

témata a polemické názory. Poskytuje důkazy, že pohraniční oblasti jsou nadále územím „svého druhu“. Avšak v řadě regionů již ztratily podobu degradovaného území. Například v těsném sousedství odstrašujícího Šluknovského výběžku postupně vzkvétá kulturní krajina Lužických hor a Labských pískovců. Podobně nalezneme dynamické mikroregiony v jižních Čechách, na jižní Moravě a jinde. Rozumím kriticismu autorů, ale v zájmu diferencovaného pohledu bylo na místě tento kontext alespoň zmínit. Další kritická připomínka míří k poněkud nesourodnému charakteru jednotlivých příspěvků. Je zřejmé, že některé z nich vznikly v jiných souvislostech, což má za následek, že některé stati se obsahově překrývají. Zajímavé by v souvislostech tématu bylo zhodnotit také funkce jednotlivých národních parků na území někdejších Sudet a jejich přínos (či naopak) k záchraně kulturní krajiny a památek. Neboť zkušenosti napovídají, že přístupy těchto institucí bývají leckdy sporné. Úhrnem lze konstatovat, že recenzovaná publikace proniká bez respektu ke vžitým kánonům do podstaty krajiny i „jejích“ obyvatel. Postihuje zvláštní sociální milieu pohraničí, v němž se bizarně mísí dožívající zlomky kultury „žitě“ krajiny s podivně pokřivenými projevy modernizace, v níž není nouze o kýč a banalitu. Což se týká především některých stavebních aktivit jak v éře reálného socialismu, tak po roce 1989 s příchodem tzv. „podnikatelského baroka“. Lze doufat, že postupný proces kultivace a propojování lidí s územím, zastaví nápor procovskvy vyumělkovaných pomníků dílčí etapy „nových boháčů“.

#### Poznámky:

1 Termín sám není zcela přesný, neboť vysídlení se týkalo všech německy mluvících obyvatel, včetně například početných německých komunit Prahy, Brna a jazykových ostrovů, které vykazovaly v mnoha ohledech charakteristiky odlišné od jádrových sudetských území (severní a západní Čechy, Opavsko aj.) a oni sami by se patrně označení sudetští bránili.

2 Pominout nelze pečlivé redakční a polygrafické zpracování, za něž kniha vděčí domažlickému nakladateli a členovi autorského týmu Zdeňkovi Procházkovi.

3 V této souvislosti bych rád upozornil, že „průmyslovost“ Němců (představa převzatá v textu) začala se rychle měnit na přelomu 19. a 20. století a zejména po roce 1918 zachytil český průmysl rychlý trend modernizace a koncentrace kapitálu, z čehož vyplynulo oslabení německých oblastí, které nadále spoléhaly na malé podniky, lehký a textilní průmysl odkázaný na export. Zde ležely z velké části kořeny sociální katastrofy sudetských oblastí v době velké hospodářské krize 30. let.

4 Detailně viz mj. Václav Houzvička, *Návraty sudetské otázky*, Praha 2005.

5 Nepřesné je tvrzení (s. 59), že Konrad Henlein byl v Československu zakázaným politikem. Svobodně působil v politice a vyjednával s čs. vládou dokonce i ve chvílích, kdy již bylo zcela zřejmé, že usiluje o zničení ČSR.

6 I dlouhodobé výzkumy prováděné týmem České pohraničí Sociologického ústavu Akademie věd ČR potvrzují, že v současnosti výrazně poklesla migrace obyvatel charakteristická pro padesátá a šedesátá léta. Paradoxem je, že v nových podmínkách transformované ekonomiky by mělo obyvatelstvo naopak projevovat větší míru mobility.

*Václav Houzvička, 1949, vedoucí výzkumného oddělení České pohraničí Sociologického ústavu AV ČR, v. v. i., v Ústí nad Labem.*

*Matěj Spurný (ed.), Proměny sudetské krajiny, Nakladatelství Českého lesa – Antikomplex, o. s., Domažlice 2006, 238 s., čb. obr.*

## ČERVÍ DÍROU DO NEZNÁMA



Rozhovor s Jiřím Příhodou  
TEREZIE NEKVIDOVÁ

Nedávno skončila vaše výstava v galerii hunt kastner artworks na pražské Letné. Pojal jste ji jako přetvoření celého prostoru galerie, včetně zazdění dveří. Jako vstupy jste zvolil okna, do nichž mohl divák vystoupit po schůdkách. Dostal se tak do úzké chodby a v jejích útroběch měl možnost nalézt nečekaný průhled. Co vás vedlo k vytvoření této práce?

