

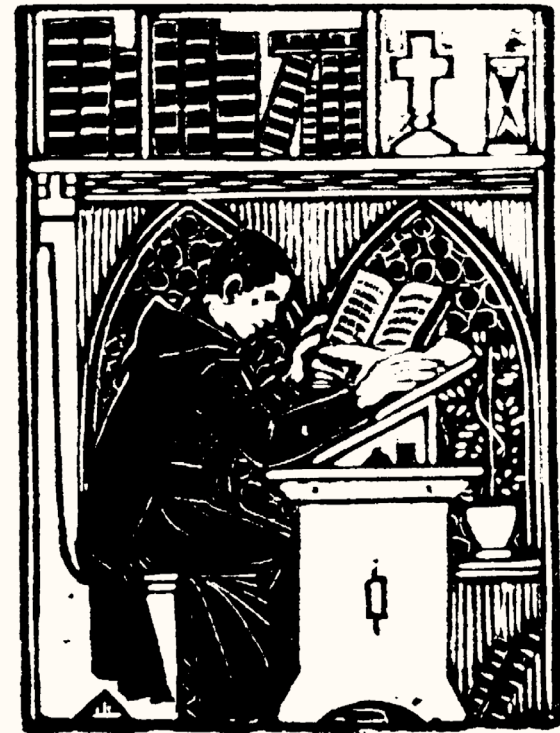
Ora et

Ed Atkins,
Kamilla Bischof,
Jesse Darling,
Liam Gillick,
Martin Kohout,
Florian Meisenberg,
Slavs and Tatars

KURÁTORKA MONIKA ČEJKOVÁ

lege

Ora et



lege

Klášter Broumov
19. 6. – 30. 9. 2021

Text © Monika Čejková
Translation © Martin Pokorný, Vladimíra Šefranka Žáková
Graphic Design © Jakub Samek
© Vzdělávací a kulturní centrum Broumov, 2021
ISBN: 978-80-906519-6-8

Obrázek pochází od nám neznámého autora a je převzat z emauzského benediktinského časopisu *Pax*, 1929, roč. 4, s. 162. Byl používán, a to i v jiných ročnících, jako grafické oddělení jednotlivých článků. Původní rozměry: 37 × 28 mm.

Ora et lege

Otázka víry

Jednoho dne přišel člověk do kláštera. Chtěl vidět rukopis. Opat ho vpustil do knihovny, ale varoval ho, že nesmí porušit příkaz mlčenlivosti. Člověk seděl v čítárně a čekal. Mniši se modlili nebo pracovali. Poslouchal jejich hlasy. Slyšel ho tiše mluvit. Čekal dlouho. Už dostával hlad, ale nechtělo se mu sedět u stolu s mnichy, a tak nepožádal o jídlo. Nechtěl porušit příkaz mlčenlivosti. Šla na něj dřímota.

Slyšel mnichy zpívat. Byl to překrásný zpěv. Seděl o samotě v knihovně a poslouchal, jak zpívají. Přemítal o mniších a o tom, jak zpívají. Usoudil, že jsou šťastní. Zkusil si představit, jaké by to bylo být mnich, člen řádu. Přemítal o knihovně a o člověku, který vytvořil ten rukopis. Představoval si, jak někdo sedí na stejném místě jako on a poslouchá zpěv mnichů. Byl přesvědčen, že ten člověk byl šťastný a že to byl dobrý člověk.

Mniši vyšli z kostela. Vrátili se do jídelny. Muž je slyšel mluvit. Mluvili nahlas a smáli se. Seděli u stolu a jedli. Muž měl hlad, ale nepožádal o jídlo. Nepožádal opata o jídlo ani o svolení, aby mohl přijmout jídlo od mnichů. Nepožádal o nic. Mniši byli šťastní a on jejich štěstí nechtěl narušit. Čekal dlouho. Šla na něj dřímota.

Mniši se vrátili do kostela. Muž vyšel z knihovny. Vrátil se do hotelu a najedl se. Byl spokojený a šťastný.

Den za dnem byl smutnější. Byl smutný kvůli tomu, že není mnich. Nedokázal by opustit svět. Chtěl sice v klášteře zůstat, ale opat mu řekl, že to není možné. Opat mu řekl, že má odejít a pomáhat světu. Muž opata vyslechl a odešel z kláštera.

Vrátil se do světa a dál byl smutný. Nechtěl být ve světě. Chtěl být s mnichy v klášteře. Chtěl být součástí řádu.

Muž se vrátil do kláštera. Požádal o svolení ke vstupu do řádu, ale opat mu řekl, že to není možné. Opat mu řekl, ať si najde místo, kde bude šťastný.



Úvodní text k výstavě napsala umělá inteligence ze společnosti Alpha Industries, založená na neuronové síti GPT-3, vytvořené v laboratoři OpenAI.

Jedna z prvních otázek, které asi divákovi současného umění vyvstanou, bude znít, proč v sekulárním věku pořádat výstavu inspirovanou starobylým řeholním řádem. Odpovědí může být jeho silná tradice spojená s aktivitami, kterými benediktini na našem území usilovně rozvíjeli kulturu i vzdělanost. Řád tak stále může být významným reprezentantem duchovní a kulturní paměti včetně hodnot přetrvávajících do dnešních dní. Výstava se v neposlední řadě vztahuje i k samotnému prostoru benediktinského kláštera v Broumově, historicky a vizuálně neopakovatelného místa, poskytujícího specifický kontext, který není neutrální a spoluformuje tak konečnou podobu vystavených děl. Přesto se projekt *Ora et lege* pokouší o hlubší dialog současného umění s učením benediktinského řádu. Reaguje na jednotlivé elementy vystihující jeho hlavní podstatu i na různé vybrané prvky katolické církve obecně. Vystavená díla, která vznikla jako site-specific, dotváří právě kontext kláštera. Bez něho by vůbec nevznikla a přenesením do běžného výstavního prostoru by fungovala zcela jiným způsobem.

Název výstavy *Ora et lege* (Modli se a čti) je parafrází známého řádového hesla benediktinů *Ora et labora* (Modli se a pracuj) a reflektuje klíčový faktor pro výběr vystavujících umělců. Jedná se o autory s mezinárodním renomé, kteří se vedle své umělecké činnosti dlouhodobě věnují psaní autorských textů: Ed Atkins, Kamilla Bischof, Jesse Darling, Liam Gillick, Martin Kohout, Florian Meisenberg a uskupení Slavs and Tatars. Inspirací pro jejich volbu byl silný vztah benediktinského řádu ke vzdělání a k literatuře i přítomnost a význam broumovské konventní knihovny, která patří k jedinečným knižním fondům na světě. Výstava se dotýká témat spjatých s klášteřem, zároveň se však také snaží postihnout určitý narativní obrat ve vizuálním umění, kdy do popředí tvorbě vystupuje autorské psaní v různé podobě, propojující odlišné literární formy a žánry, například prózu, poezii, drama, fikci nebo tzv. uncreative writing.¹ Autorské psaní je tak na výstavě prezentováno ve formě knihy Liama Gillicka, e-mailové korespondence Jesse Darling, eseje Slavs and Tatars, implementací do vystaveného díla Kamilly Bischof nebo původního vybavení kláštera Eda Atkinse, softwarem generovaného textu Floriana Meisenberga či zveřejněním textu Martina Kohouta on-line v průběhu výstavy.²

Výše zmíněné nastiňuje základní východiska této výstavy, která k benediktinskému řádu odkazuje z různých úhlů na základě diskuzí kurátorky výstavy a autorky doprovodných textů s arciopatem břevnovským a broumovským Petrem Prokopem Siostrzonkem OSB. Jakousi podmínkou pro vystavující autory bylo seznámit se s historií benediktinů a určitou částí jejich vědění. Projekt tak symbolicky odkazuje k tradici kláštera v Broumově jako historicky významného centra kultury a vzdělanosti, kterým byl zejména v 17. a 18. století, k čemuž, myšleno s nadsázkou, odkazuje výběr vystavujících, kteří pocházející z různých koutů „starého světa“, od Prahy přes Berlín, Kodaň, Vídeň až po Velkou Británii, ale i z New Yorku.

Výstava postihuje několik tematických oblastí, které však nejsou striktně vymezeny, spíše se jedná o volné odkazy, jež se v dílech jednotlivých autorů vzájemně prolínají. Jedna z tematických oblastí by se dala charakterizovat jako mediální revoluce reflektující pojem

mimésis (nápodobu) a problematiku středověkých obrazů (Liam Gillick, Florian Meisenberg, Kamilla Bischof). Dobový konflikt spočíval v nemožnosti zobrazit posvátné, neboť ono posvátné je ze své podstaty samo o sobě nezachytitelné. Současné ale představovalo jediný skutečný smysl veškerého zobrazování.³ Další oblastí je hagiografie, která se stala prostředkem k připomenutí významu žen v katolické církvi i k reflexi jejich nerovného postavení v církevní hierarchii, jakožto analogickému obrazu o stavu společnosti obecně (Jesse Darling, Kamilla Bischof). Prostřednictvím odkazu například na postavu Panny Marie připomíná význam a představu dobové společnosti o ženské roli, do které se skrze široce platnou ikonografii promítly postoje křesťanského náboženství. Následuje neustále aktuální téma mezináboženského dialogu ve formě určité kritické polemiky s hluboce zakořeněnými stereotypy o národní identitě, moci, jazyce a náboženství (Slavs and Tatars). Poslední okruh je výrazem sekulárního nebo možná spíše rozporuplného vztahu k církvi (Ed Atkins, Martin Kohout), který na jedné straně ctí její tradici a historii, ale na druhé straně preferuje nebo vyznává sekulární humanistické ideály.

Výstava však nepředkládá nábožensky podmíněná nebo motivovaná umělecká díla. Stylisticky a obsahově vychází ze sekulárního postoje a duchovního celku se snaží dotknout z pozice známé každému jednotlivci – tradice.

Ačkoliv se pevná vazba mezi současným uměním a církví v podstatě rozpadla, existuje velké množství projektů, které se snaží nastalou propast překonat a vést dialog víry a výtvarného umění. Jedním z nejvýraznějších z hlediska kontinuální činnosti i provedených realizací je Stanice umění sv. Petra (Kunst-Station St. Peter) v Kolíně nad Rýnem, kterou v roce 1987 založil jezuita Friedhelm Mennekes.⁴ Do roku 2008 kurátoroval intervence do sakrálního prostoru ve spolupráci s osobnostmi, jakými jsou Joseph Beyus, Christian Boltanski, Anish Kapoor, Martin Creed, Eduardo Chillida, Jannis Kounellis, Jenny Holzer a další. Z jeho sedmi zásad pro „nový pokus uvést moderní umění do kostela“ vyplývá, že svými projekty usiloval o překonání dějin církevního umění, umění ve službách víry, křesťanské ikonografie a jeho ilustrativní funkce.⁵ Realizace probíhaly (a nadále probíhají) v apsidě kostela a zasahují tak do sakrálního prostoru i průběhu liturgie. Mennekesovy výstavy inspirovaly intervence současného umění v interiéru kostela Nejsv. Salvátora v Praze, které zde probíhají od roku 2009 pod vedením kurátora Norberta Schmidta, architekta a vedoucího Centra teologie a umění při Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy, a jsou zatím na českém území jedinou výraznou a hlouběji koncipovanou ukázkou propojení současného umění s tradicí prostřednictvím instalací v sakrálním prostoru.⁶

Prezentace umění není novinkou ani v broumovském klášteře.⁷ Projekt *Ora et lege* však poprvé přináší umění mimo chodby a schodiště kláštera a zároveň nově tematizuje víru z pozice určité aktuální tendence v současném umění. Nepřiznaně se pokouší o určitou „rehabilitaci křesťanství jako důstojné netriviální možnosti v očích dětí postmoderny“⁸.

Monika Čejková

Benediktinský řád a historie kláštera v Broumově

Jedním z podstatných specifik benediktinského řádu je, že není centralizovaný a z právního hlediska jej za řád vlastně ani nejde označit. Jednotlivé kláštery existují jako samostatné správní jednotky, které se od středověku volně sdružují do kongregací podle jazykových oblastí, územních (státních) hranic nebo na základě vzájemných vztahů.¹ Teprve v roce 1893 na popud papeže Lva XIII. se sdružují do konfederace, získávají vyšší právní a organizační formu za účelem efektivní komunikace mezi jednotlivými kláštery a kongregacemi. V čele stojí „opat primas“ sídlící v klášteře u svatého Anselma v Římě reprezentující řád u svatého stolce. Každý klášter má však nadále vlastního opata.

Samotné rozšiřování řádu se odehrávalo prostřednictvím Benediktovy řehole (Regula Benedicti), kterou dle legendy přibližně v roce 529 sepsal Benedikt z Nursie na troskách Apollónova oltáře na hoře Monte Cassino ve střední Itálii. Řeholi je možné chápat ve dvojím smyslu. Jednak jako soubor pravidel pro společný život v klášteře nutných k dosažení duchovního cíle a jednak jako slova označující řád – řehole sv. Benedikta – řeholníci sv. Benedikta. Je považována za základní dokument západního mnišského života, který postupně vytlačuje řehole předchozí, zejména východní. Dle tradice byla učitelkou mladých germánských národů, které měla seznámit s křesťanskými hodnotami a hesly „modli se a pracuj“, „mravy a slušnost“, „buď trpělivý“ a „žij v pokoji“².

