

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra Scénografie

Scénografie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Prezentace Scénografického díla.**

**Koncepční a prostorové řešení české expozice na PQ**

**Ján Tereba**

Vedoucí práce: prof. Jan Dušek

Oponent práce: Mgr Milan David

Datum obhajoby: 9.9.2019

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2019

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATER FACULTY**

Department of Scenography

Scenography

**THESIS**

**Presentation of scenography.**

**Conceptual and spatial design for czech exhibition at  
PQ**

**Ján Tereba**

Thesis adviser: prof. Jan Dušek

Thesis reviewer: Mgr Milan David

Date of the defence of the Master's thesis: 9.9.2019

Assigned academic degree: MgA

Prague, 2019

## Abstrakt

Cílem této diplomové práce je připravit ideový a výtvarně ucelený koncept výstavy české expozice na PQ 2019. Koncept bude vycházet jak z vlastních profesních zkušeností, tak z podrobnějšího studia fenoménu instalace, která se mimo pole krásného umění stala i nedílnou součástí oboru výstavnictví. V teoretické části proto budu hledat společné jmenovatele práce na instalaci a práce na scénografickém řešení, jakou roli hraje instalace ve výstavnictví a jak výstavnictví samotné buduje a sděluje prostor. Chci najít odpovědi na otázky: Jaká je role diváka v prostoru expozice? Má instalace dramatickou potenci? Jaký je rozdíl mezi instalací a scénografií? Jaké jsou možnosti vyprávění v rámci prostorového řešení výstavy, instalace? Výsledkem by mělo být využití těchto poznatků při vypracování ucelené koncepce expozice prezentující scénografii vzniklou na českém území během let 2015–2019.

## Abstract

The goal of this thesis is to create ideologically and visually complex concept for the czech exposition at Prague Quadriennial. Concept will be built on personal experience and on detailed studies of the concept of installation art, not only as a new media of visual arts, but also as a tool used to exhibit, to present. The subject of research in the theoretical part will be therefore searching for common denominators between scenography and installation art. What is the role of installation art in the context of exhibition and how does an exhibition communicate space. Search for the answers: What is the role of an audience/ participant? Can exhibition be dramatic? What is the difference between installation and scenography? What are the possibilities of storytelling throughout the spatial aspects of exhibition and installation? Answers to these questions, should lead to conceptual design for the exposition of czech scenography created in Czech Republic between 2015–2019.

Tímto bych chtěl poděkovat všem, kteří mi s touto prací pomohli. Za nekonečnou trpělivost a vstřícnost, bez které by tato diplomová práce nikdy nevznikla ještě jednou díky.

# Obsah

Úvod.....	1
1. Instalace .....	5
1.1. Definování fenoménu .....	5
1.2. Snová scéna.....	9
1.3. Zintenzivněné vnímání .....	13
1.4. Pohlcení zpodobňováním.....	17
1.5. Aktivní dívání.....	21
1.6. Styčné body instalace a scénografie .....	24
2. Vztah instalace a architektury, výstavnictví.....	28
2.1. Úvod k vystavování .....	28
2.2. Militärhistorisches Museum der Bundeswehr v Drážďanech.....	30
2.2.1. Úvod .....	30
2.2.2. Architektonické řešení výstavy.....	32
2.2.3. Realizace ideového konceptu .....	34
2.2.4. Instalace a Instalování .....	36
2.3. Galerie Benedikta Rejta v Lounech.....	43
2.3.1. Minulost a současnost .....	43
2.3.2. Architektura versus Výstava .....	46
2.4. Shrnutí.....	50
3. Pražské Quadriennale /PQ .....	53
3.1. Vznik a vývoj PQ .....	53
3.2. Vzpomínky na PQ 2015 .....	61
3.3. Závěry z PQ 2011 a 2015 .....	65
3.4. Koncepce pro PQ 2019.....	68
3.4.1. Prostor PQ 2019 .....	68

3.4.2. Vlastní řešení české expozice na PQ 2019 .....	72
4. Epilog.....	82
Obrazová dokumentace vlastní koncepce PQ.....	85
Seznam použitých pramenů .....	95
Hlavní prameny .....	95
Doplňující četba .....	96

#### Seznam příloh

- CD nosič
- Fotodokumenty 1 až 5

# Úvod

K otázce, jakou roli hraje scénografie mimo divadlo, co je ještě instalací a co už scénografií, mě vedly zkušenosti z vlastní praxe. Při představení *Autobud'* v produkci Jihočeského divadla v Českých Budějovicích pod hlavičkou Malého divadla v roce 2015 bylo mým úkolem vytvořit dramatickou instalaci, která by reflektovala osud židovské synagogy. Představení se odehrávalo po celém městě a přibližovalo historii jednotlivých objektů. Nedaleko místa, kde stávala židovská synagoga, dnes stojí zimní stadion, chrám sportu. Kvůli logistice nebylo v silách režisérů ani herců v prostorách stadionu něco nazkoušet. Proto bylo zadáno odvyprávět příběh bez herce, jen prostřednictvím audiovizuálních prvků. V prostorech zimního stadionu jsem měl oživit a odvyprávět vzpomínku na bývalou synagogu, kterou vedení města kvůli plánované návštěvě Adolfa Hitlera vyhodilo do povětří (návštěva se nakonec nekonala). Kratičkou intervencí jsme připravili ještě s režisérkou Zuzanou Cejnarovou (rozená Patráková). Ta vytvořila zvukovou stopu, která začínala hokejovým ruchem a skandováním, které plynule navázalo na skandování davu vítajícího Hitlera a jeho projev. Ten vyvrcholil spolu se sílícím zvukem klaksonu do ticha, ze kterého se ozval klezmer a další židovské hudební motivy (například *hava nagila* odkazující k židovské svatbě a tanci *židlí*). Hudba kulminovala až do momentu, kdy zazněl výbuch. Zvuková stopa pak po chvíli ticha skončila klaksonem ohlašujícím konec zápasu, konec „představení“.

Hudba tedy měla narativní strukturu a mým úkolem bylo tuto naraci posílit. Využil jsem fyzikálních vlastností stadionu a na ledové ploše jsem vytvořil kouřové jezero. Kouř se vlivem nízké teploty a vysoké vlhkosti držel ve stejné výšce a vytvořil tak hladinu. V ní byly schované prázdné židle jednak odkazující na zmizelé obyvatele Českých Budějovic a jednak na svatební tanec na židlích. Židle se akcentovaly spodním svícením (kouzlem náhody ze světel různými odrazy vznikla v kouři Davidova hvězda). Diváci seděli v přesně vymezené výšce tak, aby viděli jak nad hladinu kouře, tak částečně pod ni.

V závěrečné části motivu židovské obce z kouře vyrostly až ke stropu provázky, symbolizující vertikálu a majestátnost katedrály. Se zvukem výbuchu technici mechanismus pustili a ten se spolu s katedrálou zřítil zpátky do kouře, který se v doznívajících úderech suti zvedl tak, jak to bývá u demolice. Prostřednictvím

audiovizuálních, nebo chcete-li divadelních prostředků, se povedlo ve zkratce odvyprávět příběh synagogy i židovské obce.

Nejednalo se o inscenaci, byla to spíš intervence v prostoru, možná instalace nebo performance, kde performerem bylo pár objektů a technologie. Každé odehrání bylo jiné, instalace mimo trvání a přítomnost diváků neexistovala. Otevřelo to pro mě otázku, co je výsledným tvarem. Je instalací? Je divadlem? Můžeme ještě pořád mluvit o scénografii, nebo je to jiný umělecký tvar, jiná disciplína? Zajímá mě a stále se zajímám, jestli je možné inscenovat a vytvořit dramatický tvar jenom za použití manipulace prostoru a diváků.

V rámci příprav PQ 2015, kde jsem byl spolu se spolužačkou Marianou Kuchařovou spoluautorem studentské sekce, jsem pak přemýšlel, jestli můžu přenést některé principy a postupy do vystavování a vytvořit tak expozici, která by měla dramatickou potenci. Za studentskou expozici jsme nakonec byli spolu se studenty JAMU nominováni v kategorii vycházejících talentů. Základním motivem bylo přenesení prostoru studenta scénografie do provizorního studia. Zadáním bylo zobrazit výuku probíhající na katedře scénografie DAMU a prezentovat výsledné návrhy studentů. Prostorovým řešením jsem se snažil akcentovat tektoniku a vertikálu prostoru (viz obr.1) a operovat s měřítkem jednotlivých objektů (reálné materiály a jejich využití v maketě, střet jednotlivých měřítek napříč modely). Vznikaly náhodné mikroinstalace z opuštěných a nevyužitých částí maket, tapety z kresebních návrhů atd. Důležitým prvkem byl pohyb expozic. Divák musel opustit svoji komfortní zónu a v některých místech se musel skrčit, někde naopak vystoupat nahoru. Někde se schovávaly indicie k vystavovaným exponátům (viz obr. 2).

Pohyb diváka byl pro mě u tvorby této expozice zásadní a pokusil jsem se ho rozvinout i při přípravě další výstavy, a to výstavy studentů scénografie v roce 2016. Opět jsem pracoval s tektonikou a terénem a zapojil jsem i práci s horizontem měnícím se s tím, ve které části expozice se návštěvník nacházel. Opět jsem využil konflikt měřítek maket a skutečnosti (snažil jsem se vést studenty k tomu, aby v místě svého exponátu realizovali v měřítku 1:1 fragment nebo materiál, který je zastoupený v maketě, v takové podobě, jak by byl realizován na jevišti). Opět bylo zásadní pokusit se vytvořit prostor, ve kterém je zábavné sledovat pohyb diváka. A právě pohyb diváka oživuje expozici (viz obr. 3). Bylo tedy jenom přirozené pokračovat dál v této činnosti a pokusit se posunout možnosti vystavování ještě dál, tzn. důkladněji se podívat na práci s prostorem, jeho dramatickostí a na diváka. V



první části diplomové práce se proto věnují zkoumání instalací a instalačních postupů, zatímco v druhé části nahlížím na způsob vystavování, instalování. Třetí část se pak věnuje PQ a problematice vystavování scénografie (vzhledem k její specifičnosti). Ta logicky vyústí k vlastnímu ideovému a výtvarnému konceptu. Závěr pak bude zamyšlením se nad PQ 2019.



1. Maketa prostorového řešení PQ 2015



2. Realizace expozice studentské sekce na PQ 2015



3. Realizace výstavy studentů scénografie v roce 2016

# 1. Instalace

## 1.1. Definování fenoménu

„The success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre.“<sup>1</sup>

Michael Fried

Instalace. Pojem, který je v dnešní době tak populární, že v sobě obsáhne vesměs cokoliv od rozmístění objektů ve výloze, přes sochy ve veřejném prostoru až po tradiční výstavu obrazů v galerii. Oxfordský umělecký slovník definuje instalaci jako „pojem, který se stal módním v 70. letech pro asambláže, nebo prostředí vytvořené v galeriích speciálně pro danou výstavu.“<sup>2</sup> Ve Slovníku umění, architektury a designu z roku 1945 se zas uvádí, že „slovo instalace dosáhlo většího významu, například jako jednorázová výstava, připravená s ohledem na specifický charakter prostoru galerie“.<sup>3</sup> Zodpovězením otázky, co instalace je, a historií tohoto výtvarného směru se v zahraničí věnuje řada autorů (například Claire Bishop, Anne Ring Petersen, Julie H. Reiss), kteří nahlíží na problematiku určení instalace z různých hledisek (ať už je to práce s prostorem nebo role diváka).

Všechny publikace se ale shodují na tom, že impulsem pro vznik instalace byla krize výtvarných umění, snaha vymanit se z konvencí jak v zobrazování viděného, tak vystavování. Julie H. Reiss ve své knize *From Margin to Center* adresuje i konflikt institucionalizovaného umění, konflikt zastoupení umělců galerií, snaze vymanit se konvencím spojených s výstavním prostorem<sup>4</sup>. Právě klasický

---

1 volný překlad: „Osud umění závisí na schopnosti umění porazit divadlo.“

*Art and Objecthood*. Michael Fried. [online]. 1967, s. 7,

2 *The Oxford Dictionary of Art*. ed. Ian Chilvers a Harold Osborne. Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 253

3 John A. Walker. *Glossar of Art, Architecture and Design Since 1945*, 3d ed. rev. and enl. Boston: G. K. Hall and Company, 1992 [1973], s. 357

4 Životnost instalace může být časově omezená, její umístění do galerie je vázané na místo a kolikrát i přímo vybízí k interakci s divákem, která může mít destruktivní dopad na instalaci samotnou.

způsob vystavování a potřeba vymezit se vůči tradiční umělecké formě (socha, malba atd.) byly hnacím motorem pro tvůrce instalací u jejího vzniku (60. léta). Je proto důležité rozlišovat mezi INSTALACÍ (vytvoření souboru specifických podmínek, které vedou k vytvoření situace prostor-objekt-divák) a instalováním (rozmístění objektů v prostoru). Můžu konstatovat, že každá instalace je výsledkem instalování (je uměním), ale ne každý výsledek instalování je instalací. Oba termíny mají společné to, že zastupují aktivitu, jejímž cílem je stimulovat vnímání diváka právě díky práci s prostorem. Rozdílem je optika nahlížení na výsledek. U instalování je divák pasivním pozorovatelem a cílem jsou jednotlivé instalované objekty. U instalace je důležité samotné vstoupení do prostoru (*vstoupení do místo dívání na*). Prostor je situací, do které divák vstupuje. Důraz na přítomnost diváka, na člověka se všemi jeho smysly a celou jeho bytostí je jednou ze základních charakteristik instalace. Způsobů manipulace se smyslovým vnímáním je mnoho, a proto je důležité se na problematiku a podoby instalace podívat mnohem podrobněji<sup>5</sup>.

Allan Kaprow označil za předchůdce instalace asambláže a action painting Jacksona Pollocka<sup>6</sup>. Nicméně za skutečné předchůdce instalace můžeme považovat práce surrealistů a dadaistů<sup>7</sup>. Za jednu z prvních instalací označuje Claire Bishop ve svojí knize *Installation Art*, mezinárodní výstavu surrealismu v Paříži z roku 1938

---

To samozřejmě naráží na tradiční instituce zastřešující umění. Konvence a konzervativní postupy galerií vyžadující řád se přirozeně dostal s novou formou umění do konfliktu. Právě touha po zapojení diváka, zbavení návštěvníka pasivity vedly ke vzniku site specific projektů, happeningů eventů a nezávislých galerií. Také se otevřela problematika zachování tohoto média pro budoucí generace (schopnost instalace být znovu vystavena, přesunuta atd.).

5 Existuje skvělá a obsáhlá publikace od Josepha Nechvátala: *Immersive Ideals/ Critical Distances*, která se věnuje problematice (a konečnosti) uměleckého vyjádření ve vztahu k virtuální realitě a jí předcházejících imerzních idiomů. Jednoduše řečeno se dizertační práce věnuje fenoménem zobrazovaného umění, které se stává součástí námi vnímaného prostoru (pravěké malby v jeskyních, obklopující pozorovatele – absence rámu, avantgardní umění obrazů vystupujících z rámu, virtuální reality).

6 Julie H. Riess. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. England, London: The MIT Press Camnridge, Massachusetts, 1999, s. 8

7 Myslím, že je možné zmínit i zkoumání fenoménu pasáží německým filosofem Walterem Benjaminem (*Das Passagen-Werk*). Pasáž je prostorem, kde koliduje a koexistuje exteriér s interiérem, soukromé s veřejným, svět za výlohou a před ní. Je to také svět tužeb a snů (to, co nám výlohy nabízí, kým můžeme být). Pasáže a výlohy jsou světem ve světě. Koneckonců inspirující prostředí francouzských pasáží byly i místem schůzek surrealistů (*Passage de l'Opera*). „Matkou surrealismu bylo DADA, otcem PASÁŽ.“ Benjamin Walter. Citováno z:

Anne Ring Petersen. *Installation Art: Between Image and Stage*. University of Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2015, s. 27

(Galerie des Beaux – Arts)<sup>8</sup>. Právě z potřeby otevřít možnosti lidského vnímání a nahlížení (schopnost tvořit asociace) narušením zažitých konvencí, na nichž i dnes stojí muzea a galerie, vznikla ve své době ojedinělá výstava, která tyto stereotypy bořila<sup>9</sup>. Pod vedením Marcela Duchampa (a účasti ostatních umělců – Salvador Dalí, Man Ray, Georges Hugnet, Benjamin Peret) se povedlo v prostoru galerie vytvořit prostor nový. Strop pokryly pytle na uhlí, rohy místnosti 4 ustlané postele ve stylu Ludvíka XV., uprostřed pokoje močál se vším, co k němu patří. Kolem pak byly umístěny obrazy vystavujících. Shodou okolností na vernisáži vypadl proud, a tak každý účastník výstavy obdržel světlo a ve tmě si hledal svou vlastní cestu k obrazům světem imaginací a snů. Prostor v prostoru. Můžeme mluvit o případě instalování, které propojilo výstavu jako takovou a nově vzniklé prostředí/installaci. Obě tady koexistují ve velice úzkém vztahu.

Snová scéna je také jednou z prvních kategorií, o kterých mluví Claire Bishop<sup>10</sup>. Jelikož se jedná o knihu možná nejsrozumitelněji pojednávající o instalaci a její kategorizaci, budu se této kategorizace držet a snažit se principy, o něž se opírá, ve zkratce popsat. Hlavním referenčním zdrojem bude proto tato publikace.

---

8 Claire Bishop. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005, s. 20

9 Základem byly také objevy Sigmunda Freuda a jeho studie lidského podvědomí, fenoménu snění a přesahů do běžného každodenního života.

10 The Dream Scene, Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, s. 14





4. Mezinárodní Výstava Surrealistů, Galerie des Beaux-Arts, Paříž, 1938

## 1.2. Snová scéna

Je to první kategorie instalací. Pro pochopení, proč zrovna snová, se vrátíme k S. Freudovi. Ten mluví o třech charakteristikách, které popisují prožitek snu. První z nich je hlavně audiovizuální (někdy komplexní) percepce prostoru. Druhá je mnohvrstevnatá struktura a poslední je možnost volné interpretace přes asociativní myšlení, které je vlastní každému člověku na základě jeho schopností (verbálních a emočních). U instalací typu snová scéna nacházíme a pracujeme s podobnou strukturou jako Freud. Hlavním pojítkem instalací tohoto druhu je vytvoření „umělého“ prostoru se všemi kvalitami (materiálové, ideové, smyslové atd.) nutnými k jeho uchopení a přečtení /interpretaci.

Jedním z hlavních zástupců tvořících této environmenty/prostředí patří Ilya Kabakov a jeho *Total Installations*. Pro Kabakovy totální instalace je příznačná jejich „divadelnost“ ve smyslu, že se odkazují na filmovou, potažmo divadelní scénografii<sup>11</sup>. Sám Kabakov svou práci srovnává s divadlem. Tvůrce instalací je pro něj režisérem dobře komponovaného dramatu, kde všechny složky mají dějovou funkci, jsou hybatelem děje, potažmo vypravěčem, který diváka vede prostorem (podobně jako v divadle posouvá kupředu děj třeba světelný design, zvuk, text, herecká akce atd.). Prostor, který tvoří, má za úkol nejen diváka obklopit, ale také pohltit, stejně jako když se člověk začte do knížky nebo ponoří do filmu. Lidská imaginace a schopnost být plně ponořen do jiného informačního média, psychologicky se do něj vložit je něco, s čím operují různá informační média (kniha, televize divadlo, snění) a formy umění (instalace jedné z nich). A tak jako sen (nebo snění) i ocitnutí se v instalaci nese znaky okamžitého vnímání složité struktury (prostor, světlo, zvuk, materiály, kontext atd.). Objasnění významu přes volné asociace.

---

11 Je zajímavé, že v době, kdy české divadlo opustilo veristický model a realistickou scénografii a naplno se věnuje abstraktnějším interpretačním postupům, se v rámci tvoření environmentu Kabakov ohlíží a snaží o co možná nejpřesnější vyobrazení skutečnosti. Je také zajímavé sledovat, jak v rámci hledání referenčních/inspiračních zdrojů při tvorbě současné divadelní scénografie hledáme právě u instalací – návrat k realistické scénografii. Psychologizace přes autentické prostředí. Filmový přístup k zobrazování.

Jako příklad mohu uvést jeho instalaci *The Man Who Flew into Space* (Muž, který odletěl do vesmíru). Kabakov vybudoval a do prostoru galerie vložil byt neznámého muže, jehož ambicí bylo odletět do vesmíru. Byt je opuštěný a vyznění celé instalace zůstává výhradně na míře zainteresovanosti diváka. Jestli a jak si poskládá příběh muže, který odletěl (nebo neodletěl) do vesmíru, záleží na tom, jestli přistoupí na „hru“, kterou mu Kabakov „zrežíroval“. Detektivka. Kabakov řešením prostoru nechává diváka nahlédnout a prožít jeho subjektivní verzi „příběhu“ (podobně jako scénografické řešení vychází z tvůrce a jeho vidění světa a podbízí k výkladu). Nevypráví příběh lineárně, nýbrž nechává diváka vytvořit si vlastní verzi. Skládání mozaiky (sny také nemají lineární dějovou linku). Možnost vyložit si a najít pointu instalace pokaždé jinak je to, co činí Kabakovy totální instalace živými (stimulující divácký prožitek)<sup>12</sup>. Podobně jako filmy zlaté vlny šedesátých let (Fellini, Bertolucci, Tarkovskij, Passolini), které se nesly ve znamení druhé vlny surrealismu (poetismus), je důležitý motiv nostalgie. Zdůrazňování absence předmětů nebo lidí (mimo diváka). „Vyprázdnění“ situace až na její samotný základ v prostoru.

Pocit opuštěnosti, hledání stop a příčin k pochopení a k výkladu situace jsou pro mě styčným motivem Kabakovy tvorby, ale také tvorby dalších, jako jsou např. Mike Nelson, Lucas Samaras, George Segal. Je důležité poznamenat, že u totálních instalací typu je divák stále v roli diváka/pozorovatele. Jinými slovy, k prožitku instalace stačí, aby v ní byl přítomen (na rozdíl od Allana Kaprowa, zakladatele happeningů, který sice stejně jako Kabakov vytvářel environmenty, ale k jejich vypointování byl nutný aktivní, participující divák).

---

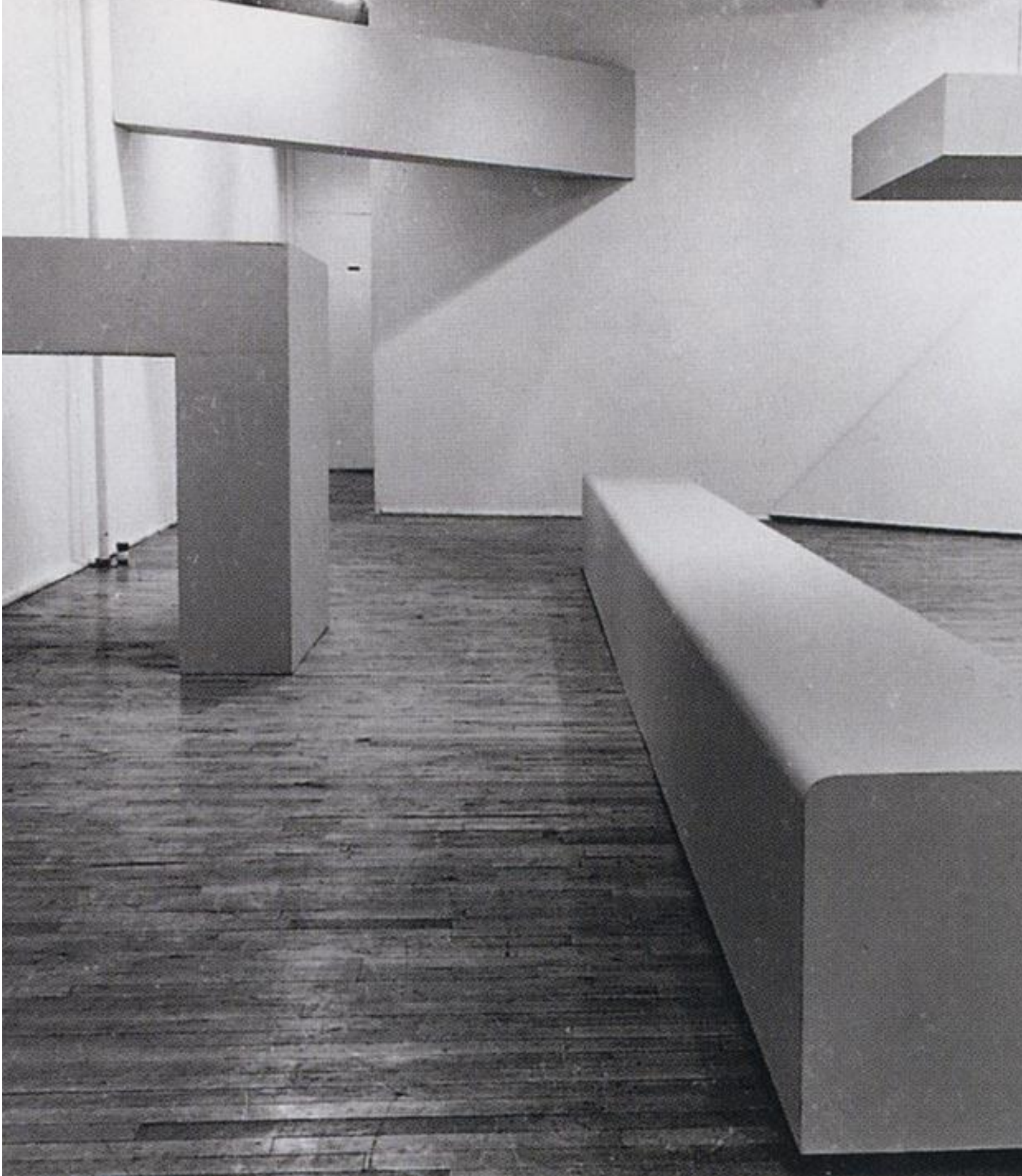
12 k Total Installations: *Muž, který odletěl do vesmíru, Muž, který nikdy nic nevyhodil, Umělec bez talentu* --- Z rozsáhlého konceptu *Deset postav 1988*). Kabakov vytvořil celou sérii prostor, která měla reflektovat současnou politickou a sociální situaci v Rusku. Každý ze 17 prostor má základ/ nebo cituje skutečnost, používá autentické materiály, nábytky, věci každodenního života. Co je na prostorech zajímavé, je právě ten otisk, ta stopa, nebo událost, kterou prostor zachycuje. Můžeme říct, že Kabakovův princip práce s prostorem je velice podobný divadlu, přenáší jednu rovinu vyprávění/realitu smyšleného příběhu do reality výstavního prostoru. O svojí práci velice rád mluvil jako o práci divadelní, kde je jeho instalace scénou a divák je hercem. Sám za sebe nemohu souhlasit. Jestliže scénografie je prostorem a současně motivací pro jednání postav, psychologický prostor, vůči kterému se postavy dramatu skrze herce vymezují a jenž sám o sobě vypráví příběh v čase (prostor, který významově posouvá výklad inscenace, který je další rovinou výkladu atd.), tak o Kabakových instalacích lze mluvit jedině jako o environmentu/ snovém prostoru. Divák je pořád jenom pasivním pozorovatelem, prostorem sice prochází a může se ho dotýkat, zkoumat ho, nijak ho však svým jednáním neovlivňuje.