*Šlo mi zde o změnu prostoru celé galerie v sochu. Okna se z pohledu ulice propadala napříč do galerijní místnosti, která však nebyla taková, jakou známe, ale stala se jakousi červí dírou do neznáma. Prostor za stěnou hranatého tubusu jsem stočil do jakoby velkého U, i když původně jsem plánoval tvar do E. V průběhu práce jsem středový dírk E otočil z ulice naopak do dvora, a tím fyzicky i vizuálně spojil ulici se dvorem. Při pohybu uvnitř U tak zmizel dům s galerií úplně.*

Poslední výstavou pokračujete v jedné z linií, kterým jste se věnoval v devadesátých letech. Liší se ale doprovodným textem, který vyzývá diváky, aby věnovali vlastní prostory k přetvoření a proměně jejich funkce. Přiznám se, že propojení s touto mystifikací neúplně rozumím...

*Nejedná se o mystifikaci. Kdyby se mi aspoň jeden z návštěvníků výstavy ozval s tím, že má někde starou chatku, neví co s ní a chce z ní udělat objekt-prostor, kde by si třeba mohl odpočinout od městského shonu, budu rád. Takto to bylo minělo. Odrážely mě texty, které se objevovaly na pozvánkách k předějším výstavám galerie. Nechtěl jsem vysvětlovat svou práci, ale postavit návštěvníka před hotovou věc. Ze tří základních okruhů mé práce v devadesátých letech (sochy-objekty, instalace a videopráce) mě stále nejvíce zajímá instalace a vytváření věcí pro určité specifické místo. Chtěl jsem přeměnit galerii na velkou sochu-objekt, vytvořit něco nepsmyšlného, spíše intuitivního, co nemá nic společného s architekturou, ani se soukromou galerií jako místem k prodeji umění.*

Práce, o níž hovoříme, vznikla po delší pauze. Způsobilo tuto tvůrčí přestávku vaše pedagogické působení na pražské Akademii výtvarných umění?

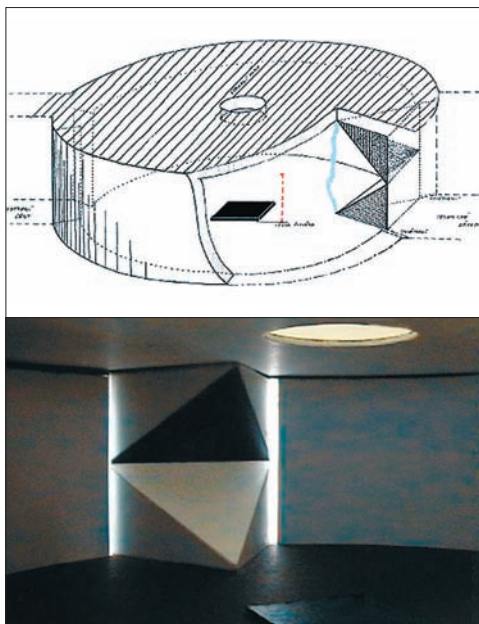
*Pauza nebyla úplná, stále jsem mimo Prahu realizoval v průměru jeden větší projekt za rok. Po roce 2000, kdy jsem dokončil a předvedl v Praze tři videopráce,*

*na kterých jsem začal pracovat během svých pobytů v New Yorku a v San Francisku, jsem neměl dál prostředky a ani energii pokračovat. Sběratel a galerista, který mě podporoval, se stáhl ze scény, nové galerie se v mém okolí neobjevily, a také zájem publika i institucí se otáčel jiným směrem. Pokud bych chtěl, aby mě reprezentovala zahraniční galerie, musel bych se vzhledem k charakteru své práce do místa jejího působení přestěhovat. Očekávat, že se za této situace uživím uměním, by bylo sociální sebe-destrukcí. Začal jsem tedy v rámci kulturní sféry s grafickým designem a s instalováním výstav, nestál jsem o mentální sebevraždu v reklamním studiu. To, že jsem začal učit na AVU, je spíše ukončením této „tvůrčí přestávky“.*

