhibition in the Czech and Slovak pavilion at the Venice Architecture Biennale.

Vera Mlechevska graduated in National academy of Fine Arts, Art History department, Sofia and CuratorLab program, Konstfack University Stockholm. Since 2014 she is Phd candidate at Bulgarian Academy of science. She curated many group and solo shows – Still life and Lifestyle, Lubomirov/ Angus-Hughes (2016), Modern Architecture Works (with Ina Mertens, 2013), All I can do is art, Czech Centers (2013), The End and Beyond, CCA Art Today (2010), Handle with care, UniCredit Studio (2010) etc. She also contributed to various publication – Phantom magazine New York, Art in Bulgaria, Kultura, Altera, Lik, Fotoart etc. Vera Mlechevska creates hybrid events that combine curatorial experience and performative practice as lecture–performances: The cultural news, Gavazov and his times (with Dimitar Shopov) and the presentational format for artists 15 minutes of fame (Open arts foundation). She is guest lector in Photography department of Academy for Theatr and cinema in Sofia since 2016 and she was also a chorus member of Documenta 14 (Athens).

Ilona Németh studovala na Maďarské univerzitě umění a designu a na Maďarské univerzitě výtvarných umění v Budapešti. Patří k porevoluční generaci umělců a umělkyň, jejichž tvorba je přímo spojená s prostorem střední Evropy a jejím vývojem před i po roce 1989. Je obvykle řazena do kontextu post-feministického a angažovaného umění. Je tvůrkyní site-specific a „context-sensitive" instalací v galeriích i ve veřejném prostoru. V roce 2001 realizovala s Jiřím Surůvkou projekt pro Československý pavilon na Benátském bienále. Od roku 2018 dodnes vede umělecko-výzkumný projekt Eastern Sugar. V roce 2022 se zúčastnila Documenta 15 v Kasselu, zastoupena byla na Grafickém Biennale v Lublani. Na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě vedla Ateliér IN, nyní působí jako profesorka na tamější Fakultě architektury Slovenské technické univerzity, kde spoluzakládá studijní program Umění ve veřejném prostoru.

Tobias Putrih je vizuální umělec, absolvent Akademie výtvarných umění a designu v Lublani, a Kunstakademie Düsseldorf. Jádrem jeho umělecké praxe je rozhraní mezi konkrétním, člověkem utvářeným prostředím a jeho myšlenkovými simulacemi. Přehodnocuje veřejné prostory a objekty definované nejrůznějšími koncepty architektury a designu. Řada Putrihových projektů je kolaborativních, koncipovaných ve spolupráci s architekty, filmaři, designéry, historiky umění a počítačovými programátory. Díla se stávají návrhy, maketami nebo čistě konceptuálními

Ilona Németh studie at the Hungarian University of Arts and Design and The Hungarian University of Fine Arts in Budapest. She belongs to the post-revolutionary generation of artists whose work is directly linked to the space of Central Europe and its development before and after 1989. Németh's work is usually classified as post-feminist and engaged art. She has created site-specific and "context-sensitive" installations in galleries and public spaces. In 2001 she realised a project with Jiří Surůvka for the Czechoslovak Pavilion at the Venice Biennale. From 2018 to the present day she has been leading the art-research project Eastern Sugar. In 2022 she exhibited at the Documenta fifteen in Kassel and at the Graphic Biennale in Ljubljana. At the Academy of Fine Arts in Bratislava, she headed the IN Studio, and now she is a professor at the Faculty of Architecture at the Slovak Technical University in Bratislava, where she co-founded the Art in the Public Space study programme.

Tobias Putrih is a visual artist, a graduate of the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana and the Kunstakademie Düsseldorf. The core of Tobias Putrih's artistic practice is the interface between the concrete, man-made environment

modely. Dočasná prostředí jsou konstruována z papíru, lepenky, překližky nebo světla. V roce 2007 Putrih reprezentoval Slovinsko na bienále v Benátkách. Jeho díla byla prezentována samostatnými výstavami např. v Museum Boijmans Van Beunigen v Rotterdamu, MIT List Center v Cambridge, Centre Pompidou v Paříži a Muzeu moderního umění v Lublani.