Myslím, že jedním specifickým tohoto druhu instalace je (co se vztahuje k prostoru týče) naprosté vymezení se vůči umístění. Také se jedná o druh instalací, které nejsou určeny místem vystavování, můžou být proto snadno opakované. Do prostoru VSTUPUJEME a vstupujeme do něj s tím, že už víme, že se jedná o instalaci, s naprostým vědomím toho, že jsme se ocitli v něčem uměle vloženém, okupujícím původní prostor. Prostor, který je hostitelem, je v pozadí až v druhém plánu. V mnoha případech je žádoucí, aby byl potlačen až na okraj vnímání. A to je myslím jedna z odlišností od druhé kategorie, která vyšla z minimalismu 60. let.



5. Muž, který odletěl do vesmíru; Ilya Kabakov; 1985



6. Pohled do expozice Roberta Rauschenberga v Green Gallery, New York, 1965

### 1.3. Zintenzivněné vnímání<sup>13</sup>

V rámci postmoderny se v 60. letech minulého století zahájilo hledání nových výtvarných prostředků, řešila se krize tradiční malby a sochařství. Obraz a malba se jako médium vyčerpaly již před padesáti lety, vyabstrahovaly se až na bílé plátno Maleviče<sup>14</sup> (suprematismus). Začala se řešit samotná otázka předmětnosti umění, myšleno: „jak moc můžeme abstrahovat umělecký objekt, abychom ho zbavili jeho schopnosti ilustrovat, zastupovat předmět, který zobrazuje?“

Jednou z odpovědí byl vznik minimalismu coby svébytného uměleckého stylu, nové etapy výtvarného umění. Michael Fried tuto „problematiku“ analyzuje v eseji z roku 1967 *Art and objecthood* neboli *Umění a předmětnost*. Minimální umění, ABC umění, primární struktury, specific objects anebo Friedovo oblíbené „doslovné umění“ (umění, které ve své předmětnosti nezastupuje nic jenom sebe sama, nemá ambici ilustrovat ani navozovat asociace) je pro něj hlavně ideovým směrem, který byl už v počátcích něčím víc než jenom věcí vkusu. Minimalismus jako historie, dějiny lidské citlivosti. Minimalismus jako nová etapa lidského vnímání. Minimalismus jako touha nebýt ničím a současně být tou jedinou pravou podstatou věci.

Tvar se stal základem minimalistické tvorby (tvar jako základní a hlavní vlastnost objektu). Tím, že se umělci zbavili potřeby sdělovat „obrazem“, sdělovat vztahováním věcí uvnitř celku, donutili diváka přemýšlet nad vztahem objektu směrem ven. Aniž by to minimalisté zamýšleli, základem jejich tvorby byla situace. Situace/divadlo. Dokonce se snažili co nejvíce potlačit vyprávění, emoci, sdělení, téma. Ať už byl minimalistický objekt oprostěn od všeho, co by ho mohlo činit víc než jenom krychlí/ kvádrem atd., jeho zasazení do prostoru dalo vzniknout novým prostorovým vztahům. Donutilo diváka víc vnímat (a myslet) prostorové dění, které ho obklopilo. Situace coby jedna ze základních složek divadla. Konflikt hmot, struktur, povrchů, objemů, polohy, barev atd. Fried ve své eseji poznamenává, že:

---

13 Heightened Perception, Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, s. 48–81

14 Zbavit se rámu. Vystoupit z obrazu. Kazimír Malevič se zabíral problematikou abstrahování malby, snahou dostat se k věcnému jádru malby (rám), dopracovat se k maximální možné abstrakci, jako jsou černá na černém pozadí nebo bílá na bílém pozadí.



„důraz literalistů na předmětnost objektů není ničím jiným než žádostí o nový druh divadelního žánru. A divadlo již není uměním<sup>15</sup>.“

Co pro mě ale ze zmíněné eseje vyplývá nejvíc, je fakt, že minimalismus, i když označovaný za vyprázdněnou divadelní formu, dal vzniknout nové práci s prostorem, a to akcentováním situace jako východiskové kvality pro procítění a interpretaci díla<sup>16</sup>. Minimalismus a divadlo/ scénografie<sup>17</sup>. Zdůraznění nebo potřeba diváka vnímat prostor a jeho psychologické vlastnosti změněné „minimalistickým“ objektem (nejen vztah objekt–prostor, ale také subjekt–objekt–prostor) byly východiskem pro mnohé umělce (a stejně jako u předchozího typu instalace i tato našla uplatnění ve výstavnictví PQ), jako byli třeba Robert Morris, Donald Judd. Situace u minimalistů je tvořena konfliktem. Konfliktem prostoru a objektu, do kterého je divák chtěně či nechtěně vtažen. Využití jednoduchých základních tvarů, materiálů nebo povrchů je jenom jedním z médií, se kterým se dá „minimalisticky“ pracovat. Prostor je jenom jednou z kvalit. Další může být zvuk, světlo, čich atd. Všechno, co nabourává, respektive podněcuje, zintenzivňuje naše vnímání, spadá do této kategorie (spousta umělců se v této době odvolávala na texty Maurice Merleau-Pontyho, obzvláště pak z textů věnujících se fenomenologii).

---

15 Michael Fried. *Art and Objecthood*. (1967)

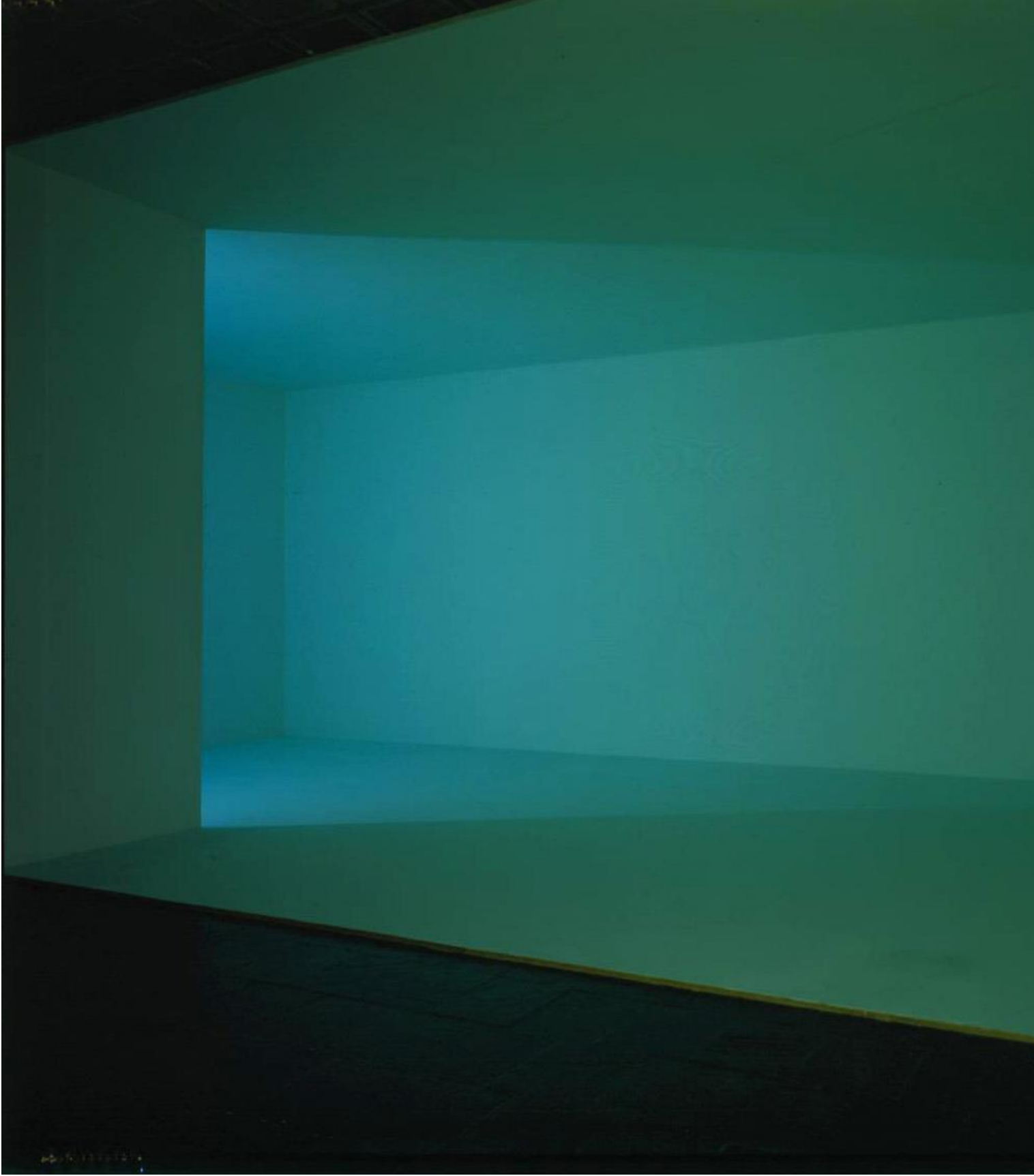
16 Divadlo a divadelnost je v eseji *Art and objecthood* ve vztahu k umění kvalitou negativní, protože jestliže je minimalismus divadelní, znamená to, že veškerá jeho kvalita spočívá v situačním řešení prostoru, akcentuje se psychologická výstavba prostoru, není důležité, aby měl objekt „vnitřní“ kvalitu (vztahuje se k sobě), ale kvalitu vnější (směrem ven).

17 Můžeme za minimalistické označit i scénografie Craiga? Craig ve své práci také reagoval na soudobé vyobrazování skutečnosti na divadle. Snažil se vymezit proti verismu a naturalismu. Kritizoval právě onu zmiňovanou předmětnost. Nebo spíš za předzvěst minimalismu, protože šlo stejně o ilustraci, i když extrémně vyabstrahovanou? Jestliže minimalismus jako takový byl jenom o existenci objektu v prostoru, je vůbec možné mluvit o minimalismu v divadle, když scénografické řešení (i když „minimalistické“) je výkladem textu, tudíž již principiálně slouží situacím z něj vyplývajících? O postavení Craiga a Appii napsal Vladimír Jindra ve své publikaci *Specifičnost scénografie kapitoly*, která o dané problematice zobrazování pojednává (ve vztahu k profilaci scénografie coby svébytného díla).

Patří sem také světelné instalace Jamese Turrella, Roberta Irwina, Bruce Naumana nebo také instalace zástupce nové generace Olafura Eliasona. Například instalace Roberta Morrise *Untitled (L-beams)*, která je tvořena aranžím tří stejných objektů. Jedná se o tři L-kvádry bílé barvy. Dalo by se říct, že jde o studii vnímání tohoto objektu. Ten stačí pootočit, překlopit a nám se zdá, že vidíme tři různé objekty, protože mezi nimi najednou vzniká vztah. Jsou v určitých souvislostech. A to samy mezi sebou navzájem, samy za sebe v prostoru jako soubor objektů v prostoru a konečně ve vztahu k člověku, který s nimi sdílí prostor. Samy o sobě nic neznamenaají. Jejich obecnost, možná až nesmyslnost otevírá možnosti a současně lidskou potřebu si věc, situaci vysvětlit, pochopit. A dělá tak právě na základě našich prožitků. Vybízí diváka, aby situaci a prostor četl, dal mu význam. Divák/pozorovatel/aktér si tak může kvádr vyložit jako lavičku a sednout si na něj. Pro dalšího pozorovatele už kvádr není jenom kvádrem, ale současně lavičkou (vznikne nám obraz). Jestliže se v ten samý okamžik po druhém kvádru sklouzne dítě, vnímáme kvádr jako skluzavku<sup>18</sup>. Někomu se proto může zdát, že před ním vyrostlo hřiště, protože se jedná o velice základní situaci, kterou viděl nesčetněkrát. Tento výklad bude ale jenom toho jednoho člověka, protože je založen na jeho vnímání světa. A to si myslím, že je důležité u instalací tohoto druhu zmínit. Nenabízí se nám jasný výklad/názor umělce, exaktně subjektivní vidění světa, naopak je tu snaha o to, aby si každý jeho dílo prožil po svém.

---

18 Můžeme říct, že daný prostor vybízí k pohybu a k jednání a tím je definován. Je také definován empirickou zkušeností člověka pohybujícího se v něm.



7. *Wedgework 3*, James Turrell, 1974

## 1.4. Pohlcení zpodobňováním<sup>19</sup>

Třetí kategorie instalací se opírá o texty, které se analyticky zaobírají vnímáním sebe sama. Nejde tak zcela o vnímání sebe sama, jako to je u Merleau-Pontyho – v zrcadle se vidíme, jak se vidíme. Vycházejí z přesvědčení, že při pohledu do zrcadla nejde o potvrzení své vlastní existence, ale naopak o její zpochybnění (pokusy na zvířatech, které při pohledu do zrcadla reagují na svůj odraz jako na dalšího člena svého druhu, nebo zkoumání dětí a jejich reakcí na odraz v zrcadle, člověk se vlastně až dospíváním naučí přijímat svůj odraz za svůj). Výchozí jsou texty Jacquese Lacana (*The mirror stage*, 1968), ve kterých se právě vymezuje vůči textům Merleau-Pontyho, ze kterých vyšli minimalisté. Zrcadlo nám tedy neukazuje nás a není potvrzením našeho vědomí. Vysvětluje to na jednoduchém příkladu, kdy je člověk mezi zrcadly. Odraz v zrcadle najednou nevnímáme jako náš vlastní, ale jako další osobu, která nás sleduje. Paranoie. Čím víc zrcadel, čím víc našich odrazů, tím méně si uvědomujeme sebe sama. Decentralizujeme se, nacházíme se najednou všude kolem<sup>20</sup>. S tímto principem vystoupení ze sebe sama, s decentralizací, pracuje řada instalací.

Za příklad by mohla sloužit instalace *Room no.2/ Mirror room* od Lucase Samarase. Ten vytvořil pokojík se židlí a se stolem. Všechno ale ze zrcadel. V nekonečné řadě odrazů se tak neztrácí jen materie pokoje a nábytku, ale také divák samotný. Jenom pohled na naše fyzické tělo nás ujišťuje o naší integritě. Naprostá dezorientace. Instalace se nesnaží diváka stimulovat k tomu, jak vnímat svoje tělo a psyché v prostoru, ale naopak, jak nás od sebe sama oprostit. Jde vlastně o dekonstrukci světa a jeho vidění tak, jak je nám vlastní. Zrcadlo jako médium (i jako psychologický nástroj) stimuluje i narcistickou lidskou národu. Člověk je před zrcadlem performerem. Vzhlíží sám na sebe, zkoumá své možnosti, hraje sám na sebe divadlo. Je sám sobě hercem a současně divákem. Paradoxně si je

---

19 Mimetic Engulfment, Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, s. 82–101

20 Velice stručně a zjednodušeně vycházím z přednášky z roku 1949 (16. mezinárodní kongres psychoanalýzy v Zürichu) *The Mirror stage as a Formative of the Function of the I as revealed in Psychoanalytic Experience*, která je součástí publikace: Jacques Lacan. *Écrits*. New York: W. W. Norton, 1977, s. 1–7

schopen o sobě, svou roztržitostí v zrcadlech udělat komplexnější obraz (podobně o tom píše ve své eseji Hugo von Hofmannstahl, který tvrdí, že se člověk nalézá venku, zvenčí<sup>21</sup>). Zrcadlo ale není jediným stimulem. Podobným způsobem stimuluje naše vnímání i tma. Na rozdíl od světla, které všechno vykresluje do pevných tvarů, do distancí, tma věci prostupuje. Ruší jakýkoliv rozměr, jakýkoliv distanc, jakoukoliv hranici. Ve tmě jsme jenom myšlení. Stačí pak jenom malé světýlko a naše veškerá existence je tažena tímto směrem. Touha po tom znovu se nalézt, mít opět „pevnou půdu pod nohama“. O co je pak větší šok, když zjistíme, že prostor, který nám světlo/tma nastiňuje, neexistuje.

Se světlem jako materiálem schopným „zhmotnit“ sebe sama pracoval asi nejvýrazněji, ale ne výlučně James Turrell. V jeho instalacích jako jsou *Wedgework* nebo *Arhirit* byla ztráta schopnosti uvědomit se v prostoru tak silná, že se lidé raději plazili po čtyřech, než aby zakopávali a nabourávali do neviditelných stěn a schodů. Prostor je nám najednou cizí. I my jsme si cizí. Instalace typu mimetic engulfment jsou dekonstruktivistickým poznáváním sebe sama<sup>22</sup>. Specifickým případem jsou instalace, které vycházejí z mimikry. Tu známe především z přírody, kde některé druhy zvířat mají schopnost splynout se svým okolím.

Claire Bishop ještě zmiňuje Rogere Calloise, který v eseji *Mimicry and Legendary Psychasthenia* mluví o pokoušení prostorem, prostor, který nás svádí být jeho nedílnou součástí na úkor sebe sama. Přebíráme na sebe vlastnosti prostoru, který nás obklopuje, ztrácí se hranice „ven“<sup>23</sup>. Příkladem jsou instalace/performance umělkyně Yayoi Kusama (*Dots Obsession, The Obliteration Room, In Infinity*). Ta vytváří prostor s určitým specifickým vizuálním atributem, který pak přenáší na

---

21 „Chceme-li se najít, nesmíme sestupovat do svého nitra: venku se můžeme najít, venku. (...) Nevlastníme své já: vane na nás zvenčí, nadlouho nám uniká a vrací se nám v duchu zpět.“ Citováno z: H. von Hofmannsthal. *Blicke*. Leipzig: Ph Reclam jun., 1987, s. 105–106

22 Myslím, že to docela dobře vystihuje a popisuje esej Michala Ajvajze: JE „ZJEDNANÝ PROSTOR SUBJEKTIVNÍ?“, ve které zpochybňuje tvrzení, nebo spíš předpoklad, že subjekt (empirický /transcendentální) JE. Myšleno, že je už od počátku ustálený. Uvažuje nad tím, že subjekt vzniká neustále, neustále se ustanovuje. Mění a formuje se zvenčí, čerpá sebe sama venku. Prostor je vlastníkem našeho já. „Prostor je nejen cizí – a přitom nevíme, odkud by se jeho cizost mohla vzít -, ale ještě nám vzal to, co je nám vlastní a ukryvá to před námi. (...) Můžeme se sice v prostoru nalézt, ale toto shledání se sebou nebude žádný happy end – objevíme sami sebe jako cizince, jako bytost rozptýlenou do všech krajin...“

Michal Ajvajz – Ivan M. Havel. *Prostor a jeho člověk*; Praha: Vesmír – Centrum pro teoretická studia UK a AV ČR, 2004; s. 221–237

23 Caire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, s. 84



objekty v něm se nacházející (od itineráře až po samotnou umělkyni – kostým). Všechno přejímá vlastnosti okolního prostoru. Podobným způsobem byla realizována i řada projektů módního návrháře Henrika Vibskova nebo novější projekty Olafura Elliasona (jeho zrcadlový karavan) a řady dalších. Pro všechny frakce spadající do této kategorie platí, že pracují s dekonstrukcí našeho základního Já a našeho vnímání. Tříští naše bytí do prostoru, a to na rozdíl od minimalismu, který naopak věci zhutňuje. Činí nás celistvějšími ve smyslu uvědomění si našeho určení v prostoru.

Poslední skupinou instalací, které operují s decentralizací diváka, potažmo s decentralizací jeho vnímání, jsou instalace zahrnující filmové médium. Sledováním filmu se stáváme okem kamery. Naše mysl je součástí vyprávění, jsme součástí daného média. Jak nás může pohltnout knížka, pohlcuje i film. Po dobu sledování filmu jsme v rukách tvůrce snímku. Dá se to vysvětlit na jednoduchém příkladu sledování hororového snímku. Napětí, které se ve filmu buduje, má za následek nejenom úlek postavy, ale i úlek náš. Naše vědomí přijímá prostor filmu za svůj a naše tělo na to fyzicky reaguje. Manipulace našich emocí prostřednictvím filmového média. Dnes se daný žánr posouvá ještě o kousek dále, a to prostřednictvím virtuální reality VR. Technologie nám tak umožňuje putovat virtuální krajinou, příběhem, transportovat nás do jiného časoprostoru bez toho, abychom se fyzicky kamkoliv přesunuli.<sup>24</sup> Poslední kategorií, o které budu psát a která opět vychází z kategorizace Claire Bishop, je aktivní dívání, aktivizované dívání.

---

24 Virtuální realita byla hojně využívána právě v rámci výstavní metodiky sekce 360 PQ během PQ 2019. Divák se nejenom stal spoluvůrcem virtuálního prostoru, ale pro ostatní sledující se stal jakýmsi performerem.



8. *Rhythm 0*, Marina Abramović, Studio Morra, Naples, 1974

## 1.5. Aktivní dívání<sup>25</sup>

Je v podstatě protipólem k ostatním instalacím. Divák přestává být jenom pozorovatelem, obyvatelem instalace, ale stává se spoluvůrcem. V rámci instalace, je mu dána role, ve které musí operovat. Je aktivován pro samotné uskutečnění díla. Kategorie v sobě zohledňuje několik tendencí, se kterými autoři operují. Jednou z nich je politická role instalace. Téma politizace umění je nesmírně obsáhlé a dnes sklouzává do populární relativizace všeho – všechno umění je politické. Nejedná se totiž jenom o instalaci a její politickou potenci. Jde vlastně o vztah (politický) instituce a umění, instituce a diváka a instalace a diváka.

O působení instituce na celkový výsledek/ odkaz instalace nejobsáhleji upozorňuje Julie H. Reiss ve své knize *From Margin to Centre* (1999). Řeší vztah galerií, potažmo dalších hostitelů umění z hlediska pravomocí, které udělí divákovi, a pravomocí, které udělí výtvarníkům. Jak moc se umělecký názor vedení galerie promítne do výběru, možností prezentovat se a současně jaká míra interaktivity nám bude povolena. Demokratické principy ve výstavnictví atd. Samozřejmě vznikaly přímo politické „instalace“ (v uvozovkách proto, že se už nacházíme na periférii instalace, happeningu a občanské aktivity). Příkladem může být Joseph Beuys a jeho *Bureau for Direct Democracy* z roku 1972. Do galerie přenesl kancelář, ve které po celou otevírací dobu galerie přijímal zájemce a vedl s nimi DIALOG. Přímý dialog byl jedním z hlavních principů, které Beuys ve své praxi aplikoval. Vytvořil princip sociálního sochařství, kde hlavními kreativními matériemi uměleckého díla je SLOVO (jak formuje myšlení do vět), TEXT (jak formujeme myšlení do psané formy), SOCIÁLNÍ FORMOVÁNÍ (jak formujeme svět, ve kterém žijeme). „*Sculpture as an evolutionary process; everyone is an artist*“<sup>26</sup> (Forma/socha jako evoluční proces – všichni jsme umělci). Vedení dialogu s návštěvníky jako umělecký akt. Přímá demokracie v účasti, možnost stát se uměleckým dílem. Maximální svoboda, jakým způsobem dílo (jako divák) posunu a formuluju.

---

25 Activated Spectatorship; Installation Art: A Critical History, Claire Bishop, str. 102

26 Joseph Beuys: *The Revolution Is Us* [online], Anotace k výstavě v galerii Tate, Londýn, 1993, dostupné z: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/joseph-beuys-revolution-us>

Mohu také zmínit Marinu Abramovič, která je možná nejvýznamnějším představitelem politického „umění/instalace/performance“ současnosti. Své tělo propůjčuje galeriím coby umělecké dílo. Divák je pokaždé vyzván k dialogu (jako třeba v *The Artist is Present*, 2012), k interakci (většinou beze slov, komunikace přece jenom není omezená jenom na slovo). Může cokoliv, je zkouškou rovnosti a rovnocennosti, zkouškou toho, jak moc nás politické ideologie a kapitalistické vidění světa poznamenalo. Jak daleko jsme schopni zajít při zkoumání svého já (při provedení *Rhythm 0* diváci Abramovič dokonce i řízli, naplivali ji do obličeje, ostříhali ji vlasy atd.). Přistoupili na hru, že už není člověkem, ale dílem, ke kterému můžou přistupovat, jak chtějí. Ale nejdůležitější je, že bez zapojení se diváka by samotný akt bytí (performerky) v prostoru nenabyl významu, sdělení. Divák je spolutvůrcem na celkovém vyznění díla.

Mohli bychom sem zařadit i instalaci *Words* od Allana Kaprowa. V ní měli účastníci možnost písemně se vyjádřit na všudypřítomný papír (1962). Patří sem i instalace Rirkitta Tiravanija (*Untitled/ tomorrow is another day*; 1997), kde vytvořil pro galerii repliku svého bytu a nechal ho k plnému možnému užívání návštěvníkům galerie. Měli možnost se tam vyspat, uvařit si, hrát společenské hry, vysprchovat se atd., tedy všechno, co by si normálně člověk v galerii nemohl dovolit. Jde tedy o maximální otevření se potřebám člověka v instituci, jejíž ambicí je většinou jen ukojit estetické vnímání člověka. Výčet aktivizujících instalací by mohl pokračovat dál. Co je myslím důležité ještě jednou říct je, že základem je přímá participace buď na vzniku a přípravách díla<sup>27</sup> (komunitní, sociální charakter instalace, snaha vytvořit vztah ke vzniklému umění), spoluprovedení díla (přímá aktivita ve spojení s umělcem, kde samotná aktivita je uměleckým dílem – například sociální dílo Josepha Beuyse) nebo na interaktivitě s divákem (omezení jeho pravomocí, usměrnění jeho pravomocí, naprostá svoboda jednání, nutnost rozhodnout se/VOLIT). Nebo se také může stát, že je divák součástí experimentu nevědomky.

---

27 Patří sem i práce Antonyho Gormleyho, konkrétně projekt *Field* (1989–2003). Gormley vždy v místě realizace projektu uspořádal event, kde se dobrovolníci podíleli na výrobě malých hliněných sošek, každá soška reprezentovala tvůrčí potenciál účastníka. Společně pak vytvořili obrovské množství figurek, které představovaly kolektivní dílo (v Pekingu bylo v roce 2003 vytvořených neuvěřitelných 210 000 kousků, které zaplnily několik místností galerie).  
<http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/245#p0>

Tak to bylo třeba u sociálního experimentu Estonského divadla NO99 s názvem *Unified Estonia*, kde soubor manipuloval s veřejným míněním. Vytvořil fiktivní politickou stranu a po dvou měsících si dle průzkumů získal přízeň 25 % voličů<sup>28</sup>. Instalace je tak charakterizována nejen na základě toho, že do instalace vstoupíme a díváme se na ni, ale i tím, že jsme v ní vybízeni k činnosti, sounáležitosti. Tím bych chtěl uzavřít zkrácenou parafrázi dělení instalací převzatou od Claire Bishop a podívat se na to, jaké jsou společné znaky nebo paralely práce na instalaci a na scénografii, jestli může být každá scénografie instalací, nebo naopak každá instalace za jistých okolností scénografií, dále na to, zdali jsou tyto principy aplikovatelné ve výstavnictví a jaký je vztah instalací k architektuře.