Sám jste AVU absolvoval, jste žákem Stanislava Kolíbala a Aleše Veselého. Už před vstupem na ni jste v lese u hradu Roštejna nedaleko Telče vytvářel sochy z kmenů stromů. Přitahuje mě na nich monumentálnost, jež je přítomná i ve všech vašich pozdějších pracích. A ještě víc romantičnost, kterou jste si blízký s Václavem Levým (1820–1870), když ještě jako kuchtař na libečkovském zámku „odbíhal“ do lesa sekat do skal hlavy čertů.

*V roce 1985 to pro mě byla jediná šance, jak se vyjádřit. Bylo mi devatenáct, nikoho jsem neznal, měl jsem jen náhodné fragmenty informací o tom, co se děje v současném umění. Já jsem „odbíhal“ ze základní vojenské služby, kterou jsem měl naštěstí o něco snadnější než většina v té době. Terén jsem z dětství dobře znal, takže mě nikdo nikdy nechytil, a do konce roku 1988 jsem celý kus lesa přeměnil v sochařský park. Bylo legrační sledovat houbaře, jak zapomněli hledat houby a chodili od jedné věci k druhé. Méně legrační bylo, že se o „park“ začala zajímat StB a vinit z něj kastelána hradu, který podepsal Chartu 77. V roce 1989 jsem začal dávat dohromady ateliér v Praze, na sochy v lese už nebyl čas. Než došlo k obvinění z prznění chráněné krajinné oblasti, přišel Listopad a věci nabraly úplně jiný spád. Mé sochy si lidé postupně rozřezali na topení. Čistota, svoboda a intenzita tohoto období pro mě navždy budou nepřekonatelnou metou.*

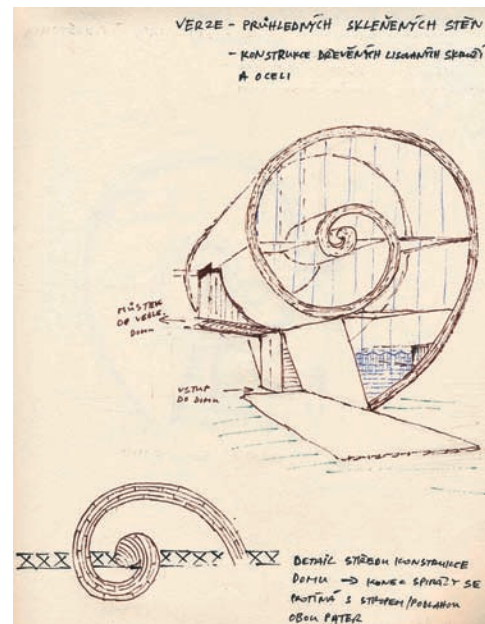
Ve druhé polovině osmdesátých let jste se věnoval i utopickým projektům pracujícím opět ve velkolepém



Projekt Kaple, 1986-87, papírový model, průměr 60 cm



Údállost II., 1991-92, překližka, Al plech, 390x295x122 cm



Návrh přístavky k rodinnému domu v Říčanech, 2001-02

5x foto: archiv Jiřího Příhody

měřítka s přírodními elementy – s mořem, horou či blesky. Jeden z nich je návrhem betonové kruhové kaple, jejíž část oltáře dotváří elektrický výboj...

Utopické, vsutku monumentální zásahy do přírody a práce s živly byly paralelní aktivitou s tvorbou v lese. Modely a kresby k nim jsou vlastně jediné, co mi z této doby zbylo. Je teď pro mě úsměvné vidět, jak tehdejší situace do podobných úletů dotlačila i jiné umělce u nás nebo třeba na Slovensku. V kapitalismu už vymýšlení takových grandiózních nesmyslů, o kterých by si mohl nechat zdát i Christo, není možné, protože ekonomický instinkt to vlastně umělci ani nedovolil.