Text Benediktovy řehole není kritikou nebo protipólem východní teologie a mnišství.³ Její kořeny můžeme hledat v tradici pocházející z Afriky, Egypta, Malé Asie či ze Sýrie, v textech starších řeholí (například v Řeholi Mistra Pachomia či svatého otce Bazila), svatých otců a ve zkušenostech předcházející generace mnichů.⁴ Výrazně však mění aspekty týkající se asketického cvičení a na rozdíl od antického světa zdůrazňuje hodnotu a étos práce.⁵ Řádové motto *Ora et labora* (to však v textu Řehole nenajdeme) vychází z rovnoměrného rozdělení dne mezi modlitbu, *ora*, a fyzickou práci, *labora*. Bratři se mají v určitou denní hodinu zabývat fyzickou prací, v jinou dobu zase kontemplací. Benediktinský duch je znakem míru, řádu, jemnosti a klidu. Ideálem je soulad vnitřního smýšlení a vnějšího projevu. Klášter je pak „místem pokoje v nepokojném světě“, *pax benedictina*.⁶

Benediktova řehole v minulosti významně přispěla k rozvoji knižní kultury, studia a podpořila vznik klášterních knihoven. Členům konventu řehole dodnes stanovuje povinnost pravidelně se věnovat svatému čtení (*lectio divina*). Jedná se o specifickou metodu propojující čtení biblických textů s meditací a kontemplací. Skládá se ze tří konkrétních kroků: *lectio, meditatio, oratio* – čtení, rozjímání a modlitba. Při prvním kroku se text přečte nahlas, druhý vede k hlubšímu pochopení a rozvedení jednotlivých myšlenek a třetí ústí do spontánní modlitby, tedy vlastního cíle *lectio divina*. Takovým způsobem je i každodenně společně čteno z Řehole.

Území Broumavska získali břevnovští benediktini od krále Přemysla Otakara I. v roce 1213. Z nehostinného, sporadicky osídleného, avšak strategicky zajímavého území postupně vytvořili nadregionální centrum kultury a vzdělanosti s vrcholem v 17. a 18. století, kdy byl klášter rovněž střediskem benediktinského řádu v českých zemích. Obzvláště významná pro historii kláštera byla činnost opata Otmara Zinkeho (1664–1738), za jehož

působení prošla prelatura kláštera zásadní přestavbou (1727–1733). Tehdy opatství získalo svoji impozantní podobu dynamického baroka podle projektu architekta Kiliána Ignáce Dientzenhofera.

Modernizací prošla i knihovna kláštera, která vznikala systematicky od založení kláštera. Svatý Benedikt dává na výběr ze tří druhů četby: biblické, mnišské a teologické. Přesto jsou konventní knihovny benediktinů knihovnami pansofickými, snažícími se obsáhnout veškeré vědění světa. Rozvoj broumovské knihovny probíhal především v 17. a v 18. století, kdy místní opati spolupracovali se širokou sítí nákupčích pokrývající celou střední, západní a jižní Evropu a doplňovali fond o nové i starší výtisky.⁷ Knihovna tak obsahuje vedle náboženské literatury, včetně zakázaných knih (*libri prohibiti*), knihy o kanonickém a světském právu, o církevní a světské historii, pomocné vědy historické (diplomatika, heraldika, numizmatika atd.), díla filozofická, geografická, knihy týkající se medicíny, umění, architektury či latinskou starověkou literaturu i encyklopedie a výkladové slovníky. V neposlední řadě knihovna zahrnuje i knihy napsané členy konventu. Její skladbu přímo ovlivnilo rovněž několik historických událostí. Mezi ty klíčové patří propojení knihovny s břevnovským klášterem (od husitských válek až do roku 1938) či fungování klášterní školy, později gymnázia, vyžadující knihy pro výuku studentů.⁸

Během přestavby kláštera vznikl dvouetážový sál, který byl zaklenut valenou klenbou a ozdoben nástropní freskou provedenou pražským malířem Janem Karlem Kovářem (1740). Ve středu fresky sálu se zjevuje Duch svatý v iluzivní malbě kopule a pod ním nápis *Ille vos docebit omnia* (On vás naučí všemu). Na jedné straně sálu je pak vyobrazen výjev z evangelia podle Lukáše, dvanáctiletý Ježíš diskutující v chrámu uprostřed starců. Na protější straně se nachází scéna Proměnění Páně na hoře Tábor, kde se Kristus zjevuje třem apoštolům a rozmlouvá s Elijášem a Mojžíšem. Spolu s rozsáhlým knihovním fondem je freska manifestací učenosti a významu klášterní komunity při šíření víry, kultury a vzdělanosti.⁹

¹ Termín amerického básníka Kennetha Goldsmithe popisující křížení konceptuálního umění s poezií. To se projevuje použitím techník, u nichž se tradičně nepředpokládá, že spadají do oblasti literatury. Jako příklad lze uvést použití Google vyhledávače k tvorbě poezie, generování textu softwarem, práce v prostředí textového editoru, opakovaně přeepisování prázdného e-mailu či vykopírování číselného kódu jpegů apod. Tedy zacházení s textem pomocí metod stříhu, montáže, kopírování a přenášení dokumentárních a archivářských postupů z digitální sféry do prostředí literatury. Tyto pracovní metody mají své předchůdce v tvorbě Williama Burroughse, Jamese Joyce, Stephana Mallarmé, Gertrudy Steinové, ale sahají i hlouběji do minulosti. Příkladem může být básně *Easter Wings* formovaná do tvaru křídel od George Herberta z počátku 17. století nebo román Laurence Sterna *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, publikovaný po částech v letech 1759–1767). Viz Kenneth Goldsmith, *A Brief Overview of Anti-Writing* in Mathieu Copeland, Balthazar Lovay (eds.), *The Anti-Museum*, Fribourg 2017, s. 637–648.

² Naléhavost uměleckého psaní, vystavování knih a dynamické přijímání literárních forem je vykládáno různými důvody. Podle Kennetha Goldsmithe je konceptuální poezie nebo literatura reakcí na neutralitu internetové sítě, která veškerá data prezentuje ze své podstaty jako rovnocenná, „ať už jde o spam nebo projev držitele Nobelovy ceny“ (Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, New York, 2011, s. 34). Mezi nejčastěji skloňovanými jsou však názory hledající původ narativního obratu v umění ve snaze chránit nebo znovunabýt originalitu v převládající estetice postprodukce s kořeny v konceptualismu šedesátých let nebo v postmediální době, v níž se smývají hranice mezi jednotlivými uměleckými médii. Viz David Maroto, *The Artist's Novel, A New Medium*, Warsaw 2019, s. 23–45.

³ Hana Hlaváčková, *Zobrazení posvátného*, in Alexander Matoušek, Lenka Karfíková (eds.), *Posvátný obraz a zobrazení posvátného*, Praha 1995, s. 80.

⁴ Friedhelm Mennekes nejdříve pořádal výstavy ve Frankfurtu nad Mohanem na své farnosti Nied a na hlavním nádraží tamtéž. V letech 1987–2008 pak působil v Kolině nad Rýnem, kde založil zmíněnou Stanici umění sv. Petra.

⁵ Friedhelm Mennekes, *Naděsní a pochybnost*, Praha 2013, s. 13.

⁶ Zde můžeme ještě připomenout Nový kostel Církve bratrské v Litomyšli podle návrhu architekta Zdeňka Fránka (2010), kde na interiéru spolupracovali Karel Malich a Václav Cigler. Ze starších realizací z druhé poloviny 20. století vzpomeňme zejména Medkovu sérii obrazů křížové cesty pro kostel sv. Josefa v Senetářově nebo realizace pro kostel sv. Petra a Pavla v Jedovnicích – Medkův oltářní obraz, presbytář od Jana Koblasy nebo leptaná okna od Josefa Istlera.

⁷ V roce 2015 zde proběhly tři výstavy 3 × 2 *pro klášter*, které postupně představily tvorbu Martina Daška, Kryštofa Kaplana, Jiřího Matějů, Pavla Mrkuse, Pavla Hoška. Kurátory byli Petr Vaňous a Iva Mladičová.

⁸ Petr Glombíček, *Jenom svět nestačí, Charles Taylor o sekularismu, Filosofie dnes* 2, 2011, č. 2, s. 70.

¹ https://www.brevnov.cz/cs/benediktini-a-brevnovsky-klaster, vyhledáno 3. 6. 2021.

² Georg Holzherr, *Řehole Benediktova, Úvedení do křesťanského života (komentář)*, Praha 1998, s. 17.

³ Ibidem, s. 13–17.

⁴ V poslední kapitole svatý Benedikt například konkrétně jmenuje řeholi svatého Otce Bazila, RB 73.5.

⁵ Holzherr, *Řehole*

⁶ *Benediktova, Úvedení do křesťanského života (komentář)*, s. 17.

⁷ *Regula Benedicti, Řehole Benediktova*, Praha 1998, s. 49.

⁸ Anna Holešová, *Obsahová skladba broumovské knihovny na příkladu starých tisků* in Martina Bolom-Kotari (ed.), *Knihovny benediktinských klášterů Broumov a Rajhrad*, Hradec Králové 2019, s. 61.

⁹ Martina Vítková, *Knihy broumovské klášterní knihovny a jejich provenience* in Ibidem, s. 53.

⁹ Tuto roli musely církevní řády obhajovat nejprve ve střetu s protestantskou církví, později po polovině 18. století pak v konfrontaci s osvěcencstvím a se sekularizovaným školstvím. Ačkoliv benediktini jako kontemplativní řád přikládali ve výzdobě důraz na nalézání vyšší pravdy prostřednictví meditace (jak je vyobrazeno na klenbě sálu), na konci 18. století je knihovna rozšířena i o balustrádu s vyobrazením členů konventu. Viz Martin Mádl, *Nástěnná malba v kontextu barokní architektury*, in Petr Macek, Richard Biegel, Jakub Bachtík (eds.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 672.

Ed

Přestože by se mohlo zdát, že tvorba Eda Atkinse tkví zejména v technologicky precizních, počítačem generovaných videích a velkolepě pojatých instalacích, jednou z hlavních tvůrčích forem jeho umělecké praxe je psaní textů. Vedle kritických esejí to jsou fiktivní příběhy na pomezí lyriky a prózy, které vycházejí jako samostatné povídky nebo romány, či scénáře pro jeho animovaná videa. Nesou autobiografické prvky, objevuje se v nich nihilismus, sklon k melancholii a podobně jako jeho CGI avataři přinášejí intimní výpověď prostřednictvím jakéhosi hyperrealismu, velkého množství detailů a živých popisů bez zaujatého názoru. První Atkinsova literární sbírka *Primer for Cadavers* (Fitzcarraldo Editions, 2016) obsahuje vybrané texty z let 2010–2016, v nichž originálním způsobem propojil různé literární formy a žánry – prózu, poezii, drama i tzv. *uncreative writing*, tj. křížení konceptuálního umění s poezií za použití technik, o nichž se tradičně předpokládá, že jsou mimo rozsah literatury (např. použití Google vyhledavače k tvorbě poezie apod.).¹ Podobnou strategii rovněž uplatnil v experimentální knize *Old Food* (Fitzcarraldo Editions, 2019), která souvisí se stejnojmenným výstavním projektem představeným v Martin-Gropius-Bau a na hlavní výstavě benátského bienále (2017). Předkládá spontánní prudký řečový proud, který Atkinse představuje jako ironika a provokatéra vyplavujícího nekonečný veletok absurdních asociací vyžadující po čtenáři určité vypětí sil. Jazyk je tedy základním prvkem Atkinsovy tvorby a struktura narativu – gramatika a syntax – je forma, kterou se snaží přenést do prostředí animace, například při editování scén.² V textech i ve videích je naše pozornost neustále posunována mezi živým prvkem – jazykem a uměle vytvořenou strukturou. CGI avataři „vytvoření z prázdnoty“ digitálního světa pronášejí ve videích osobní zpověď či prorocství v podobě až očistného monologu s absurdními úvahami o psychické krizi i dalších různorodých tématech. Představují čistou melancholii, neboť skutečnost, že postavám něco neustále chybí, aniž by tušily co, je zároveň plně definuje. Melancholie tvoří absolutní základ veškeré autorovy produkce, která zvýrazňuje krutou stránku skutečnosti a vytváří zvláštní pocit spoluviny. V textech zase mate určitá nelogičnost a umělost, projevující se ve významu a skladbě vět, zároveň však pocítujeme autorovu až brutální upřímnost.