---

28 Projekt budu reflektovat v části věnované PQ

## 1.6. Styčné body instalace a scénografie

Myslím, že společným jmenovatelem všech druhů instalací je SITUACE, DIALOG S NÁVŠTĚVNÍKEM, ČAS. Ať už totiž mluvíme o instalacích, které se nás snaží pohltit, obklopit, zapojit do dění, posunout nebo změnit horizont našeho vnímání, vždy je za tím snaha vytvořit vztah jednotlivých složek, povrchů, prostorů a pozorovatelů/ účinkujících s cílem vyprávět příběh, nebo alespoň navodit atmosféru (jinými slovy vytvoření prostorových, psychologických a časových okolností, které tvoří soubor vztahů, na jejichž základě můžeme sledovat, co se v daný okamžik děje). V kontextu divadla se situace váže většinou k textu, nebo k jeho interpretaci. To znamená, že inscenačním záměrem je vytvořit také okolnosti, aby vzniklá situace co možná nejlépe sloužila celkovému sdělení, vyznění. Situace ale nemusí být nutně vázaná na text. Může se jednat o vybudování atmosféry, napětí, čtení konkrétního pocitu, sugesce, o dramatickost<sup>29</sup>. Můžeme to zjednodušit na to, že situace může fungovat jako žánrový obraz<sup>30</sup>. Sled takových obrazů pak tvoří příběh (komiksová okénka). To znamená, že můžeme vyprávět příběh nebo můžeme stimulovat vyprávění příběhů. Můžeme si to ukázat na příkladu obrazu Night Windows (1928) od amerického malíře Edwarda Hoppera.

---

29 Patrice Pavis, *Divadelní slovník*, Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 121–122

30 Obraz v kontextu divadla si pomáhá malířstvím. Divadelním rámem je divadelní portál (v případě divadla kukátkového typu), nebo je to jednoduše zorné pole diváka. Plátnem je prostor tímto rámem ohraničen. Stejně jako budujeme obrazy v rámci scénografie, můžeme tvořit i obrazy instalací.



9 *Night Windows*. Edward Hopper. 1928

Na něm malíř využívá princip voyerismu a nahlíží do pokoje, kde vidíme fragment ženské postavy (v noční košilce), otočené zády k nám v pohybu. Závěsy jsou roztažené, jedním otevřeným oknem vlaje záclona. Venku je již noc. Daný obraz je zamraženým okamžikem dění, který nám otevírá a spouští asociační procesy, tvoříme příběh. Je daná žena svobodná, proč je tak pozdě vzhůru, co znamená ta červená záře v oknech? Má závěsy odtažené, protože doufá, že ji sleduje ten chlápek v okně odnaproti? Hrozí jí nebezpečí? Tento obraz by klidně mohl být fotkou divadelní inscenace. Příběh této ženy z obrazu by klidně mohl být příběhem inscenace. Myslím, že všichni souhlasíme s tím, že tento obraz zachycuje dramatickou situaci, má v sobě dramatičnost. Kdyby na stejný motiv vznikla instalace? Kdybychom bez možnosti přiblížit se nahlíželi jako návštěvníci do oken, ve kterých se něco odehrává? Na koho se v tom případě díváme? Jsou to herci? Nebo



jsou to návštěvníci jiné instalace<sup>31</sup>? Tím se dostáváme k tomu, bez čeho se neobejde ani divadlo, ani instalace. A to je spoluúčastník.

V divadle je většinou účastník divákem. Jeviště komunikuje s hledištěm. U instalací je divák vždy aktivní. Musí do prostředí instalace vstoupit, stává se její součástí. Je pozorovatelem a také instalací. O úloze účastníka instalace jsme se rozepsali v předcházejících kapitolách, proto není potřeba to opakovat. V rámci hledání styčných bodů mezi instalací a inscenací můžeme porovnat tendence imerzivního divadla, kde divák vstupuje do inscenovaného prostoru, je obklopen fiktivním světem inscenace a dění se může účastnit, čímž si vytváří svůj příběh a prožitek inscenace. Je aktérem i pozorovatelem<sup>32</sup>. Stejně je tomu i v imerzivních projektech od německého souboru Rimini Protokoll. Ze všech projektů, kterými Rimini posouvají hranice divadla, zmíním projekt *Situation Rooms*<sup>33</sup> z roku 2013. Ten je koncipovaný jako hra ve veřejném prostoru, kde díky moderním technologiím hledáme stopy jak zvukové, tak obrazové. Divák (v tomhle případě i hráč) sleduje příběhy 20 lidí napříč jednou budovou. Může sledovat, koho chce, jak dlouho chce, může opustit něčí linku a hledat souvislosti u jiných. V mnoha ohledech nám to může připomínat totální instalace Iliy Kabakova.

V posledním bodě bych chtěl ještě zmínit třetí paralelu mezi instalací a inscenací, a tou je plynutí času. Plynutí času jak uvnitř instalace, tak uvnitř inscenace je mimo objektivní tok času. V obou případech (a je tomu tak i u filmu nebo dobré knížky, filmu – zjednodušeně stačí dobře odvyprávěný příběh) může v prostoru uběhnout den nebo týdny nebo roky, i když v něm strávíme jenom 15 minut. Prožitek času. V mnohem pragmatičtější rovině se jedná také o pomíjivost. O scénografii má smysl mluvit jenom v čase inscenace<sup>34</sup>. Před ní i po ní je to jenom dekorace. Musí být prožita v čase. Stejně tomu tak je i v případě instalace, ta ožívá a umírá se vstupem diváka. Jedno je omezeno životností inscenací, druhé délkou

---

31 Vznikla by podobná situace jako v slavném filmu Alfreda Hitchcocka: Okno do dvora (*Rear window*- 1954). V něm je celý příběh postavený na hře obrazů. Jak to, co je zachyceno obrazem kamery, tak obrazem fotoaparátu, tak rámem oken, ze kterých se díváme a jimiž jsme sledovaní.

32 Jak u imerzivního divadla, tak u imerzivní instalace je příběh, nebo alespoň jeho jádro, pevně dané, režírované. Manipulace s příběhem a s divákem.

33 <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/situation-rooms>

34 Mluvím o scénografii v kontextu divadla. I když dle mého názoru dnes scénografie může figurovat i v jiných oblastech.



výstavy, obojí divákem, který je musí prožít. Ani jedno si nezádá s architekturou, která může být z hlediska jednoho lidského života věčná. Jak pak tyto principy uplatnit v kontextu instalace coby výstavnictví? Dá se vyprávět příběh, napínavý příběh, dramatický příběh v institucích, jako jsou muzea? Co oborové výstavy? V další kapitole se pokusím nahlédnout do problematiky vystavování, na to, jakou roli může sehrát i architektura. Začnu muzeem války v Drážďanech od studia Libeskind, kde se nachází trvalá expozice věnovaná válkám, a pak přejdu na malou galerii ve Středočeském kraji ve městě Louny, galerii Benedikta Rejta, která dobře pojmenovává to, jak zásadní může být architektura pro vyznění a výstavbu výstavy.

## 2. Vztah instalace a architektury, výstavnictví

### 2.1. Úvod k vystavování

Vystavování vnímám jako určitou specifickou práci s prostorem. Možná by se dalo říct, že se jedná o dramaturgii prostoru a prostorové řešení této dramaturgii sloužící. Je to optimální rozložení informací v prostoru tak, aby co nejlépe sloužilo záměru. Výstavnictví se tak ruku v ruce s kurátorstvím věnuje tomu, co a jak bude v daném prostoru prezentováno. Vždy se tedy jedná o vystavovaný objekt, o prostor, ve kterém je objekt vystavován, a o diváka, kterému je výstava určena. Ať už se jedná o retrospektivní výstavy umělců nebo tematické výstavy nebo o nabízené zboží ve výlohách nebo v podstatě o téměř jakoukoliv formu prezentace a propagace (zboží v regálech, instagramové účty influencerů, profily na sociálních sítích – jestli přistoupíme na to, že virtuální prostor je také prostorem, který má jisté specifické fyzikální vlastnosti<sup>35</sup>). Výstava má ale většinou charakter dívání se na ... Není nutná participace diváka. Výstavnictví v dnešní době ale může koexistovat s instalací, a to buď tak, že instalace je předmětem výstavy (například výstava Krištofa Kintery v pražském Rudolfinu), nebo naopak výstava probíhá uvnitř instalace (PQ nebo concept stores, showrooms, jako je například *Sissii Showroom and Office* v Kobe<sup>36</sup>). My se podíváme na to, jak se posunula metodika vystavování, respektive jak se zachází s prostorem k vystavování určeným. Nebudu se věnovat klasickým galeriím nebo muzeím, které pokračují v tradici faktografického a metodického vystavování dle času a místa (exponáty jsou organizovány podle tabulek a dle historické datace, popřípadě klasické obrazárny). Podíváme se na muzeum, kde se pokusili vystoupit ze zajetých kolejí vystavování, a na galerii, která k vystoupení z kolejí vybízí.

---

35 Můžeme mluvit o prostoru monitoru jako o černém zrcadle. A zrcadlo má prostorovou kvalitu. To černé má ale kvalitu přidanou a to je schopnost zachytit nás v čase. Naše existence trvá a probíhá, i když se zrovna nedíváme. Anebo můžu citovat Michela Foucaulta: „Koukáním se do zrcadla vidím sám sebe tam, kde nejsem, v neskutečném virtuálním světě, který se otvírá pod povrchem.“ Displeje chytrých zařízení, chytré zrcadlo dnešku.

36 Sven Ehmann et al. *Liquid Spaces: Scenography, Installations and Spatial Experiences*. Berlin: Gestalten, 2015, s. 134



10. Militärhistorisches Museum der Bundeswehr v Drážďanech

## 2.2. Militärhistorisches Museum der Bundeswehr v Drážďanech

### 2.2.1. Úvod

Dříve než vstoupíme do současné budovy muzea v Drážďanech, je nutné, abych ve zkratce napsal i historický background. Muzeum bylo totiž založeno již roku 1897 v neoklasicistní budově ze 70. let 18. století (sempre school). Nejdříve tady byla Královská kolekce arsenálu (Königliche Arsenal-Sammlung) a Saské královské armádní museum (das Königlich-Sächsische Armeemuseum). Mezi lety 1925 až 1994 se několikrát změnil název instituce (vypsat přesné znění) a po sjednocení Německa dostalo název Militärhistorisches Museum Dresden. 4. července 1994 se muzeum stalo vůdčí a hlavní institucí reprezentující bundeswehr v celém Německu (stalo se tak na pokyn ministerstva obrany). Co se týče obsahu a formy, jednalo se především o prezentování zbroje, trofejí, síně slávy padlým hrdinům a slavným vojevůdcům. Výstava měla silně národní charakter a šlo hlavně o vyzdvižení národních vojenských/armádních kvalit. Šlo tedy o víceméně nekritický/ jednostranný pohled a výklad historie. A historický výklad je hlavní úlohou/ náplní muzea v Drážďanech<sup>37</sup>. Právě potřeba určité reflexe a širšího pohledu na historii války vedla k tomu, že v roce 2001 započala tvorba nového konceptu (co do architektury, tak do obsahu<sup>\*38</sup>). Člověkem, který stál za vývojem konceptu nové exhibice a v současnosti je projektovým ředitelem muzea, je Gorch Pieken. Ten měl a má na starosti dramaturgii muzea. Pieken považoval za nevyhnutné nejenom redefinovat prostory muzea, ale hlavně vytvořit nový koncept trvalé expozice, která by se zaměřila na problematiku moderních dějin války.

---

37 Gorch Pieken. „*Contents and Space: New Concept and New Building of the Militärhistorisches Museum of the Bundeswehr*“. *Museums and Society*, 2012, roč. 10, Č. 3, s. 163–164

38 Z hlediska historie muzea je zajímavé sledovat to, že muzeum bylo funkční a reprezentovalo, vyprávělo příběhy válek v dobách celosvětových konfliktů víceméně jednostranně/stejně. Teprve relativně nedávno (po roce 2000) se začalo Německo vyrovnávat se svou minulostí (školské zákony, úpravy a přepisy učebnic, odtabuizování 2. sv. války), s tím souvisí i potřeba nového pohledu na historický výklad války/válečného tažení atd. Bylo a je potřeba vyprávět příběh pro dnešní a další generace.

Vycházel ze základní definice války, jak o ní psal Rainer Wohlfeil v 60. letech minulého století: „Dějepis (historical science) je nahlédnutím na problematiku ozbrojené síly/mocnosti jakožto politického nástroje a zabývat se problematikou vůdcovství/mocností v časech válek i míru. Má zohledňovat válku ne jako primárně militantní záležitost, ale jako součást širších dějin lidstva... Navíc, dějiny války pokračují ve zkoumání armády, která není jenom institucí, ale je faktorem ovlivňujícím ekonomickou, sociální, ale i každodenní oblast společenského života... zaměření se na vojáka ve všech oblastech jeho života.“<sup>39</sup> Pieken vytvořil multiperspektivní expozici, která se dotýká všech oblastí týkajících se války a jejího širšího dopadu. Nabízí tím mnoho pohledů na výklad německých válečných dějin. Požadavky na nový prostor naplnil a obsáhl projekt studia Libeskind<sup>40</sup>.

---

39 Gorch Pieken. „*Contents and Space: New Concept and New Building of the Militärhistorisches Museum of the Bundeswehr*“. *Museums and Society*, s. 163–173

40 Architektonické studio Libeskind bylo založené v roce 1989 v Berlíně dvojicí Daniel a Nina Libeskind poté, co vyhrála architektonickou soutěž na výstavbu Jewish Museum Berlin (2001). Pro studio je typická architektura dramatická, architektura konfliktu a kontrastu. Ostré hrany ohromné plochy a nárazy materiálů. Architektura jako sochařské dílo, ale naplněno funkcí. Nikdy ne forma nad obsah, účel. Ale možná nejdůležitějším společným jmenovatelem je silný ideový koncept, vyprávění příběhu (ne nadarmo bylo studio osloveno k revitalizaci a obnovení Ground Zero v NYC). Studio kromě architektury navrhuje i řešení výstav, pavilonů, užitkový design. Ze všech různých realizací bych chtěl zmínit alespoň: NAI exhibition v Rotterdamu (1997), Royal Ontario Museum (2007) nebo National Holocaust Monument v Ottawě (2017).

<https://libeskind.com/profile/>

## 2.2.2. Architektonické řešení výstavy

Už v samotné realizaci dostavby/ přestavby je jasně znát záměr nového vedení muzea. Velice expresivní výtvarný architektonický projev Libeskinda převádí téma války do prostorového řešení. Jak napsal Pieken: „Prostor sleduje funkci.“<sup>41</sup> Neoklasicistní fasádou trefil šrapnel a uvízl v ní. (Ve válce při uvíznutí cizího předmětu v těle hrozí, že jeho vytažením dotýčný vykrvácí.) Protíná levé a střední křídlo budovy. Narušuje nejen pravidelnou dynamiku fasády, ale také tektoniku vnitřní dispozice. Vztah nového a starého je vybudován na maximálním kontrastu. Sám Libeskind o své práci napsal: „Nová stavba je vnitřkem i vnějškem v kontrastu k původní stavbě, co do formy, tak i do charakteru.“<sup>42</sup> Materiál klasické omítané fasády versus skelet z ocele, betonu a skla, horizontální výstavní prostor původní budovy a hluboké vertikální šachty/ prostory vestavby (lávky, průhledy, výška, hloubka), které Libeskind nazývá vertikálními vitrínami, symetrická kompozice a asymetrie šrapnelu. Syrovost tvaru je nekompromisní. Je sám o sobě hrozivým obrazem války. Šrapnel ve tvaru šipky, která se směrem k průčelí zvedá do výšky, ukazuje na staré Drážďany, které byly v únoru 1945 vybombardovány. Zvenčí můžeme vestavbu vnímat jako první a současně největší instalaci v rámci expozice. Splňuje podmínku úzké vazby na místo, je nevyhnutelná diváková percepce a reflexe, vzhledem k areálu jde o velice výrazný zásah, který prostor proměňuje a významově obohacuje. Je výkladem, příběhem. Snad jediným, ale hlavním a zásadním rozdílem je životnost, trvání v čase. Přece jenom se jedná o architekturu a její existence je vzhledem k lidskému bytí věčná<sup>43</sup>.

Ve srovnání s instalací a scénografií považuji jako scénograf za zajímavé nahlížet na Libeskindovu práci s prostorem z hlediska scénografických principů a

---

41 Gorch Pieken. „*Contents and Space: New Concept and New Building of the Militärhistorisches Museum of the Bundeswehr*“. *Museums and Society*, s. 164

42 Tamtéž, s. 164

43 Je důležité nastínit problematiku instalace umění (instalování/výstavnictví) a instalace jako uměleckého žánru. Jestliže jedna z podmínek, které definují instalaci jako umění, je její omezená životnost, jak se máme postavit k instalacím, které jsou součástí trvalé expozice? → jestliže je expozice trvalá, stejně jako je trvalá i architektura, můžeme mluvit v případě Libeskinda a jeho architektonického vložení jako o instalaci (kde výstavním prostorem je daný uzavřený areál a instalací je celá budova)?

postupů. Scénograf ve své podstatě vypráví příběh, který má svou strukturu, svou formu, svou architekturu (o urbanismu dramatu a scény mluvil již František Tröster), která vzniká a zaniká v již vytvořeném prostoru/architektuře divadla. Nastává prolínání vícero skutečností. Skutečnost objektivní a skutečnost subjektivní. Vzniká poetický obraz, metafora. Neděje se něco podobného také v areálu muzea? Řekněme, že je areál jevištěm, divadlem, pak ústřední budova a nová vestavba spolu dohromady tvoří 2 scénické objekty spojené v jeden, který má poetickou, metaforickou a dramatickou rovinu (resp. vestavba od Libeskinda je vložení další skutečnosti). Prolíná se nám realita prostředí původní architektury, kterou známe (minulost), a architektury nové, kontrastní, vložené (přítomnost). Přichází divák, který vidí obraz. Vidí situaci v rámci architektury. Dalo by se říct, že dokonce nahlíží na situaci velice dramatickou. A po absolvování návštěvy vidí za situací příběh. Příběh, jehož vypravěčem je architektura v kontextu s obsahem, který skrývá, a historií/širším povědomím<sup>44</sup>. To, co se děje uvnitř, je ale mnohem komplexnější (to, jak se pracuje s pohybem diváka a divákem samotným, s prostorem, s příběhem).

---

44 Stále je řeč o architektuře, která na rozdíl od scénografie ZATÍM (a ani to není celkem pravda, vzhledem k novým materiálům nanotechnologického původu a vzhledem k chytrým domácnostem, které adjustují a vytvářejí atmosféru – světlo vlhkost atd.) není proměnlivá v čase a v prostoru. Diplomová práce se ale má zabývat paralelami a myslím si, že právě tohle je skvělý příklad, kde jsou jak paralely se scénografickými principy, tak paralely s instalací, a právě pojmenování těchto společných znaků mi může pomoci pojmenovat si společné znaky instalace se scénografií.

### 2.2.3. Realizace ideového konceptu

Pieken vystavěl expozici využitím dvou základních přístupů. Za prvé se jedná o výklad chronologický a druhá rovina vyprávění je rovina tematická. Chronologická sekce expozice je situovaná ve staré budově muzea. Pieken se chtěl vyhnout klasickému způsobu vystavování, jak je v podobných institucích zvykem. Existuje totiž přesný systém, na jehož základě se artefakty vystavují (záleží na typu instituce). Třeba muzeum v Drážďanech spadá do kategorie technologické muzeum. Podle zažitých schémat by tedy měly být objekty prezentovány v systému tříd a podtříd, většinou v jedné řadě podle velikosti. Tento způsob instalování je ale sterilní a spíše faktický, než aby vyprávěl příběh v souvislostech. Pieken se ve své koncepci snaží osvobodit od zažitých konvencí a vypráví jednotlivé historické úseky v širším kontextu. Jednotlivé vitríny, ve kterých jsou objekty instalované, vytvářejí spíše obrazy (které reflektují tu danou oblast), než aby suše prezentovaly jednotlivé artefakty. Přestože chronologická sekce mění postoj k tomu, jak danou oblast vojenského života převyprávět divákovi, nadále zůstává tradiční ve smyslu vztah divák – objekt. Nemyslím si, že můžeme mluvit o instalaci jako uměleckém žánru, jelikož jsou to stále víceméně obrazy. Můžeme mluvit o nesmírně sofistikovaném způsobu instalování. Velice silnou stránkou je právě optika, nahlížení na jednotlivé složky instalace.

Objekty vytvářejí reálnou/modelovou situaci. Tím se prohlubuje schopnost diváka více se ponořit do dané problematiky. Dalším silným bodem je, že se příběh armády/války vypráví skrze politické, sociální a historické souvislosti. Každé období má několik hlavních témat, která jsou vyobrazena v kabinetech. Některé kabinety fungují na principu hry. Je možné otevřít dvířka, ocitnout se „uvnitř kabinetu“ a v samotě poslouchat, nebo sledovat další doplňující informace. Otvírání dveří a ponoření se do hlubší, detailnější problematiky je krásným příkladem práce s divákem, s jeho zvědavostí. A probudit zvědavost v muzeu je, nebo by mělo být jedním z úkolů dnešních institucí. Prostorový koncept reprezentuje architekturu informace. Největší architektonické celky nám podávají nejobecnější informace, menší vitríny zase informace detailnější a místa navržená pro odpočinek (lavičky) nabízejí hlubší diskurz do dané problematiky. Jestliže mluvíme o architektuře



informací, můžeme také mluvit o urbanistickém instalování, kde každá struktura a každý objem (informační, významový, obrazový) má svoje přesné místo a definuje pohyb diváka.

Víc bych se ale chtěl věnovat tematické sekci, která se nachází právě v prostorách, které navrhl Libeskind, a to v šrapnelu. První je motiv světla, které propadá šrapnelem až do foyer staré budovy. Kontrastně k tomu je černá místnost, kde se na všechny zdi (a samozřejmě také lidi) promítají slova *Love and Hate* (jedná se už o uměleckou instalaci, jejímž cílem je pohltit diváka ve slovech lásky a nenávisti, které jedno bez druhého nemůže existovat). Již tato první instalace je předzvěstí toho, jakým způsobem kurátoři a umělci na této expozici pracovali. Já jsem cestu absolvoval od nejvyššího patra směrem dolů. Po cestě výtahem, který sám o sobě navozuje velice nepříjemnou atmosféru armádního výzkumného centra, jsem se dostal do samotného vrcholu nové budovy. Na podlaze je vyskládaná dlažba z různých zbombardovaných oblastí. Projdu kolem ní, abych se prošel po lávce, která vystupuje a opouští budovu muzea a nabízí výhled na staré město. Šrapnel směřuje ke starému městu, které při bombardování utrpělo nejvíc. Právě kvůli tomuto momentu považuji novou budovu za samotnou instalaci. Po architektonické stránce sice opouštíte budovu muzea, ale vstupujete do instalace, kde namísto projekce zhlížíte na město, kde namísto audia skučí vítr a kde po absolvování části expozice nejde už nevnímat a nereflektovat příběh města, na které se z výšky díváte (rozšiřuje se tak horizont fyzický o horizont historický, horizont událostí).

## 2.2.4. Instalace a Instalování

V místnosti s dlažbou jsou dva příběhy. Chlapce, který přišel 13. února 1945 o celou rodinu, a příběh židovské spisovatelky, kterou právě bombardování zachránilo před transportem do koncentračního tábora. Tady se začíná projevovat způsob, jakým se muzeum rozhodlo podávat informace. Nic není černobílé. Myslím, že se tady prolíná jak instalace (dlažba), která je prostorovým zásahem a která navozuje atmosféru, vkládá fragment úplně jiné reality, kde divák už není jenom pozorovatelem, ale je přímo součástí prostoru, do kterého vstoupil.

Pro potřeby této práce není nutné dělat detailní rozbor celé tematické sekce a všech exponátů v plném rozsahu výstavy. Spíše bych chtěl vypíchnout několik exponátů, které ve mně zanechaly dojem a jež jsou způsobem instalování výjimečné. Jedna z těchto instalací se nachází v jedné ze šesti vertikálních vitrín v přízemí nové budovy. Zdi se k sobě naklánějí, uzavírají diváka a vytvářejí dojem zbořeného prostoru. Svým výrazně expresivním pojetím připomíná Libeskindova architektura vizuál filmu *Kabinet dr. Kaligariho*<sup>45</sup>. Po zdi, která prostupuje celým prostorem až ke střeše šrapnelu, se plazí stíny padajících bomb různých velikostí. Opodál po levé straně je protiraketový bunkr (instalace spadá do sekce útočných a obranných technologií). Jediným zdrojem světla je štěrbina, kterou proletěly bomby. Divák se ocitá v místě dopadu. Může se sice schovat do bunkru, ale většina lidí stejně zůstane v úžasu stát a dívat se na visící hrozbu. V tom okamžiku se objeví záblesk (stroboskop) a světlo exploze vypálí váš stín na protilehlou zeď. Jste současně divákem a instalací. Z hlediska instalace (coby uměleckého žánru) v kontextu výstavy (instalování) se jedná o velice specifické dílo, které nemá ekvivalent. Samotná architektura je spolupachatelem podílejícím se na atmosféře prostoru. Vytváří pocit sklíčenosti, lidské malosti. Vertikála prostoru nutí vzhlížet nahoru, zaklánět hlavu, stejně jako když se díváme na oblohu na letadla. Letadlo jako pták. Pták dravec.

---

45 Kabinet doktora Kaligariho je němým snímkem z roku 1920 od režiséra Roberta Weina. Patří k německé expresionistické filmové tvorbě. Důležité pro film je, že do filmového vizuálu promítá nemocné lidské psyché, šílenství a vytváří tak nehostinné nebezpečné prostředí. Obličej v rozbitém zrcadle. Tisíc očí ze šrapnelů na nás kouká. Agrese prostředí, vysoký kontrast, nebezpečí, destrukce. Motiv zlomeného lidstva, zlomené mysli. Vyrovnávání se s traumatem první světové války. Encyclopaedia Britannica: The Cabinet of Dr. Caligari [online], dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/The-Cabinet-of-Dr-Caligari>

Pracuje se s archetypem obrazu hrozby z nebe. Chybí horizontála, která by přinesla uklidnění (horizont vždy bude působit uklidňujícím dojmem – proto lidi jezdí k moři). Absence nekonečného horizontu, například Manhattan automaticky vybízí k překonávání překážek, vytváří drama, pocit stísněnosti (nemožnost spočinout na něčem na horizontu je odpočinkem pro oko, pro mysl). Instalace je parafrází, stylizovaným přepisem reálného obrazu (i když pravděpodobnost, že při náletu máte metr od sebe bunkr, je více než absurdní). Divák tady prožívá/sleduje a stává se součástí situace. Je aktérem. A přece se od něj neočekává přímá participace tak, jak to je u interaktivních instalací (aktivita diváka je vůči prostoru/nevyhnutná k naplnění a vyznění díla). Divák je nechtěně automaticky částí obrazu (v okamžiku záblesku si to i uvědomí). Mohl bych říct, že se jedná o velice invazivní charakter instalace, protože po tom, co do ní divák vstoupí, nemá na výběr. Nabízí se srovnání s total installations Kabakova. Tak jak u nich, tak i u instalace bomb mě napadla souvislost s divadlem/ inscenací. Od výstavby prostoru, jeho dynamiky a dramatičnosti přes vyprávění skrze předměty (asociace, informace) a jejich umístění v prostoru a ve vztahu, čímž vzniká situace.