Vytvořil jste řadu site specific instalací, z nichž nejznámější jsou přetvoření gotické kaple v Domě U Kamenného zvonu (1994), synagogy na Palmovce (1997) nebo instalace *Bliže k ulici* (1998), v níž jste v určitém poměru zmenšil výstavní prostory Galerie Václava Špály. Jak jste došel k vyjadřování se pomocí instalace? Hodně důležitá pro mě byla instalace v Domě U Kamenného zvonu. Poprvé jsem si definoval věci, ve kterých jsem pak v devadesátých letech pokračoval – falešná konstrukce, divadelní pozadí atd. Když jsem byl poprvé v Las Vegas, zažil jsem šok. Vše, co tam je postaveno, něco předstírá, zatímco my tu máme většinou vše původní. U Kamenného zvonu je raně gotická kaple, obklopená dvěma bílými místnostmi, tak mě napadlo, proč vlastně princip Las Vegas neobrátit. To jest předstírat, že někdo rozpracovaný model kaple vybrousil z polystyrénu. Docela fungoval, lidi škrabali omítku a ptali se, jestli je to originální. Byla to první věc od akcí v lese, kde jsem se vyjádřil k danému prostředí. Šlo o zproblematizování reality, zpochybnění autenticity prostoru.

Ne všechny vaše instalace však přímo reagují na daný prostor, některé (*Záběr / klapka 02 „Potopa“* (1995-96), *Pohled z balkonu 3F* (2002) nebo *Představa...* (2003) aj.) jsou uzavřenými komplexy, které mají navodit spíše emocionální účinek než vstoupit do dialogu s architekturou místa. Co pro vás v této souvislosti znamená prostor?

Prostor je pro mě středobod mých aktivit. Základním hnacím popudem je pro mě od poloviny devadesátých let přesvědčení, jak moc se naše vnímání prostoru mění. Podrobněji popsat tento pocit je na další rozho-

vor; hlavní body jsem zmínil během své přednášky na FaVU v Brně.<sup>4</sup> V devadesátých letech mě fascinovalo dostat se za vizualitu věcí, teď je to spíš o fyzické zkušenosti. Narazit na hranici iluze reality tak, jako ve filmu Truman Show, kdy hlavní hrdina narazí přídi lodí na konec svého světa, ze kterého utíkal, a obyčejnými dveřmi vstoupí do „zakulisí“. Jsem přesvědčený, že máme unikátní zkušenost. Mí prarodiče zažili prostor úplně jinak – jejich prostor je pro mě totálně homogenní. My se prostorem pohybujeme jakoby skrze ustupující skla, za nimiž jsou obrazy různých realit. Prostor se pro nás stal plochým obrazem, do kterého nelze vstoupit. Dřív jej měli lidé více spojený s vlastním tělem, svým pohybem skrze něj. Nebyl takový rozdíl mezi doma-venku, ve městě-v přírodě, ale dnes jsme tímto dělením skoro posedlí, protože nejsme víc zakotveni v jednom společném prostoru, ale nacházíme se v desítkách různých. Myslím, že je to úzce spojené i s rovinou duševní a odráží se to v bezbřehém pluralismu globálního světa. Naše vnímání prostoru se mění a jsme teprve na začátku. Je otázka času, kdy budeme

Realizace pro Logistický terminál v Písku, 2002-04



moci „proležet“ většinu svého života fyzickým tělem v nějakém láku v pohodlné vaně a mentálně být třeba brunejským sultánem nebo si prostě vybrat svého „režiséra“ a jeho „film-život“.

Podobně jako v *Matrixu*?

Už o tom je spousta filmů a literatura science fiction o tom píše od šedesátých let. Pokud se vědcům podaří najít místo mezi smysly a realitu konstituujícími receptory v našem mozku, aby vyřadili podněty našich smyslů a nahradili je podněty digitálně generovanými, tak to nemůžeme ustát. Třeba to ale nejde a úplně bychom se psychicky rozsypani, takže až dojdou fosilní paliva a budeme jezdit zase na koni, tak se na to zapomeno.