Realizace v kostele sv. Vojtěcha s názvem *Untitled Anonymous* (*Bez názvu, autor neznámý*, 2021) je v kontextu Atkinsovy tvorby netypická svojí subtilností. Východiskem je autorova zkušenost z návštěvy renesančního zámku Rosenborg v Kodani, bývalého sídla dánských králů, vybudovaného za krále Kristiána IV. v první třetině 17. století. Velká část rezidence byla za časů svého osídlení přístupna pouze příslušníkům královské rodiny a jejich služebnictvu. Jedním z mála dostupných prostor pro širší veřejnost byla místní kaple, podle Atkinse sociálně stratifikovaná, rozdělená do jednotlivých částí, z nichž některé byly určeny pouze pro osoby šlechtického původu a královské hodnosti.³ Oddělení jednotlivých společenských vrstev vyjadřovalo nadřazenost vládnoucí třídy nad prostým lidem. Jim byly přiděleny části bez sedadel na balkónech, kde jsou zbradlí a plošiny pokryty nápisy – jmény, daty a blíže neurčitelnými symboly. Tomu se podobají nápisy vyryté na barokních lavicích v hlavní lodi broumovského klášterního kostela určených pro laickou veřejnost.

Povrch barokních dřevěných lavic je v klášterním kostele pokryt silným nánosem vyřezaných nápisů. Nejčastěji se jedná o jména či vzkazy v německém a českém jazyce, doplněné datací nebo automaticky provedeným grafickým znakem. Značné množství nejspíš vyřezali studenti tamějšího česko-německého gymnázia, které bylo v roce 1624 vybudováno z klášterní školy a fungovalo zde do roku 1939, než bylo uzavřeno nacisty. Pro některé z nich se kostel stal jedním z míst zahálky a někdy také cílem dobrodružných nočních výprav, během nichž do lavic, ale i do mramorové chórové přepážky vyřezávali graffiti. Další udělali nejspíš návštěvníci kulturní památky a část pravděpodobně pochází i od samotných účastníků mši. Trvalá intervence Eda Atkinse v podobě věty a data vyřezaného do lavice kostela sv. Vojtěcha pracuje s původně ilegálně provedenými nápisy jako s autentickým záznamem historie, bez něhož by obraz o broumovském klášteře a jeho slavné minulosti nebyl úplný. V prostoru kostela, místa s jasně definovaným obsahem, kde se slaví to nejdůležitější z liturgie – eucharistie, vystupuje intervence jako tichá sigilie, odkazující na obrazový znak jako primární způsob grafického záznamu lidských představ.

Pro autora představují vyryté nápisy záznam rozhovorů napříč staletími. Dotýkání se těchto záznamů je pro něj palčivým, intimním a hmatatelným spojením s historií, která se nikde tímto způsobem neoslavuje. Životy příliš „malé“, aby zanechaly stopu jakýmkoli jiným způsobem, zde byly zdokumentovány pohybem jejich samotné ruky.⁴ Atkins se tak věnuje pojetí obrazového znaku jako vývojově nejstarší formě lidského záznamu, jak ji známe z prvních lidských výtvorů v paleolitu, například z Chauvetovy jeskyně v jižní Francii. Dnes je považujeme za umělecká díla, ačkoliv šlo o specializovanou činnost vázanou na archaická náboženství. Autor připomíná i tradici klášterních skriptorií a iluminovaných středověkých rukopisů. Ztvárnění iniciál, filigránu a dalších kaligrafických tvarů, které nejen zaplňovaly okraje, ale tvořily i postupný přechod k vlastním obrazům na stránkách listu. Pracuje s konceptem symbolů obsahujících celé sdělení nebo se schopností vyprávět i menší příběhy, které ale nepoučeným zůstávaly utajené.

Na vybraném místě v hlavní lodi kostela nechal Atkins do původní barokní lavice vyřezat větu *silence of the perpetual choir in heaven* (*mlčení věčného sboru na nebesích*), doplněnou datem *23 June 2041* (*23. června 2041*), které spekulativně odkazuje do budoucnosti. Navzdory svému charakteru trvalého zásahu do národní kulturní památky je realizace v kontextu Atkinsovy tvorby intimní a přehlédnutelnou reakcí, která časem naprosto splyne s ostatními nápisy nebo se vyhladí a zmizí navždy. Věta nezačíná členem (The) a Atkins přidává „e“ na konec slova choir (sbor). Tyto drobné změny lze vyložit jako hru, jak splynout s ostatními nápisy, které jsou ze své podstaty vandalským činem a gramatická správnost se u nich příliš nepředpokládá. Podobné jazykové hry se objevují ve zmíněných autorských textech, které nutí k opakovanému čtení, aby byl odhalen jejich další možný význam. Takovým způsobem můžeme při procházení jednotlivými lavicemi uvažovat nad vzkazem Eda Atkinse, který se vyjevuje jako určité osobní dilema mezi odmítnutím institucionalizované víry a ponecháním si nároku na duchovní přesah v rámci sekulárního humanismu. Absence avatarů v broumovském klášteře odráží určitou významovou proměnu autorova přístupu. Pocit ztráty a rezignace na život, které jsou pro Atkinsovy fiktivní postavy

Atkins

Ed Atkins (narozen 1982, Oxford) žije a pracuje v Kodani. Jeho tvorba byla doposud představena na mnoha samostatných výstavách (např. *Get Life / Love’s Work*, New Museum, New York, 2021; *Live White Slime*, Kiasma, Helsinky, 2020; *Ye Olde Food*, K21, Düsseldorf, 2019; *Old Food*, Martin-Gropius-Bau, Berlín, 2017; *Performance Capture*, The Kitchen, New York, 2016; *Recent Ouija*, The Stedelijk Museum Amsterdam, 2015; *Ed Atkins*, Serpentine Sackler Gallery, Londýn, 2014; *Bastards*, Palais de Tokyo, Paříž, 2014; *Ed Atkins*, Kunsthalle Zürich, Curych, 2014; *Ed Atkins*, MoMA PS1, New York, 2013; *Art Now: Ed Atkins*, Tate Britain, Londýn, 2011) i na výstavách skupinových (např. *True Luxury… Art Acquisitions 2012–2018*, The Stedelijk Museum Amsterdam, 2018; *Being There*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 2017; *The Policeman’s Beard is Half Constructed*, Bonner Kunstverein, Bonn, 2017; *The Keeper*, New Museum, New York, 2016 ad.). Atkinsovo dílo bylo součástí hlavní výstavy 55. a 58. benátského bienále (2013, 2019) a vystaveno v rámci 12. bienále v Lyonu (2013). Zahrnuto bylo do mezinárodních přehlídek Performa 13. a 19.

- ↑ Viz Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, New York 2011.
- ↑ https://channel.louisiana.dk/video/ed-atkins-something-missing, vyhledáno 1. 7. 2020.
- ↑ E-mailová korespondence s autorem, 7. 3. 2021.
- ↑ Ibidem.
- ↑ Charles Taylor, *Sekulární věk. Dilemata moderní společnosti*, Praha 2013, s. 170.

typické, jsou vystřídány mlčenlivostí a hledáním smyslu naší existence jako základního modelu duchovního života. Jako by v Atkinsově realizaci v klášteře šlo o hledání vlastní autenticity a spirituality v kontrastu k výlučnému humanismu, jenž odmítá jakékoliv náboženství nebo hledání transcendence. Na rozdíl od Atkinsových technologicky dokonalých videí, zde tedy náboženství neustupuje ve prospěch vědy, technologií a racionalismu, ale může být variací současných představ o víře, které podle sociologa a filozofa Charlese Taylora navazují na společenskou revoluci šedesátých let s kořeny v období romantického odporu vůči instrumentálnímu já spojenému s moderním mravním řádem.⁵ Tomu autorovy umělé postavy ve videích sebelítostně podléhají, zatímco se poddávají alkoholu, lehkým drogám, pláči a propadají zoufalství, aby nazitří vstaly a začaly znovu.

Ed Atkins

Untitled Anonymous / *Bez názvu, autor neznámý*, 2021 ručně vyřezaný nápis „silence of the perpetual choir in heaven, 23 June 2041“ (mlčení věčného sboru na nebesích, 23. června 2041) do dřevěné kostelní lavice realizováno s laskavým svolením autora, Cabinet Gallery, Londýn, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlín, Gladstone Gallery, New York a Brusel

Kamilla

Tvorba Kamilly Bischof se pohybuje mezi pozorováním každodenní reality a propracovaným imaginárním světem vlastní fantazie, v němž se objevují zvířata, florální motivy nebo lidské postavy ve formě určité alegorie. Námět je prezentován expresivní malbou kombinující konkrétní motivy s abstrahovanými plochami v pozadí. Pro výstavu *Ora et lege* autorka vytvořila sérii velkoformátových pláten volně inspirovaných klášterem a sakristií kostela sv. Vojtěcha, její funkcí i vybavením včetně nábytku a umělecké výzdoby, jež se zde nacházejí. Soubor doplňují tematicky spřízněné starší práce. Obrazy jsou upevněné na piedestalech, připomínajících domečky pro panenky a zajišťujících bezpečné ukotvení děl. Ty se tak stávají viditelné z obou stran a podobně jako dům se mohou dokola obcházet.

Kamilla Bischof, 2020

V křesťanství má dům symbolický význam. *Dům Boží* je raně křesťanským symbolem „domu, ježž sám Bůh postavil na místě, které určil a kde jsou lidé jeho hosty. Dům Boží však není jenom názvem pro stavbu, ale i symbol pro komunitu, která je Kristovým tělem a příbytkem Ducha.“¹ Svatý Benedikt v řeholi použil mnoho výrazů k označení cenobitního konventu: škola, společenství, dílna nebo právě Dům Boží, jenž podle jeho představ má být „místem pokoje v nepokojném světě“, *pax benedictina*.² Klášter zaujímá v benediktinském řádu významné postavení, izolovaný od profánního prostředí je pilířem benediktinské spirituality, jejíž základ tvoří stálost v komunitě – *stabilitas in congregatione*, vzájemné pochopení bratří, život na jednom místě – *stabilitas loci*. Spiritualita benediktinů tak hledá Boha v jisté odloučenosti společenství, která má napomoci vzdálení se světským myšlenkám a tužbám.

Kamilla Bischof, 2020

Ženy jsou od počátku součástí Božího domu. V počátcích mnišství se objevují jako pouštní matky, řeholnice a účastnily se rovněž misijních hnutí. Řeholní řády včetně benediktinského jsou však až na výjimky vnímány převážně jako mužská záležitost, přestože je v ženské linii doložena silná tradice. V případě benediktinek tvoří její základ svatá Scholastika, duchovní i biologické dvojče svatého Benedikta. S jeho pomocí založila první klášter benediktinek nedaleko Monte Cassina. Ke Scholastice se váže legenda, dle které si u Boha vyprosila bouři, aby zadržela svého bratra, s nímž chtěla déle hovořit. Příběh připomíná, že potřeba žen bojovat za vlastní hlas má v naší kultuře hlubší kořeny. V lokálním kontextu to byl právě konvent benediktinek založený u kostela sv. Jiří na Pražském hradě okolo roku 976, který je nejstarším klášterem na českém území; mužský benediktinský klášter vzniká přibližně o sedmnáct let později na Břevnově.

Kamilla Bischof, 2020

Řeholní kláštery ženám otevíraly možnost vzdělání, užívání knihoven i písařských dílen, skrze něž mohly cirkulovat jejich myšlenky. Řeholnice psaly životopisy svatých, teologická pojednání, instrukce pro duchovní život apod., jejich zkušenosti však musely být kontrolovány a zhodnoceny mužskou autoritou.³ Klášter byl rovněž opatrovnickým a vzdělávacím zařízením pro mnoho žen z aristokratického prostředí nebo útočištěm před nevyžádanou nabídkou k sňatku, vhodným příkladem je život české světice Anežky Přemyslovny (1211–1282).

Kamilla Bischof, 2020

Tvorba Kamilly Bischof je silně sociálně a genderově podmíněná. Postavy na obrazech, vystavených v prostoru sakristie a nejbližším okolí, jsou nadživotní velikosti a nesou ženské atributy. Ženy se objevují jako zakladatelky domu, jeho patronky nebo chráněnkyně. Sexualita zde

má lehce perverzní atmosféru a mísí se s postromantismem rehabilitujícím tělo i citový život. Tvarosloví autorky pracuje s naivizujícím výrazem a svobodně se pohybuje v různých historických i geografických rovinách. Četné kulturní odkazy autorka mísí s archetypálními obrazy z kolektivního nevědomí i s vlastní subjektivní realitou a říší surrealismu. Jako by šlo o výsledek zkoumání kulturní antropologie jihoamerické a evropské oblasti, o legendy a pohádky, ale i o fascinaci dávno zaniklými kulturami. Nevinný půvab většinou přechází v démoničnost a zvrhává se do grotesky. Snoubení protikladů personifikují až karnevalové výjevy temně anekdotického charakteru, v nichž se ženy mění v demony a vlky. Příkladem může být scéna obrazu *Geschichten aus dem Gardinenwald (Příběhy z lesa závěsů, 2020)*, kde se odehrává blíže neurčený magický rituál, jímž může být třeba pouhé každodenní večerní čtení pohádkových příběhů před spaním, jak napovídá název díla. Kouzla zde mohou představovat jakousi kontra-božskou stranu, jak na magické praktiky a na ženy s léčitelským uměním či nepřizpůsobivým chováním pohlížela církev během inkvizičních procesů ve středověku a v raném novověku. Projevy lidové kultury byly postupně pronásledovány jako spojení s kacířstvím a démonologií. Direktivou pro jejich pronásledování se stal dokument *Malleus maleficarum* (překládáno jako *Kladivo na čarodějnice*), sestavený kolem roku 1486 dvěma dominikány – Jakobem Sprengerem, děkanem na univerzitě v Kolíně nad Rýnem, a Heinrichem (Institoris) Kramerem, profesorem teologie na univerzitě v Salcburku a inkvizitorem v rakouském Tyrolsku. Text popisující problematiku čarodějnictví, příklady a právní postupy při procesech se stal autoritativním materiálem, jehož účel – vymýcení čarodějnictví – podpořil bulou *Summis desiderantes affectibus* papež Inocenc VIII.