U obou zmíněných je klíčové to, jakou stopu daná situace nebo příběh v prostoru zanechá. U díla *Muž, který odletěl do vesmíru* vidíme velkou díru ve stropě, vidíme důsledek/památník události, po pokojích sbíráme ústřížky indicie, plány vedoucí k velkému finále. Na rozdíl od instalace v muzeu v Drážďanech ale Kabakov vypráví retrospektivně. Vstupujeme do prostoru, který je už jenom záznamem události, není událostí samotnou (pád bomb). Prostor je neměnný, je spíš obrazem mrtvého světa postapokalyptického charakteru, kde už není nikdo živý. A právě proměnlivost je tím základním rozdílem mezi zmíněnými instalacemi. Instalaci v Drážďanech se totiž občas daří pracovat s proměnlivostí v čase. Záblesk totiž skutečně trvá sekundu a naše stíny po chvíli zmizí. Obraz, který je vrcholným sdělením instalace, zmizí a už nikdy se nezopakuje stejně. Bomby budou stále padat a bunkr bude stále symbolem absurdity, ale lidi, kteří spatří svůj vlastní stín, budou jiní. Nikdy na stěně nevidíme ten samý obraz. Každá oběť bude jedinečná, stejně jako je jedinečná každá repríza v divadle. A samozřejmě divák, který se stává pozorovatelem sebe sama. Podobný princip jako u instalací pracujících s motivem sebezhlížení. V tomto případě se jedná spíše o momentku v zrcadle (kde zrcadlem je bílá zeď). Pocit, že nás sleduje někdo jiný, že to nejsme my, je možná ještě více umocněn, protože figura přišla s tváří. Já ale vím, že tím stínem jsem byl já. Autor

instalace záměrně zbavuje člověka identity a říká tak krutou pravdu. Oběť bez obličeje je jenom číslem do statistik. Důležitá je také práce s měřítkem (bomby, které by srovnaly se zemí celou čtvrť, a bunkr, který nepojme víc než dva či tři lidi). To ještě více umocňuje skličující, zoufalou situaci. Díky architektuře, která si zachovává dramatičnost, našťestí daný pocit nevyšumí, ale neseme si ho dál. Architektura pomáhá stimulovat emoce, aby bylo možné pracovat s emoční křivkou. I tím se daří udržovat pozornost a atmosféru.

Kromě této instalace mě velice zaujal způsob, jakým jsou jednotlivé exponáty zobrazeny. Jde o ohromnou práci s psychologií, asociací, výkladem. Třeba pochod hraček. Lemuje zábradlí kolem jedné z vertikálních vitrín (v ní se nad průvodem vznášejí vozíky z kolotoče, letadélka, tanky, na nichž jsou dokonce vyobrazeny miniatury smrtelných zbraní). Je jakousi sondou do hračkářského průmyslu, který hračky vojenské tematiky vyráběl odjakživa. Vojáčci, děla, autíčka, tanky, letadla atd. To všechno mašíruje bílou vitrínou, přesně jak by si je rozestavilo dítě, které si hraje na pochod, na válku. V zástupu se objevují ale také hračky vyhrabané z trosk domů po bombardování. Nevinnost dětské hry nabírá nový rozměr, kdy už to není jenom hra, ale kde nás dožene realita. Armáda hraček končí u domečku pro panenky. Holčička, které domeček patřil, vyrůstala v období války v Anglii. Začernila na domečku okna, aby byl chráněn před zraky protivníků, svoje panenky uložila do plynových masek a na zahrádce postavila Anderson shelter (podzemní provizorní bunkr). Hra, která reflektuje skutečnost. Skutečnost, která ovlivňuje hru. Instalace pracuje s předměty, které znají zástupci několika generací, a to jsou hračky (i já jsem tam objevil hračky, na které si pamatuji). Jejich organizace v prostoru odpovídá hrám, které jsme hráli všichni (a právě toto setkání nevinné hry na válku s válkou je to, z čeho běhá mráz po zádech).

Právě práce s archetypálním obrazem exodu a s objekty, které jsou osobní a mají asociační potenciál, má za následek silný emoční dopad na diváka. Citlivé zacházení se symbolickou rovinou, archetypy a osobní zkušeností prostupuje celý koncept tematické sekce. Dohromady mají silný emoční dopad a nutí k reflexi v kontextu výstavy (války). Pak skutečně stačí, když vystavíte rozpadlý zrezlý psací stroj z období druhé světové války. Protože se vám k tomu váže jiná instalace, která pracuje s dopisy z válek nebo s faktem, že na těchto strojích psali jak úředníci gestapa, tak spisovatelé, kteří byli deportováni do táborů. Obraz rozpadlého stroje, který je symbolem tvůrčí kreativní práce a svobody, vyloven z trosk. Jediné, co by z

něj po klepnutí na písmenko vypadlo, by byla rez. Dalším příkladem by mohla být parafráze příchodu zvířat do Noemovi archy od slona přes velbloudy, kozy, psy, prasata atd. Pouze jim chybí partner. Putují samotná. Nesou si s sebou stigma války. Kůň s plynovou maskou. Pes s výbušninou kolem těla, vycvičený jenom k tomu, aby se podplazil pod tank/ auto/ konvoj a aby někdo další zmáčkl spoušť. Koza, kterou používali na mapování podminovaného terénu. Měla jenom tři nohy. Obraz říše zvířat, kterou Noe na příkaz Boha zachránil před potopou, aby mohla posloužit lidskému snažení zničit sebe sama. Obraz, ze kterého mrazí. Na jeho konci je pak skřivan. Francouzská helikoptéra Alouette vznášející se ve vertikální vitríně má však do ptáčka daleko. Je jasným symbolem toho, jak člověk ovládl nejenom svět zvířat. Příkladů je mnoho, ale chtěl bych raději shrnout architektonické a koncepční řešení tematické sekce.

Po prostorové stránce jsou důležité dva principy. Pokusím se je v tomto odstavci co možná nejstručněji popsat a sumarizovat. První a pro celkové vyznění určující je řešení architektonické, vertikální pohyb v šrapnelu. Stoupání nebo klesání do obrazu války. Zkosení stěn, různé šikmy neustále měnící horizont, vytvářející vždy jiný obraz. Libeskind v podstatě vytvořil pro účely muzea ideální krajinu. Podtrhává téma, motivuje k dalšímu postupu, vždy dál za obzor. Druhý princip je výsledkem práce s touto krajinou, kterou Libeskind vytvořil. Pieken a kurátoři ji chytře zabydlují. Tak jako v krajině je důležité pro vyznění měřítko, tak je důležité i měřítko exponátů. Umocňují se tím významy jednotlivých exponátů, ať už je to případ pochodu hraček a pochodu zvířat, nebo kousky původní dlažby (detail města) a celé město v zorném poli. Zdařilá kompozice lehkých centrálních objektů, figur a malých dílčích objektů ve vitrínách. Krajina má řadu prvků, které se mění dle interakce. Takovým případem jsou třeba pohyblivé kabinety. Jednak se tím připomíná tradiční způsob vystavování, uskladňování (depozitář dějin), jednak vytvářejí uličky, kterými se divák mnohdy doslova musí protlačit. Také se může stát, že vás někdo překvapí a začne vám zmenšovat váš osobní prostor.

Obsahově je levá strana vždy v určitém smyslu zrcadlem té pravé. Není nutně v opozici. Mnohdy je to spíš doplnění dané problematiky, posunutí do jiného odvětví. Vždy tam vzniká velice úzký vztah, do kterého divák vstupuje. Kromě kabinetů, které velice obsáhle informují o konkrétních problémech, tématech, jsou tu pak velice osobité instalace, které fungují spíše na asociativním principu, jako je třeba pochod hraček, vozíky z karuselu, vycpaná zvířata, psací stroj atd. Jsou to předměty,

artefakty, které nesouvisí přímo s vojenskou technologií ani s milicí, ale byly zasaženy nebo jejich vizuál byl podmíněn/ ovlivněn válkou. Nebo jejich zařazení do expozice podtrhuje syrovost ostatních exponátů, podtrhuje to, co válka destruuje. Koncepte výstavy posouvá tradiční schéma informování v institucích muzejního charakteru. Místo jednostranného výkladu faktů ukazuje problematiku války v celé její šíři a interpretaci ponechává na divákovi. Pracuje s archetypem, s asociacemi, se sugescí a s předpokladem vlastní zkušenosti. Funguje tu také fenomén společné paměti, děděné napříč generacemi, která nám umožňuje se do dané problematiky vcítit, převzít ji a učinit ji naší. Gorch Pieken ve své studii píše: „Každá lidská bytost je plná vzpomínek. Na této paměti se nepodílejí jenom jednotlivci, ale také komunity. Památníky, monumenty, mýty a rituály, ale také vyzdvihování/zbožštění prominentních postav, objektů či historických událostí – všechna tato materiální i duchovní „místa“ vzpomínání tvoří komplexní a komplikovanou síť, která je kolektivní pamětí národa. Která místa, které události nebo postavy se stanou referenčními body kolektivní paměti a jak se jejich význam v průběhu času k dnešku změní? Kde vzpomínání začíná a kde končí, protože zapomínání, ať už je důvod jakýkoliv, se ukáže být mnohem silnější?“<sup>46</sup>

Tematická sekce buduje situace, do kterých divák vstupuje. Pomáhá si prostorovým uspořádáním jednotlivých objektů, vytvářením vztahů mezi nimi. V mnoha případech je klíčový také vztah k prostoru (vertikální vitríny, lávky, průhledy – dlažba a horizont). Ve vztahu nejsou jenom jednotlivé objekty, ale i jednotlivé patra. Odkazují na sebe tématem, obsahem, prolínáním jednotlivých objektů ve vertikálních vitrínách. Proto si dovolím tvrdit, že jde o instalaci, jako i o umění i způsob práce s prostorem. Prolínají se tady oba významy. Vstupujeme totiž do environmentu války, který je mozaikou artefaktů a osudů. Je všudypřítomný. Má téma, je vypravěčem, je prostorem vsazeným do prostoru, je objektem objektu. Nepůsobí roztržitým dojmem, jelikož architektura a design (ve svých variacích) je jednotný pro celou výstavu. Myslím, že tato určitá jednota, rámeček nebo někdo by mohl říct mantinel je to, co dělá koncept výstavy tak silný.

Museum Libeskinda v Drážďanech je ukázkou nastupujícího trendu výstavby výstavního prostoru v institucích, které jsou k tomu určeny. Je skvělým příkladem

---

46 Gorch Pieken. „*Contents and Space: New Concept and New Building of the Militärhistorisches Museum of the Bundeswehr*“. *Museums and Society*, s. 165

toho, jak může samotná architektura ovlivňovat nejenom instalování, ale samotné vnímání instalací. Architektura může mít silný psychologický aspekt. Podobně silnou architekturu máme ale i na území České republiky. S drážďanským museem mají společné nejen období vzniku, ale i podobně osvícený princip práce s prostorem, jako to je i u Libeskinda. Budu psát o galerii Benedikta Rejta v Lounech.



11. Galerie Benedikta Rejta v Lounech



## 2.3. Galerie Benedikta Rejta v Lounech

### 2.3.1. Minulost a současnost

Galerie Benedikta Rejta vznikla rekonstrukcí původně barokního pivovaru, který nepřežil turbulence druhé světové války a období nastupujícího totalitního režimu. Po rozhovoru s ředitelkou galerie Alicí Štefančikovou jsem se dozvěděl, že pivovar byl ještě během druhé světové války kompletně zrekonstruovaný a byl ve správě Říše. Už pár let po ukončení války a navrácení majetku byl pivovar v dezolátním stavu. Nějakou dobu v něm byl uskladněný majetek odsunutých Němců. Během šedesátých a sedmdesátých let byl prostor upraven a nějakou dobu sloužil dál. V roce 1992 nechala tehdejší ředitelka vypracovat studii na rekonstrukci pivovaru, kam se galerie plánovala přesunout (galerie od svého vzniku vystřídala několik prostorů, a to od bývalého obchodu s nábytkem až po různé sály a prostory pod správou jiných institucí, popřípadě města). Návrh vypracoval architekt Emil Příklad<sup>47</sup>. Příklad prostory pivovaru barevně i materiálově sjednotil. Místnosti propojil v horizontální rovině litou betonovou podlahou. Vertikálu v galerii vytvořil výtahem, kterým prorazil všechna patra pivovaru. Interiér překvapí homogenitou prostoru. Všechny zdi jsou sjednocené pigmentovanými šedými omítkami. Než se ale pustím do podrobnějšího popisu architektury uvnitř, je důležité, jakým jazykem komunikuje galerie s návštěvníkem zvenčí. V rámci rekonstrukce byla totiž zrušena uliční linie. To znamená, že před galerií vzniká otevřený prostor, který už s kolemjdoucím komunikuje to, co je za ním (vchod do galerie), a kromě toho, jak správně v kratičkém medailonku o galerii zmiňuje Adam Gebrian<sup>48</sup>, před každou důležitou stavbou se historicky v rámci urbanismu vytvářel volný, otevřený, často veřejný prostor<sup>49</sup>. Piazzetta před galerií je

---

47 Emil Příklad je architektem a profesorem architektury na AVU v Praze. Za svůj celoživotní přínos na poli architektury mu byla v roce 2012 udělena cena ministerstva kultury.

48 Adam Gebrian je architektem, který se věnuje hlavně odborné propagaci architektury v Čechách. Za svoji neutuchající osvětu získal v roce 2015 cenu Architekt roku. Největší náplní je popularizace zájmu o veřejný prostor a architekturu v širší veřejnosti.

49 Gebrian VS. díl 6 „Galerie Benedikta Rejta v Lounech“. Televize seznam, 19. 10. 2017. dostupné z: <https://www.televizeznam.cz/video/gebrianvs/galerie-benedikta-rejta-v-lounech-nejfantastictesi-misto-soucasne-architektury-v-cesku-206882>

dřevěnou palubou, ze které vyráží vertikály 8 betonových sloupů. Na první pohled vidíme strohou šedivou fasádu, za níž se skrývá původní barokní pivovar. V přízemí jsou jenom dveře. Akcentování vstupu, dveře, za které není vidět. Práce s tajemstvím. Opak výlohy. V patře už vidíme okna, které napovídají práci se světlem. A je to opravdu výjimečný počín. Přikryl vytváří light design galerie. Světelné zdroje (jak přirozené, tak nepřirozené) nevidíme. Světlo proniká světlíkem, odrazem, podsvícením. Třeba i krásné kulaté okno je schované za příčkou, kterou akcentuje (místy připomíná třeba světelné instalace od výtvarníka Jamese Turrela, o němž jsem psal v sekci instalace). Jediné zdroje, které vidíme, jsou stojné lampy uprostřed místností, které odrazem přes strop difuzně nasvěcují celý prostor (veškerý itinerář je navržen Emilem Přikrylem). Přirozené světlo procházející okny se objeví až po sestoupení o patro níž. Paradox vstupu do tmavého přízemí, navozujícího pocit kobky, z otevřeného osvětleného prostoru ulice a sestupu do světem zalitého podzemí s klenutým stropem s proraženou kulatou dírou (možná je to odkaz na to, v jakém stavu se dům pivovaru nacházel dříve). Šachta pro bezbariérovou komunikaci. Výtah. Ten je ale opravdu spíš obeliskem, který se podlahy, kterou proráží, nedotýká. Mezi ohromnou vertikálou výtahu a stropem, kterého by se měl dotýkat, vzniká tenze. Stejně je tomu i u litých podlah, které si coby nový prvek drží od původních zdí odstup tří centimetrů. Vztah nového a vloženého je dotažen k dokonalosti. V jedné z věží byl třeba problém s odstíněním oken. Vnitřek byl tedy přestaven do hvězdicového tvaru barokního půdorysu. Ostré úhly vůči oknům i vůči tušenému čtvercovému půdorysu opět vytváří napětí. Dalo by se říct, že všechny drobné zásahy a snaha o zachování co možná největšího množství původních prvků vytváří velice zdařilé drama. Řada prvků by obstála i jako samostatné prostorové dílo v rámci instalace. Ať už se jedná o důmyslné světlíky, ve kterých se pracuje se světelným gradientem, nebo výtahovou šachtu. Myslím, že je důležité o této galerii psát ve vztahu k výstavnictví a instalování, jelikož se jedná o architekturu, která má výraz. Není generická. Dá se říct, že má žánr. Výrazná dynamika, napětí jednotlivých prvků, pietnost. Pieta dramatická ve vztahu starého a nového. Styl architektury je natolik výrazný, že nutně ovlivňuje, nebo by měl ovlivňovat dramaturgii galerie, princip, jakým se daná díla v galerii instalují. Podobně jako v muzeu v Drážďanech i tady je potřeba najít klíč k propojení příběhu výstavy s příběhem místa. Během mé

návštěvy probíhala v galerii výstava Emila Filly, konkrétně díla inspirovaného lidovou tvorbou a písni (jednalo se zejména o jeho svitky<sup>50</sup>). Jelikož se jednalo o choulostivý materiál (papír) a techniku (citlivá na vlhkost a světlo), byla řada světelných prvků snižena na minimum tak, aby nedošlo k poškození. V podzemním podlaží byla výstava ruské avantgardy a suprematismu a její ozvěny v českém kontextu. Podzemní podlaží prosvětlené velkými okny směřujícími na sever a shlížejícími na řeku vyžaduje opět jinou práci s prostorem. Je žánrově odlišnější, víc historizující, ale pořád velice dramatický (mohutné klenutí). Druhé podzemní podlaží bylo uzavřené, ale z videoreportáže je patrné, že se jedná o prostor opět jiný, a to co do světelných podmínek i do materiálu (šedá omítka ustupuje cihle).

---

50 Emil Filla byl milovníkem japonské kaligrafie a krajinomalby. Natolik, že po válce mezi lety 1948–51 vytvořil sérii velkých svitků na způsob japonských akvarelů (stejná práce s kompozicí a perspektivou – to, co je nejbliž, se nachází ve spodní části obrazu a postupně se horizont zvedá nahoru a světlá). Díla nebyla komunisty uznaná a nebyl zájem o jejich vystavování. Nesplňovala normu žádané estetiky.

### 2.3.2. Architektura versus Výstava

Doufám, že nikoho neurazím, když řeknu, že zpracování výstavy bylo průměrné, nedosahující kvalit prostoru. Pod jednotlivé obrazy Emila Filly byl umístěn barevný filc, kromě svitků na stěnách visely v prostoru další svitky s texty. V podzemním podlaží to byly hlavně prosklené vitríny a opět pár obrazů na stěnách. Je důležité zmínit, že návštěva expozice probíhala formou komentované prohlídky. Její součástí byl i živý operní a pěvecký přednes lidových písní. Tato performance ve mně ještě dlouho rezonovala. Přišlo mi skvělé propojit zhudebněné písně, na jejichž motivy Filla maloval svoje obrazy. Současně jsem si hned říkal, že by na mě mělo mnohem větší účinek, kdyby performerka byla také exponátem, nebo aby byl zvukový záznam součástí expozice, a to buď formou individuálního poslechu s cílem hlubšího ponoření se do prostoru (tak, jak se pracuje se zvukem v instalacích s cílem obklopit a pohltit diváka ve fiktivní zvukové krajině), nebo naopak využít akustiky galerie. Nemožnost absolvovat výstavu jinak, než v doprovodu komentujícího vnímám obecně jako spíš rušivý faktor. Přítomnost a neustálý tok slov výkladu mě vytrhoval z atmosféry místa a obrazů. Výstava je zážitková aktivita a je velice důležité důsledně budovat příběh a atmosféru, jako to udělal Pieken a Libeskind v Drážďanech. Je naprosto pochopitelné, že je potřeba nabídnout i širší informace k výstavě, jen si myslím, že by mělo jít o méně invazivní metodu. Měla by být další informační vrstvou, nebo by komentovaná prohlídka měla být bonusem, jako se to děje ve všech ostatních institucích. Stejně jako Prikryl pracuje s vrstvami architektury a světla, čekal bych, že bude architekt výstavy pracovat s exponátem. Jestli si podlaha udržuje odstup od zdí jako znak respektu k původnímu, proč potom podobně nepracujeme s exponátem? Neměl by být i obraz oddělen od zdí? Také si držet odstup? Neposílil by se pak vztah jednotlivých prvků? Vždyť přece i to, jaké prostředky použijeme na instalování exponátů, je názor. Dává možnost nového vyprávění, vytvoření nových souvislostí, podněcuje ke kladení otázek.

V jedné z místností v přízemí byla celá série panoramatických maleb Emila Filly Českého středohoří. Obrazy byly ve třech rovinách (rozdělené dle toho, jak Filla dané panorama maloval: podhled, přímý pohled, nadhled). Obrazy v horní linii byly vysoko nad horizontem pohledu a vybízely ke vzhlížení. Drobnokresba panoramat a

vzdálenost návštěvníka galerie ale měly za následek spíš obtíže při studování obrazu. Opět hezký nápad, ale problematické řešení.

Během výstavy i po výstavě jsem si chvíli povídal s ředitelkou galerie p. Alicí Štefančíkovou o tom, jestli je problematické v tak sugestivní architektuře vystavovat a jakým způsobem se výstavy připravují. I když její odpovědí bylo, že si většina vystavujících prostory chválí, zaznělo to tak, že problémem je spíš divácká návštěvnost. Ukázalo se, že problémem není prostor jako takový, ale spíš něco, s čím se v oblasti umění a divadla a vlastně celkově ve společnosti setkávám stále častěji, a to je absence vize. Vize, jak danou látku odprezentovat, co tím chci říct, jak to chci říct a jaký dialog s návštěvníkem mívám vést. Přišli jsme na to, že galerie má problém oslovit a přilákat návštěvníky. Nefungují ani veliká jména, ani slavné obrazy.

Myslím, že problémem není to, co se v galerii vystavuje, ale to, jak daná výstava komunikuje. Velká piazzetta před galerií zdůrazňuje důležitost budovy k ní náležející. Ale již nekomunikuje, co se za ocelovými dveřmi schovává. Myslím, že dnes je velice těžké oslovit širší veřejnost klasickým uměním. Proto se čím dál častěji tvoří silné výstavní koncepty, které buď pracují s hravou formou zobrazování, nebo nahlížení (například výstava motivů z obrazů Hieronyma Bosche, prostřednictvím projekce a animace umožnila vstup jeho obrazů do světa<sup>51</sup>). Dalším problémem je, že galerie neoslovuje externisty se zadáním vytvoření výstavní koncepce. Výstavu Emila Filly si galerie připravila svépomocně. Na otázku, zda někdy oslovila ke spolupráci scénografa, mi byl odpovědí překvapený výraz. Nikoho nenapadlo, že by scénograf mohl připravit výstavní koncepci. Podceňování důležitosti mezioborové spolupráce mohou být pro galerie 21. století smrtící. Každou generací se zkracuje doba pozornosti, nemluvě o tom, jak rychle se vyvíjí vizualita. Možnost vstoupit a být součástí fiktivního světa obrazu je klíčová. Ať už je to možnost vstupovat do virtuálních sfér (celá řada AR<sup>52</sup> technologií jak na poli gamingu, tak na poli prezentace v rámci oborů), internetových sociálních skupin, nebo fyzicky vstoupit do

---

51 Multimedialní výstava *Bosch: Visions alive* z roku 2016 v Berlíně, později také v Moskvě a v Praze, podobný koncept byl pak použit i k vytvoření světa obrazu Vincenta Van Gogha a dalších v rámci série *Visions alive*. Dostupné z: <http://visions-alive.com/en/>

52 AR – z anglického augmented reality – rozšířená realita. Je termín, který označuje vytváření nové vrstvy reality ve virtuální podobě, zobrazující se přes monitory chytrých zařízení (smartphone, tablet atd.). Zařízení živě snímá prostor v záběru vlastního optického aparátu a následně díky naprogramované aplikaci vkládá do obrazu novou vrstvu. Může se jednat o animace, mapování prostoru geometrickým rastrem nebo nahrazení skutečných reálií, reálie virtuální.

jiného prostoru a něco zažít. Proto také instalace zažívají boom a přesah do dalších odvětví (tematické parky, únikové místnosti, concept rooms, concept stores, módní přehlídky<sup>53</sup>). Galerie se musí naučit tomuto světu konkurovat a snažit se udělat z návštěvy expozice víceúrovňový zážitek<sup>54</sup>.

Například vystavuju-li kubistické dílo, proč nevystavit také normální obraz a dívat se na něj nepravidelným krasohledem nebo se pokusit rekonstruovat kubistické zátiší v prostoru (tolik slavných pokusů vytvořit reálný pokoj na motivy obrazu Ložnice od Vincenta van Gogha z roku 1888). I tato skutečnost je důvodem, proč jsem se rozhodl k drážďanskému muzeu připojit i lounskou galerii. Dvě stejně výjimečné budovy. Dvě nesrovnatelné instituce. V jedné se snoubí kvalita prostorového řešení s ideovou koncepcí tak, že se chce člověk vrátit a nechat si vyprávět o lidstvu a jeho nutkání bojovat za své zájmy. V druhé taková koncepce ještě nevznikla, ale mohla by vzniknout. Samozřejmě je tady obrovský rozdíl, a to že galerie v Lounech nemá permanentní výstavu, ale svůj obsah neustále mění. Jednotlivé divadelní subjekty ale také nabízejí různé tituly. Co je důležité, je profilace, dramaturgie daného divadla. Stanovení si mantinelů. Vytvoření si vlastního stylu. O galerii v Lounech pana profesora Přikryla, která byla nominovaná na cenu Mies Van der Rohe, bychom měli slýchat častěji. Výjimečná budova si zaslouží výjimečný přístup k vystavování.

Čím dál častěji se vyhlašují soutěže o vytvoření prostorové a ideové koncepce stálých expozic (v roce 2019 byly vyhlášeny výsledky takových soutěží pro UPM v Praze nebo pro Národní muzeum v Praze). Vznikají týmy odborníků z různých profesí, zejména grafiků, designérů a architektů. Potenciál divadelních profesí je zatím minimálně v českém kontextu nevyužit. Souvisí to s okrajovostí těchto oborů v širším povědomí? Přitom výstavba dramatického prostoru s ambicí odvyprávět příběh exponátů a nabídnout interpretaci návštěvníkům, divákům je to, čím se zabírá

---

53 Ze všech můžu zmínit fenomenálního Alexandra McQueena, který pro módu na začátku milénia znovuobjevil divadlo. Součástí jeho prohlídek tak byly prvky jak performance (*Fall/Winter 2003 „Scanners“* nebo *Spring/summer „Voss“ 2001*).