Lákají vás takovéto apokalyptické vize? Často se objevují ve vašich videopracích. Z jakého důvodu jste je po roce 2000 opustil? Přestal vás zajímat pohyblivý obraz, nebo už je apokalypsa zažehnána? Apokalyptické vize se naplnily až od září 2001, takže ta mileniální předtucha nebyla úplně mimo. Od idylky devadesátých let k dnešní situaci je to o dost temnější. S videopracemi jsem začal narážet po praktické stránce na problémy s copyrightem. Díky bohu za situaci do roku 2000, kdy to u nás nebyl problém ani v předních státních institucích. V New Yorku už prezentace mých posledních videí nebyla možná.

V roce 1998 si vás vybral skladatel Brian Eno pro společný projekt v pražské Nové síni (*Music for Prague*). Propojení výtvarného umění a hudby jste také už dál nevěnoval?

Zatím nebyla příležitost. Pan architekt Skalický z Náchoda mě chtěl pozvat k realizaci něčeho podobného do nové budovy JAMU v Brně, ale asi z toho sešlo nebo v rozpočtu nebylo.

Dostal jste Cenu Jindřicha Chaloupeckého v roce 1997, tedy v době, kdy v české společnosti, a potažmo v umění, došlo k určitému zlomu. Jak jste vnímal přerod z euforie k vystřízlivění?

V té době jsem byl tak výstavně vytížený a pořád někde na cestách, že mi to tehdy ještě nadošlo. Plně na mě změna situace dolehla až po návratu z půlročního pobytu v USA na jaře 1999. Vystřízlivění se dostavilo o rok později, kdy jsem v Praze úplně zastavil