Kamilla Bischof, 2020

Figury na obrazech Bischof však představují ženy soběstačné a vzdělané. Dostatečně sebevědomé na to, aby nepodléhaly falešnému moralismu patriarchálně založené kultury či klerikální kontrole v otázce sexuální etiky. Snad dokonce neshledávají ani partnerství či stabilitu manželství jako podstatné pro společenský řád. Spíše upřednostňují intelektuální a kreativní život, možná v ledaščem podobný odhodlanosti a statečnosti žen žijících v klášteře. Dílo nazvané *April (Duben, 2020)* zachycuje ženu během intelektuální činnosti – při studiu a *Wiesenstraße (Luční ulice, 2021)* při tvůrčí práci, kdy vytesává objekt ve tvaru domu. Vsazením obrazů žen do domků mohou být díla též ironickou narážkou na tradiční pojetí ženské role ve smyslu péče o domov a jeho zkrášlování.

Samotná instalace obrazů však v mnohém na dějiny církevního umění navazuje, zejména pak na raně a vrcholně středověké umění. Domky – podstavce děl fungují jako metafora Domu Božího zkrášleného malbou. Tuto estetickou funkcí obrazům připsal spis *Libri Carolini* z konce 8. století, který zadal svým teologům císař Karel Veliký. Podle dokumentu má umění celkem tři funkce, vedle zmíněné zdobné je to důležitost obrazu jako literatury negramotných – *scriptura laicorum*, a nakonec role v připomínání památky světců i Boha, aniž by jej ovšem zachycovaly tak, jak v ikonách vyžadovali teologové východu.⁴ Spis definoval základ tradice, jež měla alespoň částečně vyřešit spor o uctívání obrazů a v níž západ pokračuje v příštích několika stoletích (například stanoviska se v modifikované úpravě objevují u Bernarda z Clairvaux či Mistra Jana Husa).⁵

Bischof

Kamilla Bischof (narozena 1986, Graz) žije a pracuje v Berlíně. Její tvorba byla doposud představena mnoha samostatnými výstavami (např. *Am Fuße der großen Stehlampe*, Galerie Meyer Kainer, Vídeň, 2020; *SCHÖN VERMÄHLT*, Künstlerhaus, Graz, 2019; *Turm Frisur*, Halle für Kunst und Medien, Lüneburg, 2017; *Cosmetic Songs*, Sandy Brown, Berlín, 2017) i na výstavách skupinových (např. *Netz Werke*, Galerie Crone, Vídeň, 2020; *Malerei aus der Sammlung der Stadt Graz*, Rakouské kulturní fórum, Záhřeb, 2020; *Paint, also known as blood*, Muzeum moderního umění, Varšava, 2019; *Der Hausfreund*, Heiligenkreuzer Hof, Vídeň, 2019 ad.).

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Kamilla Bischof, 2020

Regula Benedicti, Řehole

Benediktova, Praha 1998, s. 33.

Ibidem, s. 49.

Jana Opočenská,

Obraz ženství a mariologie, in Blanka

Knotková-Čapková a kol., Obrazy

ženství v náboženských kulturách, Praha

a Litomyšl, 2008, s. 83.

Jan Royt, Úcta k obrazů

a Libri Carolini in Alexandr Matoušek,

Lenka Karfíková (eds.), Posvátný obraz

a zobrazení posvátného, Praha 1994, s. 78–79.

Ibidem.

Ivan Folleti a Pavla Tichá,

Když se obrací říše, in Chiara Bordino

(ed.), Teorie obrazu v raném křesťanství?,

Brno 2020, s. 19.

Hana Hlaváčková,

Zobrazení posvátného, in Matoušek,

Karfíková, Posvátný obraz a zobrazení

posvátného, s. 83.

Ibidem.

^[1] Tvorba Kamilly Bischof se pohybuje mezi pozorováním každodenní reality a propracovaným imaginárním světem vlastní fantazie, v němž se objevují zvířata, florální motivy nebo lidské postavy ve formě určité alegorie

Jesse

Multimediální tvorba Jesse Darling polemizuje se zranitelností lidského těla a myslí, jež může být obzvlášťě křehká z pohledu genderové problematiky. Ta je ve společnosti a v některých náboženstvích konzistentně citlivou oblastí, od postavení žen v (církevní) hierarchii po práva na svobodnou volbu interrupce nebo otázky genderových menšin. Zvláštní náboženské restrikke se od pradávna vytvářely zejména kolem ženské tělesnosti a sexuality, které například starší pojetí křesťanské nauky vidělo prizmatem znečistění a čistoty. K tomu se odkazovala různá doporučení v odlišných obdobích, jako byly zákaz sňatků během postu, posuzování sexuálního aktu mezi manželi coby lehkého hříchu či očišťování žen po porodu a mýtus ohledně menstruace.¹

Mýty a legendy s důrazem na relikť síly se stávají metaforou pro vlastní zkušenosti Jesse Darling, převedené do instalací, soch, kreseb i autorských textů. Vhodným příkladem je relativně rozsáhlý cyklus vztahující se k postavě křesťanského myslitele a církevního otce sv. Jeronýma. Zahrnuje i dílo z roku 2018 *Our Lady Batman of the Empty Center (temporary relief) (Panna Marie Batman prázdného středu [dočasný reliéf])* vystavené v broumovském klášterním kostele sv. Vojtěcha. Do souboru pronikají otázky sexuality, objektivizace žen, diskriminace LGBTQIAPK+ komunity i intimita erotických představ, odkazující k vlastní subkultuře autorky. Výchozím materiálem jsou všední obyčejné materiály, mnohdy v objektech různě pokřivené a „zraněné“, reprezentující boj za vlastní autonomii. Soubor autorka představila na samostatné výstavě v Tate Britain (*The Ballad of Saint Jerome*, 2018–2019) nebo například na 58. benátském bienále (2019). Výstavu v Tate Modern doprovodila Darling korespondencí s reverendkou Christinou Beardsley, jež sama prošla změnou pohlaví. Epistolární forma byla zvolena s ohledem na historický způsob teologické komunikace. Pro výstavu *Ora et lege* ji uvádíme v rozšířené verzi.

Svatý Jeroným (cca 347–420) je znám zejména díky Vulgatě (překlad bible z původních jazyků do latiny), jež přispěla k dalšímu šíření svatého písma. Jeho literární a překladatelské dílo bylo rovněž jedním z inspiračních zdrojů pro Benedikta při psaní řehole.²

Tematickým středem série Jesse Darling se stala legenda o sv. Jeronýmovi, která vypráví o tom, jak Jeroným vytáhl lvovi z tlapy trn, čímž jej zachránil. Lev jej poté z vděčnosti věrně doprovázel po zbytek života. Darling tento příběh nahlíží nejen jako výraz šlechetnosti a dobrosrdečnosti, ale rovněž jako připomenutí síly a uplatnění svrchovanosti, jež má za následek domestikaci, podmanění si divoké přírody nebo obecně jinakosti. Impulsem se stalo autorčino tehdejší neurologické onemocnění omezující pohyb pravé paže, v rámci něhož došla k prozření, že jí „ani všichni svatí nepomůžou“³ Její onemocnění – symbolická rána lva – se stává ránou Jeronýmovou – potažmo celého světa. Zpočátku dojemný příběh se mění v hierarchický vztah založený na kompromisu, závislosti či bezmezné víře jedince ve vyšší strukturu a řád. Ať už na vrcholku pyramidy stojí patriarcha, imperialista, rasista, taxonom nebo praktik medicínsko-psychiatricko-diagnostického průmyslu.⁴ Jeroným slovy autorky symbolizuje „akademii, církev a muzeum, kde je status quo zachováván v rukavičkách v podobě mírného násilí“⁵

Dílo *Our Lady Batman of the Empty Center* působí v jeronýmovském cyklu zdánlivě osamoceně, neboť v jeho

centru stojí postava Ježíšovy matky Panny Marie vztažovaná ke komiksové figuře Batmana, jehož pochmurný vzhled je dán pro něj typickým kostýmem. Rané Batmanovy příběhy byly temné a násilné, na přelomu čtyřicátých a padesátých let se změnily v přátelštější a exotičtější, později interpretované v asociaci s gay kulturou. Matka boží je zde zobrazena jako genderově neutrální, v kontextu mainstreamového smýšlení tedy relativně jako záporná postava. Její tvář maskuje křehký plást stříbrné fólie, natržení v několika částech odkrývá spodní vrstvy jako možnou symboliku trans procesu, přechodu mezi identitami.

Obrázky tištěné na stříbrné fólii byly předmětem soukromé zbožnosti zlaté éry barokního poutnictví. Poutníci si je odnášeli z poutních procesí jako *devocionálie*, mezi které patřily předměty jako kopie milostných soch a obrazů, medailonky, podmalby na skle a zejména svaté obrázky tištěné na různých materiálech: papíru, pergamenu, na cínové nebo na zmíněné stříbrné fólii.⁶ Z hlediska úcty byl fenoménem barokního období mariánský kult, snad nejrozšířenějším typem milostné úcty se stala Immaculata – Panna Maria neposkrvněného početí.⁷ V případě benediktinů se jednalo o typ Panny Marie benediktinských rozkoší (*Delitiae benedictinae*). Šlo o kopii zobrazení Bohorodičky, jež zdobilo dům římské rodiny Aniciů, odkud zakladatel benediktinského řádu sv. Benedikt z Nursie pocházel.⁸

Vystavený objekt *Our Lady Batman of the Empty Center* pohlíží na složitý vývoj mariologie jako integrální součásti teologie. Vznik a rozvoj mariánského kultu v pozdním starověku znamenal oživení feminního rozměru posvátna, od počátku v křesťanství spojeného s představou boha spasitele v podobě muže.⁹ Kult se rozvíjel zejména v místech s tradicí antických panenských bohyně.¹⁰ Dokládá tak interakci nového náboženství s pozdním starověkem, ve smyslu kontinuity kultu ženského božstva, například typu bohyně „Velké matky“ existující v lidovém prostředí nebo typologické blízkosti staroegyptské Isidy a Marie, zvláště v podobě Matky s ditětem (Isida s malým Hórem v náručí).¹¹ Existuje rovněž spojení mezi kultem Panny Marie a ženským svěcením potvrzujícím, že ženy v pozdně antických církevních komunitách zastávaly aktivní roli, nicméně byly z liturgického prostoru postupně vytlačeny.^{12, 13} Neblahý vývoj mariologie však vyzdvihl Pannu Marii nad ostatní ženy jako symbol panenství, ženské sexuální zdrženlivosti a mytologizací jako protiklad hříšné Evy.¹⁴ Církevní otcové zdůrazňovali její dokonalost a pokoru, Justin (cca 100–165) a Ireneus (130–202) ji nazývali „novou Evou“, jež svou poslušností napravila Eviny hříchy spáchané v zahradě rajské.¹⁵ Rovněž svatý Augustin (354–430) mluvil o vítězství Marie nad hříchy s pomocí nadpřirozené milosti.¹⁶ Ikonografie Panny Marie ovlivňovala společnost v jejím celku a mohla se promítnout ve zdrženlivosti žen v procesu emancipace.¹⁷

Kult Matky boží v historických epochách zaznamenal mnohokrát značný rozkvět, přesto nezanechal žádné reálné důsledky pro náboženský ani sociální status žen v křesťanské kultuře.¹⁸ Ženy dnes mohou být zasvěcené jako řeholnice nebo zasvěcené panny, ale nejsou aktivní součástí církevní hierarchie a stojí mimo posvátný prostor.¹⁹ K podnětnému kritickému zhodnocení mariánského kultu došlo s feministickými teologickými proudy, které pod vlivem druhé vlny sekulárního ženského hnutí

Darling

Jesse Darling (narozena 1981, Oxford) žije a pracuje v Berlíně a v Londýně. Její tvorba byla doposud představena mnoha samostatnými výstavami (např. *Gravity Road*, Kunstverein Freiburg, 2020; *Selva Oscura*, Galerie Sultana, Paříž, 2019; *Art Now: The Ballad of Saint Jerome*, Tate Britain, Londýn, 2018; *Support Level*, Chapter NY, New York, 2018; *Armes Blanches*, Galerie Sultana, Paříž, 2017) i na výstavách skupinových (např. Kunstpreis *der Böttcherstraße Prize*, Kunsthalle Bremen, Brémy, 2020; *The Same Room: Julie Becker in Dialogue*, Galerie Neu, Berlín; *Transcorporealities*, Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem, 2019; *Running Room*, Horse and Pony, Berlín; *Les Ateliers de Rennes*, Biennale d’Art Contemporain, Rennes, 2018; *Bread and Roses*, Muzeum moderního umění, Varšava, 2016; *EXTINCTLY Marathon*, Serpentine Gallery/Online, Londýn, 2014 ad.). V letech 2019 a 2017 vystavovala na hlavní výstavě bienále v Benátkách.