54 Samozřejmě bych mohl uvést velice zdařilé výstavy Františka Skály v Jízdárně (2017) a Krištofa Kintery v Rudolfinu (2017). Oběma umělcům se povedlo vytvořit jednak instalaci, jednak výstavu svých děl. Ať už se jednalo o přenesení ateliéru Kintery do hlavního sálu Rudolfinu přímo pod římsu, nebo o vytvoření fantaskního světa Skály, který pracoval jak s horizontem, tak s přístupností (obsah a věk návštěvníka). Skvělý nápad s dalekohledem na galerii, kde člověk mohl nacházet zbloudilé postavičky na překvapivých místech a v překvapivých situacích). U obou se povedlo vytvořit svébytný svět, odvyprávět příběh jednotlivých exponátů a oslovit opravdu široké publikum.

každý inscenační tým při tvorbě inscenace. Stejně jako již zmíněná funkce uměleckého šéfa a dramaturga profiluje divadlo, pomáhá získávat si nové diváky a udržet ty, kdo si již k divadlu našli cestu.



12. Výstava *Emil Filla*, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, 2018-2019

## 2.4. Shrnutí

Na dvou příkladech dvou různých galerijních/ muzejních institucí jsem se pokoušel popsat vztah prostoru k vystavování, dramatickou potenci architektury a vystavovaného subjektu. Architektura je, jak jsem již zmínil u instalací i u instalování, důležitým spoluhráčem. Její dynamika a vnitřní tektonika nám umožňuje překvapivě režírovat návštěvníka, aby výsledná kompozice na jeho horizontu neustále simulovala kýžené emoce. Architektura bude také vždy stimulovat řetězec asociací, poetické myšlení a výklad<sup>55</sup>. Je tedy důležité hledět na psychologické aspekty architektury (jsou prostory vysoké – nutící vzhlížet, nebo naopak nízké – nutící kráčet dál? nebo potměšlé – vybízející k zamyšlení?), vnitřní dynamiku prostoru (schody, vertikály, plochy a tvary, členění), původní účel, to, k čemu byla daná architektura určena (zdali se jedná o veřejný prostor nebo prostor duchovního charakteru nebo o osobní privátní prostor). Čím je architektonické dílo osobitější, žánrově vymezenější, tím víc nás nutí vymezovat se vůči němu. Myslím, že při přípravě jak instalace, tak výstavy i scénografie hraje prostor, ve kterém se daná událost připravuje, zásadní roli. Coby tvůrce se k této vnější okolnosti můžu postavit jen dvěma způsoby. Můžu vzít architekturu do hry, zapojit ji a využít její vlastnosti k vytvoření nových vztahů. Můžou tak vzniknout díla specificky určená a vztažená k místu – site specific (dílo mimo tento prostor může ztratit svůj význam). Nebo se snažím dané architektury zbavit, popřípadě ignorovat její původní funkci. Můžou tak fungovat velké putovní výstavy, které si s sebou kolikrát vezou vlastní architektonické řešení, které nepočítá s okolím (například výstava *Bosch – Visions alive*). Koneckonců stejně postupujeme i při přípravě inscenačního řešení. Zohledňujeme typ divadelní architektury (to, jestli se jedná o black box nebo white box nebo divadlo kukátkového typu nebo jiné

---

55 O fenomenologii architektury v kontextu poezie napsal francouzský fyzik Gaston Bachelard publikace *Poetika prostoru*, která se věnuje obraznosti prostoru v kontextu poezie. Zaoberá se archetypem jednotlivých fenoménů prostoru, jako jsou například dveře, okna, zásuvky, sklep, přístřešek atd. Jakou roli tyto objekty hrají v naší obrazotvornosti. Proč je třeba sklep většinou nositelem strachu, tmy a nebezpečí, samoty. Proč jedno okno na zdi bude vždy dělat dojem izolace od vnějšího světa? Proč je šuplík nebo zásuvka nositelem intimity a tajemství? Bachelard se považuje za jednoho z nejvýznamnějších filozofů, který se věnoval komplexně fenomenologii poetického obrazu, krajiny vnitřní (v nás) a krajiny vnější.



prostory), popřípadě volíme právě specifické místo, které umocní vyznění inscenace. Technologické možnosti nám určují mantinely, co všechno je možné si dovolit a co již v možnostech daného prostoru není. Rozhodujeme se, jestli se vydáme iluzivní cestou (podobnou tvorbě snových instalací), nebo naopak přiznáme prostor našeho jeviště a necháme ho stát se dějištěm. Také hraje roli horizont a to, co a jak divák v danou chvíli vnímá, vidí, sleduje.

Mluvili jsme o časové kvalitě architektury, která je ve vztahu k lidskému životu formálně téměř neproměnlivá. Život budovy v sobě pojme životy mnoha instalací, mnoha osudů. Může nás donutit vnímat čas pomaleji (například chrámy) nebo rychleji (například metro), stejně jako to může umožňovat scénografie v divadelní inscenaci. V inscenaci může ale život architektury trvat vteřinu. Dům se může v okamžiku proměnit v prach nebo během pití čaje uběhne celé tisíciletí. Svět v inscenaci v příběhu má vlastní pravidla fungování času. Jak by to vypadalo, kdybychom chtěli vystavit život jedné budovy od začátku do konce se vším, co umožnila a co se v ní událo? A jakým způsobem pak zprostředkovat v rámci instalace výstavy scénografii? Respektive to, jakou roli hraje scénografie v inscenaci? Můžeme si pomoci postupy z jiných oborů?

Na tuto otázku se snaží od roku 1967 odpovědět mezinárodní výstava Pražského Quadriennale. Je možné vystavovat pomíjivost? Je možné komplexně vystavovat scénografii jak ve své ryze řemeslné podobě, tak jako funkční ideový koncept? Jako jednu ingredienci podílející se na inscenaci? A je vůbec tento obor coby předmět výstavy pro dnešního člověka a potenciálního diváka zajímavý? Kdo je návštěvníkem takovéto výstavy, jaký příběh mu chceme nabídnout?



13. *Intersection: Intimacy and Spectacle*, Studio Oren Sagiv, PQ 2011, Piazzetta ND v Praze

## 3. Pražské Quadriennale /PQ

### 3.1. Vznik a vývoj PQ

Pro lepší pochopení současné koncepce PQ stojí za to zmínit jeho historický vývoj, podmínky a okolnosti, za jakých vznikal. Úplně první událost, která vytvořila podhoubí, byla účast na výstavě *Exposition internationale des arts es des techniques dans la vie moderne* v roce 1937 v Paříži. Již na této výstavě se do širšího povědomí dostaly práce renomovaných českých scénografů, jako byli Hofman, Feuerstein, Muzika, Kouřil, Tröster atd. Jejich díla se na výstavách a v divadlech v Evropě objevovala mnohem častěji. Klíčovou pak byla účast na Bienal de São Paulo. Výsledky českých scénografů dosahovaly nejvyšších met. V sekci kostým a jevištní výtvarnictví získali několik ročníků po sobě zlaté medaile (1959 F. Tröster, 1961 J. Svoboda, 1963 J. Trnka, 1965 L. Vychodil, po něm pak V. Nývlt). To vedlo k nápadu vytvořit evropský protějšek k výstavě v São Paulo, který by měl svoje sídlo právě v Praze. Varianty a nápady se vyvíjely od roku 1961, až se nakonec vytvořila dohoda, že biennale bude střídavě v São Paulo a v Praze, to znamená, že jednou za 4 roky by se výstava konala v Praze. Tak vznikla zkratka Pražské Quadriennale/ PQ. Až v průběhu dalších jednání se zjistilo, že akce má pro ČSSR mnohem větší kulturní a politický význam. Apelovalo se tedy na to, aby se jednalo o samostatnou výstavu zabývající se problematikou jevištního a kostýmního výtvarnictví. Na rozdíl od Bienal de São Paulo, které nahlíželo hlavně na výtvarné kvality vystavovaných děl, se Quadriennale v Praze rozhodlo vystavovat návrhy ve své specifčnosti vůči divadlu, v její neoddělitelnosti od dalších divadelních složek, ve kterých dochází k jejímu úplnému naplnění.

Autorem návrhu koncepce PQ byl divadelní teoretik Vladimír Jindra (který mimochodem stál za úspěchem biennale v roce 1959). Ten navrhl, aby PQ probíhalo paralelně s Bienale de São Paulo a aby bylo koncipováno takto:

1. Scénografická a kostýmní tvorba
  - a. Mezinárodní sekce
  - b. Národní sekce
2. Tematická sekce
3. Sekce divadelní architektury
4. Českoslovenští laureáti z bienále jevištního výtvarnictví v São Paulo (mimosoutěžní sekce)
5. Čestná síň – mimosoutěžní sekce

Tématem PQ 1967 se stalo hudebně dramatické dílo W. A. Mozarta (výročí 180 let od premiéry Dona Giovanniho ve Stavovském divadle). Každý stát si měl sám určit, které autory a jakou problematiku současné scénografie bude ve své expozici vystavovat. Smyslem bylo komplexně zdokumentovat hudebně dramatické dílo W. A. Mozarta tak, aby byl podán důkaz o syntetickém charakteru práce výtvarníka a o specifičnosti scénografie. Hlavním úkolem české expozice bylo zdokumentovat současnou divadelní tvorbu, která bude reflektovat současné trendy a problematiku oboru v kontextu díla W. A. Mozarta.<sup>56</sup>

Tolik k základním podmínkám, které byly na počátku PQ nastoleny. V dalším bodě bych se chtěl podívat právě na způsob, jakým se řešil výstavní prostor (jak se vyvíjel), na dramaturgickou rovinu PQ a na vývoj konceptu jako takového, jelikož za posledních 12 ročníků se změnilo hodně věcí.

Základní koncepční rozvržení sekcí PQ zůstalo víceméně nezměněné (až na vznik dalších sekcí, ke kterým se dostanu později). Začnu přístupem k prostorovému řešení výstavy. Za dobu své existence vystřídalo PQ několik architektonických objektů. V roce 1967 se výstava konala v prostorách bruselského pavilonu z Expa 58. Česká sekce byla situována ve Valdštejnské jízdárně. Architektonickou koncepci

---

56 Jarmila Gabrielová. *Kronika Pražského Quadriennale*. Praha: Divadelní ústav, Edice Box, svazek druhý, 2007, s. 9–21, kráceno

vypracovali scénografové V. Nývlt a akad. malíř A. Wenig. Jednalo se hlavně o vertikální a horizontální členění prostoru bruselského pavilonu, aby bylo dosaženo maximálního možného výstavního prostoru. Byly to různé paravány, zástěny, karusely, sokly. Šlo o to, aby byl prostor architektonicky jednotný a funkční. Součástí vizuální identity PQ bylo kromě jiného vytvoření centrálního uměleckého díla, jehož cílem bylo upozornit na probíhající výstavu a poukázat na soudobé výtvarné tendence. V případě PQ'67 se jednalo o pohyblivou plastiku/grafické dílo. Způsob výstavby expozice se držel tradičního výstavnictví (to znamená plošné návrhy v paspartě/rámu atd. a prostorové návrhy umístění na soklech).<sup>57</sup>

Započal trend, kdy hostitelská země připravila „zázemí“ v podobě architektonických úprav daných prostor, přičemž ale měla každá země tento prostor libovolně transformovat. Stejná situace nastala o 4 roky později (Z hlediska dění ve světě je nutno podotknout, že se v Americe začíná s tvorbou environmentů, které byly v podstatě začátkem instalace coby umění). Vladimír Jindra opět akcentuje důležitost změny způsobu instalování slovy: *„PQ ukázalo, že scénografie vyžaduje zvláštní specifikum instalace. Neměl by to být způsob galerijního vystavování, poněvadž podstatě scénografie neodpovídá. Mělo by se pro její vystavování vytvořit „divadelní“ prostředí. Ostatně o tento způsob instalace se už na tomto PQ několik expozic pokoušelo. A lze očekávat, že se bude vývoj výstavy v tomto smyslu ubírat i v budoucnu.“*<sup>58</sup>

Můžeme tedy konstatovat, že země vystavující v rámci PQ již stihly navázat na tendence instalací ve světě. Bylo by zajímavé zamyslet se nad výrokem Vladimíra Jindry. Co konkrétně si můžeme představit při slovním spojení „divadelní prostředí“? Je tím myšlena scénografie jako taková, prostor, který by byl ve své podstatě dramatický? Environment? Snový prostor, imerzní prostor? Jindra správně konstatuje, že je potřeba najít nový prostorový tvar, resp. nové postupy práce s prostorem. Problémem ale nadále zůstává existence scénografie mimo divadlo. Jestli ještě pořád můžeme mluvit o scénografii, nebo jestli už mluvíme o instalaci coby umění.

---

57 Vycházím z dobových fotografií otisknutých v publikaci Kronika Pražského Quadriennale, s. 26–34

58 Tamtéž, s. 57



Postupně se objevovaly snahy o vytvoření iluzivního prostoru (snový prostor) v rámci expozice (jak tomu bylo v případě polské instalace v roce 1975) a v roce 1979 se u jedné z expozic objevila i instalace přesahující svůj vymezený prostor. Jednalo se o instalaci NSR, v níž byl umístěn zvukový záznam z inscenace doplňující atmosféru celé instalace. To, že šlo o instalaci „invazivního“ charakteru, víme díky nespočetným stížnostem zástupců ostatních zemí, kteří si stěžovali na negativní dopad audiozáznamu na vyznění jejich expozic<sup>59</sup>.

Zlomovým z hlediska instalování se stal ročník PQ 1983. Tématem bylo hudebně dramatické dílo českých a slovenských skladatelů. Ve výsledku šlo nakonec především o díla L. Janáčka. PQ se tak stalo velice zajímavou sondou do problematiky hudebně dramatického díla tohoto autora a umožnilo nahlédnout na různorodost aktuálních tendencí a trendů. Zlatou trigu dostala jednomyslně expozice NSR za inscenace a scénografii oper Leoše Janáčka<sup>60</sup>.

Expozice vyšla svým pojetím výjimečná. Šlo totiž o úplnou transformaci výstavního prostoru, který byl NSR přidělen. Můžeme mluvit o přesahu instalace coby umění do instalace coby způsobu instalování. Architekti expozice totiž přenesli základní princip, na kterém fungovala scénografie od Marca Artura Marelliho, ke Kátě Kabanové. Trsy trávy v jakési bažině, zapomenutý svět. Jednotlivé panely najednou asociovaly zapomenutou výstavu, kterou pohltil čas. V prostoru instalace se objevovaly také další fragmenty jako například lavička nebo prospekt/fototapeta. Autentické materiály, hlína, tráva, fragmenty roubenek atd. To všechno se podílelo na výsledném dojmu. Myslím, že právě autenticita zvolených prostředků bylo to, co z výstavního prostoru udělalo prostor naprosto nový, jiný, prolínání realit.

Co vlastně NSR vytvořila? Nechci tvrdit, že vytvořila scénografii. Myslím, že došlo k tomu, že převzala vizuál, se kterým scénografie operovala (ta ho zase převzala z reálného prostředí, z přírody) a vytvořila prostor nový. Vytvořila prostor snový, environment, který nás obklopuje. Byl to prostor, do kterého jsme skutečně vstoupili a ocitli jsme se někde jinde. Ve světě Káti Kabanové, jak ho vymyslel M. A. Marelli. Samozřejmě byly tady vystavěné makety, návrhy a fotografie (více méně stále tradičním způsobem – obrazy na zdech, makety na podstavcích). Zásadní byl ale právě způsob, jakým se vyprávěl příběh Káti. Jak sugestivně působil výřez z jiné

---

59 Tamtéž, s. 98

60 Tamtéž, s. 111

reality! To, jak návrháři konceptu vytvořili krajinu, cesty, kterými se divák pohybuje, horizont, ze kterého vystupují exponáty. Z pohledu návštěvníka, který stál opodál, se naopak zdálo, že okupanti expozice jsou její součástí. Posílil se tím obraz celku. Osamělost bloudících duší. Domnívám se, že lidi uvnitř instalace spolu navzájem nekomunikovali, jak to u návštěvníků galerií bývá, čímž se podařilo vytvořit skupinu lidí, v níž je každý sám. Sám jako Káťa Kabanová.

Němci touto expozicí nastolili trend, který následující PQ sledovaly i ostatní země (v roce 1987 to bylo nejvýrazněji Rusko a Polsko). Ten měl být dále rozvíjen po změnách v roce 1996 (po PQ 1995), kdy so původní koncepce Vladimíra Jindry aktualizovala.

Novou koncepci po četných diskusích nakonec připravil tým Albertová, Bílková, Brabcová, Černý, Gabrielová, Malina, Matásek, Oukropec, Potůčková, Ptáčková. Vycházeli z myšlenky, že by PQ nemělo zůstat muzeální přehlídkou jednotlivých exponátů/artefaktů, ale měla by se z něj stát živá událost (organizmus), která by v sobě obsáhla workshopy, setkání, tematické semináře, které by instalací prolínaly: *„inovace musí při respektování kontinuity vést k tomu, aby akce získala novou dynamiku, novou organizačně obsahovou tvář a stala se velkolepou mezioborovou akcí.“*<sup>61</sup> A dále v kontextu mezinárodní výstavy: *„konečné architektonické řešení bude usilovat o otevřenost instalace a respektování potenciální schopnosti jednotlivých expozic komunikovat se svým okolím. Celá sekce by se měla stát společným světem divadla, zahradou scénografie. Každá expozice by měla oslovit a přesvědčit řešením prostoru – tedy nejen exponáty, ale i jejich instalací – pro plné uvědomění skutečnosti, že zde vystavují scénografové.“*<sup>62</sup> Nakonec ještě přidám poslední citaci vyjadřující se k tomu, co by mělo být jádrem, cílem instalace, ideovým konceptem. Stanovení si jakýchsi podmínek vystavování scénografie: *„Základním požadavkem kladeným na instalaci je schopnost nově zprostředkovat smysl díla ... (...) ... pojmenovat konkrétní dramatickou funkci scénografického řešení v rámci inscenace; ozřejmit přímé i nepřímé souvislosti, v nichž dílo vznikalo... (...) ... Vyjádřit význam scénografie jako způsobu vidění světa... (...) ... Z tohoto důvodu by po architektonické stránce měla mít sekce*

---

61 Tamtéž, s. 215–216

62 PQ 1999 Obsahová koncepce (oficiálně rozesílaný materiál z roku 1997) [online], s. 4. Dostupný z: <http://services.pq.cz/res/data/231/023678.pdf>,

*sevrěnější charakter, umožňující koncepční uvažování o scénografii jako uměleckém oboru, o jejím smyslu, o jejích cestách v myšlenkové linii.*<sup>63</sup>

Zásadním přínosem 9. ročníku PQ bylo zavedení nového způsobu výstavby výstavního prostoru, kde je každá expozice v podstatě samostatným objektem, který má možnost vytvářet vztahy vůči expozicím, jež ho obklopují (či už volbou materiálu, tvarováním, otevřeností/uzavřeností atd.). Výstava se konala opět v prostorách veletržního paláce. Byl vytvořen architektonicky urbanistický koncept městečka scénografie. Vznikla ulice různorodých objektů vystavující krajinu. Jednotlivé expozice proto mohly být pojednané jako samostatné objekty, domky zástavby v zástavbě, kolem kterých se procházelo. Vybudování architektury uvnitř architektury nám může vzdáleně připomínat koncept muzea války v Drážďanech nebo také milánskou pasáž *Galeria Vittorio Emanuel II.*, ve které se střídá svět jedné vitríny se světem dalším. Rozdílem je ale právě ono zrušení tvarové celistvosti daného urbanismu (Tomuto problému se budu podrobněji věnovat ve vlastním konceptu PQ). Množství kontrastů je nakonec tak veliké, že můžou oslabovat účinek expozice jako celku. Roztříštěnost v celku<sup>64</sup>. Různorodost jednotlivých objektů začíná navozovat atmosféru jarmarku, veletrhu. Ztrácí se jistá celistvost, vyznění celé expozice jako homogenního díla. Najednou se totiž mantinely omezily jenom na výměru „parcely“. Problémem může také být to, že vzniká v podstatě v INSTALACI/VÝSTAVĚ instalace v *instalaci* divadlo na divadle, a definice vztahů mezi jednotlivými subjekty se omezuje jenom na vztah jedné expozice vůči sobě. Mně osobně při práci nejvíce stimulují právě mantinely. A čím je jich více, tím se mi zdá zadání zajímavější.<sup>65</sup>

---

63 Tamtéž, s. 5

64 Nabízí se paralelní problém vyskytující se i u výstav instalací. Roberta Smith ve svém článku v New York Times na konto výstavy *Art at the Armory: Occupied Territory* v muzeu současného umění v Chicagu v roce 1993 píše: „Instalace, milované dítě idealismu 60. let, dost možná dorostlo v spratka let 90. ... spotřebuje spoustu prostředků jak materiálových, tak prostorových, avšak moc již nenabídne.“ Roberta Smith dále adresuje nebezpečí, že se instalace připraví o svoje specifika (na základě práce s vnějším prostorem) a stane se jen dalším konvenčním zobrazovacím médiem, jako jsou malba, socha atd. Hrozí, že výstavy instalací se stanou pouťovou atrakcí.

Roberta Smith. „*Art View: In Installation Art, a Bit of a Spoiled Brat*“ [online]. New York Times, January 3 1993

65 Je důležité zmínit, že výstava PQ se obohatila o různé eventy organizované jednotlivými státy, v expozicích vystupovali performeři, konaly se semináře, byla snaha o vytvoření skutečně živého divadelního prostoru. Divadlo také vystoupilo do ulic. Byl nespočet site-specific akcí, pohybové divadlo na náměstích či průvody kostýmů. V roce 2011 byla dokonce celá jedna sekce umístěná na piazzettě Národního divadla.



Podobné prostorové řešení bylo i v letech 2003, 2007 a 2011 (veletržní palác). 12. (2011) a následně 13. (2015) ročník přišel s novým konceptem, jelikož se objevila potřeba reflektovat to, že scénografie již dávno opustila kamenné divadlo a její principy pronikají do stále širších a širších sfér. Změna není tak zřejmá v českém znění, ale v angličtině je to velký posun. Z původního *PQ scénografie a divadelní architektury (PQ of theatre design and theatre architecture)* na *PQ scénografie a divadelního prostoru (PQ of performance design and space)*<sup>66</sup>. Došlo k tomu z toho důvodu, že byl dlouhodobě opomíjen fakt, že scénografie není jenom princip určený pro divadlo, ale je principem, který přesáhl rámec kamenného divadla a divadla vůbec (ve výstavnictví, online/offline platformy, happeningy, eventy atd.) Ve svém úvodním textu k PQ 2011 konec konců Sodja Lotker (tehdejší ředitelka PQ) říká že: „...scénografie coby součást divadelní inscenace už dávno není pouhou kulisou. Scénografii neboli performance design dnes můžeme definovat jako komplexní prostředí zahrnující prostor, světlo, zvuk a tělo, prostředí pro utváření performativních vztahů. Toto prostředí je aktivní a aktivující mezi-vztahový prostor... (...) ... Důležité slovo pro PQ je kontext. Dvanácté quadriennale usiluje o nalezení nových kontextů pro scénografii jako obor, hledá jeho vztah k výtvarnému umění, architektuře, teorii, sociologii atd. Expanze scénografie znamená nejen její zkoumání jako komplexního aktivního performativního prostředí, ale také vytváření nových kontextů a spojení pro jejich průzkum.“<sup>67</sup> Expanzivní tendence scénografie. V praxi to dopadlo tak, že divadlo skutečně vyšlo ven do ulic, divadlo dění zaplavilo starou Prahu i samotnou výstavu ve Veletržním paláci. Opět formou urbanismu jednotlivých domků vystavujících.<sup>68</sup>

---

66 Sodja Lotker et al. *PQ 2011*[online]. Praha: Institut umění, Divadelní ústav, 2011, s. 8

67 Tamtéž

68 Ročník PQ 2011 byl mou první zkušeností s PQ. Byla to prakticky nová zkušenost ve všech ohledech, jelikož jsem byl v té době studentem prvního ročníku scénografie na DAMU.



14. Expozice NSR, PQ 1983, Průmyslový palác, Praha

## 3.2. Vzpomínky na PQ 2015

Další ročník PQ 2015<sup>69</sup> navázal na rozvolňování nebo odhalování toho, kde všude a jak může být uplatňovaná scénografie. Operuje se s termínem sdílený prostor. Sdílený prostor, protože s nutností opustit Veletržní palác musel přijít organizační tým s novým prostorovým řešením. Tím se stal právě koncept sdíleného prostoru, sdíleného města. Objektů, ve kterých se vystavovalo, bylo hned několik. Útočištěm pro PQ se tak stala sakrální (Pražská křižovatka) a palácová architektura (Clam-Gallasův palác, Collorodo-Mansfeldský palác) a dále Kafkův dům, Topičův salon a piazzetta ND či lapidárium Betlémské kaple spolu s přílehlou galerií. Vznikl tak „pomyslný“ trojúhelník v historickém centru Prahy. „Název sdílený prostor poukazuje ke společenské funkci scénografie, která poskytuje prostor ke sdílení, navazování i ke vzájemným střetům – je to místo spojování a zdůrazňování rozdílů. (...) Samotné scénografické instalace vystavené na PQ 2015 jsou prostorem, který se vztahuje ke svému okolí: prostorem pro zážitky, přičemž důležitou součástí prostředí je přítomnost diváků. Výstavy jsou performativním prostředím ... (...) ...jednotlivé expozice jsou třetími prostory, v nichž se skutečné a imaginární setkává v těsném sepětí“<sup>70</sup>(citováno z intra k PQ).

Architektura výstavy. Sjednocujícím symbolem PQ se stala modrá židle. Objekty nebo lokace, které měly co do činění s výstavou, byly židlemi označeny. Jednotlivé expozice pak propojovalo jediné, a to architektura, do které byly instalovány (obecnost tématu zapříčinila to, že nebylo možné ho nesplnit). Spousta drobných pokojíčků Kafkova domu se tak stala azylem pro desítky zástupců z celého světa. Pro mě osobně je zajímavý právě daný mantinel. Omezení prostorem – jeho rozměrem, ale také jeho geniem loci, charakterem stavby. V palácích to byl třeba fakt, že byly expozice průchozí/ navazovaly na sebe. Nevznikal tam tedy prostor, kdy by si člověk od všeho odstoupil (na rozdíl od Kafkova Domu ne ostatních objektů). Nazval bych to „imerzní instalací“ (a nemyslím instalaci coby umělecké dílo). Z hlediska způsobu instalace se vesměs jednalo o výstavy iluzivního charakteru.

---

69 Ročníku 2015 jsem se již zúčastnil coby spolukurátor české studentské sekce.

70 Intro: Vítejte na Pražském Quadriennale 2015! [online]. Dostupné na: <http://2015.pq.cz.s3.amazonaws.com/www/program/intro.html>

Vytváření nových prostředí. Třeba rakouská studentská sekce přenesla do místnosti kumbálu bar – přenos reálného prostředí do specifického prostoru, ruská národní sekce zas vytvořila nový prostor spícího Mejercholda (velice zajímavý bylo, že instalace se projevila i mimo prostor pokoje). Mejerchold se evidentně nevešel do místnosti, a tak protlačil zeď do chodby. Ta praskla a my vidíme a slyšíme, že dýchá. Také tady vznikly instalace, které neměly návaznost na prostor, byly přenositelné a opakovatelné v jakémkoliv jiném prostoru (třeba performativní instalace národní sekce Lotyšska – dřevěné prkno balancující na tyči).