Ardalan SadeghiKivi, absolvent Technologického institutu v Massachusetts a Fakulty výtvarných umění Teheránské univerzity, jako umělec, designér a počítačový programátor zkoumá a testuje porozumění výpočetní technice zakotvené v předmětech a interakcích každodenního života. Jeho jedinečný pohled na to, jak výpočetní technika zkresluje a manipuluje naše smysly a přesvědčení, je hlavním principem jeho zdánlivě jednoduchých, ale velmi propracovaných a komplexních uměleckých děl. SadeghiKivi vyučuje na MIT a jeho tvorba zahrnuje nejrůznější kontexty, od uměleckých výstav po publikace a architektonické intervence.

Mechtild Widrich je profesorkou dějin umění, teorie a kritiky na Chicagském institutu. Zabývá se studiem dějin umění ve veřejném prostoru, zejména monumentů, aktivismu, performativních a participativních praktik a teorie veřejné sféry. Widrich je autorkou knih Performative Monuments (2014) a Monumental Cares (2023). Je (spolu)editorkou publikací Future Anterior, Ex Situ: On Moving Monuments (2020), Participation in Art and Architecture (2015, paperback 2022), Ugliness: The Non-Beautiful in Art and Theory (2013, paperback 2015), Krzysztof Wodiczko, A 9/11 Memorial (2009). S Andrejem Popem přeložila knihu Karla Rosenkranze Ästhetik des Hässlichen [1853; Estetika ošklivosti] (2015, paperback 2017). Widrich získal je nositelkou stipendií Fulbrightovy nadace, Centra Chicagské univerzity v Hongkongu, CCA Singapur / Národní technické univerzity, Národní galerie ve Washingtonu, Švýcarské národní vědecké nadace a Institutu Maxe Plancka v Berlíně. V minulosti působila na ETH Curych

and its mental simulations. He reconsiders public spaces and objects defined by various concepts of architecture and design. Many of Putrih's projects are collaborative, conceived in collaboration with architects, filmmakers, designers, art historians and computer programmers. The works become designs, maquettes or purely conceptual models. Temporary environments are constructed from paper, cardboard, plywood or light. In 2007 Putrih represented Slovenia at the Venice Biennale. His works have been presented in solo exhibitions at the Museum Boijmans Van Beunigen in Rotterdam, the MIT List Center in Cambridge, the Centre Pompidou in Paris and the Museum of Modern Art in Ljubljana.

Ardalan SadeghiKivi, a graduate of the Massachusetts Institute of Technology and the Faculty of Fine Arts at Tehran University, as an artist, designer, and computer programmer, probes and tests understanding of the computation embedded in everyday objects and interactions. His unique take on how computing distorts and manipulates our senses and beliefs is a guiding principle of his seemingly simple but highly elaborate and complex artworks. Programmed rocks, sound manipulated to influence outcomes, and nonsensical nanoscale objects are just a few strategies entangling imagination and computing, where technology is so deeply embedded into a matter that it becomes almost invisible. SadeghiKivi teaches at MIT, and his work spans diverse contexts, from art exhibitions to publishing and architectural interventions.

Mechtild Widrich is a professor of art history, theory, and criticism at the Institute of Chicago. She researches and writes on art in public space, in particular monuments, activism, performative and participatory practices, and the theory of the public sphere. Widrich is the author of Performative Monuments (2014) and Monumental Cares (2023). She is the (co) editor of Future Anterior, Ex Situ: On Moving Monuments (2020), Participation in Art and Architecture (2015, paperback 2022), Ugliness: The Non-Beautiful in Art and Theory (2013,

a univerzitách ve Vídni, Curychu a Basileji. Je členkou akademického poradního sboru Židovského muzea ve Vídni a hlavní členkou výzkumné iniciativy Agorakademi na École des Hautes Études en Sciences Sociales v Paříži, programu a výzkumného centra Performance and Public Space na London Metropolitan University.