^[1] Charles Taylor, *Sekulární věk*, Praha 2013, s. 147–162, především s. 148.

^[2] V řeholi se objevují například odkazy na Pachomiovu řeholi, jejíž vliv vzrostl poté, co ji roku 404 přeložil Jeroným do latiny. Srov. *Regula Benedicti, Řehole Benediktova*, Praha 1998, s. 28.

^[3] https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-44-autumn-2018/jesse-darling-art-now, vyhledáno 17. 6. 2020.

^[4] Ibidem.

^[5] Ibidem.

^[6] Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2007, s. 214.

^[7] Ibidem, s. 211.

^[8] Dnes se toto vyobrazení nachází v kostele San Benedetto in Piscinula v Rímě.

^[9] Iva Doležalová, *Vznik kultu Marie v kontextu pozdního starověku*, in *Religio*, IV/2, 1996, s. 149.

^[10] Royt, *Slovník biblické ikonografie*, s. 194.

^[11] Ibidem, s. 149–156,

především s. 153.

^[12] Ivan Foletti, *Ženy u oltáře. Nikdy?*, Brno 2018, s. 9.

^[13] Ve snaze vymezit vlastní identitu se křesťanství stalo postupně nesnášenlivým vůči pohanské kultuře a různým herezím – kritizována je sekta Kollyridian uctívající Pannu Marii na téměř stejné úrovni jako Krista nebo raně křesťanské heretické hnutí montanismus, které se objevilo v polovině 2. století v Malé Asii s důrazem na extázi a proroctví a v němž ženy hrály nezastupitelnou roli. Viz Doležalová, *Vznik kultu Marie v kontextu pozdního starověku*, s. 155.

^[14] Jana Opočenská, *Obraz ženství a mariologie*, in Blanka Knotková-Capková a kol., *Obrazy ženství v náboženských kulturách*, Praha a Litomyšl 2008, s. 85.

^[15] Ibidem.

^[16] Ibidem.

^[17] Tomuto tématu se věnuje Ivan Folletti ve druhé kapitole své knihy *Ženy u oltáře. Nikdy?*.

^[18] Ibidem, s. 156.

^[19] Foletti, *Ženy u oltáře.*

^[20] *Nikdy?*, s. 9.

^[21] Opočenská, *Obraz ženství a mariologie*, s. 97.

^[22] Ibidem, s. 85–86.

^[23] Ibidem, s. 86.

^[24] https://bravenewwhat.org/content/1-work/3-texts/1-art-now/art-now.pdf, vyhledáno 17. 6. 2020.

^[25] Téma Jesse Darling probírá v korespondenci s reverendkou dr. Christinou Beardsley, in https://bravenewwhat.org/content/1-work/3-texts/1-art-now/art-now.pdf, vyhledáno 17. 6. 2020.

začaly vznikat ve druhé polovině 20. století.²⁰ Vyznačují se respektem k ženám, pozitivním vztahem k vlastnímu tělu a odmítáním stereotypních obrazů ženství, včetně Mariina moralizujícího obrazu zdůrazňujícího její poddanost. Postupně vyvstalo několik pozic, z nichž některé pohlížejí na Marii jako znásilněnou patriarchátem (Mary Daly), tajnou křesťanskou bohyni (Christa Mulack) či kladou důraz na hlubinně psychologický aspekt a personifikaci mateřského prvku Božství (Maria Kassel).²¹ Křesťansky orientované feministické teoložky přistupují k Marii bez její deifikace, snaží se nalézt biblicky fundovanou a ekumenicky přijatelnou formu mariologie (např. myslitelky Rosemary Radford Ruether, Catharine Halkes ad.).²²

Začlenění Panny Marie do cyklu o sv. Jeronýmovi lze interpretovat jako příspěvek k feministické teologii a jako vyústění narážek Darling na Vulgatu a na Jeronýmova specifická lingvistická rozhodnutí, kterých si autorka zvlášt všímá (například vztahu mezi slovy hanba a žena, jež se po Jeronýmově překladu bible stala určitými synonymy).²³ Zvažuje je jako zásadní příspěvek k genderové nerovnosti a ospravedlnění misogynie v církví i mimo křesťanskou kulturu.²⁴

Jesse Darling

Our Lady Batman of the Empty Center (Temporary Relief) / Panna Marie Batman prázdného středu (dočasný reliéf), 2018

sprej a inkoust na hliníku a dřevě, papírový kelímek, hřbitovní květiny, plátkové zlato, návleky na prsty, samolepky na EKG, obaly od náplastí, plexisklo 134 × 65 × 25,5 cm zapůjčeno s laskavým svolením autorky a Arcadia Missa Gallery, Londýn

Liam

Východískem místně specifické instalace Liama Gillicka v refektáři broumovského kláštera je zde umístěná kopie Turínského plátna. Jedná se o repliku posmrtného rubáše, do něhož bylo dle tradice zahaleno Kristovo tělo po sejmutí z kříže.¹ Na plátně zůstal patrný otisk mužské postavy nesoucí rány, jež odpovídají evangelijním zprávám o Ježíšově umučení a smrti. Údajné originální Turínské plátno je uložené v katedrále sv. Jana Křtitele v Turíně a platí za jednu z nejvýše vážených relikvií katolické církve (spolu s hřeby z kříže a trny z Kristovy koruny). Vyjímá se jen při zvláštních příležitostech; například v roce 2021 byla o Velikonocích umožněna jeho on-line prohlídka, jež měla povzbudit věřící v těžkých časech celosvětové pandemie. Turínské plátno patří k nejmedializovanějším relikviím a o jeho autenticitě se dlouhodobě diskutuje. Sama katolická církev je zdrženlivější k uznání existence jeho přibližně čtyřiceti kopií. Projekt Liama Gillicka se zabývá otázkou, kde leží dělicí čára mezi fikcí a informací, originálem a replikou, a zmíněné pojmy vysvětluje na základě podobenství a apropriace děl jiných autorů. Tyto strategie jsou důsledkem autorova dlouhodobého zájmu o principy interiérového designu a architektury, jejichž utilitárnost interpretuje v rámci kritického uměleckého diskurzu jako výchozí mechanismus při posuzování toho, co umění může a nemusí být.² Tvrdí, že jsme zajatci scénáře pozdního kapitalismu, a ve svých realizacích předkládá zájem o složité kapitalistické způsoby výroby a komplexní oběh mocenských vztahů v neoliberálním světě.³ Mnohdy odkazuje na historické postavy a ideologické pojmy, které vytrhává z původního kontextu a vkládá je do alternativních scénářů. Reaguje tak na fakt, že lidská společnost je vytvářena legendami, nehmotnými fenomény formovanými vyššími hierarchickými strukturami a ideologiemi, například příběhem Krista a křesťanstvím obecně.⁴ My jako jedinci v těchto předepsaných scénářích žijeme a nevědomě jim přizpůsobujeme své životy.⁵

V případě realizace v klášteře si Gillick přivlastňuje dílo věhlasné modernistické designérky Eileen Gray. Po její smrti se práce autorky, podobně jako tvorba jiných velkých osobností, posunula od ideálu designu jako demokratického a dostupného média k artefaktům draženým v aukcích nebo prodávaným jako sběratelské kousky ve specializovaných galeriích.⁶ Přesto většina renomovaných modernistických designérů během svého života zápasila s neuznáním ze stran uměleckých institucí. Práce Eileen Gray dlouhá léta nebyla zařazena do stálé sbírky MoMA.⁷ Historicky však není prolínání užitého a volného umění ničím výjimečným. V minulosti se obě disciplíny vzájemně doplňovaly, ovlivňovaly nebo působily vedle sebe. Střetávaly se v interiérech středověkých gotických katedrál a barokních staveb nebo v projektech vídeňské secese, v dílnách umělecké školy Bauhaus, v prostředí poválečné italské avantgardy či v díle Marcela Duchampa nebo v tvorbě umělců pop artu.

Pomyslný střed instalace *Three Borrowed Gray Rotations (Tři rotace vypůjčené od Eileen Gray, 2021)* tvoří celkem šest kusů nábytku, jedná se o apropriaci ikonického návrhu stolu Eileen Gray, jež Gillick doplnil vlastní stoličkou. Původní návrh stolu pochází přibližně z let 1922–1924 a slouží jako víceúrovňový odkládací stolek vytvořený z dřevěných desek, jejichž povrch je opatřen lakem v černé a bílé barvě. Tento návrh je jistou autorčinou poctou architektům nizozemského uskupení De Stijl, zejména Gerritu Rietveldovi, ale i dalším architektům, s nimiž se seznámila během své participace

na *Exposition Française d’Amsterdam: Industries d’Art et de Luxe at the Palais Voir Volksvlijt* v Amsterdamu v roce 1922.⁸ Stůl Eileen Gray má silnou malířskou i sochařskou přítomnost v prostoru, umocněnou souhrou vodorovných a svislých rovin, juxtapozicí černé a bílé barvy a interakcí otevřených prostorů a pevných povrchů. V případě Gillickova zásahu se jedná o drobný posun v proporcích, pro modernistické dílo však exaktních, a rovněž o zásadní proměnu v expozici díla. Původně totiž Gray navrhovala nábytky ve vztahu ke svislým a vodorovným rovinám vnitřních prostor zejména moderní (funkcionalistické) architektury. Design nábytku měl „zapadat“ do stěn a plochých povrchů.⁹ Gillick se soustředí primárně na kontrast, kdy se stůl ocitá v kontextu barokního interiéru v diametrálně odlišné pozici po formální i obsahové stránce. Objekt moderní výroby stojí samostatně na pozadí barokní zdobnosti a ruční práce. Čisté plochy lze sledovat ze všech stran a hmota tří stolů má vyrovnávat „tíhu“ zčernalé olejomalby zdobící střed klenby refektáře.

Stůl

Na deskách stolů leží nová publikace *Between Fable and Parable (Mezi bajkou a podobenstvím, 2021)*. Jejím pojetím Gillick volně odkazuje na vůbec první autorskou knihu umělce Johna Baldessariho *Ingres and Other Parables* (1972) připomínající formou nástěnný kalendář. Geneze Baldessariho knihy je zaznamenána ve starším zápisníku, kde si poznamenal: „Vyprávějte příběhy jako Ježíš.“ Jeho příběhy měly být morálním vyprávěním pro čerstvé absolventy uměleckých škol a v podobě deseti podobenství v obrazech i slovech představují úskalí spojená se vstupem do profesionální umělecké komunity.¹⁰ Stejně tak u Gillicka je kniha konceptuálním dílem. Pro krátké verbální podobenství si vypůjčuje postavy zvířat z (Ezopových) bajek, jež nacházejí své dvojníky v korporátním světě, v jednotlivých pracovních pozicích nebo v configurační databázi. Rozměry (15 × 10 cm) kniha připomíná modlitebni knížky určené k soukromé modlitbě.