Španělsko (národní sekce) vytvořilo jakýsi rituální posvátný prostor kontemplativního charakteru. Uprostřed místnosti byl náhrobek, po kterém lezli červi požírající maso. Návštěvník si mohl na katafalk ulehnout a sledovat se v zrcadle umístěném nad ním. Kolem katafalku byly umístěné předměty každodenního života. Když ve starých, dávno zaniklých kulturách zemřel pán domu/panovník, pohřbili s ním i veškerý jeho majetek, cennosti. Divák se stává svědkem toho, co z něj po smrti zbyde a co po něm zůstane. Instalace opět potřebuje ke svému naplnění participaci diváka. Kolem sedící lidi/diváci přihlížejí na symbol stavu současného člověka. Muérete/Smrt. Vzniká nahlížení zvenčí a nahlížení zevnitř (člověk na stole, jehož prožívání je ponořením se do hlubší problematiky ideologie instalace).

Druhou skupinou pak byly instalace založené na přímé interakci nebo instalace sloužící k performanci<sup>71</sup>. Taková byla například finská studentská sekce. Ta vytvořila interaktivní performativní prostor, kde po diagonále rozpůlila místnost latexovou zdí. Zeď a prostor kolem ní byl snímán technologií kinect, která mapuje pohyb jednotlivých objektů v prostoru. Zeď byla také napojena na zvukové snímače, které přepisovaly pnutí ve zdi do zvukové stopy. V závislosti na místě, na kterém jste stáli, a tlaku, který jste na zeď vyvolali, vznikal tón. Existuje několik důvodů, proč právě tato instalace byla pro mě osobně jednou z nejzajímavějších. Velice výrazným způsobem zasáhla do prostoru, rozřízla ho na polovinu v diagonále, čímž se vytvořil hodně dynamický prostor; aktivní divák byl potřebný k plnému vyznění díla, vystoupil tedy ze své pasivní polohy pozorovatele, střet dvou neznámých světů byl performancí sám o sobě. Divák byl nejen v roli performerů, ale také v roli diváka.

---

71 Například rakouská studentská sekce ilustrující malý bar tak navazuje na principy sociální sochy. Dvojice „barmanů“ vede dialog s návštěvníkem. Barmanský smalltalk na bázi interakce ve snaze dozvědět se víc (jak o oboru, tak ostatních školách studentech atd.). V kontextu světové tvorby můžu připomenout již zmiňovaného Josephe Beuyse a jeho *Bureau for Direct Democracy* (1972).

Mohl sledovat nekonečné množství obrazů probíhajících a projevujících se v 1–2 cm bláně. Tato instalace stimulovala vznik situací, byla performativního charakteru, vytvořila dramatický prostor.

Jako třetí skupinu můžu označit instalace, které navazovaly na tradiční způsob vystavování formou modelů, videa a fotomateriálu a snažily se zaujmout formálním vzezřením (většinou expozice zůstaly u zdí, podstavců, rámu). Většinou se tedy jednalo o hledání tvaru (prostoru), způsobu, jak vystavit scénografická díla, vzniklá za období čtyř let v dané zemi. Za zmínku možná stojí expozice Belgie, která k prezentaci využila výrobní pás, na kterém se točily fragmenty různých inscenací, prolínajících s procesem vedoucím k jejich vzniku. Princip kolektivní tvorby. Možná právě reflexe nad přípravou inscenace, která se musí přizpůsobit provozu divadla. Divadlo jako fabrika. Výrobní linka nápadů, které se na pásu myšlenek objevují a zase zanikají, aby se pak v jiném kontextu a úpravě objevily opět. Chtěl bych ještě zmínit studentskou expozici Lotyšska. Ta vycházela z tradičního galerijního výstavnictví, kde jednotlivé exponáty byly vystavovány pod vitrínou umístěnou na soklu. Šlo ale spíš o to, co bylo předmětem vystavování. Jednotlivé exponáty ve vitrínách totiž reflektovaly způsob myšlení. Jednalo se o triviální základní slovní spojení nebo tituly, které zná a kterým rozumí i širší veřejnost. Obsah vitríny nebyl prvoplánově ilustrací k popisku. Šlo spíš o asociační cvičení. To může být zástupným symbolem nebo objektem v divadelním jazyku pro již známé věci. Drama Romeo a Julie tak bylo zastoupeno dvěma knihami; Mein Kampf a Jungova Červená kniha. Divadlo bylo zastoupeno umělým krajícem chleba s nožem. Fragment z inscenace/makety byl ve zlatém rámu, vystaven coby obraz v galerii (o čtvrté zdi v divadle se v různých publikacích mluví jako o obrazové průmětně, kde jednotlivé mizanscény jsou obrazem).



15. Expozice Španělska, PQ 2015, Collorado-Mansfeldský palác, Praha

### 3.3. Závěry z PQ 2011 a 2015

Specifikem PQ je, že se jedná v podstatě o velkou výstavu instalací<sup>72</sup>, kde jediným pojítkem je profese. Samozřejmě je tam snaha o vytvoření jakési dramaturgie. Ta ale nedosahuje důkladnosti koncepce Piekena a ani architektonické řešení nesouzní s výstavním prostorem. Myslím, že celkově se dá říct, že chybí pokora, určitý respekt k prostoru (přítom si myslím, že právě tento vztah, to, jakým způsobem komunikujeme prostor, jsou klíčové pro scénografickou práci). Je to zajisté dáno také tím, že PQ chce být na jedné straně oborovou výstavou a na straně druhé soutěží. Ambice vytvořit neotřelý výstavní koncept pak nemůže dopadnout jinak než tak, že se člověk pohybuje v panoptiku všech možných postupů, jak transformovat prostor. Architektura pro většinu vystavujících nehraje důležitou roli. Jednak je to tím, že se koncepce připravují relativně v předstihu často ještě před tím, než je oznámen prostor, důvodem je také rychlá montáž a demontáž. Nabízí se otázka, zda samotný prostor jednotlivých expozic nemá být již vytvořená „architektura“.

Když jsem si četl diskusní panel k PQ 2011, zmínil se scénograf Milan David o konverzaci s jiným scénografem, a to Jozefem Cillerem, který prohlásil, že by každá krajina měla dostat naprosto identický prostor (mluvíme hlavně o vnějších kvalitách toho prostoru, jako jsou barva, velikost, materiál atd.)<sup>73</sup>. Samozřejmě se jedná o názor velice radikální, ale neprojeví se kvality a různorodost principů scénografů z celého světa právě o to víc, čím svázanější jsou mantinely, v jejichž rámci tvoří? Reakcí na tento názor bylo, že by výstava mohla být „nudná“. Jinými slovy se říká, že multiplikace jednoho prvku je nudná. Dle mého názoru se jedná jenom o správné zvolení práce se zvoleným prvkem. Je přece rozdíl, jakou krajinu z daných objektů vytvoříme. Jestli zvolíme řád, nebo naopak budeme pracovat s tektonikou nebo budeme vytvářet tematické shluky. I ze stavebnice jednobarevného lega se dá v prostoru vystavět velké drama. Dalším zásadním problémem, kterým se panel

---

72 Ve smyslu, že každá z vystavujících krajin přináší do výstavních prostor svůj vlastní koncept a vizi, jak scénografii vystavovat nebo jak vystavit jednotlivé exponáty související s oborem. Nemluvím tedy o instalaci jako o umělecky svébytném díle.

73 *Scénografické setkání: Záznam panelové diskuse u příležitosti PQ 2011*. Praha: Nakladatelství AMU, Praha 2011, s. 27

zaobíral, je expanze scénografie. Co je to „klasická scénografie“ a co jsou alternativy? Myslím, že scénografie již řadu let expanduje do dalších oborů. Vzniká architektura, která vychází z principů scénografické tvorby, ale pořád je to architektura, vznikají také instalace, ale pořád zůstávají instalací. Jestliže se instalace může stát scénickým objektem nebo scénografickým řešením inscenace, může se také scénografie stát instalací, aniž by ztratila svoji specifickou?74

Na začátku diplomové práce jsem vycházel z jedné z možností, jak lze kategorizovat typy instalací. Jakousi metodiku práce s prostorem. Zjistil jsem, jak důležitou roli hraje právě komunikační kanál s divákem. To, jak divák de facto profiluje instalaci. Co chceme, aby v kontextu výstavy scénografie prožíval? Je cílem to samé, jako když tvoříme scénografii v inscenaci? Nebo ve filmu? Jaké má být sdělení výstavy? Sdělení v muzeu války je jasné. Přitom množství jednotlivých objektů a umělců je mnohem větší a různorodější než u výstavy PQ. Je to právě téma, látka, která je přesně stanovena, a je daný příběh, který chceme vyprávět. Jaký je příběh scénografie? Chceme vyprávět o tom, jak je možné jediným gestem proměnit postel v loď a židli v koně? Nebo jak vytvořit nesmírnou vzdálenost dvou lidí na 1 metru čtverečním? U vlastní koncepce PQ 2019 se pokusím stanovit téma, příběh české scénografie, zvolit vztah a roli diváka v rámci expozice75. A v

---

74 Během programu Erasmus v Helsinkách jsem se dokonce setkal i se zadáním vytvořit online a off-line platformu pro výstavu využitím scénografických postupů. I virtuální prostor je prostor, jen má jiná pravidla. Na každém ročníku se řeší konflikt nebo spíše otázka, co ještě můžeme brát za scénografii a co je už design nebo veřejný prostor. Mluví se o vytrácení původního smyslu scénografie. Není možná chybou to, že v českém kontextu se termín scénografie přestal vyvíjet? V roce 2015 se Estonsko prezentovalo sociálním pokusem divadla NO99 pod názvem Sjedenocené Estonsko. Na divadelních principech a scénografických postupech vytvořilo a inscenovalo politickou stranu. Bylo využito všech odvětví k dosažení nejuvěrnější iluze ideální politické strany. Psychologickou manipulací, vizuální identitou, stylem vystupování dostala nakonec strana po dvou měsících v průzkumech 25 % hlasů. Samozřejmě se jednalo o výsostně politické divadlo (a Estonsko si za tento projekt odneslo hlavní cenu). Ale co kdyby skutečná politická strana oslovila tým stojící za tímto projektem s cílem, aby ji opravdu přivedl k vítězství? Chci tím jenom poukázat na to, že žijeme v době, kdy je veřejné mínění nejvíce formováno příběhem. Manipulace fikcí. Proto je přirozené, že si obory primárně spřízněné s divadlem nacházejí uplatnění i v dalších oborech, respektive že si divadlo nachází uplatnění v čím dál širším okruhu sfér. To, s čím totiž může absolvent scénografie ze školy odcházet, není jenom schopnost vytvořit dobrý scénografický koncept pro inscenaci, ale možná skvěle dětské hřiště nebo v podstatě jakékoliv uchopení prostoru s cílem vytvořit interakci, dialog, prostor pro imaginaci, vyprávět příběh. Nesmíme zapomenout na fungování v čase, které je specifické pro scénografii, ale pro mě osobně je nejdůležitější způsob komunikace scénografií. Scénografie jako specifický komunikační kanál.

75 Diplomová práce vznikala v horizontu čtyř let, v návaznosti na Pražské Quadriennale 2015 a byla dopsána po ukončení Pražského Quadriennale 2019. Koncepce se proto opírala o podmínky a téma stanovené pro rok 2019.



neposlední řadě je nutné zjistit, zda je možné skloubit instalaci, výstavnictví a scénografii do jednoho svébytného tvaru, který obstojí na všech třech frontách<sup>76</sup>.

---

76      Profesor Albert Pražák v publikaci *Interpretace scénografického prostoru* mluví o autorské scénografii a overlappingu. Funkční přesahy jednotlivých principů a oborů. Mluví o tom, že scénografie dnes není nutně podmíněná dramatickým tvarem z vnějška, nýbrž dramatické dílo je součástí autonomie oboru. Je vnitřní kvalitou díla. Jinými slovy tady pan Pražák postuluje domněnku, že autorská scénografie může existovat i mimo prostor dramatického díla (ve smyslu divadelní forma, inscenace atd.).

Albert Pražák. *Interpretace scénografického prostoru*. Praha: ISV nakladatelství, 2003, s. 152–156

## 3.4. Koncepce pro PQ 2019

### 3.4.1. Prostor PQ 2019

Při vytváření koncepce české expozice PQ 2019 jsem se snažil vycházet ze získaných zkušeností z praxe a z nastudované literatury na poli výstavnictví a instalací a obecně literatury, která řeší fenomenologii prostoru a prostor jako takový. Původním záměrem bylo vytvoření i ideového konceptu celého PQ. Nakonec jsem ale s vedoucím magisterského studia profesorem J. Duškem dospěl k závěru, že bude stačit vytvoření jenom českého pavilonu. Nicméně jsem o problematice prostorové struktury a vizuální identity celého PQ uvažoval. Chtěl bych proto uvést alespoň několik základních bodů, které sem chtěl adresovat.

Myslím si, že důkladné nastudování kroniky PQ ukázalo, že je potřeba klást větší důraz na vytvoření jednotné vizuální identity urbanismu/architektury výstavy. Nemyslím si, že jenom grafické materiály a barevné panely (popřípadě objekty) označující místo spřízněné s PQ samo o sobě stačí. Jedná se přece jenom o výstavu scénografie, oboru, který vytváří, proměňuje prostor a vypráví příběh.

Při úvahách o urbanismu PQ jsem vycházel z díla Anselma Kiefera, konkrétně z filmu *Vašimi městy tráva proroste*<sup>77</sup>. Snímek zachycuje výstavbu města, města coby uměleckého díla. Kiefer vybudoval na místě bývalé textilky na výrobu hedvábí (*La Ribaute*) ateliér, galerii, instalace, gesamtkunstwerk. Město umění. Proč daný snímek zmiňuju, je skutečnost, že se na relativně velkém území (35 akrů) povedlo vytvořit různorodou, a přece celistvou instalaci. I když instalací je v tomto případě fiktivní město, kde je obyvatelem jednotlivých „budov“ umění. Kiefer toho docílil jak tvaroslovím, tak volbou materiálů, barevností, strukturami. Místo má jasný rukopis, je nezpochybnitelné, že se díváme na dílo jednoho autora. Myslím, že stejně silnou identitu by mělo mít i PQ. Ročník 2019 má být situován zejména do areálu Výstaviště Praha. Území je zastavěné architekturou různých stylů, a to od secese přes neobaroko, konstruktivismus až po postmoderní architekturu

---

77 *Over your cities, the grass will grow*, [film]. Režie Sophie Fiennes. Germany, 2010

90. let. Myslím, že úkolem celkové vizuální koncepce PQ by mělo být sjednocení budov, které bude PQ 2019 okupovat. Vytvořit novou vrstvu města PQ v místě konání.

Myslím, že zásadní je pracovat se vstupním portálem jednotlivých budov. Musí být zřejmé, že vstupujeme do prostor, které se na pár dnů stanou místem konání největší výstavy svého druhu. Podobně je určující tvarosloví architektury od Libeskinda nebo umělecké městečko Anselma Kiefera *La Ribaute*. Může se zdát, že se jedná o povrchní řešení, o řešení formy. Ale ona forma je zásadní, protože člověk je bytost, která vnímá a definuje prostor na základě vnějších vlastností. To, jakou kvalitou prostor disponuje a k čemu vybízí, je dáno tím, jak ho čteme smyslově. Je přece rozdíl, jestli vstoupím do budovy lapidária tak, jak ji znám, nebo do budovy lapidária, které je celé potažené barevnou fólií<sup>78</sup>. Způsob, jakým do budovy vstupujeme, může automaticky emočně naladit diváka, vědomě pracovat s napětím, s emocí. A my vstupujeme do jiného světa. Tím, že vytvoříme neznámou vrstvu na něčem, co smyslově a empiricky již známe, otevíráme nový myšlenkový proces nad čtením prostoru. Prostor získává nové kvality, přizpůsobujeme očekávání toho, co nás v něm může čekat. Stimulujeme poetické, obrazové čtení prostoru. Předjímáme.

S tím souvisí i další část, a to že jakmile vytvoříme premisy toho, co může divák za vstupem do objektu očekávat, měli bychom toto očekávání budovat a gradovat. Myslím, že se dá vzhledem k žánru výstavy jít ještě dál a začlenit do jednotné estetiky a stylu i utilitární sekci, návštěvnický servis, organizační, informační infrastrukturu. To vše by mělo být součástí vytvářené iluze (nemluvě o tom, že by mohla vzniknout chytrá aplikace, která by byla součástí identity výstavy).

Souhlasím s tím, že by měl být dán jednotný vzor pro výstavní prostor zjednodušeně na příkladu (viz obrazová příloha). Kdyby byl stanoven výstavní prostor, který má mít objem 75 m krychlových a jehož vnější plášť musí mít barvu RAL<sup>79</sup> 7040, 7045 a 7046 a jenom 10 % povrchu, může být určeno otvorům. Tak vznikne nekonečné množství variant objektů s podobnými povrchovými vlastnostmi. Vznikne měnící se struktura, která pořád funguje jako celek. Po odevzdání koncepcí

---

78 Odkazuji se na umělce Christo a Jean Claude, kteří takhle zabalili řadu různých míst. Ať už se jednalo o antické zdi v Římě, nebo o pobřeží Little Bay v Sydney anebo stromy v parku u Fondation Beyeler v Riehen u Basileje ve Švýcarsku.

79 RAL – z německého *Reichsausschuss für Lieferbedingungen*, je mezinárodně uznávaný systém značení barev dle číselného kódu.

jednotlivých účastníků pak tým, který by měl na starosti prostorové řešení výstavy (dle mého by se mělo jednat o scénografa, režiséra, dramaturga, architekta a grafika plus light designéra), popřípadě dostává stavebnici, kde může opravdu vytvořit krajinu, tektonicky a dynamicky zajímavý prostor. Může se cíleně operovat s tím, jak se bude divák po výstavě pohybovat, pracovat s motivem cesty, kde je začátek a kde je pomyslný cíl výstavy<sup>80</sup>. Mohla by vzniknout dominanta, která by nabídla na výstavu ještě jiný pohled (výšková dispozice Průmyslového paláce takovou možnost nabízí). Jednotlivým sekcím výstavy se může vytvořit jiný styl, jiné tvarosloví (například studentská sekce může mít odlišný vizuální kód a tak dále)<sup>81</sup>. „Formální“ řešení výstavy je jenom jednou ze složek. Druhou je naplnění a obsah jednotlivých struktur. PQ vnímám jako výsostně oborovou výstavu, která by si měla klást za cíl vzdělávat jak odbornou veřejnost, tak ozřejmit scénografickou praxi a postupy veřejnosti. Chtěl bych vědět, jaký je inscenační jazyk v jednotlivých krajinách, jak funguje scénografie v inscenační poetice. Z praktického hlediska chci poznat nové technologické možnosti umožňující nový způsob jevištního vyprávění. Čím užší a specifičtější bude téma a podmínky, tím více bude zřejmý vývoj scénografie. Myslím, že je důležité snažit se ozřejmit scénografické myšlení, ne pouze řemeslnou stránku prostorového ztvárnění inscenace. Chtěl bych vidět výjimečné propojení všech složek v rámci inscenace. Jenom hezká a fotogenická scéna nám nesdělí, zdali byla také úspěšná v dialogu s dalšími subjekty (světlo, herec, režie, divák). Pomalu se dostávám k uchopení toho, co bych si já osobně přál vidět v rámci expozice a v rámci vlastního řešení české expozice. Součástí mé praktické části nebude ucelená vizuální identita a koncepce PQ jako celku, jelikož by to v sobě neobsáhlo tu důležitější část, a tou je

---

80 O významu a smyslu cesty v rámci určení prostoru pojednává esej Josefa Mourala v publikaci *Člověk a jeho prostor*; Vesmír 2004; str. 79–89, ten říká, že cesta určuje to, jak dané místo budeme vnímat. Místo tedy může být definováno cestou k němu. Dá se tak vytvořit krajina, jejíž identita bude specifická nejen tím, jak vypadá, ale také jak vybízí k pohybu a odhalování jejího horizontu.

Michal Ajvaz – Ivan M. Havel. *Člověk a jeho prostor*. Vesmír, 2004

81 Může zaznít výhrada, že vznikne nudný prostor, ale připomeňme si například piazzettu Národního divadla na PQ 2011. Geometrizovaný prostor různých velikých kubusů, domečků v sobě skrýval jak expozice jednotlivých krajin, tak byl performativním místem, veřejným prostorem, místem, kde se stíraly hranice. Další příkladem může být i řešení pomníku obětem holokaustu v Berlíně. Prostor je tvarově homogenní, dokonce pravidelný, a přece umožňuje velice sugestivní prožívání prostoru. Teleportuje návštěvníka do krajiny, která funguje na jiné bázi než okolní město. Vede do hloubky, umožňuje se ponořit pod povrch města.

samotná česká expozice. Stejně ale považuji za důležité adresovat tuto problematiku v rámci řešení dalších ročníků.



16. *La Ribaute*, Anselm Kiefer, snímek z filmu *Over Your Cities Grass Will Grow*

### 3.4.2. Vlastní řešení české expozice na PQ 2019

#### A. Hledání odpovědí

Při snaze zodpovědět si otázku, jak vystavět scénografii, jak moc je výstava instalací, nebo výstavou a jakou roli v tom hraje scénografie jako taková, jsem se snažil odpovědět si na tyto otázky: Co já jako scénograf považuji v rámci principů tvorby za nejdůležitější? Co vystavovat? Jakou roli hraje v prostoru expozice divák? Jaký je vztah v rámci řešení mezi výstavou, instalací a scénografií?

Na první otázku jsem možná již částečně v předešlých kapitolách odpověděl. Úplně na prvním místě je pro mě schopnost scénografie vyprávět prostřednictvím obrazů, být vypravěčem. Dialog. A to za pomoci všech dostupných prostředků a postupů z ostatních oborů (autorská scénografie), ať už se jedná o postupy, jakými vizualizuje prostor architekt, malíř, sochař nebo vývojář virtuálních prostorů<sup>82</sup>. Tyto prostředky by pak měly sloužit inscenačnímu záměru, vyprávění. V rámci expozice je předmětem vyprávění vznik scénografického díla. Myslím, že je klíčové snažit se zachytit tvůrčí proces přípravy inscenace od začátku až do premiéry. Komplexnost tohoto procesu je ale příliš velká na to, aby se vešla do omezeného prostoru (5 × 5 metrů byl stanoven půdorys expozice). Je potřeba vytvořit informační strukturu, vybrat objekty, které vzájemně na sebe odkazují a vytváří tak řetězec asociací, myšlenek a jsou předmětem vizuální části expozice. Další rovinou by mělo být rozšíření těchto objektů formou doplňujících informací. Tím by měl být audio a videomateriál.<sup>83</sup> Je potřeba, aby vznikla online platforma, která se bude vztahovat k

---

82 Vladimír Jindra ve svých úvahách a snaze definovat specifčnost scénografie jako svébytné disciplíny také naráží na to, že scénografie nebo výsledný jevištní obraz je syntetickým tvarem a zdánlivě se může jednat o propůjčování postupů z dalších oborů. Podobně ale můžeme definovat i instalaci. Proto Jindra uvádí ještě další specifikum, a tím je sounáležitost s dramatickým dílem. Dramatičnost. Schopnost spoluvyprávět příběh. Nebo abych byl přesnější, existuje v jednotě dramatické.

Vladimír Jindra. *Specifičnost scénografie*. scénografie 50–51; Scénografie 1984

83 Ideálně by měl tento materiál obsahovat záznamy schůzek, rozhovory s inscenačním týmem, záznam vzniku scénografického návrhu, záznam inscenace, proces zkoušení, to vše se dnes dá jednoduše shrnout a prezentovat ve virtuálním prostoru, který může navázat na fyzickou podobu expozice.

fyzické expozici. Bude umožňovat důkladnější ponoření se do problematiky oboru. Prostor expozice by proto měl mít možnost zklidnění, stimulovat k zamyšlení se.

## B. Hledání tvaru

Přemýšlel jsem, jak vizualizovat prchavost, časovou životnost scénografie v rámci inscenace. Vznikla idea vytvořit prostor, který bude pomíjivý sám o sobě, který se během výstavy transformuje v něco jiného. Chtěl jsem, aby prostor samotný obsahoval tenzi a napětí, neodvratný konec, aby vztah materiálu a hmot budoval drama, aby byl samotný prostor situací. Opřel jsem se o základní geometrii, která stojí na samotném základu vnímání prostoru a je vlastní každému bez rozdílů. Protože – jak píše ve své eseji Ivan M. Havel – objektivní čtení prostoru se opírá o jeho geometrickou kvalitu<sup>84</sup> (jak je co veliké, jak je co daleko atd.), základní geometrie rovná se primární fenomenologii prostoru. Výkladová kvalita prostoru. Za hlavní objem jsem zvolil kvádr, kostku. Krychle. Jednak se tím vracím k prvnímu zadání na DAMU (vytváření kompozic v krychli), jednak jde o základní objem jeviště v kamenném divadle, nebo možná ještě obecněji, jedná se o základní tvar uzavřeného objektu, který člověk převzal za svůj a stanovil ho místem k pobytu, k setrvání. Cyklus inscenace, repetice, neustálé kolečko začátků a konců (scénografické práce je také neutuchající cyklus přípravy jedné inscenace za druhou) se pak zrcadlí v kruhu tvořícím půdorys expozice. Kruh vepsaný čtverci stanoveným organizátory. Kruh, který je zápisem pohybu kostky<sup>85</sup>. Snažil jsem se, aby byl vybudovaný prostor co možná nejvíc sugestivní a aby nutil návštěvníka k zamyšlení.

Podobně jako Olafur Eliasson ve svém projektu *Ice watch*<sup>86</sup> jsem vycházel z proměny materiálu, která značí definitivní konec jedné formy. Rozhodl jsem se, že základní prostor instalace, tzn. pomyslný kvádr bude tvořen ledovými bloky, ve kterých budou zamražené objekty související s tvorbou scénografického díla.

---

84 Michal Ajvaz – Ivan M. Havel. *Prostor a jeho člověk*. s. 155

85 Gaston Bachelard ve své publikaci *Poetika prostoru* cituje v kapitole, která se věnuje fenomenologii kruhu, Karla Jasperse: „Jedes Dasein scheint in sich rund“, česky „Každé bytí jeví se okrouhlým.“ Bachelard se opírá o tvrzení dalších autorů a také o využití tohoto obrazu v poezii. Staví tak svou tezi o fenomenologii okrouhlosti jako na symbolu života, definitivnosti bytí, dokonalého tvaru. Gaston Bachelard. *Poetika prostoru*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990, s. 337

86 Volně přeloženo „Ledové hodiny“, byla to instalace z roku 2014 (Kodaň) opakovaná ještě v letech 2015 (Paříž) a 2018 (Londýn). Olafur přenesl 12 ledovcových bloků z oblastí polárního kruhu. Tyto ledové hodiny pomyslně táním odbíjely čas, který máme, než vlivem klimatických změn zmizí i ostatní ledovce.