Julia Lerch Zajączkowska studovala kulturologii a městský design na univerzitách v Lüneburgu a Hamburku. Spolu s Rogerem M. Buergelem a Sophií Prinz se podílela na několikaleté výstavě „Mobilní světy" iniciované Museum für Kunst und Gewerbe v Hamburku, která mimo jiné zkoumala způsoby vystavování a kontextualizace sbírek ve spojení s umělci, aktivisty a odborníky. Je spoluzakladatelkou experimentálního festivalového formátu HALLO: Festspiele a podílí se na jeho edukační i výstavní činnosti. Působí jako kurátorka Kunstmuseum Bochum. Lerch-Zajączkowska se zajímá o inovace klasických institucionálních praxí, vytváření nových formátů a prostor spolupráce. Zaměřuje se na vytváření estetických, experimentálních prostorových zážitků, transdisciplinární spolupráci a mezinárodní výměnu.

Julia Lerch Zajączkowska studied cultural studies and urban design at the Universities of Lüneburg and Hamburg. Together with Roger M. Buergel and Sophie Prinz, she participated in the multi-year exhibition Mobile Worlds initiated by the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, which, among other things, explored ways of displaying and contextualizing collections in conjunction with artists, activists and experts. She co-founded the experimental festival format HALLO: Festspiele and is involved in its educational and exhibition activities. She is currently curator of the Kunstmuseum Bochum. Lerch-Zajączkowska is interested in innovating classical institutional practices, creating new formats and collaborative spaces. She focuses on the creation of aesthetic, experimental spatial experiences, transdisciplinary collaboration and international exchange.

Trienále SEFO 2024
Momenty universa
Sborník
SEFO Triennial 2024
Moments of the Universe
Reader

editor: Barbora Kundračíková
autoři textů: Ádám Albert, Octavian Esanu, Nikolaus Gansterer,
Barbora Kundračíková, Noor Mertens, Martina Mertová,
Vera Mlechevska, Monika Mitášová, Ilona Nemeth, Tobias Putrih,
Mechtilde Widrich, Julia Zajackowszka
autor soupisů: Barbora Kundračíková
odborné recenze: Pavel Dvořák, Lenka Lee
jazyková redakce: David Gaul, Zuzana Henešová, Ondřej Molnár
překlad: David Gaul, Ondřej Molnár
reprodukce: Zdeněk Sodoma, archivy autorů
grafická úprava a obálka: publicum.design, Petr Šmalec
sazba a předtisková příprava: Petr Šmalec
svazek 2 ze dvou doprovodných publikací Trienále SEFO 2024
1. vydání
náklad: 400 ks
tisk / print: Grafico s.r.o., U Panského mlýna 1438/33, Opava
Vydalo: Muzeum umění Olomouc,
Denisova 47, 771 11 Olomouc.
editor: Barbora Kundračíková
authors of texts: LÁdám Albert, Octavian Esanu,
Nikolaus Gansterer, Barbora Kundračíková, Noor Mertens, Martina Mertová,
Vera Mlechevska, Monika Mitášová, Ilona Nemeth, Tobias Putrih,
Mechtilde Widrich, Julia Zajackowszka
author of lists: Barbora Kundračíková
professional reviews: Pavel Dvořák, Lenka Lee
language editor: David Gaul, Zuzana Henešová, Ondřej Molnár
translation: David Gaul, Ondřej Molnár
reproductions: Zdeněk Sodoma, artists' archives
graphic design and cover: publicum.design, Petr Šmalec
typesetting and pre-press: Petr Šmalec
volume 2 of two overall accompanying the SEFO Triennial 2024
first edition
print run: 400 ks
print: Grafico s.r.o., U Panského mlýna 1438/33, Opava
Published by Muzeum umění Olomouc, Denisova 47, 771 11 Olomouc.
www.muo.cz
Olomouc 2024

ISBN 978-80-88621-30-0