Stůl

V dnešní postmediální době se výtvarné umění a design vyvíjejí nadále odděleně, přestože mnohdy využívají podobné principy a strategie. Gillicka konkrétně zajímají otázky recyklace, renovace a odkaz nábytkového designu jako přenašečů modernistické DNA.¹¹ Uplatňuje způsoby práce, které francouzský umělecký kritik a kurátor Nicolas Bourriaud pojmenoval pojmem *postprodukce*, označující tendenci jisté skupiny umělců, již se od počátku devadesátých let stále více uchýlovali k reinterpretaci a reprodukci děl jiných autorů, potažmo používání již existujících kulturních produktů (velmi často právě forem doposud opomíjených).¹² Vhodným příkladem může být Gillickova práce s nábytkovým designem a ikonickým produktem Eileen Gray. Podle autora může tvorba kvazi-designu přinést uměleckému diskurzu zajímavé podněty a formulovat nový okruh otázek souvisejících s vývojem.¹³ Autorovo uvažování pomáhá vysvětlit Bourriaudův pojem vztahová estetika (1998), který v sobě ostatně zahrnuje i Gillickovu tvorbu. Umělcům (vztahové estetiky) v prvé řadě nezáleží na realizaci konkrétních objektů, jde jim spíše o vytváření redukované komunikační situace a nových vztahů.¹⁴

Gillick

Liam Gillick (narozen 1964, Aylesbury) žije a pracuje v New Yorku. Jeho tvorba byla doposud představena mnoha samostatnými výstavami (např. *Redaction*, Casey Kaplan, New York, 2020; *Horseness is the Whatness of Allhorse*, Taro Nasu, Tokio, 2020; *Standing on Top of a Building: Films 2008–2019*, Museo d’Arte Contemporanea Donna Regina, Neapol, 2019; *The Light is no Brighter at the Centre*, CAC, Vilnius, 2017) i na výstavách skupinových (např. *Drawing 2020*, Gladstone Gallery, New York, 2020; *Museum for Preventive Imagination – Editorial*, MACRO, Řím, 2020; *Age of You*, Museum of Contemporary Art, Toronto, 2019; *Fly me to the Moon. 50 Jahre Mondlandung*, Kunsthaus Zürich, Curych, 2019; *Trix & Robert Haussmann. The Log-O-Rithmic Slide Rule: A Retrospective*, KW Institute for Contemporary Art, Berlín, 2018; *How to Live Together*, Kunsthalle Wien, Vídeň, 2017; *John Latham – A World View*, Serpentine Gallery, Londýn, 2017 ad.). V roce 2009 Gilick reprezentoval Německo na 53. bienále v Benátkách. V roce 2002 byl nominován na umělecké ocenění Turner Prize.

^[1] Broumovská kopie byla nalezena roku 1999 v dřevěné schránce v kostele sv. Vojtěcha nad kaplí sv. Kříže za zlaceným štukovým věncem s nápisem Sancta sindon (Svatá látka). Z přiložené průvodní listiny je zřejmé, že plátno daroval v roce 1651 turinský arcibiskup Julius Caesar Bergiria benediktinskému mnichu a opatu u sv. Mikuláše na Starém Městě pražském, pozdějšímu pražskému arcibiskupovi Matouši Ferdinandu Sobkovi z Bilenberka. Ten ji za svého života věnoval broumovskému klášteru. V dokumentu je uvedeno, že replika byla pořízena při slavnostním obřadu okopírováním obrazu z „pravého“ Turínského plátna a svátost jí byla dodána přiložením k originálu. Uprostřed plátna je nápis Extractvm ab Originali (vystaženo z originálu). Kopie je v refektáři vystavena na čelní stěně a dominuje celé místnosti.

^[2] Liam Gillick, A Complex of Thin Metal Rods Rehashed Art and Structured Discourse, 2017, in Liam Gillick, Half a Complex, Berlin 2019, s. 63–65.

^[3] Nicolas Bourriaud, Postprodukce, Praha 2004, s. 39.

^[4] Ibidem.

^[5] Ibidem.

^[6] Deyan Sudjic, The Language of Things, Londýn 2009, s. 210.
^[7] Stalo se tak až v momentě, kdy to bylo nevyhnutelné z hlediska rovnocenného zastoupení obou pohlaví. Viz Sudjic, The Language of Things, s. 187.
^[8] https://exhibitions.bgc.bard.edu/eileengray/catalogue/#objects, vyhledáno 17. 3. 2021.

^[9] Ibidem.

^[10] Srov. Meg Cranston, Hans Ulrich Obrist (eds.), More Than You Wanted to Know about John Baldessari, Berlín 2013.

^[11] Liam Gillick, A Complex of Thin Metal Rods Rehashed Art and Structured Discourse, 2017, in Gillick, Half a Complex, s. 63.

^[12] Bourriaud, Postprodukce, s. 3.

^[13] Gillick, Half a Complex, s. 63.

^[14] Nicolas Bourriaud, Časoprostor v umění devadesátých let, in http://www.divus.cc/praha/cs/article/relational-aesthetics-part-3, vyhledáno 5. 5. 2020.

L i a m G i l l i c k
Three Borrowed Gray Rotations / Tři rotace vypůjčené od Eileen Gray, 2021
malovaná lakovaná MDF deska
67 × 54 × 52 cm (stůl)
26 × 29 × 29 cm (stolička)
zapůjčeno s laskavým svolením autora a Galerie Meyer Kainer, Vídeň

L i a m G i l l i c k
Between Fable and Parable / Mezi bajkou a podobenstvím, 2021
náklad padesáti knih se 48 stranami
15 × 10 cm
zapůjčeno s laskavým svolením autora a Galerie Meyer Kainer, Vídeň

Martin

Martin Kohout reaguje na stále rostoucí všudypřítomnost digitálních médií a ve své tvorbě kombinuje nové technologie, racionalitu a exaktní vědy s intuicí a poetikou, a to někdy skrze záměrné amatérské použití technologických zařízení. Často pracuje s formátem videa, všedními instalacemi, procesuálními díly a performancemi, které demonstrují určité principy západní civilizace stavící své ideály na rozvoji hi-technologieí a spjaté s nepřetržitým životem on-line – význam časové kontinuity, autenticitu, otázky denního režimu nebo nedostatek fyzického pohybu. Kohoutův umělecký přístup je charakteristický zejména svým pnutím mezi jednoduchostí formy a mírou osobního nasazení – vydávání se všanc skrze svá díla. To se týká zejména jeho performancí. V roce 2013 například pracoval s limitem svých fyzických možností, když sám běžel sedmnáct kilometrů dlouhým Gotthardským tunelem propojujícím dva švýcarské kantony. Z posledních performancí zmiňme například *Acapella ReDeLayered* (2020), která byla intenzivním tancem před publikem. Jeho akce však bývají spíše obráceny do sebe a až na výjimky vznikají bez účasti publika, kterému jsou zprostředkovány v podobě dokumentace. Poetika Kohoutových performancí obsahuje něco z intimních, formálně oprostěných a existenciálně založených akcí sedmdesátých let.

Martin Kohout, 2019

Animované video s názvem *Glare, and then everything stayed the same* (*Záře, a pak všechno zůstalo při starém*, 2021), které Kohout připravil pro knihovnu broumovského kláštera, je jednolitým pohledem do interiéru, jehož prostorové dispozice a jednotlivé prvky asociují sakrální místo. Jde o jakési zpřítomnění prostoru, ve kterém zakoušíme odlišný stav vnímání i vědomí a také určitého bezčasí. Jako důležitý významový prvek zde vystupuje okno barokního tvarosloví, jež je přímým nástrojem světelné inscenace odehrávající se uvnitř místností a rovněž napovídá o denních proměnách za zdmi architektury. Okno tak zprostředkovává alespoň přibližné povědomí o čase, zatímco se v interiéru jemně proměňující scéna ocitá v jakémsi časovém vakuu, které doprovází jednoduchý děj.

Martin Kohout, 2019

Video pracuje s motivem světla ve dvou rovinách. Jednak s významem slova světlo, vystihujícím čistě fyzikální jev, který zakoušíme v každodenním životě a jež nám pomáhá existovat a orientovat se ve světě. A jednak s abstraktní veličinou a kulturně symbolickým odkazem k něčemu, co nás přesahuje a čemu přisuzujeme kvality nadlidského, „božského“ či transcendentálního. Kohoutovi pak záleží na ilustraci momentu, který zažíváme uvnitř sakrální architektury a je akcentován rovněž barokními chrámovými stavbami – práce se světlem v interiéru a jeho dramatický dopad na vnímání velikosti daného prostoru, atmosféry, ale především výjimečnosti místa.¹

Martin Kohout, 2019

Paprsky světla, které ve videu do interiéru přicházejí oknem, jsou sice uměle zinscenovány, ale za použití vyspělých technických pomůcek a návodů, jež cílí na dosažení přirozených světelných efektů a stínů. Proces animace se tak stává určitou metaforou pro manipulaci s prostorem barokními architekty snažícími se navodit světelné jevy, které se podobají těm přirozeně se v přírodě vyskytujícím. Například paprsky slunce procházející korunami stromů nebo prosakující mezi mraky, ale i různé atmosférické úkazy, jako jsou vertikální sluneční sloupy apod. Jedná se o to samé světlo, které existuje

i mimo architekturu a jež nemusíme vždy reflektovat, zatímco v prostředí barokního interiéru sakrální stavby téměř vnímáme jeho tíži, ačkoliv se jedná o něco nehmotného.³

Svatý Benedikt se o světěl zmiňuje v Prologu své Řehole, kde je následování božského světla synonymem pro naslouchání božimu slovu.³ Vychází ze setkání člověka s Bohem na hoře Sinaj nebo Tábor, vyvolávající napříč staletími fascinaci přesahující lidský rozum.⁴ Při vyobrazení těchto scén se objevuje světlo, planoucí oblaka, blesk, coby prostředí scény i (boží) hlas vybízející k naslouchání. Na klenbě broumovského knihovního sálu, v němž je vystaveno Kohoutovo video, je zobrazeno Proměnění Páně na hoře Tábor, kde se Kristus zjevuje třem apoštolům ještě před svým umučením, zatímco rozmlouvá s Eliášem a Mojžíšem a jeho obličej oslnivě zbělel.

Martin Kohout, 2019

Kohoutovo využití barokního stylu připomíná slavnou minulost broumovského kláštera. Přesto si pro scénu vybírá spíše střízlivé materiály a prostředí, dává tak najevo, že se nemusí nutně jednat o chrám, jakožto spíše o provozní prostory kláštera, například část ambitu nebo chodby uvnitř prelatury.

Martin Kohout, 2019

Video je prezentováno v časové smyčce. Hlavní a v podstatě jediná scéna se v ní proměňuje bez jasně zřetelného záměru, co má komunikovat. Podobný pracovní postup autor uplatnil ve starší práci *Frogless* (2019). Jedná se rovněž o animované video, jež zachycuje neúspěšný pokus žáby skočit. Jakási neviditelná překážka jí v tom opakovaně zabraňuje a při neúspěšném skoku je pak slyšet pouze nepříjemný tupý náraz do plochy. Samotný název videa *Glare, and then everything stayed the same* svým prvním slovem (*Glare*) připomíná a volně navazuje na autorovu starší výstavu *Glare Inland, Quiet Attachment* (2011, Exile Gallery). Zbývající část titulu *and then everything stayed the same* je citací z autobiografického díla *The Seven Storey Mountain* trapistického mnicha a kněze Thomase Mertona. Kohout vybral část věty z kapitoly týkající se mládí a studií, kterou aplikuje do názvu jako určitý paradox a agnostickou polemiku ohledně víry nebo jako výraz pochyb o víře obecně, jimiž v určitých fázích prochází každý věřící.

Martin Kohout, 2019

Video, včetně jeho zasazení do prostoru knihovny, bude po zahájení výstavy nasnímáno pro 3D obraz a stane se podkladem pro další Kohoutovo dílo – video kombinující prvky dokumentace a tzv. director’s cut. Obsahovat bude i fiktivní verbální komentář na bázi jakési kritické recenze vlastního, v Broumově vystaveného díla včetně komentářů ke knihovně a k výstavě *Ora et lege*. Reálná výstava tak poslouží jako prostředí i námět pro nové video, jež bude posléze publikované on-line na platformě springs.video. Zvolená forma práce odkazuje na autorovu provázanost jednotlivých projektů často se vzájemně doplňujících. Zároveň je výsledkem jeho netradičního přístupu k práci s textem, kterému se věnuje ve svém malonákladovém vydavatelství TLTRPreß.⁵ Kritický komentář, který bude ve videu zaznívat, pracuje s podobným principem jako Kohoutova starší povídka *Dear Muell*, jež v nakladatelství vyšla ve zvukové verzi v roce 2016. Povídka je fiktivním dopisem zákazníka s hlasem imitujícím Davida Attenborougha, jenž pronáší kritiku vůči imaginárnímu zákaznickému centru.

Kohout

Martin Kohout (narozen 1984, Praha) žije a pracuje v Berlíně a v Praze. Jeho tvorba byla doposud představena mnoha samostatnými výstavami (např. *BATEARS*, spolu s Adrienne Herr, Exile Gallery, Vídeň, 2020; *What if we gave a birth to a frog*, Brno Art Open, 2019; *Victorian Basics and Martian Stories*, spolu s Viktorem Timofeevem, Levy/Delval, Brusel, 2018; *Shade at the Shapes without Names Headquarters*, Polansky Gallery, Praha, 2018; *DungeonTT* , spolu s Larsem TCF Holdhusem, Rupert, Vilnius, 2018; *Hungry*, Wschód, Varšava, 2017) i na výstavách skupinových (např. *Orient 2*, Kunsthalle Bratislava, 2019; *Realism With Aribbon*, Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburk, 2019; *The Undisciplined*, Kreuzberg Pavillon, Berlín, 2018; *Médium: Figura*, Galerie hlavního města Prahy, 2017 ad.). V roce 2017 se stal laureátem Ceny Jindřicha Chalupeckého.

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

Martin Kohout, 2019

¹ Rozhovor s autorem,

² duben 2021.

³ Ibidem.