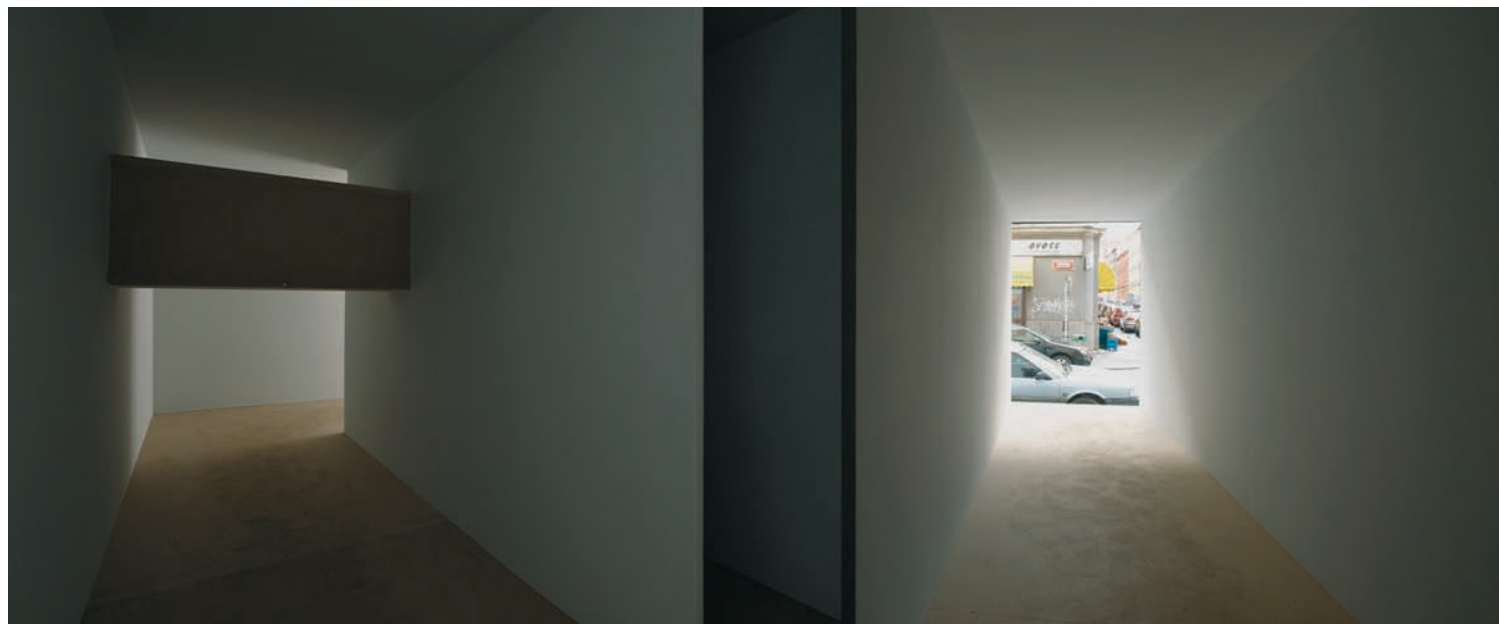


Foto na s. 13 a 15: archiv hunt kastner artworks

Bez názvu, 2007-08, dřevotříška, dřevo, omítková směs, prostor galerie hunt kastner artworks, Praha 7

*tvůrčí aktivity a mimo ni pokračoval jen v nedělním tempu. Na druhé straně se musím přiznat, že mě začal bavit normální život. Deset let po pádu socialismu mi došlo, že život může být hodně příjemný.*

Vaše práce se vyznačují řemeslnou dokonalostí, většinu z nich vytváříte sám. Jak důležité je pro vás řemeslo, respektive materiál?

*D řemesle bych nemluvil, k tomu mám daleko. Spíše je to schopnost si sešroubovat dvě prkýnka k sobě. Realizovat vlastní výmysl je velká výzva a zároveň forma určitého sebeovládání. Nikdy mě nelákalo mít štáb lidí, kteří vše udělají. To, že člověk zvládne zrealizovat věc sám jen s nejnutnější pomocí, je součástí jeho svobody. Není nic smutnějšího, než když slavný a bohatý umělec neustále produkuje větší a dražší krámy, které jsou zbytečně velké, protože vlastně zakrývají, že není co říci, ale kšeft musí jet dál. K tomu vedu své žáky, co se „řemesla“ týče. Žádné nekonečné kreslení hlavy nebo figury, ale zručnost a cit pro materiál, bez toho se dnes s prostorem pracující umělec těžko obejde.*

Stal jste se architektem několika výstav a zároveň jste s architekturou ve styku i jako grafik tohoto časopisu. Jaký k ní máte vztah?

*Někdy si říkám, zda jsem raději neměl být architektem – mohl bych se živit jen jednou profesí, ne čtyřmi. Pro mě je architektura úžasná, zastřešuje všechny ostatní tvůrčí obory. Když ale své přátele architektky vidím, jak moc musí být účastní v politickém, investorském a stavebně realizačním procesu a že toho tvůrčího je o tolik méně, jsem na pochybách. V hunt kastner jsem tvořil téměř bez omezení, tzn. 99 procent tvůrčí svobody ve srovnání s těmi 20–30 u těch nejlepších a nejnámějších architektů. Je ale pravda, že za padesát let o mých dřevotříškových bednách nikdo vědět nebude, ale v domech architektů bude stále živo. Tak vlastně nevím, kdo je na tom lépe, pokud se na to budeme dívat z pozice zapomnění a nesmrtelnosti. Navíc nemám trpělivost s detailem, když vidím, jak architekti dokáží být důslední a jedna klika jim zhatí pocit z celku domu, tak vím, že jsem se nakonec přece jen neminul. Jako architekt bych se se svojí nechuťí a nedůsledností v detailu nejspíš neuživil. Grafický design mi zůstal ze střední školy, Hollarky.*

*A když počítače zlevnily natolik, že i jednotlivci si je mohli pořídit, byl grafický design nasnadě. Socialistická tradice, kdy se nečlenové Svazu živili něčím jiným než svým uměním, mohla pokračovat.*

Jako umělec jste byl oceněn i Obcí architektů: v roce 2005 jste získal Čestné uznání v soutěži Grand Prix OA za výtvarný počin v architektuře.