Samotný akt zmražení odkazuje na to, že jakýkoliv materiál je jenom fragmentem, momentem z celku, stejně jako je fotka nehybným momentem inscenačního řešení, mnohdy vytrženým z kontextu. Fluidum inscenace a procesu přípravy zastavené v okamžiku. Led má v sobě něco vznešeného, křehkého a pevného zároveň. Může působit, že už tady byl věčně (odborníci neustále nacházejí stopy dávné minulosti, které uvízly v objetí ledu) a také je zřejmé, že časem zmizí. Tání expozice jednak označuje časové omezení existence scénografie a také její schopnost proměny v čase. Led se proměňuje ve vodu, vzniká pohyb, dynamika procesu proměny. Voda je mrtvá, statická, ožívá a stává se vodou v pohybu, ledový déšť, který postupem času vytvoří v opsaném kruhu expozice jezero, jehož hladina bude až do posledního okamžiku čeřená kruhy z kapající expozice<sup>87</sup>. Expozice má tedy jak kvalitu časovou, tak i smyslovou. Kruh opsaný kvádru o čtvercovém půdorysu je tedy současně nádrží, jejíž okraj se zvedá z podlahy a slouží jako bariéra, molo, místo k posezení, k zamyšlení, současně navádí k pohybu kolem dokola. Kvádr uprostřed jakoby levituje, je také vyvýšen vůči podlaze. Podlahou expozice jsou pochozí rošty, takže je voda i proces tání všudypřítomný. Obrovská masa ledu je nesena konstrukcí, která se ale vzhledem k materiálu jezírka ztrácí, a budí tak dojem, že se vznáší. Tím vzniká ještě větší napětí, drama v prostoru. Vzduch mezi začátkem a koncem.

To, co zbyde po procesu tání, jsou objekty poznamenané tímto procesem. Dejme tomu, že je v ledu zakonzervován inscenační dopis. Na konci tání zbyde mokrá papír, který nese znaky poškození, nese stopy času. Také maketa by měla nést stopy destrukce, ale pořád by měla zachycovat scénický obraz (je to podobný princip, jako když na dno moře klesnou různé předměty a po několika staletích se objekty vytáhnou a nesou stopy, které na nich zanechalo moře – přitom pořád zůstávají tím samým objektem). Než se ale dostanu k obsahu a k zacházení s výstavním prostorem, je potřeba říct, jaký by mohla mít expozice vliv na diváka.

---

87 O různých fenomenologických vlastnostech vody pojednává jiná knížka od Gastona Bachelarda, a to *Voda a sny*. Ta se zabývá právě tím, jak voda a její podoby stimulují obrazotvorný proces.

Gaston Bachelard. *Voda a sny: Esej o obraznosti hmoty*. z francouzštiny přeložila Jitka Hamzová. Praha: Mladá Fronta, 1997

## C. Divák a expozice

Dostávám se k druhé otázce, a tou je – jakou roli hraje divák. Už jsem zmínil, že expozice svým tvarem určuje pohyb diváka, současně centralizuje pozornost vůči objektu uprostřed. Je to princip podobný vystavování soch. Do expozice se dá ale vstoupit a díky transparentním vlastnostem ledu umožňuje i panoramatický rozhled do celého prostředí přes filtr ledové zdi. Expozice tak narušuje čtení okolního prostoru, je to jako koukat se kaleidoskopem. Prostor kolem, se tak na krátkou chvíli taky stává součástí expozice. Vnější svět, který je vždy prvotní inspirací při tvorbě jakéhokoliv díla.

Expozice ale funguje obousměrně. Existuje na hranici interiéru a exteriéru. Svět soukromý a veřejný. Jako je okolní svět pro diváka uvnitř součástí expozice, tak se jí stává i on sám pro diváka pozorujícího expozici z vnějšku. Vzniká tak situace lidí ožívajících v ledu<sup>88</sup>. Neustále se mění kompozice a obsah. Člověk v centru scénografie. Dvě lávky jasně určují vstup do expozice, poloha vstupů je orientována tak, aby měl člověk dojem, že vstupuje do uzavřeného prostoru. S divákem se tedy pracuje jednak jako s pozorovatelem (jak je tomu u klasického umění a výstavnictví nebo divadelního představení), tak i jako s účastníkem, který je nucen do expozice vstoupit, aby se hlouběji ponořil do jejího obsahu. Funguje tedy i princip dívání se i princip vstoupení. Teplota lidského těla a dotyku má na expozici přímý vliv, stejně má chlad expozice vliv na lidské tělo. Divák se může expozice dotýkat, čímž urychluje proces tání, proces odhalení jednotlivých objektů, které jsou čím dál více na dosah. Probíhá nejenom výměna informační, ale i výměna na primární fyzické bázi. Fyzikalita expozice. Divák pociťuje chlad. Musí na to nutně reagovat.

Dále by měla expozice vést k tomu, že po vystoupení z ledového objektu divák setrvá na látce ohraničující vodní plochu a na jejích březích bude dál bádát v hlubinách inscenačního procesu (popíšu v části věnující se obsahu a využití

---

88 Je to podobný princip, jaký zvolil umělec Antony Gormley při tvorbě díla *Blind Light* z roku 2007, kdy vytvořil prostor plný vodní páry, využil její difúzní vlastnosti a prostor rozsvítil. Světlo se zhmotnilo, znemožnilo člověku orientaci v prostoru. Pro lidi zvenčí se tak figury stávaly součástí obrazu, neustále se měnící kompozice lidských těl. Podobné dílo vytvořil o 3 roky později i Olafur Eliasson (*Your Blind Movement*, 2010).

expoziční). Doufám, že centrální objekt bude dostatečně působivý na to, aby přiměl člověka setrvat v jeho blízkosti delší chvíli a využil pak další možnosti expoziční.

## D. Informační struktura expozice

Mluvil jsem o tom, že divák je současně pozorujícím i pozorovaným. Zvolená forma je dle mého jak uměleckým dílem, na které se díváme, tak i prostorem, do kterého lze vstoupit a prožít jeho kvality a sdělení. Obsahem ledových stěn by měl být soubor předmětů odkazujících na inscenační praxi s ohledem na scénografii. Je tedy výstavou uvnitř vystaveného díla. Je instalací, která pracuje s momentem intenzivního prožitku. Propůjčuje si principy minimalistů, kteří základní geometrií vytvářeli prostorové vztahy. K fundamentálním principům lidské zkušenosti a poznání. Jednání lidí uvnitř vytváří situaci a posiluje tak dramatický účinek objektu. Za jistých okolností by daný objekt mohl být objektem scénickým. A tím se dostávám k tomu, jak s danou expozicí zacházet, aby byla využita i její dramatická potence. Dostávám se postupně k samotnému obsahu expozice a uchopení tohoto prostoru.

Ideový a kurátorský koncept znamená zasadit do ledových zdí kompozici jednotlivých objektů. Ty by měly vybízet k zájmu dozvědět se víc. Ideálně by mělo být možné dohledat a sledovat vznik celé inscenace od začátku až do konce, případně sledovat vývoj a posun vystavovaného souboru divadla. Předmětem výstavy by měla být reflexe toho nejlepšího, co vzniklo v rámci české produkce, a to jak z hlediska výrazových prostředků, inscenačního jazyka, tak z oblasti technologie. V Čechách samozřejmě operují stovky inscenačních týmů. Proto si myslím, že by měl být zvolen zástupce z různých oblastí. Například Rošťa Novák a jeho tým na Jatkách 78 za nový cirkus nebo soubor Farma v Jeskyni na čele s Viliamem Dočolomanským a scénografkou Lucíí Škandíkovou v kontextu současného tance, nebo režijní tandem SKUTR (pravidelně spolupracující s Jakubem Kopeckým a Martinem Chocholeškem), nebo divadlo imerzivní, zastoupené spolkem Pomezí. To by samozřejmě bylo úlohou kurátora, dramaturga, který by byl k řešení výstavy osloven. V rámci vystavovaného týmu by byla zvolena zástupní inscenace, která nejvíce reflektuje tvorbu a směr souborů, divadla, tandemu, nejvíce zrcadlí scénograficko-režijní myšlení.

Objekt má 4 zdi a každá z nich by mohla být věnovaná jednomu subjektu, který svou tvorbou představuje špičku v rámci divadelního žánru (dramatického díla) na české scéně. Myslím, že součástí expozice by měla být i rekvizita nebo objekt,

který se stal pro danou inscenaci výchozím prvkem. V rámci vody je dnes možné pomocí nanotechnologií spolu s objektem zamrazit i technologie světelné, zvukové nebo obrazové. Na některých místech můžeme ledu naslouchat nebo sledovat ledem rozptýlenou projekci kapesních projektorů v maketách. Dal by se vytvořit i citlivý light design celého objektu, který by led ještě více akcentoval a opticky ho ještě více oddělil od podlahy. Lávka opisující kruh kolem ledového čtverce by měla obsahovat chytré technologie, být jakousi virtuální knihovnou, hotspotem další, hlubší informační vrstvy (V ní by měly být rozšiřující informace k jednotlivým sférám reprezentovaným na okolních zdech, plus možnost nahlédnout na výjimečné osobnosti scénografie, které se v dané oblasti realizují). To souvisí s online platformou, aplikací, která by obsahovala další, širší informace. Proces tání a pomíjivosti by měl být i součástí této platformy, proto by některé informace postupem času měly taky zmizet. Odeznít. Mohlo by to být dáno frekvencí, počtem otevření jednotlivých odkazů. Životnost těchto souborů by proto byla přímo úměrná zájmu návštěvníků, stejně jako je omezená životnost inscenace (po skončení PQ by mohl portál nadále fungovat v původní plné verzi).

Lávka kolem objektu je ale současně jakýmsi amfiteátre, arénou. Přímo proto vybízí k inscenování. Dalším aspektem expozice by mělo být nastudování 4 kratičkových kusů, které přímo souvisí s vystavovanými exponáty. Daly by se využít přímo rekvizity nebo objekty, které jsou předmětem výstavy. Mohlo by se jednat o fragmenty prezentovaných děl, nebo by mohly vzniknout úplně nové kratičkové dramatické tvary (ať už by šlo o hudební nastudování prezentované opery, nebo o fyzické divadlo). Expozice by se tak stala i scénografií. Místem, které komunikuje, které lidi sdružuje. Povedlo by se tak skloubit několik různých postupů a naplno využít potenciál objektu. Výsledný tvar by byl expozicí/ výstavou, uměleckým dílem/instalací, a dramatickým prostorem, /scénografií pro nastudované dílo<sup>89</sup>

---

89      Obrazový materiál vlastního konceptu je součástí obrazové přílohy.

## E. Shrnutí vlastní koncepce

Myslím, že zvolený materiál a tvarosloví vhodným způsobem zosobňuje to, o čem pojednávají jak fenomenologické publikace o prostoru, cestě a poetice prostoru, tak i mou představu o stavu současné české scénografie, která byla také pohlcena ledem a zdánlivě působí, že se přestala vyvíjet, že není schopna dalšího posunu, že nestačí reagovat na rychle se měnící, vyvíjející se svět kolem. Netvrdím, že se mi povedlo najít formu, která překračuje hranice instalace nebo expozice nebo scénografie. Jsem si ale jistý tím, že tato koncepce má dramatickou potenci a může být dalším krokem a pokusem o to, jak v 21. století scénografii vystavovat. To, jakým způsobem by fungovala interakce s divákem a jestli by byl využit plný informační potenciál výstavy, by ukázala až realizace. Technický problém předčasného roztání expozice se dá regulovat díky chladicímu zařízení, které firma vyrábějící ledové bloky nabízí k zapůjčení. Projekt by bylo nutné pro případnou participaci v soutěži o českou expozici doplnit o produkční stránku věci a určitě by bylo nutné oslovení dalších lidí a profesí ke spolupráci. To, jestli má takový projekt smysl realizovat, je otázkou na porotu PQ. Práce nedefinuje scénografii v kontextu ostatních oborů. Koneckonců jak píše o definici oboru profesor Albert Pražák: „Nebyla vyřknuta, protože její znění v kontextu uvedených problémů musí hledat každý sám, formulovat ji svými slovy, ale zejména svou prací.“<sup>90</sup>

---

90 Albert Pražák. *Interpretace scénografického prostoru*. s. 164

## F. Shrnutí kapitol

V kapitole číslo jedna jsem se věnoval instalacím a jejich kategorizaci dle Claire Bishop. Nahlížel jsem na ně v kontextu jak oboru scénografie, tak v širších souvislostech vizuálního umění, veřejného prostoru. V závěru první kapitoly pak uvádím možné paralely, podobnosti se scénografií.

V 2. kapitole se věnuji možnostem přesahu instalací do výstavních prostor a analyzuji specifika výstavnictví jako takového. Nahlížím na vztah architektury, instalace, objektu v procese vystavování. Pojmenování těchto principů a vztahů se děje na pozadí studie muzea války a historie v Drážďanech. Vliv architektury na výstavnictví dále přibližuji na Galerii Benedikta Rejta v Lounech. Závěr kapitoly si klade otázky ve vztahu k vystavování scénografie.

Ve třetí části diplomové práce navazuji na výstavnictví v kontextu PQ. Dívám se na historické a společenské pozadí vzniku této výstavy a dále na vývoj vnitřních podmínek toho, jak vystavovat a co má být předmětem výstavy. Na konci kapitoly se ohlídím za PQ 2015 v kontextu výše zmíněných kapitol. Kapitola pak plynule vyúsťuje do vlastního ideového a výtvarného řešení expozice pro PQ 2019.

## 4. Epilog

Následující část je krátkým epilogem zahrnujícím jak přihlášení do soutěže o český pavilon, tak výsledek této soutěže a to, jak jsem se na české expozici PQ 2019 podílel.

V roce 2017 jsem vypracoval velice základní koncepci vycházející z této rozepsané diplomové práce do soutěže o realizaci české sekce pro PQ 2019. Je důležité říct, že již během příprav podkladů jsem si uvědomil, že pracovat na realizaci tohoto zadání by bylo v rámci mých závazků téměř nemožné. Ukázalo se také, že příprava podkladů byla nad rámec mých vlastních možností a schopností. Výsledkem bylo, že z devíti soutěžících vyhrál projekt CAMPQ<sup>91</sup> od kolegy Kristiána Ivo Kubáka. Ještě na sympóziu PQ Porous Borders v září 2017 mi byla nabídnuta možnost spolupráce na jeho projektu. CAMPQ byl projekt, který vyhrál s agendou reprezentovat nezávislé divadlo a scénografy v něm tvořící formou imerzivní výtvarné instalace, pro kterou by byla nazkoušena stejnojmenná inscenace. K projektu jsem se připojil, protože jsem věřil, že v rámci imerzivní instalace bude možné rozpracovat mé teoretické i praktické poznatky a přijít na to, jestli je taková forma prezentace pro scénografii vhodná. Výsledkem bylo vytvoření jakési kanceláře v areálu Průmyslového paláce, která lákala návštěvníky k výletu (vlastním výtvarně pojednaným autobusem) na pražský ostrov Štvanice. Tam se měla nacházet hlavní část výstavní sekce. Z původního záměru vytvořit imerzivní interaktivní instalaci mezidruhového adaptačního tábora nakonec zůstalo jenom torzo tábora. Nepovedlo se dosáhnout cíle vytvořit instalaci, která by byla schopna sama o sobě odvyprávět příběh (ať už pasivně, nebo interaktivně). Nepovedlo se ani předat fakt, že se jedná o scénografii vznikající v podmínkách nezávislého divadla. Možná kdyby byl zdokumentován a prezentován způsob tvorby scénografického řešení a jeho následná realizace, mohlo se jednat o výstavu vskutku přínosnou. Přineslo by to

---

91 Více informací o projektu naleznete zde: <http://www.campq.cz/>



nebývalý vhléd do fungování scénografů na poli nezávislého divadla. To se ale nestalo. Výstava tak nesplnila základní funkci, a tou je informativnost.

Dle ohlasů se zřejmě povedlo nazkoušet imerzivní inscenaci v měřítku v českém kontextu dosud nevídaném. Po prožití jedné z repríz musím říct, že nejzajímavějším bylo sledovat pohlcení a vtažení účastníků<sup>92</sup>. To, jestli výsledek splnil očekávání odborné komise, která projekt vybrala a který byl PQ 2019 spolufinancován, nechám na kompetentních.

Otázkou a úkolem pro příští PQ by mělo být zodpovězení si pravomocí. Myslím tím, že papírově byl CAMPQ zajímavým projektem<sup>93</sup> (i když imerzivní české divadlo za tím světovým pokulhává pár desetiletí), ale jeho samotná realizace (v kontextu výstavy samozřejmě) již nikoliv. Neměla by odborná komise dbát o to, aby byl projekt naplněn? Neměl by být větší zájem ze strany organizátora soutěže?

Krátce ještě zmíním, že prostorové řešení celého areálu PQ 2019 navázalo na ověřené tradiční výstavní postupy, kde základní snahou bylo věcně a stručně informovat a komunikovat to, co který pavilon nabízí. Červená barva se stala grafickým základem pro připravené texty a bannery označující jednotlivá místa. V rámci expozic byla snaha zbavit se pevných zdí, otevřít se veřejnosti. Hlavní roli hrál sociální aspekt a snaha konfrontovat diváka s problémy současného divadla. Expozice, které zůstaly u koncepce boxů, byly sjednocené v samostatném pavilonu. Principy instalování v podstatě navazují na předešlé ročníky (netradiční forma tradičního vystavování, instalace formou sociálního experimentu, instalaci coby místo pro performance, instalace iluzivního charakteru). Rozšířil se trend prezentovat prostor využitím AR technologií a formou virtuální reality. Ukazuje se, že role scénografie se postupem času rozšíří i do této oblasti umění. Už dnes je jisté, že technologie zobrazování se posouvají čím dál více do chytrých zařízení. Virtuální makety, kterými se prostřednictvím smart devices můžete projít v reálném čase a ve skutečném prostoru, se stávají standardem. Zdali je právě pole virtuální reality cestou k tomu, jak prezentovat scénografii novým generacím a jak se s nástupem

---

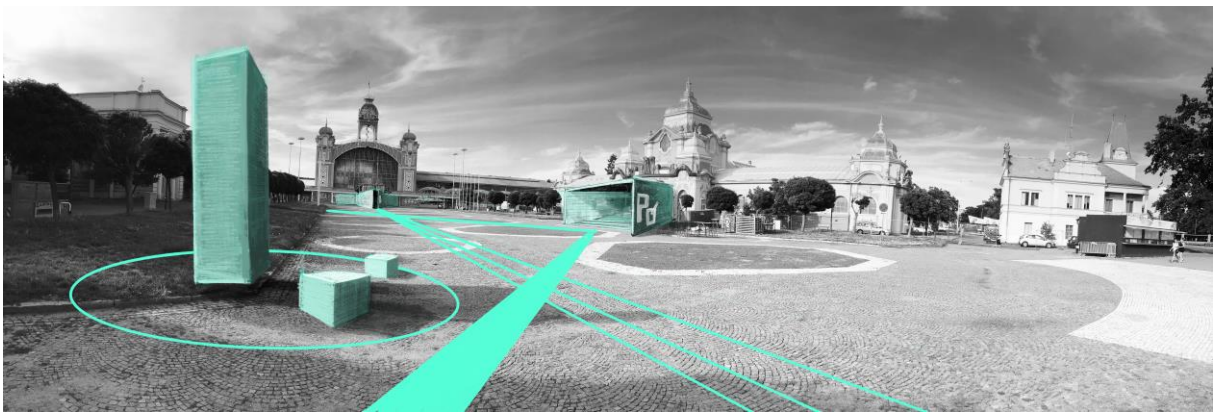
92 Příkladám odkaz na stránky Jihočeského divadla v Českých Budějovicích, které bylo partnerem inscenace. To v medailonku inscenace CAMQ uvádí asi nejkompexnější výběr kritik ohlasů. Většina z nich se věnuje inscenaci, ale najdou se i takové, které reflektují samotnou výstavu.

<https://www.jihoceskedivadlo.cz/porad/2226-camp-q>

93 Česká účast na PQ 2019 založená na budování metafikce, fiktivního příběhu s cílem vydávat ho za pravdivý byla nakonec úspěšnější v studentské sekci, kde se povedlo zřídit zdivadelněnou cestovní kancelář s inscenovanými zájezdy. Tu vytvořili studenti JAMU.

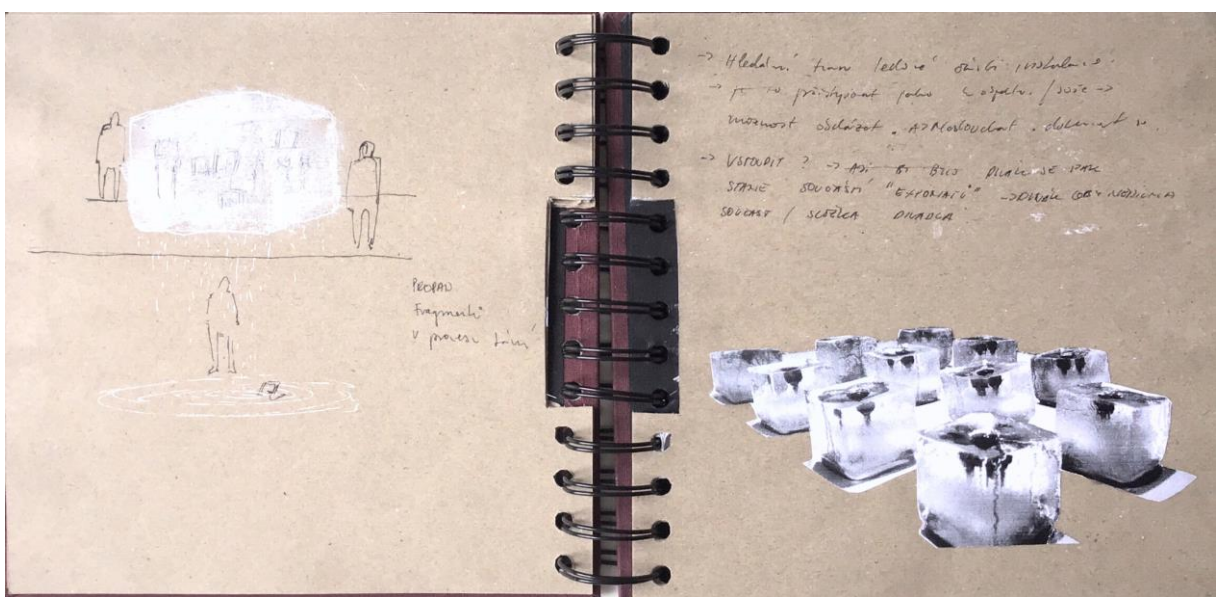
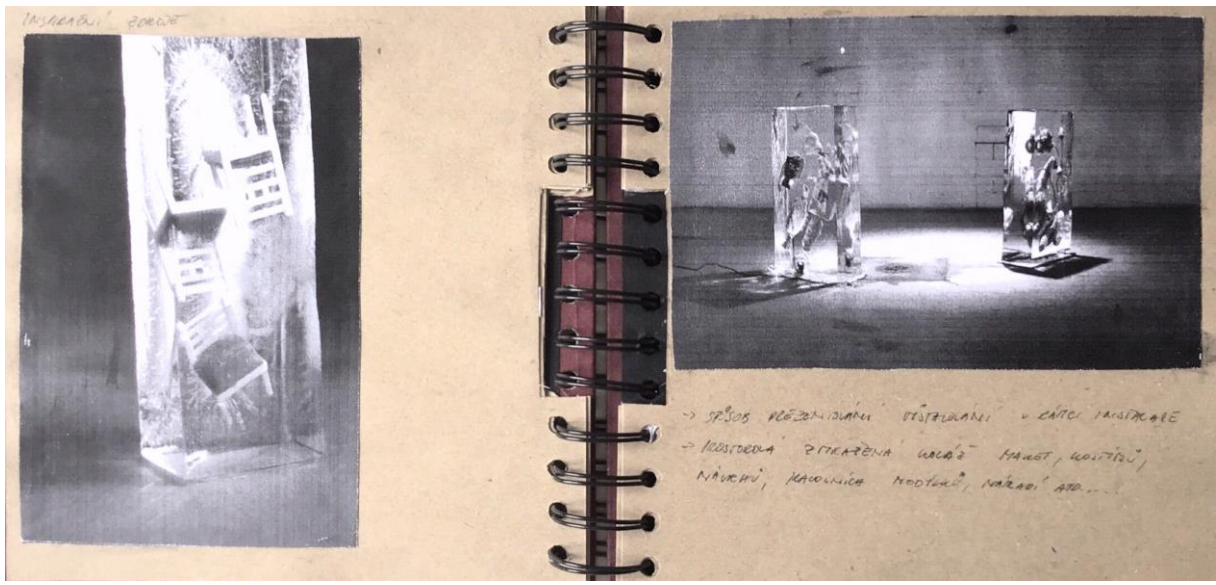
extrémně rychlého vývoje zobrazování vyrovná scénografie, je otázkou, na kterou bude muset přijít další ročník Pražského Quadriennale.