³ Prolog 9, 13, 43. *Regula Benedicti, Řehole Benediktova*, Praha 1998.

⁴ Ibidem, s. 31.

⁵ Vydavatelství TLTRPreß

založil Martin Kohout v roce 2011 jako platformu pro kolektivní spolupráci, v níž jsou ověřována různá formální pojetí knihy a mísení literárních žánrů. Doposud nakladatelství vydalo kolem dvou desítek knih zahrnujících teoretické publikace či akademické psaní, autorské monografie, komiks, prózu, poezii, ale i experimentální formy textu, jako je e-mailová korespondence. Editorem těchto knih je Martin Kohout či jiní pozvaní autoři.

Martin Kohout

Glare, and then everything stayed the same / Záře, a pak všechno zůstalo při starém, 2021

4K animovaná videosmyčka bez zvuku

zapůjčeno s laskavým svolením autora, Exile Gallery,

Vídeň a Polansky Gallery, Praha

Florian

Pro knihovnu broumovského kláštera vytvořil Florian Meisenberg sérii obrazů pomocí CNC (Computer Numerical Control) zařízení, jež slouží k vytváření strojních výkresů. V principu jde o stroje pracující na základě předem nastaveného programu. Fungují v automatickém režimu, v němž je vykonávána celá řada složitých úkonů bez nutnosti zásahu obsluhy. Meisenberg do procesu buď nezasahuje a nechává stroj permanentním popisovačem vykreslovat precizní simulaci prostoru pomocí pravidelné mřížky po celé ploše plátna, případně pod hlavicí stroje s fixem plátnem záměrně posunuje a narušuje předprogramovaný výsledek. Tehdy vznikají nepravidelné tvary a lehce chaotické kresby, jež jsou zakomponovány do výsledného díla jako vizuální prvky. Vlastnosti tohoto systému (efektivita, kvantitativně vysoká produkce a přesnost v porovnání s ruční malbou, osvobození se od monotónní práce) jsou základní charakteristikou soudobých automatizovaných pracovních postupů a sériové výroby, které autor opakovaně zavádí do oblasti volného umění.

Autor v těchto obrazech pojímá prostor mnoha způsoby, z nichž některé odrážejí vývoj perspektivy v dějinách umění. Jedním z největších skoků v západních dějinách zobrazování je rozdíl mezi středověkou a (raně) novověkou koncepcí obrazu. Středověké vizuální pojetí akcentovalo kontakt s posvátnem (námět byl předmětem úcty i prostředníkem k adoraci Boha) jako primární funkci obrazu, které nevyhovovalo pojetí optické iluze a zobrazení materiálního světa. Výrazem nové koncepce, jejíž vznik se pojí s italskou renesancí, se stala práce s obrazem na základě lineární perspektivy jako výsledku několika proměnných v oblasti kultury a vědy, například zvýšeným zájmem o eukleidovskou geometrii a arabskou optiku či empirické zkoumání přírodních jevů apod. Nová pravidla reflektovala postavení diváka, pozorovaný předmět a obrazovou plochu, která stála mezi nimi. Později se barokní umění, jak je možné sledovat i v knihovním sále, upínalo ke strategiím zobrazit božské a vnějším zrakem nepostihnutelné jevy v rámci viditelnosti a reference našeho světa, k čemuž napomáhala iluzivní perspektivní projekce umožňující malovat na strop „virtuální realitu“. Námětová skladba barokního nástěnného malířství pracuje s metaforickým vnímáním prostoru, v němž to, co nás přesahuje (Kristus, Bůh, světcí, andělé atd.), umísťuje logicky nahoru nad nás, mnohdy do iluzivního vyššího patra architektury, které opticky navazuje na reálnou stavbu. Meisenberg, podobně jako barokní freskaři, pracuje s iluzivností prostoru jako se základní hrou malířské disciplíny, souborem pouček a schémat, podle nichž má být správně konstruován obraz světa. V pojetí autora je tento obraz (de)formovaný absolutním dosahem digitálního světa, nových technologií, nepřetržitého on-line připojení, včetně malých detailů, jako je aktivní použití donedávna nezvyklého pohybu prstu po dotykovém displeji. Automatické přejíždění po ploše, scrollování, klikání atd. jsou pohyby, které konečky našich prstů, jinak zvyklé na uchopování zažívají poprvé.^{1, 2}

Pro knihovnu broumovského kláštera vytvořil Florian Meisenberg sérii obrazů pomocí CNC (Computer Numerical Control) zařízení, jež slouží k vytváření strojních výkresů. V principu jde o stroje pracující na základě předem nastaveného programu. Fungují v automatickém režimu, v němž je vykonávána celá řada složitých úkonů bez nutnosti zásahu obsluhy. Meisenberg do procesu buď nezasahuje a nechává stroj permanentním popisovačem vykreslovat precizní simulaci prostoru pomocí pravidelné mřížky po celé ploše plátna, případně pod hlavicí stroje s fixem plátnem záměrně posunuje a narušuje předprogramovaný výsledek. Tehdy vznikají nepravidelné tvary a lehce chaotické kresby, jež jsou zakomponovány do výsledného díla jako vizuální prvky. Vlastnosti tohoto systému (efektivita, kvantitativně vysoká produkce a přesnost v porovnání s ruční malbou, osvobození se od monotónní práce) jsou základní charakteristikou soudobých automatizovaných pracovních postupů a sériové výroby, které autor opakovaně zavádí do oblasti volného umění.

Tvorba Floriana Meisenberga reflektuje skutečnosti, že náš vztah k zachycování reality se v návaznosti na nové technologie neustále proměňuje. Když pomíneme přemíru digitálních obrazů, jsou to služby virtuálního světa, které v posledních letech výrazně změnily produkci a percepci umění. Z hlediska malířství se za minulou

dekádu objevilo několik vizuálních proudů snažících se reflektovat sílu internetu a prezenci ve virtuální realitě, potažmo v sociálních sítích. Chronologicky nejstarším, alespoň z hlediska mediální reflektovanosti, je zombie formalismus, s vrcholem mezi léty 2011 a 2015.³ Zahrnoval tendence směřující k reduktivním malířským postupům a přímočarosti (formalismus), návratu a oživení (zombie) odsunutých či polozapomenutých původních malířských principů, zejména abstraktního expresionismu.⁴ V souvislosti s tímto směrem se poprvé začalo uvažovat o tom, do jaké míry ovlivňuje prohlížení obrazů na Instagramu nebo sociálních sítích obecně jejich samotnou podobu. Jedním z viditelných představitelů zombie formalismu byl právě Meisenberg, jehož tvorba však daleko přesahuje hranice tradičního využití plátna. Ve svých výstavních projektech staví malovaný obraz vždy do středu komplexní instalace, zahrnující, vedle zmíněné malby, mnohdy digitální simulace zažívané prostřednictvím brýlí pro virtuální realitu či obrazovky. Virtuální realita se pro autora stává plnohodnotným nástrojem tvorby a demonstrací schopnosti užívat nové technologie, a to ne nutně racionálním způsobem, ale spíše jako poetickou obrazovou básně.

Florian Meisenberg

Veškerá simulace prostoru (virtuální realita, metoda skybox, stroje CNC atd.) je tak v obrazech Meisenberga nepřetržitě vystavena neustálému „zploštění“, které s digitální verzí běžně zažíváme. Zploštění prostoru může být i metaforou pro určité zkreslení reality a její manipulace prostřednictvím sdělovacích prostředků. Na to reaguje dílo ve formě programu *Blowing from the West, Fallen Leaves, Gather in the East (Spadané listí nafoukané ze Západu se hromadí na Východě)* z roku 2016, který doplňuje Meisenbergovy vystavené obrazy. Tento software využívá všechny dostupné soubory archivu Wikileaks, neziskové mediální společnosti, která postupně zveřejňuje utajené vládní dokumenty, přičemž využívá internet k zachování anonymity a nevystopovatelnosti svých zdrojů. Na základě předem naprogramovaného algoritmu Meisenbergův software z archivu vybírá slova a věty, z nichž pokaždé vytváří nové odstavce. Ty se před námi postupně vyjevují jako ručně psaná projekce ve formě určitého poselství nebo vyznání. Dosahuje toho pomocí mnohdy absurdních asociací, připomínajících svojí formou autorovy manifesty či jakési volné básně publikované s reprodukcemi děl nebo s fotografiemi ze života, které Meisenberg zveřejňuje na svém instagramovém účtu.

Florian Meisenberg

Obrazy s prostorovou mřížkou jsou v knihovním sále instalovány přímo na regály s knihami, aby obrazně řečeno simulovaly nekonečnou šíři archivu – vědomosti, zkušenosti a příběhy, které jsou v rozsáhlých konventních knihovnách uloženy. Způsob instalace odráží fakt, že knihovny benediktinů jsou knihovnami pansofickými snažícími se obsáhnout veškeré vědění lidstva. Podobně jako dnes internet, který si nárokuje být primárním zdrojem informací. Broumovská knihovna vznikala postupně od založení kláštera ve 14. století, její rozvoj pak probíhal zejména v 17. a 18. století, kdy místní opati spolupracovali se širokou sítí nákupčích, pokrývající celou střední, západní a jižní Evropu, a doplňovali fond o nové i starší výtisky.⁵ V první polovině 18. století prošla prelatura kláštera zásadní modernizací v podobě vrcholného baroka. Meisenbergovy obrazy se tak v sále setkávají s monumentálně pojatým barokním interiérem.

Meisenberg

Florian Meisenberg

Florian Meisenberg (narozen 1980, Berlín) žije a pracuje v Berlíně a v New Yorku. Jeho tvorba byla doposud představena mnoha samostatnými výstavami (např. *one-hundredfortythousandonehundredsixtyhourslater*, Kunstparterre, Mnichov, 2020; *Electric Forest (Bowery)*, Simone Subal, New York, 2020; *Pre-Alpha Courtyard Games (raindrops on my cheek)*, Zabłudowicz Collection, Londýn, 2019; *Complimentary Blue*, spolu s Annou K. E., Kunstpalais Erlangen, 2019; *Deep Tissue*, Berlínskej model, Praha, 2019) i na výstavách skupinových (např. *Jetzt!*, Deichtorhallen, Hamburk, 2020; *Zoom*, Sammlung Philara, Düsseldorf, 2020; *Jetzt!*, Kunstsammlung Chemnitz, 2019; *Link in Bio*, Museum der Bildenden Künste, Lipsko, 2019; *VR360: Nausea*, Zabłudowicz Collection, Londýn, 2018; *Hello World! Online Art*, Kiasma, Helsinky ad.).

Florian Meisenberg



Florian Meisenberg *A Room with a View (What Time Is) / Pokoj s vyhlídkou (Co je čas)*, 2021, strojem ovládaný permanentní popisovač, olej na plátně 137 × 137 cm, zapůjčeno s laskavým svolením autora a Wentrup Gallery, Berlín

Florian Meisenberg

Florian Meisenberg *Blowing from the West, Fallen Leaves, Gather in the East / Spadané listí nafoukané ze Západu se hromadí na Východě*, 2016, maxpatch, algoritmická simulace, vyvinuto ve spolupráci s Tommy Martinezem, NYC, zapůjčeno s laskavým svolením autora a Wentrup Gallery, Berlín

Florian Meisenberg



Knihy jsou v sále rozmístěny do třiceti tří skříní v jednotném šedo zeleném provedení s dekorativními nástavci. Ty uvádějí oblast vědění, k níž knihy uložené v daných regálech patří. Způsob jejich umístění ve skříní byl také záležitostí estetiky – sestava knih se odvíjela od formátu, typu a barevnosti vazby, stávala se zároveň dekorací a musela ladit oku.⁶ Meisenbergova díla jsou upevněná přímo na tyto „stěny“ knih a mají prostřednictvím hry s perspektivou vytvářet iluzi prostoru, ale slouží i jako metafora lidského vědění, které je samo o sobě kolektivně sdíleným archivem. Knihovna tak poskytuje kontext a rovněž rámuje fyzické prostředí, se kterým Meisenberg volně pracuje jako s výstavní síní.

¹ Tomuto novému dotyku se věnuje Omar Kholeif ve své publikaci *Goodbye World* (Berlín 2018, s. 133.)
² Výše zmíněné době ilustruje autorův webový projekt, vlastní stránky, které k prezentaci tvorby využívají předem naprogramovaný algoritmus vyhledávající na internetu obsah spojený s jeho jménem, jenž se zde mísí s reprodukcemi jeho děl. Tento materiál vystupuje z hlubin internetu a tvoří pozadí pro abstrakci, která vzniká pohybem prstu po displeji. Abstrakci, jež se na displeji objeví, je možné kdykoliv zaznamenat v podobě screen shotu, a je rovněž automaticky archivována do systému. Meisenberg s tímto materiálem hodlá pracovat dál. Viz www.florianmeisenberg.com.

³ Autorem termínu *zombie formalismus* je americký kritik umění a umělec Walter Robinson, který jej použil ve své eseji *Flipping and the Rise of Zombie Formalism*, publikované v dubnu roku 2014, in Artspace, https://www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/the_rise_of_zombie_formalism-52184, vyhledáno 2. 4. 2016.