*Potěšilo mě to. Dali přednost fragmentu mého omláčeného kontejneru před parkem v Liboci, který vytvořil architekt s celou suitou slavných umělců. Porota asi pochopila, že konzervativní osmdesátá léta s koncepcí dům + socha, park + sochy nemusí být to jediné a že na první pohled nemusí být hned jasné, že ten dům má v sobě umění...*

Z architektonického hlediska je pozoruhodný váš nerealizovaný projekt přístavby rodinného domu k dřevěné chatce pro galeristu Karla Babička v Říčanech u Prahy (2001–2002). Existuje celý skicář různých variant, z nichž některé se blíží vašim utopickým projektům z poloviny osmdesátých let. Dům postavený sedlovou střechou dolů, v jejíž špicí je situován bazén nebo kruhový dům připomínající ulitu hlemýždě...

*Nevím, zda se dá mluvit o nějakém architektonickém hledisku. Poté, co zhlédli moje kresbičky profesionálové, jsem si připadal jako zdivočelý nedělní amatér. Spíše bych mluvil o vymyšlení domu (nebo přístavby ke stávajícímu domu) jako sochy, ve které se dá bydlet. Je v tom pro mě vlastně zárodek toho – pro vás mystifikačního – textu k mé poslední výstavě.*

Řada vašich studentů se o architekturu zajímá. Vedete však Ateliér monumentální tvorby, což přímo neimplikuje práci s architekturou. Směřujete k ní studenty, nebo se k vám hlásí ti, kteří se jí už zabývají?

*Moje škola je nasměřovaná na práci s prostorem jako základním prvkem pro kreaci a z toho pro studenty, kteří se tímto směrem orientují, automaticky vyplývá, že na architekturu jednou narazí. A já je v tom podporuji. Mám teď dvě studentky, které architekturu na úrovni vysoké školy studovaly. Pro studenty to má i praktické dopady v tom, co budou dělat po škole. V architektuře je nepoměrně více finančních prostředků než ve výtvarném umění a je nadějí, že se tím jednou budou moci profesionálně zabývat.*

Jako architekt výstavy se podílíte na nové stálé expozici v Galerii hlavního města Prahy. Připravujete i něco dalšího?

*Vedle architektonického řešení instalace jsem pro GHMP připravoval i nový projekt. Ale nyní jsem od obou odstoupil. Galerie se po třech letech konečně rozhoupala a začala realizovat instalaci současného umění v celém Domě U Zlatého prstenu pod hlavním kurátorským vedením Karla Srpa. Před dvěma týdny jsem se dozvěděl, že dostal výpověď! Ten samý měsíc ministr kultury definitivně zastavil stavbu nové knihovny na Letné. Byrokrati si počkali na léto a dovolené, aby negativní ohlas na jejich rozhodnutí nebyl tak silný. Kulturní idiocie a provinciálnost naší matičky Prahy je nepřekonatelná. Takové oplzlé maloměštáctví se nám všude rozmáhá...*

Poznámka:

1 Přednáška je ke stažení na <http://vvp.avu.cz/idatum/se-arch/autori-48>

*Jiří Příhoda (\* 1966 v Jihlavě) v letech 1990–1996 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze (Stanislav Kolibal, Aleš Veselý), od roku 2005 vede Ateliér monumentální tvorby na téže škole (<http://www.avu.cz/monument/>).*

*V roce 1997 získal Cenu Jindřicha Chalupického, roku 2005 čestné uznání za výtvarné dílo v architektuře Grand Prix Obce architektů.*

*Absolvoval řadu stáží, zejména v USA. Samostatně vystavoval v Galerii Behémót, Nové síni, Galerii Václava Špály, Galerii hlavního města Prahy, Galerii Šternberk, Moravské galerii v Brně nebo v MuseumsQuartier ve Vídni. Zúčastnil se mj. těchto výstav: Prague – Bratislava. D'une génération, l'autre v Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paříž, FR (1992), Europe '94, Junge europäische Kunst, Mnichov, DE (1994), I. bienále mladého umění Zvon '94, GHMP, Praha (1994), Cena Jindřicha Chalupického, Pražský hrad, Praha (1997), New Connection, World Trade Center, New York, USA (2001), Busan Biennale, Busan Jižní Korea (2002), Praguebiennale 2, Karlín Hall, Praha (2005) aj.*

*Od roku 2000 je grafikem časopisu Stavba.*

*Více na <http://www.jiriprihoda.cz/>*

*a <http://vvp.avu.cz/idatum/search/autori-48>.*