## **Obrazová dokumentace vlastní koncepce PQ**



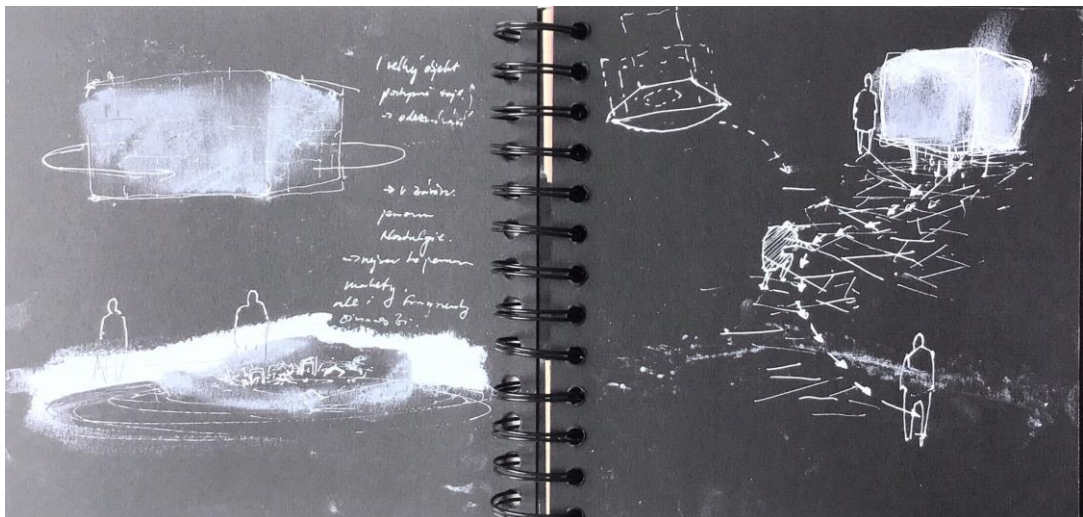
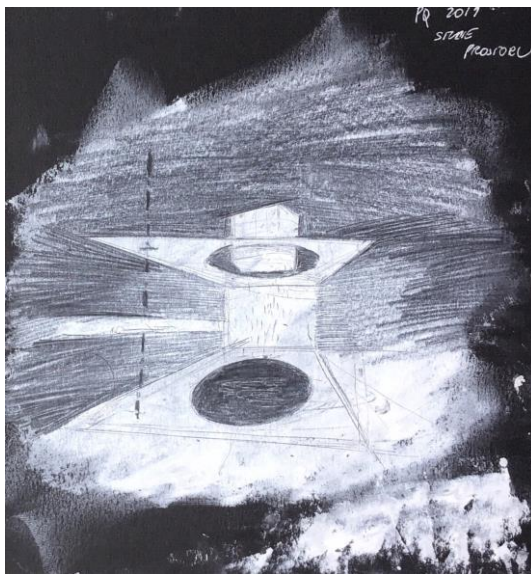
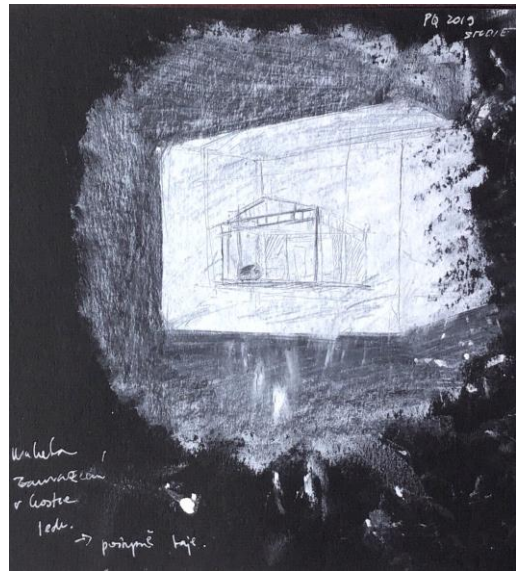
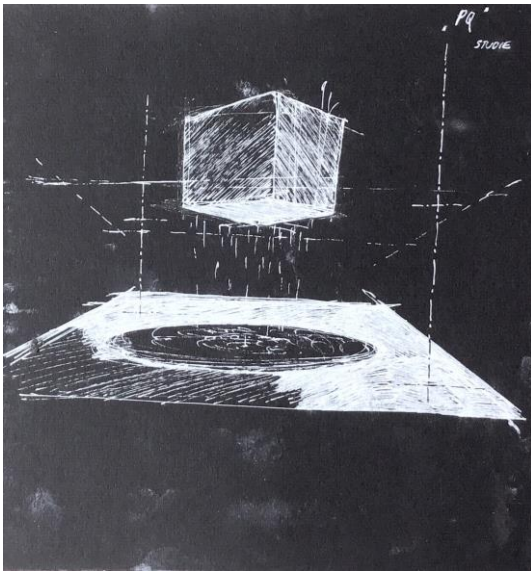
17. Architektura PQ. studie možného architektonického riešenia areálu PQ na území pražského výstavišťa



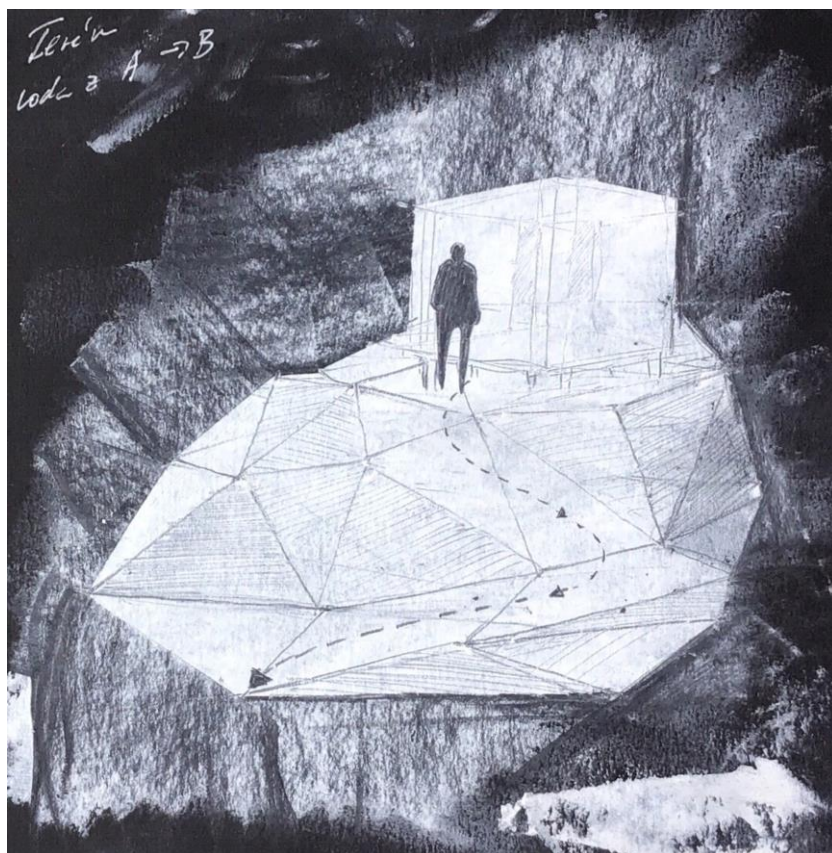
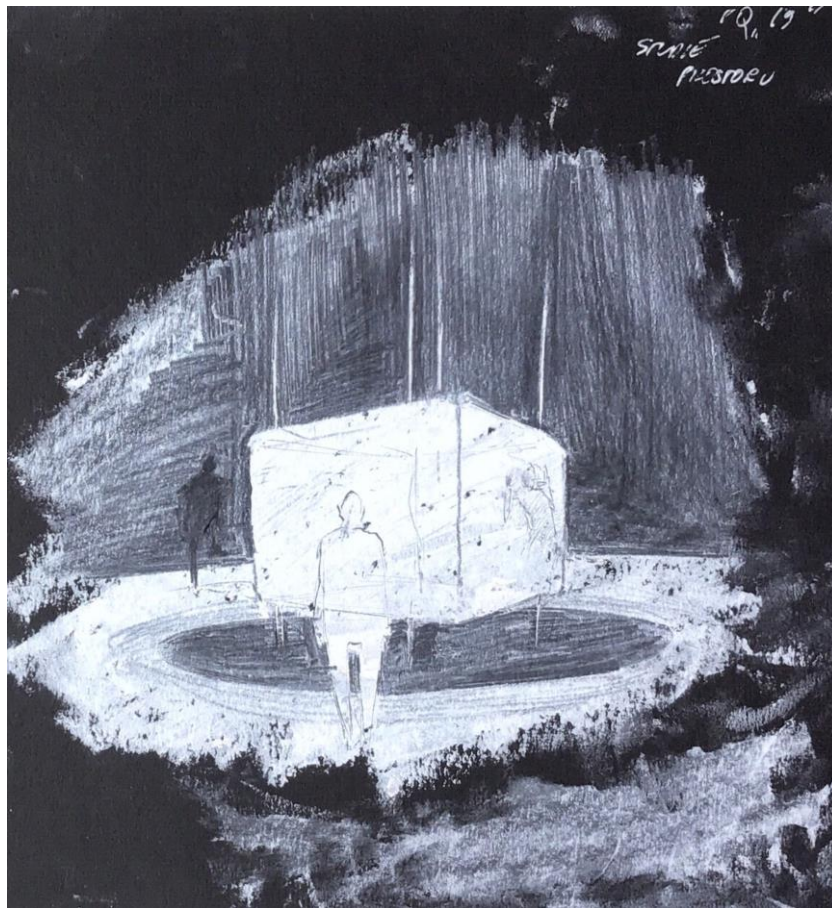


18. Sketchbook PQ, referenční materiály



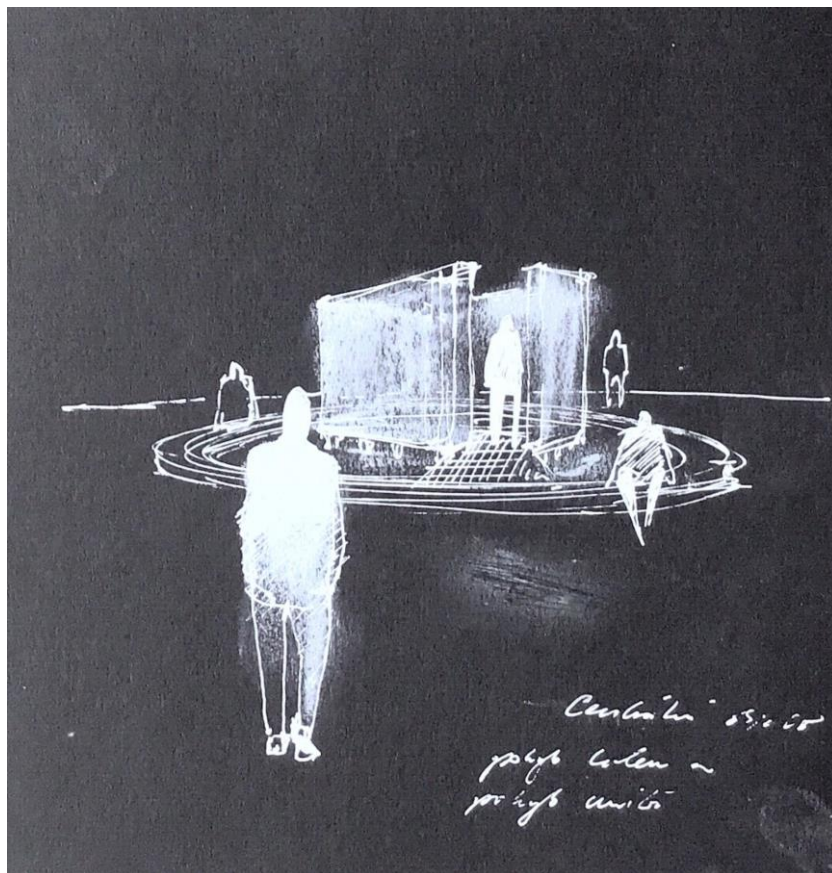
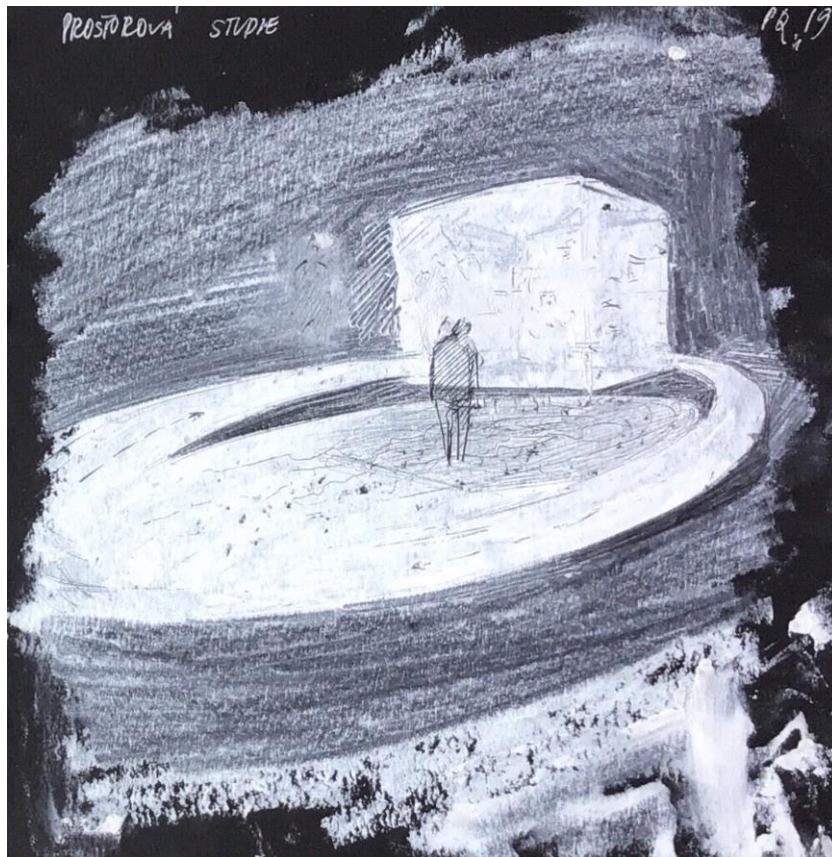






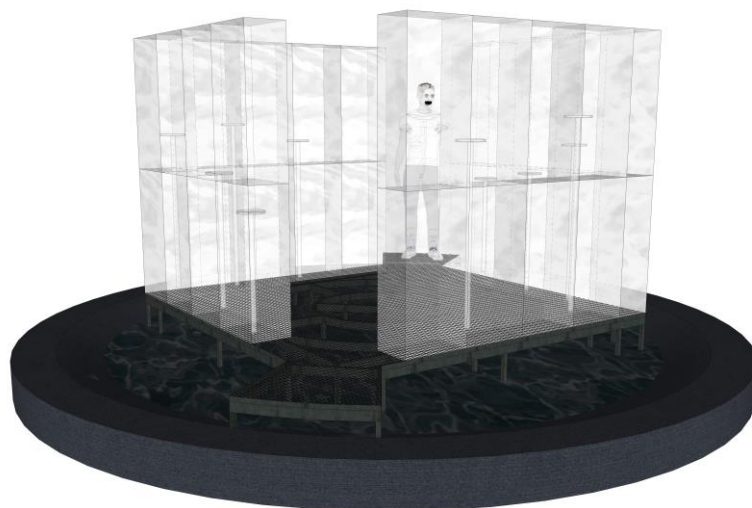
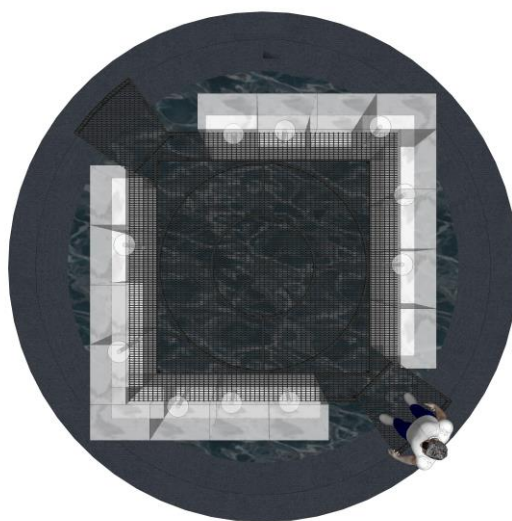
19. Sketchbook PQ, hledání prostorového řešení



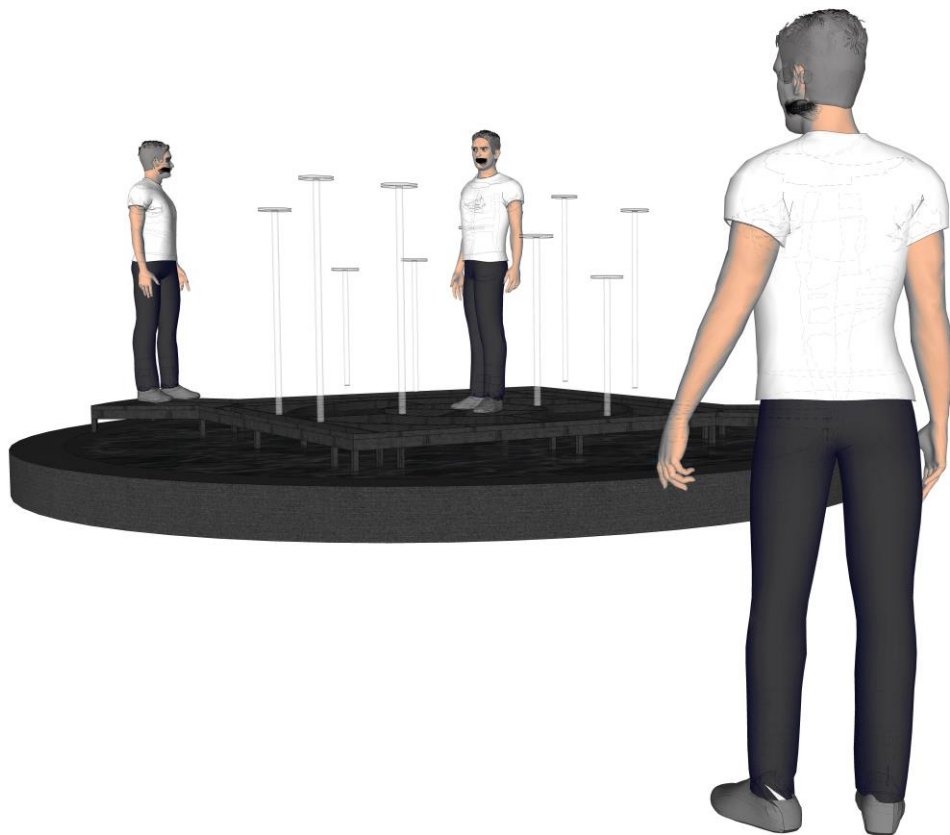
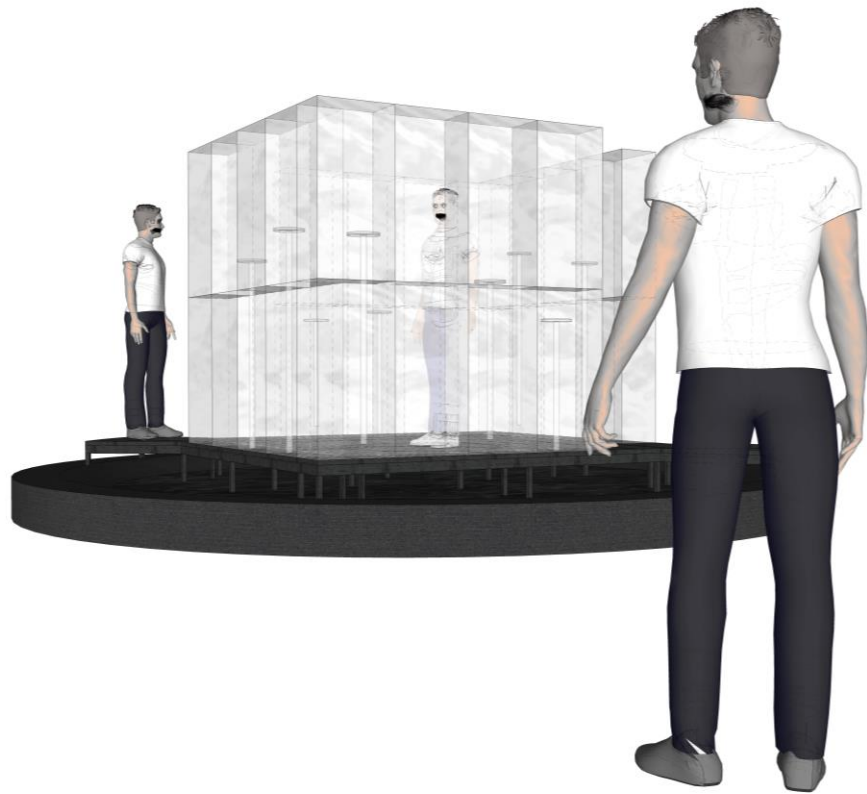


20. Sketchbook PQ, finalizace prostorového řešení





21. SketchUp model, čelní pohled, ptačí perspektiva, nahléd



22. SketchUp model, modelová situace sledem a bez



## Seznam obrazových příloh

1. Maketa prostorového řešení PQ 2015; vlastní archiv
2. Realizace expozice studentské sekce na PQ 2015; dostupné z <http://2015.pq.cz.s3.amazonaws.com/www/en/galleries/2015/6/23/pq15-czech-republic-damu-student-section.html>
3. Realizace výstavy studentů scénografie v roce 2016; vlastní archiv
4. Mezinárodní výstava surrealistů, Galerie Beaux-Arts, Paříž, 1938, dostupné z <https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjQzNzkxNyJdLFsicClmNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDlwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJDxQ.jpg?sha=5b1835b228f976b2>
5. Muž, který ze svého bytu odletěl do vesmíru, Ilya Kabakov, 1985, dostupné z [https://www.mos.ru/upload/newsfeed/newsfeed/mk-kabakovilyaKabakovChelovekyletevshiiivkosmosizsvoeikomnatiInstallyaciya1985god\(18\).jpg](https://www.mos.ru/upload/newsfeed/newsfeed/mk-kabakovilyaKabakovChelovekyletevshiiivkosmosizsvoeikomnatiInstallyaciya1985god(18).jpg)
6. Pohled do Expozice Roberta Morrise, Green Gallery, New York, 1965, dostupné z <http://www.fearghus.net/wp-content/uploads/morris-installgreengal-61hq.jpg>
7. Wedgework 3, James Turrell, 1974, dostupné z [http://jamesturrell.com/wp-content/uploads/2013/03/wedgework\\_iii\\_19691.jpg](http://jamesturrell.com/wp-content/uploads/2013/03/wedgework_iii_19691.jpg)
8. Rhythm 0, Marina Abramovič, Studio Morra, Naples, 1974, dostupné z <https://i.ytimg.com/vi/kijKz3JzoD4/maxresdefault.jpg>
9. Night Windows, Edward Hopper, 1928, dostupné z <https://www.edwardhopper.net/images/paintings/night-windows.jpg>
10. Militärhistorisches Museum Der Bundeswehr v Drážďanech, dostupné z [https://www.dresden.de/media/vermarktung/mhmd/1024x600\\_mhmd\\_protection.jpg](https://www.dresden.de/media/vermarktung/mhmd/1024x600_mhmd_protection.jpg)
11. Galerie Benedikta Rejta v Lounech, Emil Přikryl, dostupné z [http://www.earch.cz/UserFiles/image/2010/clanky/5399/emil\\_prikryl\\_pocta\\_cka4.jpg](http://www.earch.cz/UserFiles/image/2010/clanky/5399/emil_prikryl_pocta_cka4.jpg)
12. Výstava Emil Filla, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, 2018-2019, dostupné z [https://www.kr-ustecky.cz/assets/File.ashx?id\\_org=450018&id\\_dokumenty=1715104](https://www.kr-ustecky.cz/assets/File.ashx?id_org=450018&id_dokumenty=1715104)
13. Intersection: Intimacy and Spectacle, Studio Oren Sagiv, PQ 2011, Piazzetta ND v Praze, dostupné z [https://dodynash.files.wordpress.com/2011/06/img\\_2251-copy.jpg](https://dodynash.files.wordpress.com/2011/06/img_2251-copy.jpg)
14. Expozice NSR, Průmyslový palác, PQ 1983, Praha, dostupné z <http://2007.pq.cz/res/data/002/000348.jpg>
15. Expozice Španělska, Collorado-Mansfeldský palác, PQ 2015, Praha, dostupné z [www.2015.pq.cz](http://www.2015.pq.cz)
16. *La Ribaute*, Anselm Kiefer, snímek z filmu *Over Your Cities Grass Will Grow*, dostupné z <https://curzonblob.blob.core.windows.net/media/1641/over-your-cities-grass-will-grow-02.jpg>
17. Architektura PQ, Ján Tereba autorské návrhy
18. Sketchbook PQ, referenční materiály Ján Tereba, autorské poznámky
19. Sketchbook PQ, hledání prostorového řešení, Ján Tereba, autorské návrh
20. Sketchbook PQ, finalizace prostorového řešení, Ján Tereba, autorské návrhy
21. SketchUP model, čelní pohled, ptačí perspektiva, nadhled, Ján Tereba, autorské návrhy
22. SketchUp model, modelová situace s ledem a bez ledu, Ján Tereba, autorské návrhy

# Seznam použitých pramenů

## Hlavní prameny

- Michal Ajvaz – Ivan M. Havel. *Prostor a jeho člověk*; Praha: Vesmír – Centrum pro teoretická studia UK a AV ČR, 2004
- Gaston Bachelard. *Poetika prostoru*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990
- Gaston Bachelard. *Voda a sny: Esej o obraznosti hmoty* [z francouzštiny přeložila Jitka Hamzová]. Praha: Mladá Fronta, 1997
- Claire Bishop. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005
- Sven Ehmann et al. *Liquid Spaces: Scenography, Installations and Spatial Experiences*. Berlin: Gestalten, 2015
- Michael Fried. *Art and Objecthood*. [online]. 1967
- Jarmila Gabrielová. *Kronika Pražského Quadriennale*. Praha: Divadelní ústav, Edice Box, svazek druhý, 2007
- H. von Hofmannsthal. *Blicke*. Leipzig: Ph Reclam jun., 1987
- *The Oxford Dictionary of Art*. ed. Ian Chilvers a Harold Osborne. Oxford: Oxford University Press, 1988
- Vladimír Jindra. *Specifičnost scénografie*. scénografie 50–51; Scénografie 1984
- Jacques Lacan. *Écrits*. New York: W. W. Norton, 1977
- Sodja Lotker et al. *PQ 2011*[online]. Praha: Institut umění, Divadelní ústav, 2011
- Patrice Pavis, *Divadelní slovník*, Praha: Divadelní ústav, 2003
- Gorch Pieken. „*Contents and Space: New Concept and New Building of the Militärhistorisches Museum of the Bundeswehr*“. *Museums and Society*, 2012, roč. 10, Č. 3
- Albert Pražák. *Interpretace scénografického prostoru*. Praha: ISV nakladatelství, 2003
- Julie H. Riess. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. England, London: The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1999
- Anne Ring Petersen. *Installation Art: Between Image and Stage*. University of Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2015
- Roberta Smith. „*Art View: In Installation Art, a Bit of a Spoiled Brat*“ [online]. *New York Times*, January 3 1993
- John A. Walker. *Glossar of Art, Architecture and Design Since 1945*, 3d ed. rev. and enl. Boston: G. K. Hall and Company, 1992 [1973]
- *Scénografické setkání: Záznam panelové diskuse u příležitosti PQ 2011*. Praha: Nakladatelství AMU, Praha 2011

## Doplňující četba

- Claire Bishop. *Participation: Documents of Contemporary Art*. London – Cambridge, Massachusetts: Whitechappel – The MIT Press, 2006
- Michael Huxley – Noel Witts. *The Twentieth-Century Performance Reader*. 2nd edition. Canada and USA: Routledge, 2002 [1996]
- Kazimir Severinovič Malevič. *Suprematické zrcadlo*. Praha: Brody 1997
- Joseph Nechvatal. *Immersive Ideals/ Critical Distances: A Study of the Affinity Between Artistic Ideologies Based in Virtual Reality and Previous Immersive Idioms*. Neuvedeno: LAP Lambert Academic Publishing, 2009 (dizertační práce, CAiiA:University of Wales College, Newport, UK)
- Maurice Merleau – Ponty. *Phenomenology of perception*. translated by Colin Smith [e-book]. London and New York: Taylor and Francis e-Library, 2005 [Routledge, 2002]
- Amy Ingrid Schlegel. „The Kabakov Phenomenon“. *Art Journal*. 1999, Vol 58, No 4, pp 98-101
- Fiona Woods. *Ilya Kabakov and the shadows of modernism*. [online ese]. 200á. Dostupné z: [file:///C:/Users/JanTereba/Documents/Dokumenty/Diplomka/Ilya\\_Kabakov\\_and\\_the\\_shadows\\_of\\_modernism.pdf](file:///C:/Users/JanTereba/Documents/Dokumenty/Diplomka/Ilya_Kabakov_and_the_shadows_of_modernism.pdf)