⁴ Ibidem.

⁵ Anna Holešová, *Obsahová skladba broumovské knihovny na příkladu starých tisků* in Martina Bolom-Kotari (ed.), *Knihovny benediktinských klášterů Broumov a Rajhrad*, Broumov 2019, s. 61.

⁶ Jiří Kolda, *Osudy broumovské konventní knihovny v Broumově* in Ibidem, s. 23.

Florian Meisenberg *Im tollen Wahn hatt ich dich einst verlassen, Ich wollte gehn die ganze Welt zu Ende, Und wollte sehn, ob ich die Liebe fände, Um liebevoll die Liebe zu umfassen. Die Liebe suchte ich auf allen Gassen, Vor jeder Türe streckt ich aus die Hände, Und bettelte um g'ringe Liebesspende – Doch lachend gab man mir nur kaltes Hassen. Und immer irrte ich nach Liebe, immer Nach Liebe, doch die Liebe fand ich nimmer, Und kehrte um nach Hause, krank und trübe. Doch da bist du entgegen mir gekommen, Und ach! was da in deinem Aug' geschwommen, Das war die süße, langgesuchte Liebe.*

Bláhově jsem tě opustil na své pouti A chtěl jsem dojít až na konec světa. Hledal jsem lásku celá dlouhá léta A věřil, že ji mohu obejmouti. Za láskou šel jsem, již se srdce rmoutí, Žebrał o úsměv, který na rtech vzkvétá, Ruce k ní vztahoval, bylo však po ní veta – A chladné zášti nesved' jsem uniknouti. Stále jsem, stále po lásce marně toužil, Za láskou bloudil a těžce se tím soužil, Až jsem se vrátil domů sám a chorý. Tehdys mi vyšla vstříc a na otázku, Co mě dál čeká, dalas mi sladkou lásku, Tu vzácnou lásku, která přenáší hory. (přel. Antonín Pešek)

2021, strojem ovládaný permanentní popisovač, třpytivý akryl a olej na plátně 127 × 127 cm, zapůjčeno s laskavým svolením autora a Wentrup Gallery, Berlín

Slavs

Zakladatele benediktinského řádu svatého Benedikta z Nursie prohlásil papež Pavel VI. v roce 1964 za patrona Evropy. Přál si zdůraznit význam jeho role v kulturní, vzdělanostní i křesťanské kultivaci evropského kontinentu. Co znamenalo být patronem Evropy na jejím počátku a co to představuje dnes? Jaké hodnoty, symboly a ideály se zachovaly z minulosti a co se změnilo? Soubor čtyř podmaleb na skle vytvořené uskupením Slavs and Tatars kriticky polemizuje s hluboce zakořeněnými stereotypy o národní identitě, moci, jazyce a náboženství.

Slavs and Tatars je mezinárodní kolektiv či přesněji řečeno platforma, jejíž členové vystupují anonymně a pracují jako jeden organismus. Snahou je nekonvenční přístup k výzkumu kulturní rozmanitosti geografické oblasti rozpínající se „východně od bývalé Berlínské zdi a na západ od Velké čínské zdi“¹. Platforma vznikla v roce 2006 jako knižní klub, jehož aktivity se z počátku soustředily zejména na výzkum jazyka a práce s knihou. Dnes se ale těmto tématům věnují prostřednictvím různých médií. Pořádají přednášky, vydávají vlastní publikace, vytvářejí komplexní umělecké instalace a jako kurátoři připravují výstavy. Forma klubu byla na počátku ideálním způsobem jak odmítnout jakékoliv hierarchie, které jsou přirozeně konstituovány v akademickém prostředí či v kulturních institucích.² Ve své tvorbě pomocí satirického humoru, ne nepodobnému přístupu různých nonkonformních satirických týdeníků, překonávají zaběhlou představu střetu náboženství a civilizací mezi východem a západem. Hovoří o sobě jako o archeolozích všedního dne, pokouší se o „resuscitaci“ historie a hledají její alternativní scénáře, aby reaktivovali kulturní paměť.³ Tento postoj koresponduje s přesvědčením, že kulturní paměť není předem daná věc, ale spíše fenomén, který je hmotně a ideově neustále formován. Soubor podmaleb na skle prezentovaný v zádušní kapli sv. Gertrudy v broumovském klášteře vznikl pro výstavu a symptomaticky reprezentuje základní charakteristiku hnutí. Tematicky volně navazuje na starší cyklus *Friendship of Nations: Polish Shi’ite Showbiz*, poprvé prezentovaný na 10. bienále v Šardžá v roce 2011, zahrnující publikaci, objekty, přednášky atd., ve kterém byly zkoumány politické, literární a náboženské přesahy mezi dějinami dvou zemí – Íránu a Polska od 17. století do současnosti. Tento cyklus byl jakýmsi symbolickým počátkem jejich dlouhodobého zájmu objevovat konvergence katolické víry a šíitského islámu, k čemuž se váže i cyklus pro klášter v Broumově.

Východiskem souboru podmaleb se stala historicky ojedinelá a nepochybně riskantní čtyřdenní cesta hlavního představitele katolické církve, papeže Františka, do Iráku na začátku března roku 2021. Během tzv. apoštolské cesty došlo k setkání s velkým ajatolláhem al-Sistáním, duchovním vůdcem irácké šíitské komunity, které je považováno za mezník v irácké historii, ale i za nejdůležitější událost v dosavadním dialogu mezi oběma náboženstvími. Symbolické byly rovněž papežovy návštěvy starověkých měst, například Uru, dle judaistických, křesťanských a islámských tradic rodiště patriarchy Abraháma. Návštěva Uru a odvolání se na Abrahámo-vo dědictví během papežova projevu v tomto městě je zdůrazněním konceptu abrahámovských náboženství jako jedné tradice.⁴

Svým příspěvkem Slavs and Tatars reagují na četné analogie mezi katolickou vírou a šíitským islámem. V otázce teologie, ikonografie (dvanáct imámů se shoduje s dva-

nácti apoštoly apod.), ale i třeba využitím tradiční podmalby na skle, která se s kořeny v antické i byzantské kultuře řadí k velmi starým technikám zušlechťování skla.⁵

Podmalba na skle je jedním ze specifických fenoménů lidového výtvarného umění a plnila především náboženskou funkci, na niž se vážala funkce magická, konkrétně magicko-ochranná či magicko-prosperitní.⁶ Vychází z kultu obrazu a z přesvědčení, že obraz jakožto dvojník zobrazeného disponuje stejnou mocí a vlastnostmi jako zachycená postava.⁷ Poutníci si obrázky odnášeli z poutí jako tzv. devocionálie, tedy předměty soukromé i kolektivní zbožnosti. Zobrazení světcí měli ochraňovat vlastníka a členy jeho domácnosti či mu zajišťovat prosperitu. V českém prostředí náboženské funkci odpovídalo jejich umístění v lidovém interiéru. Tzv. svatý kout byl rohem obytné místnosti, úhlopříčně proti peci, kde stál stůl s lavicemi vytvářející přirozené centrum rodinného života.⁸ Bylo to místo každodenních osobních i společných modliteb, např. před jídlem nebo při výjimečných příležitostech či naléhavé potřebě. Obrázky byly mnohdy zavěšeny šikmo od stěny, aby byly dobře viditelné od stolu. V případě vážného onemocnění se stůl proměnil v oltář, když přicházel kněz, aby uděлил svátost posledního pomazání.⁹

V českém lidovém prostředí zdomácněla podmalba na skle v polovině 18. století a produkce byla spojena s pohraničními oblastmi osídlenými etnickými Němci, potažmo vázána na sklářský průmysl. Jedna taková dílna se nacházela rovněž v Broumově. Téma podmalby bylo téměř vždy spojeno s katolickou vírou a se zobrazováním světců. Po zavedení Tolerančního patentu v roce 1781 se začaly malovat obrazy na sklo i pro evangelíky. Evangelická víra zakazovala zobrazování těla, tudíž převažují motivy střídmější, moralistní, didaktické, citáty z písma nebo Tolerančního patentu, eucharistické symboly a symboly víry.¹⁰ Na konci 19. století se jejich role mění v dekorativní a reprezentativní předmět a vývoj lidové malby na skle je prakticky uzavřen. V současnosti se v českém prostředí věnuje této tradiční technice několik tvůrců spíše jako volnočasové aktivitě. Jedním z nich je Jiří Honiss z Opalic u Českých Budějovic, který pro výstavu podle předloh Slavs and Tatars vytvořil obrazy, do nichž se promítla jeho vlastní výtvarná zkratka. Sdílené spoluautorství a volba tradičního ručního řemesla je výsledkem specifického chápání kolektivní práce lidí různých profesí po vzoru uměleckého hnutí Arts & Crafts, jež ve druhé polovině 19. století reformovalo umělecká řemesla. Řemeslo je Slavs and Tatars zvoleno jako gesto solidarity, ať už mezi vírou, etniky nebo mezi jednotlivými druhy umění.¹¹

Slavs and Tatars předkládá obrazy, jež by si do interiéru mohla pověsit katolická i šíitská rodina. Jednotlivými výjevy pronikají elementy obou náboženství. Objevují se jednak v podobě prostého kombinování charakteristických prvků, jinde, když například tváře apoštolů zakrývají závoje, manipulují s důvěrně známými scénami. Poslední večere tak může být setkáním imámů a tvář Krista tváří chalífy (*Communion <Ahl al-Apostles> / Přijímání <Ahl al-Apoštolové>*, 2021). Přejímání tváře, které se objevovalo v různých podobách i v historii, lze interpretovat jako snahu poukázat na inkluzi a kontinuitu.¹² Krytí tváře také může působit jako připomenutí ikonoklastických hnutí a devízy: „Nezobrazíš si Boha zpodobením ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo

and Tatars

Slavs and Tatars (založeno 2006, Eurasie) je anonymní mezinárodní umělecký kolektiv, původně založený polsko-iránským duem. Tvorba Slavs and Tatars byla doposud představena mnoha samostatnými výstavami (např. *Régions d’Être*, Villa Arson, Nice, 2020; *Crack Up-Crack Down*, CCA Ujazdowski, Varšava, kurátorováno Slavs and Tatars, 2020; *Pickle Politics*, Sugar Contemporary, Toronto, 2019; *Sauer Power*, Kunstverein Hannover, 2018; *Made in Dschermany*, Albertinum, Drážďany, 2018; *Mouth to Mouth*, CAC, Vilnius, 2017; *Mirrors for Princes*, Kunsthalle Zürich, Curych, 2014; *Beyonsense, Projects 98*, Museum of Modern Art, New York, 2012; *Khhhhhhh*, Moravská galerie, Brno, 2012) i na výstavách skupinových (např. *Empört Euch!*, Kunstpalast, Düsseldorf, 2020; *Amuse-Bouche: The Taste of Art*, Museum Tingley, Basilej, 2020; *Arts ⇌ Crafts*, Kunsthau Graz, 2019; *Krefeld hybrid*, Hamburger Kunsthalle, Hamburk, 2019 ad.). V roce 2019 bylo dílo skupiny představeno na hlavní výstavě 58. bienále v Benátkách.

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019

Slavs and Tatars, 2019



Ora et lege
Klášter Broumov
19. 6. – 30. 9. 2021

Vystavující
Ed Atkins, Kamilla Bischof,
Jesse Darling, Liam Gillick,
Martin Kohout, Florian
Meisenberg, Slavs and Tatars

Kurátorka výstavy
Monika Čejková

Texty
Monika Čejková

Překlad
Martin Pokorný (text umělé
inteligence), Vladimíra Šefranka
Žáková

Redakce textů
Eva Hrubá, Martin Pavlis

Vizuál
Jakub Hošek, Nik Timková

Grafický design
Jakub Samek

Produkce
Žaneta Vávrová

Edukace a doprovodné
programy
Pavla Semeráková

Tisk
Tiskárna Broumov

Organizátor



Výstavě *Ora et lege* udělil záštitu
Petr Prokop Siostrzonek OSB,
arciopat břevnovský a broumovský.

Realizaci výstavy podpořily
Ministerstvo kultury ČR,
Královéhradecký kraj, Česko-
-německý fond budoucnosti, Státní
fond kultury ČR, Velvyslanectví
SRN v Praze, Polský institut,
Rakouské kulturní fórum
a HOBRA – Školník.

Poděkování
Pavel Čejka, Dita Malečková,
Martin Pokorný, Petr Prokop
Siostrzonek OSB, Jan Školník,
Jan Tyl

Arcadia Missa Gallery, Ed Atkins
Studio, Esther Schipper Gallery,
Exile Gallery, Galerie Meyer
Kainer, Polansky Gallery, Galerie
Rašter, Sandy Brown Gallery,
Simone Subal Gallery, Wentrup
Gallery

ISBN: 978-80-906519-6-8

Vydalo Vzdělávací a kulturní
centrum Broumov roku 2021.
www.klaasterbroumov.cz

Pod záštitou



